

Bettina Kreuzer

»... ἐν Ἀθήναις δὲ γλαῦκας ...«

Eulen in der Bilderwelt Athens¹

Einleitung

Athen und seine Eulen, das ist bis heute, über Raum und Zeit hinweg, eine feste Größe. Sie gehören nicht nur zusammen, wie das Sprichwort »Eulen nach Athen tragen«² verdeutlicht, Athen hat davon im Überfluss. Wie kam es dazu? Das ist die Frage, die Frage nach den Anfängen dieses Phänomens. Deshalb wird uns im Folgenden beschäftigen, wann und unter welchen Umständen die Eule zu *dem* Wahrzeichen wurde, das die Stadt Athen gerade auf den Münzen über Jahrhunderte repräsentierte³. Athenische Vasen liefern uns nicht nur ausreichend Bildmaterial, das die Wurzeln und die Entwicklung dieser Verbindung aufdeckt, die Vasenbilder illustrieren darüber hinaus auch die Themenfelder, innerhalb derer die Eule ihre Stadt alleine vertritt. Erst wenn ihr Bezug zu Athen und Athena eindeutig geklärt ist, können wir einen Blick zurück in das spätere 7. und 6. Jahrhundert werfen und die Rolle der Eule im Kontext dieser – meist mythischen – Bilder klären; ist sie hier in erster Linie Attribut Athenas oder steht sie bereits für eine athenische Interpretation des Geschehens?⁴

¹ Zitate und Abkürzungen folgen den Richtlinien des Österreichischen Archäologischen Instituts, s. <<http://www.oeci.at/index.php/hinweise-fuer-autorinnen.html>> (21. 4. 2011). – Zitat: Antiphanes fr. 173 Kassel/Austin ap. Athen. 14, 665b. Zum Thema: Le Lasseur 1919, 34–40; J. H. Jongkees, Notes on the Coinage of Athens, Mnemosyne 4, Ser. 5, 1952, 28–41; Lippold 1952, 93–98; C. Bron, Chouettes, in: Essais sémiotiques, Études des lettres 4 (Lausanne 1983) 39–51; H. A. Shapiro, From Athena's Owl to the Owl of Athens, in: R. M. Rosen – J. Farrell (Hrsg.), Nomodeiktēs. Greek Studies in Honor of Martin Ostwald (Ann Arbor 1993) 213–224; Hoffmann 1997, 47–55; M. Tiverios, Η αθανασία του Μέμνονος, in: Χρυσάνθος Χρήστου αφιέρωμα (Thessaloniki 2007) 119–123.

² Aristoph. Av. 301–302; Monbrun 2007, 560.

³ Eine wesentliche Voraussetzung war, die Chronologie der athenischen »Eulenvasen« zu klären: Kreuzer 2010, 66–83; B. Kreuzer, Eulen aus Athen: 480–440 v. Chr. (in Vorbereitung).

⁴ Viele Kollegen und Institutionen haben dieses Unternehmen über Jahre hinweg begleitet. Zunächst gilt mein Dank der Gerda Henkel Stiftung für eine Förderung über zwei Jahre, in der ein großer Teil der Fragen bereits beantwortet werden konnte. Vorträge in Amsterdam, Freiburg und Tübingen sorgten für manche Klärung von Fragestellung und Ergebnis. Von unschätzbarem Wert waren – angesichts der unübersichtlichen Publikationslage – die Informationen, die aus aller Welt in Form von Zitaten, Literaturhinweisen und Fotos in Freiburg eintrafen; bei P. Baglione (Rom), E. Böhr (Mainz), D. von Bothmer (New York), H. A. G. Brijder (Amsterdam), H. A. Cahn (Basel), D. Cahn (Basel), S. Ebbinghaus (Harvard), J. Gaunt (Atlanta), E. Govi (Bologna), U. Gottschall (Basel), E. Kephaliidou (Thessaloniki), J. Mertens (New York), H. Mommsen (Stuttgart), P. Müller (Basel), J. H. Oakley (Williamsburg, Virginia), M. Padgett (Princeton), M. Recke (Gießen), V. Sabetai (Athen), M. Steinhart (München), V. M. Strocka (Freiburg), J. Stroszeck (Athen), A. Villing (London) und F. Wiel Marin (Florenz) stehe ich dafür in tiefer Schuld. Herausgehoben seien E. Böhr, auf deren Vogelkenntnis und Vogelbegeisterung ich immer bauen durfte, und A. Villing, die mehr als einmal in den Tiefen des British Museum nach unpublizierten »Eulenvasen« fahnden ging. Die Idee zu den »Eulenstudien« ist ein Relikt aus den klassisch-archäologischen Zeiten meines Mannes, Martin Dennert, der sich damals dafür interessierte und mir irgendwann das gesammelte Material in die Hände drückte – für spätere Zeiten. Hier ist nun das Ergebnis, an dessen Entstehung er wie immer großen Anteil hatte. Gewidmet sei die Studie H. A. Cahn, der ebenso großen Spaß am Betrachten der Eulen in ihrem unterschiedlichen – und teilweise sehr persönlichen – Auftreten hatte, und dem ich nicht nur in meiner Arbeit, sondern auch als Mensch viel verdanke.

Wir sprechen immer von Eulen. Tatsächlich handelt es sich aber um den Steinkauz, *Athene noctua*, ein Mitglied der Familie der Eulen, der auf dem griechischen Festland heimisch ist und infolgedessen in die Ikonografie dort beheimateter Werkstätten Eingang finden konnte⁵. Er ist mit einer Größe von 21–23 cm »... kleiner als eine Haustaube, mit kurzem Schwanz, niedriger Stirn und flachem Scheitel, großen gelben Augen und weißen Überaugenstreifen, die wie Augenbrauen wirken.« Er lebt in offenen und im Winter relativ schneearmen Regionen mit spärlicher oder niedriger Bodenvegetation, in denen er Sitzwarten, Tagesverstecke und Brutplätze in den Höhlungen alter Bäume, in Mauern, Steinbrüchen oder Gebäuden oder in speziellen Niströhren aufsucht. Seine Beute erlegt er in Bodenjagd, vor allem kurz nach Sonnenuntergang und in der Morgendämmerung, während er in der Dunkelheit eher inaktiv bleibt. Die Beute besteht im mediterranen Gebiet vor allem aus Insekten, Reptilien oder Singvögeln, während sich die Steinkäuze Mitteleuropas mehr an Mäuse und Regenwürmer halten. Die Bewegungen des Steinkauzes sind kraftvoll, z. T. ruckartig bis »ungestüm«. Beim Laufen auf dem Boden trippelt er, läuft rasch, in kurzen Schritten, aber – bei der Verfolgung seiner Beute oder Flucht – auch in Hoppelsprüngen. Ist die Situation ausweglos, dann und nur dann demonstriert er sein typisches Abwehrverhalten »... unter Fauchen und Knappen, mit zur aufrechten Haltung hoch gestreckten Beinen, rau gestäubtem Gefieder und breitem Kopf, angehobenen Flügeln und weit aufgerissenen Augen.« In Extremsituationen vergrößert der Kauz seinen Umriss durch Drohen mit seitwärts geöffneten Flügeln, sodass deren Innenseite zum Feind gerichtet ist. In solchen Momenten ist er nicht aufzuhalten, attackiert den Angreifer mit all seinen Mitteln und ohne Rücksicht auf Verluste. Besteht keine Gefahr, ist der Kauz entspannt, kann sein Gefieder zur Kugelform aufplustern, den flach geformten Kopf anlegen und die Augen schließen sowie die Kontrastwirkung der Signalzeichnungen im Gesicht durch Gefiedersträuben dämpfen, manchmal sogar die Beine anziehen. Der Steinkauz ist im Übrigen ein reinlicher Vogel. Er lebt in enger Partnerbindung, die er auch pflegt, und steht in dieser Hinsicht dem Menschen durchaus nahe.

Ein Charakteristikum des Steinkauzes spielt für die Athener eine besondere Rolle: die Strahlkraft der Augen. Dies findet seinen Ausdruck in der vielfachen Beschreibung der Eule als »phanos«⁶, als helläugig, eine Bezeichnung, die auch auf die Göttin Athena angewandt wurde. Die enge Verbindung beider wurde des Weiteren durch die Bezeichnung »glaukopis« betont: Bereits für den Dichter der Ilias war Athena die »Eulenäugige«⁷. Die Gemeinsamkeiten beschränken sich jedoch auf diese Äußerlichkeiten. Wollte Athena weite Strecken überwinden oder unsichtbare Hilfestellung leisten, verwandelte sie sich in eine Taube, einen Geier oder Falken, nicht in die Eule⁸, die übrigens auch nicht für ihre Schnelligkeit bekannt war und ebenso wenig für die Weisheit, die man ihr in späteren Zeiten zugestand.

Für den antiken Griechen liegt die Nähe zwischen Vogel und Gottheit also in den Augen. In der Bildkunst wird ihre Leuchtkraft durch die Frontalität des Gesichts betont, die Eulen fixieren in der überwiegenden Zahl der Fälle den Betrachter⁹. Der Körper erscheint hingegen im Profil; so können Federkleid und Flügel mit viel Freude am Detail, manchmal mit einem fast an Ornamentik grenzenden Reichtum an Formen wiedergegeben werden. Nur selten tritt die Eule en face

⁵ Zur Spezies T. Mebs – W. Scherzinger, *Die Eulen Europas* (Stuttgart 2000) 311–333, denen auch die folgenden Beschreibungen und Angaben zu dem Vogel entnommen sind.

⁶ Beischrift zwischen den Eulen auf dem Rand eines eulenförmigen Rhytons Paris, Louvre Cp 3666: M. True, *Pre-Sotadean Attic Red-Figure Statuette Vases and Related Vases with Relief Decoration* (PhD Harvard University 1986) 5 Anm. 19; Hoffmann 1997, 51 f.; D. Williams, *Perfume Pots, Painters, and a Puzzling Pursuit*, in: A. J. Clark – J. Gaunt (Hrsg.), *Essays in Honor of Dietrich von Bothmer* (Amsterdam 2002) 344 Taf. 86 d–f. Ein zugehöriges Fragment in Boston, *Mus. of Fine Arts* 93.868: ARV² 1606; J. D. Beazley, *Some Inscriptions on Vases: VII*, *AJA* 61, 1957, 7 Taf. 6, 5. Für die Gelegenheit zur Autopsie danke ich A. Coulié. Zu den Augen von Eule und Athena auch Monbrun 2007, 574 f.

⁷ Hom. Il. 1, 206 u. a.

⁸ Belege bei E. Pottier, *La chouette d'Athéné*, *BCH* 32, 1908, 538.

⁹ Selten wird dies auch bei einer Darstellung im Profil erreicht; ein Beispiel liefert die Oinochoe der Form VII in Erlangen, Universität I 844: ARV² 1066 a; Lezzi-Hafter 1976, 101 Ma 14 Taf. 72 a; Puritani 2009, 246 A.19 Taf. 19, auf deren Hals einander zwei Eulen mit großen, irisierenden Augen gegenüber stehen.

vor uns, meist dann¹⁰, wenn sie – wie in der Natur – drohend ihre Schwingen ausbreitet, um einen Gegner zu erschrecken¹¹. Es ist dieser Einsatz, der sie wiederum mit Athena in ihrer Funktion als Vorkämpferin verbindet¹². In diesen Momenten bleibt der Vogel auf dem Boden, er bewegt sich aber auch im felsigen Terrain oder in Pflanzen, steht auf Schildrändern oder Wagendeichseln¹³: Seine realen Eigenschaften und Fähigkeiten werden also ebenso ins Bild gesetzt wie seine natürlichen Lebensräume und Jagdreviere.

I. Die Eule als Begleiterin Athenas

1. Im Heiligtum auf der Akropolis

» ... ἐν Ἀθήναις δὲ γλαῦκας ...«: Athen ist also voller Eulen, die dort die Akropolis – den Stadtberg mit dem Hauptheiligtum der Stadtgöttin Athena¹⁴ – bevölkern. Diese Erkenntnis verdanken wir antiken Schriftstellern wie Kallimachos und Strabon, die ein Glaukopian auf der Akropolis von Athen bezeugen¹⁵. Diesen Ort kennen wir nicht nur aus Texten: Auf einer Lekythos in Privatbesitz aus den Jahren um 470/450 hat eine Eule ihre Flügel drohend erhoben¹⁶; einzigartig ist dieses Bild durch die Zugabe von Felsbrocken, die nur den athenischen Burgberg meinen können und deshalb eine Lokalisierung des Geschehens im Glaukopian nahelegen. In felsiger Umgebung hat sich – auf einer kleinen Hydria in London und einer Olpe in New Yorker Privatbesitz, beide von der Hand des Malers der Halbpalmette, eine Eule in erhöhter Stellung neben einem Louterion niedergelassen¹⁷. Nicht nur in diesen Bildern, auch auf einer kleinen Hydria desselben Malers in Tübingen steht die Eule jeweils erhöht¹⁸, auch dies wohl wieder ein Hinweis auf das unebene Gelände auf der Akropolis.

Dort spielt sich offensichtlich auch die Szene ab, die der Athena-Maler in den Jahren um 470 auf einer Reihe weißgrundiger Lekythen thematisiert, wie die architektonische Rahmung, der Altar, die Anwesenheit der Göttin und kleine Eulen andeuten (Abb. 1): In einer ausführlichen Fassung sitzt die Göttin auf einem Klismos, vor ihr ein Altar, auf dessen Volutenbekrönung eine Eule steht; weiteren, die sich um und auf dem großen Schild postiert haben, gilt der Blick der Göttin.

¹⁰ Sehr selten auf den Eulenskyphoi mit angelegten Flügeln, etwa MuM Sonderliste R, Basel 1977, Abb. 51; Moore 1997, 306 Nr. 1314 Taf. 122.

¹¹ Skyphos Oxford, Ashmolean Mus. 1927.4331: CVA Oxford (2) III I Taf. 62, 1. 2. Weitere Eulen mit aufgestellten Flügeln auf einem Kopfgefäß aus einem Grab in Laterza in Matera, Mus. Ridola 12284: F. G. Lo Porto, *Bronzi arcaici e vasi attici inediti del Museo Ridola di Matera*, BdA 53, 1968, 115 Nr. 4 Abb. 41. 42; Hoffmann 1997, 53 Abb. 25 und dem Hals der Kanne des Mannheimer Malers im Vatikan, Mus. Gregoriano Etrusco 16536: ARV² 1065, 8; A. Furtwängler – K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei III* (München 1909) 296 f. Abb. 140 Taf. 168, 1 (E. Buschor); Lezzi-Hafter 1976, 100 Ma 2 Taf. 64 b; Puritani 2009, 62 f. Taf. 18. Auch auf Münzen, s. u. Anm. 113 und 114.

¹² Zu Athena Promachos ausführlich u. 126–131.

¹³ s. Abb. 1.

¹⁴ Ausführlich dazu Hurwit 1999.

¹⁵ Dieser Begriff bezeichnete für die Alten entweder die gesamte Akropolis oder lediglich den Athenatempel: Diskussion der Zeugnisse durch E. Maaß, *Der alte Name der Akropolis*, JdI 22, 1907, 143–146; Le Lasseur 1919, 37 f.

¹⁶ Ehemals Zürich, Kunsthandel, nun Amsterdam, Privatsammlung. Für Hinweise und Fotos, die mir eine Autopsie ermöglichten, danke ich H. Brijder und G. Juriaans-Helle. Auch Athena wird zwischen Felsblöcken dargestellt, etwa auf einer Lekythos des Providence-Malers in Athen, Nationalmus. A 8856: O. Tzachou-Alexandri, *Η Αθηνά του Ζωγράφου του Providence*, ADelt 55, 2000, Mel 74–75 Abb. 1–3.

¹⁷ London, British Mus. B 354: CVA London (6) III He Taf. 97, 6; K. Schauenburg, *Athenabüsten des Bowdoinmalers*, AA 1974, 155 Abb. 6; Demargne 1984, 982 Nr. 277 Taf. 737; F. Lissarrague, *Le peintre de demi-palmettes: aspects iconographiques*, in: Oakley – Palagia 2009, 135 Abb. 25. New York, Privatbesitz: Die Fotos verdanke ich W. Price. Zum Louterion und seiner Aussage J.-L. Durand – F. Lissarrague, *Un lieu d'image? L'espace du loutérion*, *Hephaistos* 2, 1980, 89–106.

¹⁸ Tübingen, Universität S./10 1295: CVA Tübingen (3) Taf. 20, 1; dies gilt auf jeden Fall für die rechte Eule, die linke scheint auf dem Boden zu stehen (»podestförmige Erhöhung«: CVA Tübingen [3] Taf. 29).

Säulen dienen nicht nur als Einfassung des Bildes, sondern deuten den architektonischen Rahmen an, in dem sich die Zusammenkunft zuträgt¹⁹. Weitere Lekythen bieten eine verkürzte Fassung: Der Maler beschränkt seine Darstellung hier auf die Büste der Göttin und zwei zu beiden Seiten stehende Eulen²⁰. In all diesen Bildern ist Athenas Erscheinung von großer Ruhe geprägt²¹. Nur einmal tritt sie in Aktion: Im Typus der Vorkämpferin, als Promachos agiert sie auf einer großen weißgrundigen Lekythos desselben Malers in Tarent²², auch hier kennzeichnen ein Altar und ein Palmettenbaum, auf dessen Zweigen Eulen sitzen, den Ort als Heiligtum, wohl wieder jenes auf der Athener Akropolis.

Ebenfalls dort sind Göttin und Eule auf einem Skyphosfragment des Theseus-Malers vereint, das als Weihgeschenk auf die Akropolis von Athen gelangte²³. Der Vogel steht auf den Knien

¹⁹ Kansas City, Nelson-Atkins Mus. 34.289: Shapiro 1989a, Taf. 11 a. b; Slg. D. J.: B. Korzus (Hrsg.), Griechische Vasen aus westfälischen Sammlungen. Katalog zur Ausstellung Münster 1984 (Münster 1984) Abb. S. 174 (S. Fischer); Athen, Nationalmus. 1138 (CC 959): Shapiro 1989a, Taf. 10 d. e. Ein Fragment in Basel, Slg. H. A. Cahn HC 907.

²⁰ Basel, Kunsthandel: H.A.C. Katalog 8 (Basel 1996) Nr. 12; Marburg, Universität 1900: Kurtz 1975, Taf. 63, 1; Dresden, Skulpturensammlung ZV 1700: Haspels 1936, Taf. 45, 2; K. Knoll – E. Häger-Weigel – U. Kreilinger u. a., Götter und Menschen. Antike Meisterwerke der Skulptursammlung. Ausstellung Dresden 11. Februar – 30. Juni 2000 (Dresden 2000) 49 Nr. 51 mit Abb.; Amsterdam 3754: Kurtz 1975, Taf. 62, 3. Dass die Lekythen des Athena-Malers in einer Werkstatt mit jenen des Bowdoin-Malers entstanden, bezeugen übereinstimmend die Form der Gefäße und die Dekoration auf Schulter und Hals; s. Haspels 1936, 157; D. C. Kurtz – J. Boardman, An Athenian Red-Figure Neck-Amphora by the Athena-Bowdoin Painter, in: A. Cambitoglou (Hrsg.), Classical Art in the Nicholson Museum, Sydney (Mainz 1995) 85–90. Athena ist tatsächlich die Lieblingsfigur des Athena-Malers (Haspels 1936, 152), die einmal in der Gigantomachie auch die Eule an ihrer Seite hat (Lekythos in Gela, Mus. Archeologico 26: Haspels 1936, 258, 86; CVA Gela [4] Taf. 37, 1. 2). Vom Bowdoin-Maler kennen wir Lekythen mit einer Athenabüste zwischen Ranken: Kurtz 1975, Taf. 63, 1–4; New York, Kunsthandel: Royal Athena Galleries. Art of the Ancient World 10 (New York 1999) 29 Nr. 111 mit Abb. – Der Maler der Halbpalmette, ein Zeitgenosse des Athena- und des Bowdoin-Malers, wandelt dieses Schema auf kleinformatigen Hydrien ab, präsentiert eine kleine Eule und eine Athenabüste: London, British Mus. B 359 (1867.5-8.981): s. Anm. 17; Rhodos 12962: ABV 573, 3; G. Jacopi, Scavi nelle necropoli camirese, CIRh 4 (Rhodos 1931) 181 Abb. 187. Der Maler ist ein Gefährte des Haimon-Malers (ABV 573, Haspels 1936, 136. 248–249) und hat eine Vorliebe für Szenen mit Architekturanlagen sowie Bildern von Heiligtümern (vertreten durch Altar und Perirrhanterion) und Tieren, die auf göttliche Präsenz hindeuten (Stier, Schlange, Eule), seine Bilder suggerieren also eine unbestimmte Heiligtumssphäre: Büste und Säule auf einer Oinochoe in Gotha, Schlossmus. Ahv. 42 (CVA Gotha [1] Taf. 41, 7), Säule, Altar und Athena auf einer fragmentierten Oinochoe in Bologna, Mus. Civico Archeologico Inv. Ar 9 (CVA Bologna [2] Taf. 36, 3), Perirrhanterion mit darüberfliegendem Eros mit Hasen auf einer Olpe in Rom, Konservatorenpalast 66 (ABV 573; Durand – Lissarrague [Anm. 17] Taf. 2 b). – Architektur (eine Säule) und Eulen (hier zwei symmetrische zu Seiten der Säule) kombiniert auch der Maler der Halbpalmette auf einer Oinochoe in Tübingen, Universität S./10 1295: CVA Tübingen (3) Taf. 20, 1; F. Lissarrague, Le peintre de demi-palmettes: aspects iconographiques, in: Oakley – Palagia 2009, 135 Abb. 23. Die Eulen stehen auf den Waffen der Göttin, aber auch auf Volutenranken; auf einer weißen Volute auch auf einem Skyphosfragment des Theseus-Malers von der Athener Akropolis: Athen, Nationalmus. (Akrop.) 1312a: Graef – Langlotz 1914, Taf. 77; Haspels 1936, 250, 13; Borghers 2004, 154 Nr. 83; S. Fritzilas, Ο ζωγράφος του Θησέα. Η αττική αγγειογραφία στην εποχή της νεοσούστατης αθηναϊκής δημοκρατίας (Athen 2006) 65 Nr. 38 Taf. 46 C. – Ein Vorgänger der »Glaukopion-Lekythen« findet sich – in Form eines Fragments von einer sehr großen weißgrundigen Lekythos – auf der Athener Akropolis (Athen, Nationalmus. [Akrop.] 2338: Haspels 1936, 256, 39; Graef – Langlotz 1914, Taf. 96): Auch hier sitzt Athena auf einem Diphros, wie das Stuhlgelenk anzeigt, in ihrer linken Hand die Lanze. Wieder sehen wir hinter ihr den großen Schild im Profil, vor dem sich eine Volute einrollt, es fehlt jedoch die Säule als Bildabschluss. Auf dem Schild (mit einem großen, roten Dreifuß als Schildzeichen) steht wie schon gewohnt ein Tier, wohl ebenfalls eine Eule, deren Anwesenheit Athena jedoch nicht zum Umblicken angeregt hat, das Interesse der Göttin ist auf etwas gerichtet, das nicht erhalten ist.

²¹ Eine Variante wählt derselbe Maler auf einer Lekythos in Marburg, Universität 1900 (Kurtz 1975, Taf. 63, 1), die die Athenabüste und eine ein Ei haltende Hand kombiniert; eine Parallele hierzu liefert die Lekythos des Bowdoin-Malers in London, British Mus. D 22: Kurtz 1975, Taf. 63, 2. In weiteren Beispielen hat Athena die Hand erhoben, die Eulen fehlen in allen genannten rotfigurigen Beispielen.

²² Tarent, Mus. Nazionale Archeologico 4418: Haspels 1936, 256, 37; A. D'Amicis u. a., Atleti e guerrieri. Tradizione aristocratiche a Taranto tra VI e V sec. A. C., Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I 3 (Tarent 1997) 309 f. Nr. 91.1 mit Abb.

²³ Athen, Nationalmus. (Akrop.) 1265a: Haspels 1936, 250, 12; Graef – Langlotz 1914, Taf. 77; Fritzilas (Anm. 20) 104 Nr. 192 Taf. 2.



1 Attisch weißgrundige Lekythos.
Athen, Nationalmuseum 1138



2 Attisch weißgrundige Lekythos. London,
British Museum 1920.3-15.1

der sitzenden Göttin, beide sind einander ungewöhnlich nah. Neben der anschließenden Säule, die wiederum den Ort der Handlung verdeutlicht, ist ein Hahn eingefügt, den beiden zugewandt. Auch er ist bereits früh, am eindringlichsten auf den panathenäischen Preisamphoren, mit Athena verbunden, mit der er die Fähigkeit zum aggressiven Handeln teilt²⁴.

Die Sirene ist der dritte Vogel, der wiederholt im Umfeld der Göttin erscheint. Sie nimmt auf einer weißgrundigen Lekythos des Athena-Malers in London Athenas Stelle ein (Abb. 2)²⁵, in einer Abwandlung des bereits bekannten Schemas: Auf einer Basis stehend, spielt sie eine Lyra, während eine Eule in einem Rankenbaum zuseiten einer Säule lauscht. Dieses Bild ist bei Weitem nicht das einzige Zeugnis der Zusammengehörigkeit von Eule, Sirene und Athena. Den bedeutendsten Beleg liefert die sog. Burgon-Amphora in London, die jeweils im Halsbild eine

²⁴ Bentz 1998, 51–53; M. Tiverios, Panathenaic Amphoras, in: O. Palagia – A. Choremi-Spetsieri (Hrsg.), *The Panathenaic Games. Proceedings of an International Conference Held at the University of Athens 2004* (Oxford 2007) 6 f.

²⁵ London, British Mus. 1920.3-15. 1: K. Schauenburg, *Eulen aus Athen und Unteritalien*, JdI 103, 1988, 73 Abb. 5; Kurtz 1975, Taf. 60, 1; Hofstetter 1990, 95 A 97; 118–120. 155. Weitere Lyra spielende Sirenen im Werk des Athena-Malers: Bloomington, Indiana University 65.66: MuM Sonderliste G, November 1964, 24 Nr. 42 mit Abb.; Hofstetter 1997, 1098 Nr. 67 Taf. 738: auf einem Pfeiler, zu beiden Seiten bürgerliche Männer im Himation mit Knotenstock und Hund; San Antonio (TX), Museum of Art 86.134.54 (ehem. Helgoland, Slg. W. Kropatschek): W. Hornbostel, *Aus Gräbern und Heiligtümern. Ausstellungskatalog Hamburg* (Mainz 1981) 107–109 Nr. 64 mit Abb.; MuM Auktion 63, 1983, Nr. 36 Taf. 17; H. A. Shapiro, *Greek Vases in the San Antonio Museum of Art* (San Antonio 1995) Nr. 62 mit Abb.: auf Felsblock, zu beiden Seiten je ein Mann im Himation und Knotenstock, links Baum und Ziege; London, British Mus. B 651: Haspels 1936, Taf. 45, 5; Hornbostel a. O. Abb. S. 109; Bari, Mus. Archeologico 2732: Haspels 1936, Taf. 48, 2; Hornbostel a. O. Abb. S. 109.

Sirene – über Athena Promachos im Hauptbild – und Eule – auf der Rückseite über der Sportart des siegreichen Athleten – trägt²⁶.

Ausschlaggebend für diese Nähe der Sirene zu Athena sind Gesangkunst und Wissen, seit Archilochos und Alkman sprichwörtliche Fähigkeiten der Sirenen²⁷, deren Erwerb – wenn auch über Umwege – mit Athena verbunden ist²⁸; darüber hinaus verbreiten sie nötigenfalls dämonischen Schrecken. Wie Eulen und Hähne verkörpern sie demnach wichtige Eigenschaften der Gottheit; gemeinsame Auftritte betonen also Aspekte, die die Gottheit auch alleine auszeichnen, die dem Maler gerade in dieser Situation – im Mythos oder in der Zeitgeschichte – besonders am Herzen liegen.

In allen Bildern sind Athena und die Eulen also auf der Akropolis von Athen zu Hause. Interessant ist die exklusive Behandlung des Themas durch zwei zeitgenössische Maler, die Wahl der inzwischen längst veralteten schwarzfigurigen Technik und zweier kleinformatiger Gefäßformen, die nicht vorrangig im Heiligtum Verwendung fanden. Es sind die ebenfalls schwarzfigurig bemalten Pinakes und die Kalpis des Theseus-Malers, die mit ihren vergleichbaren Sujets auf die Akropolis gelangen. Während diese in Zeiten äußerster existenzieller Gefahr entstanden, während der Perserkriege, ihre Bilder auf die Situation anspielen mögen, in der schließlich sogar das Kultbild der Athena Polias vor den Persern in Sicherheit gebracht werden musste²⁹, wird die Wahl seiner beiden jüngeren Zeitgenossen (Athena-Maler und Maler der Halbpalmette) eher von den Nachwirkungen geprägt sein, in welchen die Leistung Athenas erst fassbar wird. Vielleicht hat diese Gefahr die Maler so eindrücklich die Bedeutung Athenas und ihrer Eulen für die Existenz der Polis Athen vor Augen geführt, dass sie eine neue Bildform in alter Technik umsetzen, die die bereits lange währende Anwesenheit der Göttin und ihrer Trabanten auf dem Burgberg unterstreicht³⁰.

Es ist dieses ehrwürdige Kultbild der Athena Polias, zu dessen Ausstattung nach Ausweis der Inventare des 4. Jahrhunderts eine goldene Eule gehörte³¹: Sie saß auf der Schulter oder der Hand

²⁶ London, British Mus. B 130: ABV 89; Beazley 1986, Taf. 89. 90; Hofstetter 1990, 91 A 62; Bentz 1998, 49 Anm. 249; 123 Nr. 6.001 Taf. 1. 2. Im mythischen Kontext, z. B. bei der Athenageburt: Bauchamphora des Malers von Berlin 1686 in Philadelphia, University Mus. MS 3441: ABV 296, 3; Demargne 1984, 988 Nr. 367 Taf. 746; N. Malagardis, Héra, le navire et la demeure: offrandes, divinité et société en Grèce archaïque, in: J. de la Genière (Hrsg.), Héra. Images, espaces, cultes. Actes du colloque internationale du Centre des Recherches Archéologiques de l'Université de Lille III 1993 (Neapel 1997) 105 Abb. 13. Derselbe Maler stellt Apollon eine Sirene zur Seite, beide im Kontext einer Götterhochzeit, auf der Bauchamphora desselben Malers in London, British Mus. B 197: ABV 296, 1; J. Maxmin, A New Amphora by the Painter of Berlin 1686, in: Böhr – Martini 1986, 35 Taf. 6, 1; J. H. Oakley – R. S. Sinos, The Wedding in Ancient Athens (Madison 1993) 86 Abb. 66; s. auch u. 167–168. Auf den panathenäischen Preisamphoren werden beide sogar als Bildmotive für ein Fest verwendet (Bentz 1998, 49. 132–133).

²⁷ Zum Wesen der Sirenen: Roscher, ML IV (1909–1915) 601–639 (Weickert); Hofstetter 1990, 13–15. Gesang: bes. in Hom. Od. 12, 39–54. 166–200; zu musizierenden Sirenen s. Roscher, ML IV (1909–1915) 608; Hofstetter 1990, 127; weitere Darstellungen auf einem Skyphos des Theseus-Malers in Greifswald: A. Hundt – K. Peters, Greifswalder Antiken (Berlin 1961) 34 f. Nr. 197 Taf. 17; Borghers 2004, Taf. 13 b; auf einer Oinochoe in Berlin, Antikensammlung 1993.216 (ehem. Slg. Brommer): Hofstetter 1990, 100 A 140 Taf. 9, 2; B. Andreae, Odysseus. Mythos und Erinnerung. Ausstellungskatalog München (Mainz 1999) Abb. 117; eine weitere Oinochoe in Stockholm, Medelhavsmus. (Hofstetter 1990, 100 A 139). Das bekannteste rotfigurige Zeugnis liefert der Stamnos des Sirenen-Malers in London, British Mus. E 440 (1843.11-3.31): ARV² 289, 1; Andreae a. O. Abb. 118.

²⁸ Demnach hat die Pallas Athena die goldenen Keledonen, die schon in der Antike mit den Sirenen der Odyssee verglichen wurden, mit Zauberkraft, Mnemosyne mit dem Wissen über die Zeiten beschenkt: Pind. P. fr. 30 (Bergk); Paus. 10, 5, 11–12. Diese, weiblichen Geschlechts und für den Menschen durch ihre zerstörerische Sangesgabe besonders gefährlich, sollen von Athena und Hephaistos für den frühen Tempel in Delphi in goldenen Kunstwerken gefasst worden sein; dazu Hofstetter 1990, 25 f. (mit Quellen).

²⁹ Die Athener konnten sie 480 v. Chr. vor den Persern retten, indem sie sie mitnahmen: Romano 1980, 52; Nick 2002, 142.

³⁰ Sollte der Einsatz der alten Technik bewusst erfolgt sein – und dies scheint bei der durchgängigen Verwendung durchaus wahrscheinlich –, so betonen die Maler damit den Aspekt der Kontinuität.

³¹ Romano 1980, 42–57; Kroll 1982, 65–76; P. A. Marx, The Introduction of the Gorgoneion to the Shield and Aegis of Athena and the Question of Endoios, RA 1993, 250–254; D. Harris, The Treasures of the Parthenon and

der Göttin³², deren Bild aus Olivenholz geschnitzt und wohl nicht mehr als lebensgroß war³³. Ob stehend oder sitzend³⁴, war sie in jedem Falle unbewaffnet wiedergegeben, trug sie doch eine Stephane – und nicht den Helm – auf dem Kopf³⁵ und in der Hand keine Lanze, sondern eine Phiale³⁶. Das Alter des Kultbildes lässt sich ebenfalls kaum bestimmen, den Quellen zufolge existierte es aber bereits im mittleren 8. Jahrhundert³⁷. In der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts erhielt dieses anikonische Bild durch den Bildhauer Endoios Extremitäten und Schmuck³⁸; diese Veränderung wird in den Jahren zwischen ca. 540 und 500 erfolgt sein³⁹. Sollte dies tatsächlich bereits um 540 geschehen sein, wie P. Marx und K. Hartswick vorgeschlagen haben, war ihre Zufügung Auslöser für die Einführung der Eule als Begleiterin der Athena Promachos in den durch die Panathenäen beeinflussten Vasenbildern⁴⁰. Sollte dies jedoch erst in den 20er Jahren erfolgt sein, so fällt sie in jene Jahre, in denen die Eule dank ihrer Präsenz auf den Münzen weltweit zum Wahrzeichen Athens wird⁴¹.

Im Temenos auf dem Burgberg von Athen sind die Eulen jedoch nicht nur als Begleiterinnen ihrer Göttin präsent, sie wurden dort auch in monumentalem Format als rundplastische Weihge-

Erechtheion (Oxford 1995) 209 Nr. 20; 219–220; Nick 2002, 142–145. – Zum Athenatempel: G. Ferrari, *The Ancient Temple on the Acropolis at Athens*, AJA 106, 2002, 11–35, die argumentiert, der Tempel sei nur in seinem Mittelteil zerstört und trotz dieser Beschädigung – als Mahnmal der Perserkriege – erhalten worden (ebenso bereits W. Dörpfeld bei Ferrari a. O. 12 Anm. 9); die zerstörte Lücke sei durch die Korenhalle gefüllt und betont worden.

³² Auf der Schulter (nach der üblichen Beschreibung von oben nach unten in den Listen): C. J. Herington, *Athena Parthenos and Athena Polias* (Manchester 1955) 23 Anm. 3; Romano 1980, 46. 55 mit Anm. 12; Kroll 1982, 68–70 schlägt die Stellung auf der Hand vor, ausgehend von einer Statue der Athena Archegetis (in Z. 65 einer Inschrift des Jahres 270/269: T. L. Shear, *Kallias of Sphettos and the Revolt of Athens in 286 B. C.*, *Hesperia Suppl.* 17 [Princeton 1978] 3 Z. 65; 36 Anm. 88), deren Epitheton als Empfängerin der Panathenaia niemand anderen als Athena Polias meinen kann, und die nach Auskunft des Schol. Arist. Av. 516 eine Eule in der Hand hielt. – A. Frickenhaus, *Das Athenabild des alten Tempels in Athen*, AM 33, 1908, 23 f. verbindet die Eule der Polias mit jener von Phidias geschaffenen und auf die Akropolis gestifteten »γλαῦξ ἐν πόλει« (Zeugnisse bei O. Jahn – A. Michaelis, *Arx Athenarum a Pausania descripta* [Bonn 1901] 84 s. v. γλαῦξ ἐν πόλει); Herington a. O. 23 Anm. 3 findet jedoch keine überzeugenden Argumente für eine solche Verbindung.

³³ Romano 1980, 48 f.

³⁴ Nach Auswertung der schriftlichen Zeugnisse plädiert Kroll 1982, 67 f. für eine stehende Gottheit. Diskussion bei Simon 1998, 291 Anm. 55.

³⁵ Kroll 1982, 70 f. verbindet die Beschreibungen der schriftlichen Zeugnisse mit Bronzemünzen des späteren 3. Jhs., auf denen Athena allerdings einen Helm trägt; seiner Meinung ist dies jedoch kein Problem, hätte man den Helm doch seines »normalen« Werts wegen – aus Bronze – in den Inventarlisten nicht eigens erwähnt, und habe Athena doch selbigen weit nach hinten geschoben tragen können, sodass das Diadem oder Haarband, das sie auch sonst gern trägt, gut sichtbar gewesen sein könne. Dagegen ist einzuwenden, dass Athena in der athenischen Bildkunst bis in die 70er Jahre des 6. Jhs. unbewaffnet erscheint, s. J. Boardman, *Image and Politics in Sixth-Century Athens*, in: H. A. G. Brijer (Hrsg.), *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium Amsterdam 1984* (Amsterdam 1984) 242. Allerdings bezieht Kroll 1982, 72 die auf den Münzen dargestellte Statue auf jene von Pausanias (1, 26, 4) genannte Kultstatue des Endoios auf der Athener Akropolis, die in dessen Arbeitszeit zwischen 540 und 500 entstanden sein kann.

³⁶ So zuerst Frickenhaus (Anm. 32) 20; Nick 2002, 143.

³⁷ Vom Himmel gefallen nach Paus. 1, 26, 6. Dazu Romano 1980, 52 f.; Hurwit 1999, 20 f.; s. auch Hdt. 5, 71; Welwei 1992, 133–137 zu einem Vorfall im späteren 7. Jh.

³⁸ Nach Athenagoras (2. Jh. n. Chr.), s. Herington (Anm. 32) 69 f.; seiner Lesung nach nennt Athenagoras keine Statue des Endoios in Athen, der einzige Hinweis liegt in der Erwähnung des Materials, nämlich Olivenholz.

³⁹ Zu Endoios: A. E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Akropolis* (Cambridge 1949) 491–495; D. Viviers, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la cité d'Athènes à l'époque archaïque* (Brüssel 1992) 55–102 mit Quellen. Datierung nach Raubitschek a. O. 495. Die Erklärung der Diskrepanz zwischen altem Kultbild und Zutat im 6. Jh. folgt hier Kroll 1982, 73–76; dagegen Marx (Anm. 31) 251, die nicht nur mit der korrupten Überlieferung des Athenagoras-Manuskripts argumentiert, sondern auch mit dem Fehlen eines Hinweises bei Pausanias, der doch bereits (in 1, 26, 4) eine sitzende Athena von der Hand des Endoios erwähnt hatte; so K. J. Hartswick, *The Gorgoneion on the Aegis of Athena: Genesis, Suppression and Survival*, RA 1993, 276 Abb. 4 (Datierung zwischen 540 und 525).

⁴⁰ Insgesamt spricht nichts gegen die Begleitung der Eule, ist sie doch in mythischem Zusammenhang bereits früher an der Seite der Göttin zu sehen, dazu u. 148–167.

⁴¹ Zu den athenischen Eulenprägungen u. 131–133.

schenke aufgestellt⁴²: Ein fast vollständig erhaltenes Exemplar aus Marmor⁴³, mit 91 cm Höhe weit überlebensgroß, stammt aus der Nähe der Heiligtümer der Artemis Brauronia und Athena Ergane im Eingangsbereich der Athener Akropolis und stand vielleicht auf einer von zwei – im gleichen Bereich zu lokalisierenden – monolithen Votivsäulen. Der Verwitterung nach war es auf jeden Fall im Freien aufgestellt. Es ist der Nachfolger eines gleichartigen Kunstwerks besserer Ausführung und festerer Formen, das bis zu seiner Zerschlagung in viele Fragmente während des Persersturms ebenfalls auf der Akropolis gestanden hatte⁴⁴.

2. Die Eule als Begleiterin der wehrhaften Göttin⁴⁵

Erste Belege für ihr gemeinsames Auftreten liefern panathenäische Preisamphoren, auf welchen Athena Promachos von Beginn an die Vorderseite beherrscht und das Gefäß zusammen mit der Inschrift TON AΘENEΘEN AΘAION und den Hähnen auf den rahmenden Säulen als Preis der ihr gewidmeten penteterischen Festspiele ausweist⁴⁶. Dieses Formular wird nicht nur für die pseudo-panathenäischen Amphoren übernommen, Elemente dieser Dekoration finden sich auch in anderem ikonografischen Zusammenhang, ja sogar auf anderen Gefäßformen⁴⁷: So scheint eine schwarzfigurige Halsamphora des frühen 5. Jahrhunderts in Rom auf den ersten Blick dem üblichen Schema zu entsprechen, schreitet doch wie gewohnt Athena Promachos zwischen Hähne tragenden Säulen nach links; neu ist jedoch die Eule, die vor ihr auf einer aus dem Boden sprießenden Ranke steht⁴⁸. Ausnahmsweise nach rechts, doch ebenfalls zwischen von Hähnen bekrönten Säulen agiert Athena Promachos auf einer Olpe der ›Dot-Ivy-Gruppe‹ aus dem ersten Jahrzehnt

⁴² Monumental ist auch die Eule auf einer Kalpis des Theseus-Malers in Uppsala, Universität 352, die, auf dem Altar stehend, stellvertretend ein Opfer entgegennimmt: E. Simon, *Festivals of Attica* (Madison 1983) 61 Taf. 16, 1; R. Garland, *Introducing New Gods* (London 1992) Taf. 2; Borghers 2004, 163 Nr. 161 Taf. 36 a; Fritzilas (Anm. 20) 202 Nr. 382 Taf. 115.

⁴³ Athen, Akropolismus. 1347: H. Schrader, *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis* (Frankfurt 1939) 266 f. Nr. 380 Abb. 301. 302; H. Payne, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis* (London 1936) Taf. 131, 1. 2 (hält auch eine Datierung in archaische Zeit für möglich).

⁴⁴ Athen, Akropolismus. 1355+245. 340. 3839. 171. 176. 341 und 175: Schrader (Anm. 43) 267–269 Nr. 381 Abb. 303–305. Da sich Farbspuren erhalten haben, kann sie nicht allzu lange im Freien gestanden haben.

⁴⁵ Athena agiert in sehr viel mehr als den beschriebenen Bildern als Promachos: Grundlegend H. G. Niemeyer, *Promachos. Untersuchungen zur Darstellung der bewaffneten Athena in archaischer Zeit* (Waldsassen 1960); Nick 2002, 60–62 (Deutung als Kultstatue möglich). Ihre Erscheinungsform hat immer wieder die Frage provoziert, ob die Maler hier eine statuarische Vorlage umsetzen, das Kultbild der Athena Polias nämlich, wie es für die Akropolis bezeugt ist; zusammenfassend Nick 2002, 142–145; zustimmend zur Athena Promachos Nick 2002, 62. Dagegen spricht zunächst die großplastische Umsetzung einer derart vorwärtstürmenden Figur im mittleren 6. Jh., die wohl kaum realisierbar gewesen wäre, so B. S. Ridgway, *Images of Athena on the Acropolis*, in: Neils 1992, 127–131; Oenbrink 1997, 208–213. Abgesehen davon weisen die erhaltenen Athena-Kleinbronzen in eine andere Richtung, wird die Göttin doch zunächst im Korentypus wiedergegeben, bevor der Promachostypus in den Jahren um 480/470 voll ausgebildet ist (so Ridgway a. O. 129). Des Weiteren gilt es, das Fehlen einer Statuenbasis auf den panathenäischen Preisamphoren zu bedenken, die die Figur eindeutig als Statue ausweist; so geschehen ab dem Ende des 6. Jhs., nun ist die Trennung zwischen der Gottheit selbst und ihrer statuarischen Präsenz über jeden Zweifel erhaben (Oenbrink 1997, 36 [Palladion]). Es stellt sich aber auch die Frage, ob eine Trennung zwischen der Person der Göttin und ihrer Statue nicht vielleicht eine zu moderne ist; dazu Connelly 1993, 101; Oenbrink 1997, 36; weiter N. Himmelmann-Wildschütz, *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes* (München 1959) 11.

⁴⁶ Zur Gattung zuletzt Bentz 1998, 48–51.

⁴⁷ Als willkürlich herausgegriffenes Beispiel sei hier eine kleine Kalpis in Fiesole, Slg. Costantini, genannt, auf der die übliche Darstellung durch ein Reh angereichert wurde, das zur linken Säule hinausblickt: CVA Fiesole (1) Taf. 26, 1. 3. Liste der schwarzfigurig bemalten pseudo-panathenäischen Amphoren: Bentz 2001b, 177–195.

⁴⁸ Vatikan, Mus. Gregoriano Etrusco 34536 (G 23): ABV 406, 1; J. D. Beazley – F. Magi, *La raccolta Benedetto Guglielmi nel Museo Gregoriano Etrusco I* (Vatikanstadt 1939) 33 f. Nr. 23 Taf. 8; E. Kunze-Götte, *Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren* (Mainz 1992) Taf. 44, 1 (der Gruppe von München 1512 zugeschrieben). Ebenso auf einer spätschwarzfigurigen Olpe in New York, Kunsthändler: Sotheby's New York, 8. Dezember 1995, 67 (= Sotheby's New York, 23. Juni 1989, 149); Hinweise zu diesem Stück verdanke ich A. J. Clark, Malibu.

des 5. Jahrhunderts in Malibu⁴⁹, auch hier begleitet von der auf einer Volute stehenden Eule, die ihr den Rücken zuwendet. Auf zwei weiteren Gefäßen, einer Amphora panathenäischer Form in Berlin (auf deren Säulen zwei kleine Mantelfiguren stehen⁵⁰) und einem frühen rotfigurigen Pinax von der Akropolis in Athen, wird dieselbe Szene wiederholt⁵¹.

Schon kurz nach 540 wählte ein Maler eine ikonografische Spielart der panathenäischen Preisamphoren, indem er die herkömmliche Mittelszene nicht zwischen hahnenbekrönte Säulen stellt, sondern Eulen deren Stelle einnehmen lässt⁵². Eulen auf Säulen sind auf einer frühen Halsamphora des Schaukel-Malers die einzige Erinnerung an die Panathenäen, die Promachos macht hier einer Frau mit zwei Kindern auf dem Arm Platz⁵³; auf einer späten Halsamphora in Montpellier agieren an dieser Stelle Dionysos und zwei Satyrn⁵⁴, auf einem großen Skyphos des Theseus-Malers aus dem Heraion von Delos Iris und Hermes auf dem Weg zu einer Trankspende⁵⁵. Eine Eule verfolgt mit interessiert gesenktem Kopf das – heute verlorene – Geschehen einer rotfigurigen Halsamphora in Privatbesitz, das sich ehemals zwischen Säulen abspielte⁵⁶. Die Auswechslung von Eule und Hahn ist zunächst durch gemeinsame Charaktereigenschaften zu erklären, beide verkörpern in der Antike Kampfesmut und Tapferkeit⁵⁷. Im Rahmen der Panathenäen, deren Siegespreise Ausgangspunkt der Entwicklung waren, wird die Eule einerseits den kämpferischen Wesenszug ihrer Göttin verstärken; andererseits wird sie durch ihre Integration in den pan-athenischen Zusammenhang noch stärker an Athen gebunden.

Athena, Säule und Hahn werden also zusammen mit der Eule in Bildern eingesetzt, die zwar auf die Panathenäen Bezug nehmen, durch ihr Personal jedoch verfremdet werden.

In allen Beispielen folgt die Eule (einzeln oder mit Begleiterinnen) der Göttin und leistet ihr Gesellschaft. Einmal jedoch, wesentlich später als die bisherigen Beispiele, werden beide zu einer Figur verschmolzen, auf einem Kännchen in Paris aus dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts (Abb. 3)⁵⁸. Wir sehen die Eule im Profil nach rechts gewandt, sie blickt den Betrachter

⁴⁹ Malibu, J. Paul Getty Mus. 86.AE.129: CVA Malibu (2) Taf. 63, 2.

⁵⁰ Berlin, Antikensammlung F 1701: Bentz 2001a, 111 Anm. 5 Taf. 29, 1.

⁵¹ Athen, Nationalmus. (Akrop.) 1041: Graef – Langlotz 1933, Taf. 81.

⁵² Austin (TX), University 1980.32 (ehem. Castle Ashby): CVA Castle Ashby Taf. 15, 5; Shapiro 1989a, Taf. 13 c; Bentz 2001b, 184 Nr. 145. Auch mit dem Musikagon der Rückseite wird auf die Panathenäen verwiesen (Shapiro 1989a, Taf. 13 d). Weitere Beispiele: Athen, Agora P 24661: M. B. Moore – M. Z. Pease Philippides, Attic Black-Figured Pottery, Agora 23 (Princeton 1986) 141 Nr. 319 Taf. 32; Bentz 2001b, 177 f. Nr. 16. Weitere Beispiele aus den Jahren um 500: Amphorenfragment aus dem Kerameikos von Athen PA 1: J. Frel, Panathenaic Prize Amphoras (Athen 1973) 15 Abb. 11 (noch spätes 6. Jh.); Bentz 2001b, 178 Nr. 21. Fragmente von der Athener Akropolis Athen, Nationalmus. (Akrop.) 1015–1018: Graef – Langlotz 1914, Taf. 61; Bentz 2001b, 181 Nr. 94–97. London, British Mus. B 138: CVA London (1) Taf. 4, 3; Bentz 2001b, 188 f. Nr. 233. In das letzte Viertel des 6. Jhs. gehört das Gefäß Brüssel, Mus. Royaux R 232: CVA Brüssel (1) Taf. 13, 5; 14, 2; Bentz 2001b, 185 Nr. 170.

⁵³ Paris, Louvre F 226: ABV 308, 66; Böhr 1982, 94 Nr. 99 Taf. 101; B. H. Foley, Mothers and Daughters, in: J. Neils – J. H. Oakley, Coming of Age in Ancient Greece. Ausstellungskatalog Hanover, New Hampshire (New Haven 2003) 116. 114 Abb. 2 erkennt hier Leto mit ihren Kindern Artemis und Apollon.

⁵⁴ Montpellier, Mus. Fabre 825.1.557: K. Schauenburg, Herakles Musikos, JdI 94, 1979, 71 Abb. 20; LIMC III (1986) 450 Nr. 290 Taf. 327 s. v. Dionysos (C. Gasparri).

⁵⁵ Delos, Mus. B 6.140: Dugas 1928, 180 Nr. 596 Taf. 47. Auf der Rückseite wird der Aufbau wiederholt, doch stehen diesmal Hähne auf den Säulen, zwischen ihnen sind Herakles und Athena im Handschlag vereint.

⁵⁶ Schauenburg (Anm. 54) 70 Abb. 1.

⁵⁷ Der Hahn verkörpert – wie die Eule auch – Kampfesmut und Tapferkeit: K. Braun, Pädagogisch wertvoll – der Hahnenkampf, in: Wünsche – Knauf 2004, 402 f., auf den panathenäischen Preisamphoren »Sinnbild für Kampfesmut bei Wettspielen«. Hähne treten auch allein auf, mit Vorliebe auf Kleinmeisterschalen (ein Beispiel in Malibu, J. Paul Getty Mus. 86.AE.159: CVA Malibu [2] Taf. 94); im Kampf schmücken sie etwa das Segment einer Schale des Epitimos (Malibu, J. Paul Getty Mus. 86.AE.157: CVA Malibu [2] Taf. 93); zu Hahn und Hahnenkampf: Braun a. O. 402–407. Ein Vorläufer für Hahn und Eule auf einer frühkorinthischen Oinochoe in Korinth, Mus. C-62-565: D. A. Amyx – P. Lawrence, Archaic Corinthian Pottery and the Anaploga Well, Corinth 7, 2 (Princeton 1975) 142 An 219 Taf. 57. 102.

⁵⁸ Paris, Louvre CA 2192: Le Lasseur 1919, 354–362 Abb. 130. 131; C. Dugas, Lécyclythe aryballisque athénien, BCH 70, 1946, 177 Abb. 8; K. Schauenburg, A Dionysiac Procession on a Monumental Shape 8 Oinochoe, in: Moon 1983, 261 Abb. 17, 4; P. Bruneau, Deliacia, BCH 99, 1975, 298 Abb. 20; Demargne 1984, 962 Nr. 44 (als Athena



3 Attisch rotfiguriges Kännchen.
Paris, Louvre CA 2192



4 Attisch rotfigurige Lekythos des Brygos-Malers. New York, The Metropolitan Museum of Art 09.221.43

aus großen Augen mit leicht schräg gelegtem Kopf an. Auf ihm sitzt der in die Fläche geklappte Busch des attischen Helms, in den Händen hält sie den Rundschild und die Lanze, ist also wie Athena selbst oder jeder athenische Hoplit gewappnet. Insofern verkörpert sie Athena und Athen ebenso wie den Bürger als Verteidiger der Stadt⁵⁹, ein sicher betonenswerter Aspekt in den Jahren andauernder Auseinandersetzungen mit den Persern, wenn er auch nur dieses eine Mal so konkret angesprochen wird⁶⁰.

Auf zwei rotfigurigen Vasen schließlich sind Athena und ihr Vogel auf sich selbst konzentriert: In den Jahren um 520 richtet die sitzende Athena des Vasenmalers Oltos ihren Blick auf eine Eule auf ihrer vorgestreckten linken Hand⁶¹. Wenn hier die Beziehung beider noch etwas steif ist, hat der Brygos-Maler auf seiner Lekythos in New York ihre Zusammengehörigkeit deutlicher visualisiert, indem er eine sehr kleine Eule auf Athena zufliegen lässt (Abb. 4)⁶². In beiden Fällen genügen sie sich

Ergane bezeichnet); Hoffmann 1994, 39; Monbrun 2007, 563–567 Abb. 1; A. G. Mitchell, *Greek Vase-Painting and the Origins of Humour* (Cambridge 2009) 134 f. Abb. 60. Es entstand in derselben Werkstatt wie die Eulenskyphoi. – Weitere Gemeinsamkeiten zwischen Glaux und Athena sieht Monbrun (2007, 578 f. Abb. 7) nicht nur in ihrer durch die Strahlkraft der Augen ausgedrückten Präsenz, sondern auch in der Ägis, deren Konsistenz weniger an ein Ziegenfell denn an Schuppen erinnert, Schuppen, die in den Bildern sehr häufig das Federkleid der Eulen ersetzen. Eule und Hoplit verhalten sich im Falle eines Angriffs durchaus gleich (Monbrun 2007, 576–581), auch dies ein Grund für die Wiedergabe der Pariser Eule. Erstaunlich bleibt angesichts dessen die Tatsache, dass uns nur ein bildliches Zeugnis vorliegt. – Als Parodie gilt wiederum die Darstellung auf einer Bauchlekythos in Paris, Slg. Dugas, auf der sich ein Vogel (eine Lerche?) in voller Bewaffnung präsentiert: Dugas a. O. 176 Abb. 6; Bruneau a. O. 298 Abb. 20. 21; ein sehr ähnlicher Vogel mit gleicher Ausstattung beispielsweise auch auf einem Webgewicht aus Korinth: J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings* (London 1970) 235 Abb. 268. Das Motiv der Eule mit den Waffen Athenas auf späteren Fingerringen, etwa in der Slg. Oppenländer: Boardman a. O. 225 Abb. 232.

⁵⁹ F. Lissarrague, *Der Krieger*, in: C. Bérard – J.-P. Vernant (Hrsg.), *Die Bilderwelt der Griechen* (Mainz 1984) 57 Abb. 60; 59.

⁶⁰ Eine Parallele bietet jedoch eine Lekythos von der Hand eines dem Meidias-Maler nahestehenden Malers in Athen, Nationalmus. 1284 (CC 1941): L. Burn, *The Meidias Painter* (Oxford 1987) 68. 114 MM 112; LIMC IV (1988) 517 Nr. 91 Taf. 308 s. v. Helene (L. Kahil): Ein neben Helena auf dem Boden sitzender Eros wendet seine Aufmerksamkeit einem kleinen, mit Helm und Rundschild ausgestatteten Vogel zu, der unmittelbar unter Aphrodite steht; weiter anwesend sind die Dioskuren (hierfür spricht ihre übereinstimmende äußere Erscheinung). Auf den ersten Blick wirkt das Bild wie ein Familientreffen in glücklichen Tagen; das Vögelchen ist jedoch ein unübersehbarer Hinweis auf kommendes Unheil.

⁶¹ Teller Berlin, *Antikensammlung F 2313*: ARV² 67, 139 (»early«); CVA Berlin (3) Taf. 135, 4. 5.

⁶² New York, Metropolitan Museum of Art 09.221.43: ARV² 383, 204; Richter – Hall 1936, Taf. 41; N. Himmelmann-Wildschütz,

selbst, ist eine Einbindung in eine Handlung überflüssig geworden – Ausweis einer veränderten Göttervorstellung, die im Bild dieser Athenen zum Ausdruck gebracht wird: jene der machtvollen Anwesenheit, der »Vergegenwärtigung der besonderen göttlichen Sphäre ...«⁶³.

Die Eule wirkt darüber hinaus in zwei weiteren Formen als Begleiterin der Athena Promachos, als Schildzeichen oder auf dem Schild stehend:

Für den Maler der Havanna-Eule spielt der Vogel offensichtlich eine wichtige Rolle, wählt er ihn doch durchgängig als Motiv für den großen Rundschild der Göttin (Abb. 5)⁶⁴. Durch die auf einer Ranke sitzende Eule sind die Amphoren erstmals eindeutig als Produkte einer bestimmten Werkstatt ausgezeichnet. Darüber hinaus erhält auch die Eule, und auch dies erstmals, eine inhaltliche Aussage, die sich aus ihrer Funktion als Begleiterin Athenas ableitet: Auch sie trägt nun dazu bei, das entsprechende Gefäß als Teil des von der Polis Athen in Auftrag gegebenen

und autorisierten Sets zu kennzeichnen und den institutionellen Charakter seiner Verwendung zu unterstreichen. Diese Neuerung mag ihren Anreiz wohl der Einführung der Demokratie verdanken⁶⁵; das Vorschreiben der Schildzeichen durch die städtischen Beamten bei der Auftragsvergabe



5 Panathenäische Preisamphora des Malers der Havanna-Eule. München, Staatliche Antikensammlungen 1454

Zur Eigenart des klassischen Götterbildes (München 1959) 20 f. Abb. 7.

⁶³ Kasper-Butz 1990, 176 f.

⁶⁴ Er bemalt jeweils die Vorderseite, die Rückseite stammt vom Michigan-Maler: Bentz 1998, 48 f. 131 f. Taf. 28. 29. 31. Vorher hatte der jeweilige Maler die Schildzeichen seiner Athenen variiert; dazu zuletzt Bentz 1998, 48; Überblick über die Schildzeichen Bentz 1998, 204–207. Zu berücksichtigen sind in diesem Zusammenhang auch die Eule auf dem Schild der Athena auf der Oinochoe des Amasis-Malers in Paris (von Bothmer 1985, 140–142 Nr. 27) und jene auf dem Volutenkrater des Kleophrades-Malers in Malibu, J. Paul Getty Mus. 84.AE.974: A. J. Clark – M. Elston – M. L. Hart, *Understanding Greek Vases* (Los Angeles 2002) 83 Abb. 77; B. Cohen, *Colors of Clay*. Ausstellungskatalog Malibu (Los Angeles 2006) 66–68 Nr. 13; Abb. S. 68; s. hier Abb. 26.

⁶⁵ Bentz 1998, 49 f. postuliert eine mit dieser politischen Neuregelung einhergehende engere Beziehung der Eule zu Athena. Etwa gleichzeitig wählen der Priamos-Maler auf einer Hydria in London, British Mus. B 345 (ABV 332, 20; CVA London [6] III He Taf. 94, 4; 95, 4; W. G. Moon, *The Priam Painter: Some Iconographic and Stylistic Considerations*, in: Moon 1983, 99 Abb. 7.4 a) und Psiak auf der Bauchamphora in Brescia (ABV 292, 1; E. Simon, *Die griechischen Vasen* [München 1976] Taf. 80) eine Eule als Schildzeichen, allerdings als Begleitung für Athena im mythischen Kontext (Götterversammlung und Löwenkampf des Herakles).

ist allerdings nicht zwingend zu postulieren⁶⁶, schließlich ist der Maler der Havanna-Eule nicht der einzige, der zeitgenössische Impulse aufnimmt⁶⁷.

Ein weiteres Mal sind Göttin und Eule in dieser Form auf einer um 470 bemalten Lekythos von der Akropolis zu Athen vereint, auf der Athena mit ihrer Salpinx beschäftigt ist; zu ihren Füßen steht der große Rundschild mit einer kleinen Eule auf einem langen Olivenzweig als Schildzeichen⁶⁸. Die Salpinx ist ein Blasinstrument von sonorer Tonlage und wird deshalb gern mit Athenas Stimme verglichen. Es kündigt Gefahr an, im militärischen Bereich ruft es die Soldaten zum Angriff oder zum Rückzug⁶⁹, übernimmt auf diesem Wege die Rolle des Herolds oder verdeutlicht seine Anweisungen. Sein Wirken wird auf die Salpinx übertragen und verweist uns in jenen öffentlichen Raum, über den Athena als Polias in der Stadt herrscht. Eule und Olivenzweig betonen – an prominenter Stelle in der Schildmitte – diesen Aspekt.

Die Eule dient jedoch nicht nur als Schildzeichen, sie sitzt gelegentlich auch auf dem Rand des Schildes⁷⁰. Wieder ist das Bildschema panathenäischen Preisamphoren entlehnt, wieder ist die einzige Zutat die kleine Eule: Sie steht hier auf dem reich verzierten Schild der Göttin und richtet ihren Blick aus großen Augen auf den Betrachter. Hähne auf Säulen flankieren die Mittelgruppe, wenden sich allerdings mit umgewendetem Kopf vom Geschehen ab. Ein weiteres etwa zeitgleiches Beispiel liefert die Vorderseite der pseudo-panathenäischen Amphora des Schaukel-Malers in Kopenhagen; hier ist jedoch nicht nur eine kleine Eule auf dem Schildrand eingefügt, der Maler hat auch die Hähne auf den Säulen durch Panther mit erhobener Pfote ersetzt⁷¹. Beide Male bilden Gefäßform und Ikonografie eine – lediglich durch Kleinigkeiten bereicherte – Einheit. Schon bald – etwa auf einem nur wenig späteren Pinax, der auf die Akropolis von Athen geweiht wurde⁷², – rücken Maler von dieser Einheit ab und verbreiten auf diese Weise die Bedeutung der Eule als Repräsentantin Athenas und Athens.

Die wiederholte Eingliederung der Eule in eine eindeutig mit den panathenäischen Preisamphoren verbundene Ikonografie zeugt von einer engen Verbindung zu Athena gerade im kämpferischen Bereich, welchen Athena Promachos in ihrem ausschreitenden Typus und durch ihre starke Bewaffnung exemplarisch verkörpert. Diesen Aspekt unterstreicht die Eule durch ihre Verhaltensweise im Falle eines Angriffs, eine Eigenschaft, die sie als Begleittier Athenas prädestiniert. Dass die kämpferische Seite Athenas und der Eule gerade in den Werkstätten von Princeton-

⁶⁶ Bentz 1998, 50 mit Verweis auf J. Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen (Mainz 1977) 182.

⁶⁷ Manche Kollegen folgen ihm darin und platzieren die Eule auf dem Schild der Athena Promachos zwischen Hähne tragenden Säulen: So kombinieren ein Maler der Leagros-Gruppe (Neapel, Mus. Archeologico Nazionale 86321: CVA Neapel [5] Taf. 36. 37; Bentz 2001b, 190 Nr. 257) oder der Eucharides-Maler (Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe 1907.510: ABV 397, 3; CVA Hamburg [1] Taf. 23, 1; Bentz 2001b, 187 Nr. 209) eine solche Vorderseite mit der Darstellung eines sportlichen Wettkampfes auf Amphoren panathenäischer Form. Beide Werkstätten produzieren panathenäische Preisamphoren mit innerhalb der Werkstatt einheitlichen Schildzeichen (Leagros-Gruppe: Sirene; Eucharides-Maler: Schlange, ein Verweis auf die Burgschlange [?]). Zeitgenössische Impulse z. B. im Werk des Priamos-Malers, der den Bau des Brunnenhauses auf der Agora zum Anlass für seine zahlreichen Brunnenhausszenen nimmt; dazu Moon (Anm. 65) 109.

⁶⁸ Athen, Akropolismus. 2568: G. Daux, Chroniques des fouilles 1965, BCH 90, 1966, 741 Abb. 1; Demargne 1984, 1012 Nr. 600 Taf. 763; A. Serghidou, Athena Salpinx and the Ethics of Music, in: Deacy – Villing 2001, 73 f. Abb. 1. Auffallend ist ihre Tracht, trägt sie doch den Peplos zu Helm und Schild und nicht wie üblich Chiton, Mantel (oder gelegentlich den Peplos) und Ägis darüber.

⁶⁹ Rolle und Quellen bei D. Paquette, L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique (Paris 1984) 75; Serghidou (Anm. 68) 65–73.

⁷⁰ New York, Metropolitan Museum of Art 1989.281.89: J. Chamay – D. von Bothmer, Ajax et Cassandre par le Peintre de Princeton, AntK 30, 1987, 58–68 Taf. 8, 3; 9, 1. 2; Bentz 2001b, 190 Nr. 261. Dem Festcharakter des Gefäßes entsprechend, wird auf der Rückseite ein Ausschnitt aus einem Musikwettbewerb thematisiert.

⁷¹ Kopenhagen, Nationalmus. 3672: ABV 307, 58; Böhr 1982, 92 Nr. 90 Taf. 88 B; auf der Rückseite Poseidon in der Gigantomachie. Zur Beziehung zwischen Schaukel- und Princeton-Maler s. Böhr 1982, 53.

⁷² Athen, Nationalmus. (Akrop.) 2509: Graef – Langlotz 1914, Taf. 103. Auf dem Pinax Athen, Nationalmus. (Akrop.) 2493 (Graef – Langlotz 1914, Taf. 101) steht die Eule zwar unmittelbar neben dem Schildrand, aber wohl auf einem eigenen Untersatz (Graef – Langlotz 1914, 242 vermuten eine Stele). Weitere Beispiele für Athena Promachos bei Graef – Langlotz 1914, Taf. 103. 104. 109.

und Schaukel-Maler betont wird⁷³, lässt sich wohl mit der Politik der Polis unter Führung des Peisistratos erklären, in deren Folge Athen nicht nur in das offizielle Geflecht von – meist von Tyrannen getragenen – Beziehungen eingebunden wird, sondern sich, wenn auch nicht allzu häufig, stärker und teilweise auch offensiv außerhalb Attikas engagiert⁷⁴. Zudem wissen wir um das besondere Verhältnis des Peisistratos zu Athena: Nicht nur wird sein Name in den Quellen im Zusammenhang mit der Einführung oder Reorganisation der großen Panathenäen genannt, ein Ereignis, das früh in seiner Karriere anzusetzen ist⁷⁵; er bedient sich ihrer laut Herodots Bericht auch, um seinen Einzug in die Stadt und seinen Weg an die Macht zu legitimieren⁷⁶.

II. Die Eule als Repräsentantin der Polis

1. Interne Aufgaben

a. Für die Wirtschaft

Nirgendwo manifestiert sich die Bedeutung der Eule klarer als in der athenischen Münzprägung. War sie auf den Wappenmünzen noch eines von mehreren Motiven⁷⁷, so wird sie durch die Präsenz auf den Rückseiten der Eulen-Tetradrachmen zu *dem* Wappentier Athens⁷⁸: Im Profil nach rechts oder links, den Kopf dem Betrachter zugewandt, füllt sie nun die Rückseite und bildet das Gegenstück zu Athena, deren Kopf auf dem Avers das Produkt zweifelsfrei als athenisch ausweist. Dies belegen die drei Anfangsbuchstaben ΑΘΕ vor der Brust des Vogels ebenso wie der Olivenzweig in seinem Rücken⁷⁹.

Die athenischen Eulenmünzen, die über Jahrhunderte hinweg das Bild der Polis nach außen prägen sollten, verdanken ihre Einführung vielleicht Hippias, dem ältesten Sohn des Peisistratos und Finanzfachmann, der mit der neuen Ikonografie – anders als bei den Wappenmünzen mit ihren vielen Motiven – erstmals auf ein einziges Paar von Zeichen setzte, das eine in Athen bislang unbekannte, konsequente Repräsentation der Polis gewährleistete⁸⁰. In dieser Hinsicht folgen die Eulen-Tetradrachmen dem Beispiel der panathenäischen Preisamphoren: Beide verbreiten das

⁷³ Beispielsweise im Zusammenhang mit dem Angriff auf Cassandra, s. u. Anm. 193.

⁷⁴ M. Stahl, Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen (Stuttgart 1987) 201–228 (Schwerpunkt Sigeion); Welwei 1992, 242–246.

⁷⁵ Neils 1992, 20 f.; Bentz 1998, 12. Seine Söhne beteiligen sich als Ordner des Festzuges auch aktiv an der Organisation der Panathenäen: Welwei 1992, 240 Anm. 65.

⁷⁶ Gemeinsam mit der als Athena verkleideten Phye: Hdt. 1, 60, 3–5; J. Boardman, Herakles, Peisistratos and Sons, RA 1972, 57–72; Stahl (Anm. 74) 61; Shapiro 1989a, 14 f. 20.

⁷⁷ Allgemein Kraay 1976, 56–60. Berlin: P. R. Franke – M. Hirmer, Die griechische Münze ²(München 1972) 90 Taf. 114, 346; Flament 2007, 11 Nr. 9. Das Silber stammt aus verschiedenen Quellen (Flament 2007, 16 f.).

⁷⁸ Franke – Hirmer (Anm. 77) 88–91 Taf. 116–119; Kraay 1976, 60–74; Flament 2007, 25–120. Die Eulenmünzen werden nun ausschließlich aus dem Silber von Laurion geprägt: O. Picard, La découverte des gisements du Laurion et les débuts de la chouette, RBNum 147, 2001, 1–10; Flament 2007, 27.

⁷⁹ Etwa gleichzeitig beginnt der Auftritt der Eule im Innenbild von Schalen, offensichtlich angeregt durch die Münzbilder; besonders prächtig sind Athen, Nationalmus. (Akrop.) 75 (ARV² 80 Mitte; Graef – Langlotz 1933, Taf. 5), Athen, Nationalmus. (Akrop.) 415 und 416 (Graef – Langlotz 1933, Taf. 31) und Kreuzer 2010, 68 Abb. 1. 3; 71 Abb. 5. Vorläufer dafür im Innenbild von Sianaschalen, beispielsweise Tarent, Mus. Nazionale Archeologico 20196: ABV 74, 2; H. A. G. Brijder, Siana Cups III. The Red-Black Painter, Griffin-Bird Painter and Siana Cups Resembling Lip-Cups (Amsterdam 2000) 707 Nr. 728 Taf. 228 c; 652 Anm. 464.

⁸⁰ Der Beginn dieser Prägung war lange umstritten. Zur Forschungsgeschichte Flament 2007, 27 f.; J. H. Kroll, What About Coinage?, in: J. Ma – N. Papazarkadas – R. Parker (Hrsg.), Interpreting the Athenian Empire (London 2009) 195 f.; Kraay 1976, 60 verweist auf die aus den Stücken ablesbare Veränderung in der Verwaltung; der Staat übernimmt nun die Ausgabe. Zur Einführung durch Hippias bes. J. H. Kroll, From Wappenmünzen to Gorgoneia to Owls, ANSMusNotes 26, 1981, 1–32 bes. 25.



6 a. b Attisch rotfigurige Schale des Malers von Berlin 2268. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1906 (06.1021.166)

athenische Gütesiegel in der griechischen Welt und künden von einer wirtschaftlichen Erfolgsgeschichte⁸¹, die nur durch politische Einheit und Übereinkunft zu erreichen ist⁸².

b. *Im Agon*

Auf einer Schale des Malers von Berlin 2268 in New York, die im letzten Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts entstand (Abb. 6 a–b)⁸³, trainieren auf beiden Außenseiten junge Weitspringer und Diskuswerfer unter Aufsicht und Anleitung ihrer Trainer im Gymnasion. Das Besondere an dieser Darstellung ist nicht der Pfeiler am rechten Bildrand der Vorderseite; solche Pfeiler sind häufige Requisiten in Sportdarstellungen und kennzeichnen Start oder Ziel von Trainingsbahnen⁸⁴. Das Ungewöhnliche ist die Eule, die sich darauf niedergelassen hat, wie immer den Blick auf den Betrachter gerichtet.

Fast gleichzeitig wird die Eule als Bildschmuck auf Diskoi eingeführt, die in eben jener Palästra benutzt werden⁸⁵. Ein frühes Beispiel – um 500 – sehen wir in der Hand des antretenden Athleten auf einem Kolonettenkrater des Myson in Oxford (Abb. 7)⁸⁶. Gleich zweimal gibt der Berliner Maler einem Diskobol einen Diskos mit Eule in die Hand (Abb. 8), beide Male auf frühen Amphoren panathenäischer Form⁸⁷ – auf jener Gefäßform also, die mit entsprechender Bemalung als Siegespreis der anlässlich der Panathenäen abgehaltenen Spiele diente. Wie der Maler von Berlin 2268 kombiniert auch der Berliner Maler seinen Diskuswerfer mit einem Weitspringer, der auf der Gegenseite die Halteres schwingt; auf dem unwesentlich späteren zweiten Gefäß folgt dem Athleten auf der Gegenseite jedoch ein junger Mann in der gewohnten Ausstattung des Polisbürgers, in Himation und mit Knotenstock, auf dessen Lebenswelt auch die Beischrift »ΣΟΚΡΑΤΕΣ ΚΑΛΟΣ« wiederum neben dem Athleten hinweist: Sport und Lebenswelt der Polis sind in diesen beiden Gefäßseiten verknüpft⁸⁸. Akontisten, Diskobole und Weitspringer waren be-

⁸¹ In den Bereich der Wirtschaft verweist auch die Eule im Innenbild einer Schale in der Art des Haimon-Malers in Athen, Nationalmus. 644 (CC 1097) (ABV 560, 522; Lippold 1952, 96 Abb. 19), die auf einer Transportamphora steht, ein weiteres gleichförmiges Gefäß und ein Fisch komplettieren das Ensemble und den Handelsaspekt.

⁸² K. Hitzl, Die Gewichte griechischer Zeit aus Olympia, OF 25 (Berlin 1996) 147, weist zu Recht darauf hin, dass nur eine stabile, selbstbewusste Polis über ausreichend Souveränität verfügt, um sich selbst in Form von Münzen zu präsentieren.

⁸³ New York, Metropolitan Museum of Art 06.1021.166: ARV² 153, 1; Richter – Hall 1936, 22 f. Nr. 7 Taf. 6. Der Maler von Berlin 2268 ist eine der zentralen Figuren für die Entwicklung des athenischen Eulensbildes; in der von ihm begründeten Werkstatt entstehen später u. a. die Eulenskyphoi. – Mit dem gepunkteten Körper sehr ähnlich ist eine Eule auf einem Pfeiler auf einem Skyphosfragment von der Athener Akropolis (Athen, Nationalmus. [Akrop.] 500: Graef – Langlotz 1933, 45 Nr. 500 mit Abb.), vor dem noch ein Teil von Athenas schräg gestellter Lanze erhalten ist. Dazu auch N. Yalouris, Athena als Herrin der Pferde, MusHelv 7, 1950, 53 f. Anm. 207a, der aus diesem und zwei weiteren Vasenbildern auf die Bedeutung der Eule im agonistischen Zusammenhang schließt.

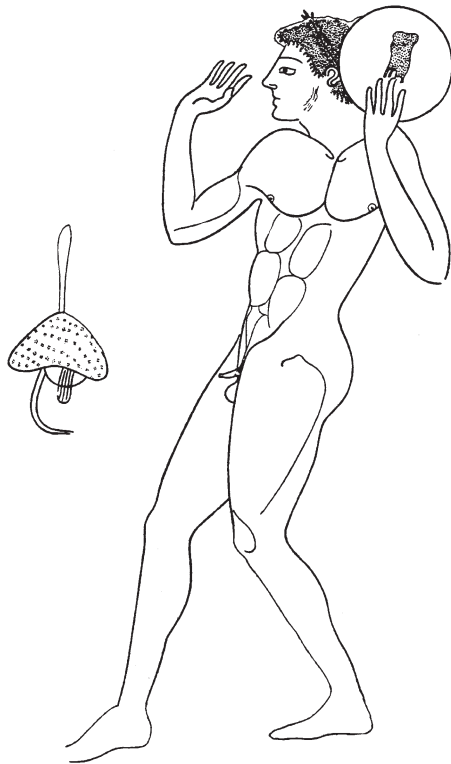
⁸⁴ J. Jüthner, Die athletischen Leibesübungen der Griechen I (Wien 1965) 159. Häufig wird er als Ablage, etwa von Gewand, genutzt, so auf der Schale des Erzgießerei-Malers in London, British Mus. E 78 (1850.3-2.2): ARV² 401, 3; CVA London (9) Taf. 69.

⁸⁵ J. D. Beazley, Three New Vases in the Ashmolean Museum, JHS 28, 1908, 316; P. Valavanis, Γλαῦκες ἐπὶ δίσκων, Nikephoros 18, 2005, 91–101 (Eulen kennzeichnen die Diskoi als standardisierte Geräte für die Panathenäen). Üblicher sind andere Muster, etwa Hakenkreuze, z. B. auf dem Hals der Spitzamphora des Kleophrades-Malers in München, Staatliche Antikensammlungen 2344: ARV² 182, 6; J. D. Beazley, The Kleophrades Painter (Berlin 1933, Nachdruck Mainz 1974) Taf. 3; Simon (Anm. 65) Taf. 121; Wünsche – Knauß 2004, 134 Abb. 15. 11.

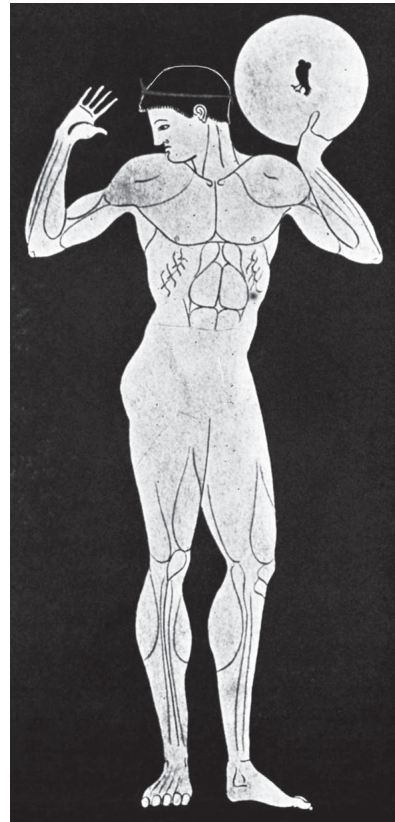
⁸⁶ Oxford, Ashmolean Mus. 561: ARV² 241, 52; Beazley (Anm. 85:1974) Taf. 31 B; CVA Oxford (1) III I Taf. 23, 1; J. D. Beazley, Attic Red-Figured Vases in American Museums (Cambridge, MA 1918) 50 Nr. 12 Abb. 31; Robertson 1992, 126 Abb. 129.

⁸⁷ München, Staatliche Antikensammlungen 2310 und 2313: ARV² 198, 12 (»very early«) und 197, 9 (»early«); CVA München (4) Taf. 192, 1; 198, 1 bzw. 196, 1; 198, 3; Wünsche – Knauß 2004, 106 Abb. 13.7. Hier besteht also eine explizite Verbindung von Gefäßform und Spielen; anders H. A. Shapiro, Red-Figure Panathenaic Amphoras: Some Iconographical Problems, in: M. Bentz – N. Eschbach (Hrsg.), Panathenaiika. Symposium zu den Panathenäischen Preisamphoren Raischholzhausen 1998 (Mainz 2001) 119 Anm. 11.

⁸⁸ Eine Palästraszene bilden auch die Schalenfragmente in Wien, Universität 53c10 und 53c11: CVA Wien, Universität Taf. 18, 10–12. 14–18; Jüthner 1968, Taf. 91 b; auf Taf. 18, 11 sind noch die ausgestreckten Arme eines Diskuswerfers samt seinem Arbeitsgerät – mit Eule – erhalten.



7 Attisch rotfiguriger Kolonettenkrater des Myson. Oxford, Ashmolean Museum 561



8 Attisch rotfigurige Amphora panathenaischer Form des Berliner Malers. München, Staatliche Antikensammlungen 2310

reits auf einer Schale des Zimmermann-Malers vereint: Während sich einige auf ihren Wurf oder Sprung vorbereiten, andere bereits antreten oder gar aktiv sind und ein junger Mann die Hacke zum Auflockern des Bodens senkt, spielt ein Aulosbläser im langen, durchsichtigen Gewand auf seinem Doppelaulos⁸⁹; vor einem Altar hält ein Diskuswerfer sein eulenverziertes Sportgerät in der Hand⁹⁰.

Eine sprechende Variante dieser Darstellungen bietet ein Alabastron(-Fragment) in Würzburg, das um 490 vielleicht von Onesimos bemalt wurde⁹¹: Hier ist der Diskuswerfer in der Drehung

⁸⁹ Zum Flötenspiel Philostr. *Gymnastikos* 35; Paus. 5, 7, 10.

⁹⁰ Da alle drei Sportarten musikalisch begleitet wurden, ist der Aulosbläser nicht weiter erstaunlich, wenn auch selten dargestellt; zur Musikbegleitung: H. A. Shapiro, *Mousikoi agones: Music and Poetry at the Panathenaia*, in: Neils 1992, 56 f. Der Altar ist in diesem Zusammenhang ausgesprochen ungewöhnlich. Zu den Gymnasien in Athen: C. Wacker, *Das Gymnasion in Olympia* (Würzburg 1996) 145–178. – Weitere Belege auf Schalen des Makron in Kopenhagen, Nationalmus. 703: ARV² 467, 131; Jüthner 1968, Taf. 63 u.; N. Kunisch, *Makron, Kerameus* 10 (Mainz 1997) 161 Nr. 8 Taf. 7 und London, British Mus. E 58 (1883.12-8.1): ARV² 307, 93; CVA London (9) Taf. 46; Jüthner 1968, Taf. 53 u., beide Male ohne Pfeiler. Auf einer Halsamphora des Eucharides-Malers in Brüssel, Mus. Royaux (A 721) liegt ein solcher Diskos auf der Erde, ein Speerwerfer holt daneben gerade zum Wurf aus: ARV² 226, 5; CVA Brüssel (2) III Ic Taf. 14 a. c; Jüthner 1968, Taf. C. – Eine Eule zierte vielleicht auch den Diskos auf einem Teller des Malers der Akropolisteller in Athen, Nationalmus. (Akrop.) 4: ARV² 138, 2; Graef – Langlotz 1933, Taf. 2; Jüthner 1968, Taf. 58 d, der zusammen mit einer Hacke auf dem Boden liegt, während ein Weitspringer mit seinen Halteres in der Hand hinweg eilt; zumindest scheinen am Bruchrand Reste der Bemalung, wohl vom Flügel, erhalten.

⁹¹ Würzburg, Martin-von-Wagner-Mus. HA 469: E. Langlotz, *Griechische Vasen* (München 1932) 112 Nr. 545 Taf. 217; Jüthner 1968, Taf. 91 b; CVA Würzburg (2) Taf. 17, 5; Wünsche – Knauf 2004, 10 Abb. 13. 18.

wiedergegeben, er wird den Diskus also gleich schleudern; und als sollte die Eule die Bewegung spiegeln, hat sie ihre Flügel weit ausgebreitet und fliegt davon⁹².

Alle genannten Gefäße entstanden früh im 5. Jahrhundert. Ein besonderes Faible für Diskoi mit Eulendekoration verrät schließlich der Bowdoin-Maler, der in den Jahren kurz vor und um 470⁹³ eine Reihe von Lekythen mit Palästraszenen verziert, in deren Mittelpunkt die einzelne Figur eines Athleten, Trainers oder Siegers steht⁹⁴. Bereits auf den oben genannten Diskoi sind mitunter Punkte um die Eule herum angeordnet, und Gleiches sieht man auf Gefäßen des Bowdoin-Malers⁹⁵. Auf einer Lekythos im Athener Nationalmuseum wird jedoch deutlich, dass diese Punkte Buchstaben imitieren, und zwar ΔΑΜΟΣΙΟΣ (Abb. 9)⁹⁶. Auf diese Weise hat der Maler einen eindeutigen Bezug zwischen dem Objekt und seinem Besitzer bzw. seiner Funktion hergestellt, die demnach beide im offiziellen Kontext der Polis liegen müssen.

J. D. Beazley hatte bereits 1908 vermutet, dass solche Diskoi reale Geräte wiedergeben, deren Schmuck im Umriss geritzt ist⁹⁷: Sie bestehen meist aus Bronze, können aber auch aus Blei oder Eisen und sogar aus Stein (Marmor) gefertigt sein⁹⁸. Um für identische Bedingungen beim Wettkampf zu sorgen, müssen alle Athleten die gleichen Scheiben benutzen, die zur Gewährleistung von Wettbewerbsgleichheit am Ort des sportlichen Geschehens aufbewahrt werden⁹⁹. In unserem Falle haben wir es durchweg mit attischen Vasenbildern zu tun, deren Diskoi mit dem Emblem Athens, der Eule, geschmückt sind. Das kann nur bedeuten, dass die Sportgeräte für den Wettkampf anlässlich der Panathenäen bereitlagen, die erste Disziplin des Pentathlons; es ist sicher kein Zufall, dass der Diskuswurf in den Bildern so häufig mit Weitsprung und Speerwerfen, ebenfalls Bestandteilen des Pentathlons, kombiniert wird.

⁹² Eine zweite, winzige, fliegende Eule auf dem Diskos (in der Hand eines stehenden Athleten) der Schale Berlin, Antikensammlung F 2283 des Duris: ARV² 429, 21; CVA Berlin, DDR (1) Taf. 16, 1. 2; Jüthner 1968, Taf. 56 a; Buitron-Oliver 1995, 74 f. Nr. 34 Taf. 23.

⁹³ In dieselbe Zeit gehört auch die Pelike in St. Petersburg, Ermitage B 728 von der Hand des Sabouroff-Malers; hier sind charakteristische Elemente eines Heiligtums auf der Vorderseite mit einer Szene aus der Palästra kombiniert: Zwei junge Männer im Mantel stehen einander zugewandt und sind offensichtlich in eine Unterhaltung vertieft, zwischen ihnen liegt ein Diskos mit Eule und umgebenden Buchstaben oder Punkten: ARV² 843, 131; S. A. A. Pedol'skaja, Krasnofigurnye Attičeskie vazy v Ermitaže (Leningrad 1967) 122 f. Taf. 95, 3. 4; G. G. Kavvadias, Ο Ζωγράφος του Sabouroff (Athen 2000) 191 f. Nr. 136.

⁹⁴ Athlet: Athen, Nationalmus. 17281: ARV² 684, 145; CVA Athen (2) III Ic–d Taf. 12, 6. 7; O. Tzachu-Alexandrē, Mind and Body. Athletic Contests in Ancient Greece. Ausstellungskatalog Athen (Athen 1989) Nr. 48 mit Abb. – Trainer: Norddeutscher Privatbesitz: E. Zwierlein-Diehl in: Hornbostel 1977, 314 f. Nr. 268 mit Abb. Eine weitere Lekythos aus einem Grab in Nea Kallikrateia auf der Chalkidike: K. Rhomiopoulou, ADelt 30, 1975 Chron II, 247 Taf. 165 c (zusammen mit vier weiteren Lekythen, einem Amphoriskos und einer Strigilis in einem Grab gefunden). – Sieger: Lekythos, ehem. London, Kunsthandel: Christie's 16. 7. 1985, 90 Nr. 405 mit Abb.; E. Kephaliidou, Νικητής. Εικονογραφική μελέτη του αρχαίου ελληνικού αθλητισμού (Thessaloniki 1996) 180 G 18; E. Kephaliidou, Ceremonies of Athletic Victories in Ancient Greece: An Interpretation, Nikephoros 12, 1999, 111 Nr. 18. Lekythos Paris, Cabinet des Médailles 4939: ARV² 684, 153; F. Chamoux, L'Athéna mélancolique, BCH 81, 1957, 150 Abb. 6; H. Jung, Die sinnende Athena, JdI 110, 1995, 120 Abb. 15; Kephaliidou a. O. (1996) 180 G 17 Taf. 22; Kephaliidou a. O. (1999) 111 Nr. 17. Nur der Diskos blieb auf einem Fragment von der Agora in Athen erhalten, P 21284: ARV² 684, 151; Moore 1997, 257 Nr. 833 Taf. 86. – Eines der Lieblingsthemen des Bowdoin-Malers sind Athleten in der Palästra, beispielsweise auf der Lekythos in Palermo, Mus. Regionale V. 689: ARV² 684, 148; CVA Palermo (1) Taf. 24, 3. 4. Knabe an einem Becken auf der Lekythos in Palermo, Slg. Mormino 165: ARV² 684, 154 bis; 1666; CVA Palermo, Collezione Mormino (1) Taf. 1, 4.

⁹⁵ Buchstaben sind wohl gemeint in den um die Eule angeordneten Zeichen auf der Lekythos desselben Malers in norddeutschem Privatbesitz: Hornbostel 1977, 314 f. Nr. 268 mit Abb.; vielleicht auch auf der Lekythos aus Nea Kallikrateia (Anm. 94).

⁹⁶ Athen, Nationalmus. 17281: s. Anm. 85. Eine Parallele für die Beischrift bietet die Ende des 6. Jhs. entstandene Bauchamphora in München, Staatliche Antikensammlungen 9406: B. Kaeser, Glyptothek und Antikensammlungen, MjB 38, 1987, 228–231; Schauenburg (Anm. 25) 70 Anm. 12–15 und Abb. 3. 4; Shapiro (Anm. 1) 213–216; B. Kreuzer, Untersuchungen zu den attischen Pferdekopfampforen, BABesch 73, 1998, 112–114.

⁹⁷ Beazley (Anm. 85:1908) 316.

⁹⁸ W. Decker, Sport in der griechischen Antike (München 1995) 94–98 zum Diskoswurf.

⁹⁹ Paus. 6, 19, 4 berichtet, dass für die Olympischen Spiele drei Diskoi im Schatzhaus der Sikyonier lagen.



9 Attisch rotfigurige Lekythos des Bowdoin-Malers. Athen, Nationalmuseum 19586



10 Attisch rotfigurige Oinochoe des Harrow-Malers. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1912 (12.229.13)

Diskoi sind jedoch nicht nur in diesen zunächst eher unverbindlich wirkenden Bildern zu finden, sie werden auch auf den Vorderseiten panathenäischer Preisamphoren verwendet, liegen dort gelegentlich anstelle der Hähne auf den Säulen, wenn auch ohne Dekoration¹⁰⁰. Wieder ist auf diese Weise ein Bezug zu den großen Spielen der Stadt, ihrer Hauptgöttin und offizieller Bildersprache hergestellt.

Warum also die Eule im Rahmen des Agons und im Besonderen immer wieder im Zusammenhang mit dem Pentathlon? Der Fünfkampf gilt als die ›Königsdisziplin‹ des antiken Sports, verlangt er dem Athleten doch alles an Kraft und Schnelligkeit, zwei eigentlich konträren Veranlagungen, ab¹⁰¹. Die durch den Sport erlangten Fähigkeiten nützen – etwa im Kriegsfall – der Polis¹⁰², die in den genannten Bildern in Form der Eule auf den Diskoi oder in Gestalt der Eule selbst präsent ist.

Diese Bilder sind demnach visuelle Fassungen einer Lebenswelt, die durch die Zugabe der Eule auf eine allgemeinere, symbolische Ebene gehoben werden. Einmal jedoch agiert anstelle des Athleten ein Mitglied der mythischen Gegenwelt: Auf dem Hals einer Oinochoe des Harrow-Malers in New York steht ein Satyr in einer Palästra, wie der Sandrechen hinter ihm und der Diskos, der wie in den bereits besprochenen Bildern eine Eule als Schmuck trägt (Abb. 10), zu seinen Füßen zeigen¹⁰³. Lässig hat der Satyr die linke Hand in die Seite gestützt und seinen Blick auf etwas hinter seinem Rücken gerichtet; er hat die Halteres aber schon in der rechten Hand, will sich also wie seine realen Zeitgenossen sportlich betätigen.

Diese Szene ist eine von vielen, in denen eine Gegenwelt zur Polis zum Vorschein kommt; eine Welt, in der Satyrn sich wie Bürger der Polis verhalten und deren typische Aufgaben oder

¹⁰⁰ Bentz 2001a, 112 Taf. 29, 3. 4; Bentz 2011b, 184 Nr. 151; 187 Nr. 215; 188 Nr. 226–227; 189 Nr. 246; 190 Nr. 253; 191 Nr. 272; 192 Nr. 286.

¹⁰¹ Deshalb nennt etwa Aristot. rhet. 1361 b die Pentathleten die Schönsten; Sportler werden ihrer weitgefächerten Fähigkeiten wegen mit Philosophen gleichgesetzt, so Suda s. v. Eratosthenes.

¹⁰² Antiph. 2, 2.

¹⁰³ New York, Metropolitan Museum of Art 12.229.13: ARV² 276, 80; J. D. Beazley, Two Vases in Harrow, JHS 36, 1916, 129. 133 Taf. 7, 1; Richter – Hall 1936, 48 f. Nr. 24 Taf. 33.

Gewohnheiten übernehmen¹⁰⁴. Die Mehrheit dieser Bilder entsteht in den Jahren vor den Perserkriegen; sie richtet sich in einer Zeit an die Athener, in der die anstehenden – außenpolitischen – Probleme und Bedrohungen unübersehbar sind, und fungiert als Mahnung an die Betrachter, in dieser schwierigen Zeit bewährte Tugenden und Verhaltensweisen zu befolgen. Die Konfrontation mit einem mythischen Alter Ego, das ungewohnt und unerlaubterweise den eigentlich Bürgern vorbehaltenen Tätigkeiten nachgeht, weckt zweifellos das Interesse des Benutzers für die Aussage des Bildes und unterstreicht auf diese Weise dessen Wirkung.

c. Für Norm und Abgrenzung

Auf einem um 490/480 entstandenen Kopfkantaros aus Matera hat eine Eule ihre Flügel drohend aufgestellt¹⁰⁵. Ihre Haltung scheint sich zunächst gegen den Satyrn der Gegenseite zu richten, der sich ihr gebückten Ganges nähert: Er schleicht sich an sie an, wie er das bei Mänaden häufig tut¹⁰⁶. Andererseits ist vielleicht auch die Frauenbüste unterhalb des Kantarosrandes das Ziel seiner Unternehmung, in diesem Fall eine wirkliche Mänade. Beide Figuren dieser einen Seite könnten demnach auch aufeinander bezogen werden. Schließlich verbindet den Satyrn manche Vorliebe mit Herakles, nicht nur die für das weibliche Geschlecht¹⁰⁷. Sie beide dürfen als Gegenbilder zu dem von Normen bestimmten Leben der Polis Athen gelten, die in Gestalt der Eule präsent ist. Ihre Haltung zeigt an, dass sie auf eine Bedrohung reagiert, ebenso wie in den etwa dreißig Jahre später entstandenen Bildern auf der Oinochoe des Mannheimer Malers im Vatikan oder den aus der Perserbeute der Schlacht vom Eurymedon geprägten Silbermünzen¹⁰⁸: Geht es dort um eine Gefahr von außen, nämlich durch die Perser, so steht hier das regelkonforme Funktionieren des Lebens innerhalb der Polis im Vordergrund, ohne dass die Handlungsfähigkeit der Polis stark eingeschränkt wäre.

Diesen Rahmen der Polis scheint die Kombination einiger Motive auf einem Pyxisdeckel in Orvieto zu sprengen (Abb. 11)¹⁰⁹, die in lockerer Folge im Rund angeordnet sind: Die Eule steht – nach links gewandt – zwischen zwei Olivenbäumchen, also abgesehen von der unkanonischen Ausrichtung in gleicher Weise wie auf Eulenskyphoi (Abb. 12)¹¹⁰, offensichtlich auf einer gesonderten Standlinie. Unmittelbar rechts schließt ein Satyr an, der ihr jedoch den Rücken zukehrt, mit großem Schritt und ausgestrecktem linken Arm nach rechts eilt und in der erhobenen rechten Hand einen Knüttel schwingt. Sein Ziel wird der Eber sein, der sich – der Eule genau gegenüber –

¹⁰⁴ F. Lissarrague, Why Satyrs Are Good to Represent, in: J. J. Winkler – F. I. Zeitlin (Hrsg.), Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context (Princeton 1990) 228–236; F. Lissarrague, On the Wildness of Satyrs, in: T. H. Carpenter – C. A. Faraone (Hrsg.), Masks of Dionysos (Ithaca 1993) 207–220. Zu Satyrn und ihren Rollen: A. Heinemann, Bilderspiele beim Gelage. Symposiast und Satyr im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (Leipzig 2000) 321–349.

¹⁰⁵ Matera, Mus. Ridola 12284: Lo Porto (Anm. 11) 115 Nr. 4 Abb. 41. 42; Hoffmann 1997, 53 Abb. 25.

¹⁰⁶ Oder an Tiere, wie auf einer fußlosen Schale des Sotades-Malers in Neapel, Mus. Archeologico Nazionale 2628: ARV² 764, 5; LIMC VIII (1997) 1118 Nr. 75 Taf. 759 s. v. Silenoi (E. Simon).

¹⁰⁷ Zum Wesen des Satyrs zusammenfassend LIMC VIII (1997) 1108–1113 s. v. Silenoi (E. Simon) 1108 f.

¹⁰⁸ Mannheimer-Maler: Anm. 11. Zu den Münzen Anm. 113–114.

¹⁰⁹ Orvieto, Mus. Civico 573: CVA Musei Comunali Umbri III Id Taf. 16, 3; Hoffmann 1997, 54 Abb. 28; A. Schnapp, Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne (Paris 1997) 409 Abb. 461.

¹¹⁰ Als Eulenskyphoi gelten Skyphoi (meist Typ B, also mit einem Horizontal- und einem Vertikalhenkel, zum Trinken und Schöpfen in gleicher Weise gut geeignet), deren Bildschmuck kanonisch aus einer nach rechts gewandten Eule zwischen zwei Olivenbäumchen besteht; sie entstanden in einheitlicher Größe und Form in einer großen Werkstatt in den Jahren zwischen 480/475 und 450 und dienten innerhalb der Polis Athen einem offiziellen Zweck; dazu B. Kreuzer, Athenische Eulen fürs Symposion, in: Proceedings of the XVth International Conference of Classical Archaeology. Amsterdam 1998 (Amsterdam 1999) 224–226; A. Steiner, Reading Greek Vases (Cambridge 2007) 47–49. – Nach links gewandte Eulen auf Eulenskyphoi z. B. in Athen, Nationalmus. (Akrop.), Inv. unbekannt: F. P. Johnson, A Note on Owl Skyphoi, AJA 59, 1955, 119 Taf. 37, 37; von den »gewöhnlichen« Eulenskyphoi z. B. Palermo, Slg. Mormino: F. Giudice – S. Tusa – V. Tusa, La collezione archeologica del Banco di Sicilia (Palermo 1992) 184 E 98, aber auch im Innenbild der Schale in Athen, Nationalmus. (Akrop.) 415: Graef – Langlotz 1933, Taf. 31; Kreuzer 2010, passim.



11 Attisch rotfiguriger Pyxisdeckel. Orvieto, Museo Civico 573



12 Attisch rotfiguriger Skyphos. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Inv. PC 95

ebenfalls nach rechts bewegt, auf einen Felsen zu, aus dem belaubte Zweige wachsen; unmittelbar neben ihm befindet sich ein Baum mit Leim bestrichenen Zweigen, auf welchen bereits Vögel kleben. Den Weg des Satyrs verstellt jedoch ein Skyphos, der – nehmen wir die Größe wörtlich – eher als Krater denn als Trinkgefäß zu verwenden wäre. Satyr, Skyphos und Eber sind demnach ebenso miteinander verbunden wie Eber, Berg und Baum mit Vögeln. Satyr, Eber, Berg und Baum können für Natur und Landschaft¹¹¹ stehen, wie Olivenbaum und Eule, die beide darüber hinaus in besonderem Maße mit Athen und dort wiederum der Akropolis verbunden sind; typisch athenisch als Symposiongefäß ist schließlich auch der Skyphos¹¹². Die Bildmotive, die in ihrer unvermittelten Reihe zunächst kaum ein gemeinsames Thema vermuten lassen, vertreten also ganz konkret Athen und das umgebende Land, in dessen bergiger Kulisse Eber gejagt und Vögel gefangen werden.

2. Externe Aufgaben: In der Auseinandersetzung mit den Persern

Schon lange werden in Athen geprägte Dekadrachmen mit der Darstellung einer frontalen Eule mit aufgerichteten Flügeln in Beziehung zum Persienfeldzug Kimons gebracht¹¹³, deuten doch stilistische und wirtschaftliche Erwägungen

auf eine Herstellung nach dem athenischen Sieg am Eurymedon¹¹⁴. Eine gleichartige wiedergegebene Eule erscheint etwa gleichzeitig nicht nur als alleiniger Schmuck eines Skyphos in Oxford¹¹⁵, sondern auch auf dem Hals einer Oinochoe vom Typ VII des Mannheimer Malers im

¹¹¹ Kombination von Eber, Fels und Baum auf einer Schale des Dokimasia-Malers in Kopenhagen, Nationalmus. 6327: ARV² 413, 16; J. M. Barringer, *The Hunt in Ancient Greece* (Baltimore 2001) 31 Abb. 22.

¹¹² Wie aus vielen Bildbelegen ersichtlich; vgl. etwa die Schalen A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion* (Mainz 1997) Taf. 16. 17. 22. 24. 25.

¹¹³ C. G. Starr, *Athenian Coinage 480–449 B. C.* (Oxford 1970) 31–42; Monbrun 2007, 569 Abb. 5; Flament 2007, 51 f.; W. Fischer-Bossert, *The Athenian Decadrachm* (New York 2008) passim, zur Geschichte der Datierung der Serie und der Frage nach dem Anlass bes. 18–32. Ein Reflex jener Schlacht auf der sog. Eurymedon-Kanne, Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe 1981.173: K. Schauenburg, *EURYMEDON EIMI*, *AM* 90, 1975, 97–121 Taf. 25; D. Wannagat, »EURYMEDON EIMI«. Zeichen ethnischer, sozialer und physischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit* (Stuttgart 2001) 51–71; Puritani 2009, 41. 237 f. A2 Taf. 5. 6.

¹¹⁴ Auf jeden Fall vor 466. Die genaue Datierung ist umstritten; s. Starr (Anm. 113) 38–42; P. Briant, *L'histoire de l'empire perse* (Paris 1996) 573 f.; J. H. Schreiner, *Hellankos, Thukydides and the Era of Kimon* (Aarhus 1997) 38–49; P. J. Rhodes, *A History of the Classical Greek World 478–432 BC* (Malden 2006) 19 f. (469 v. Chr.); K. A. Raaflaub, *Learning from the Enemy: Athenian and Persian »Instruments of Empire«*, in: J. Ma – N. Papazarkadas – R. Parker (Hrsg.), *Interpreting the Athenian Empire* (London 2009) 92 (mittlere 460er Jahre).

¹¹⁵ Oxford, Ashmolean Mus. 1927.4331: CVA Oxford (2) III I Taf. 62, 1. 2.

Vatikan¹¹⁶: Hier gewinnt die Wahl der Eule in ihrer aggressiven Haltung noch an Prägnanz, steht sie doch genau über dem Perserkönig (Beischrift »ΒΑΣΙΛΕΥΣ«), der sich – in reiche Gewänder gehüllt – der Perserkönigin (»ΒΑΣΙΛΙΣ«) zuwendet; sie verschließt mit ihrer rechten Hand die Öffnung eines rituellen Gefäßes, eines Spitzrhytons. Der Maler präsentiert in diesem in den Jahren um 460/450 entstandenen Hauptbild des Gefäßes den wichtigsten Gegner der Athener in seiner Funktion als König¹¹⁷, der sich beim Opfer wie ein vorbildlicher, die Götter achtender Bürger, also nicht anders als seine griechischen Zeitgenossen, verhält¹¹⁸. Anders als in manchem zeitgleichen Bild, in dem Perser durch Ausstattung, Haltung oder Verhalten zu verachtenswerten Gegnern herabgewürdigt werden¹¹⁹, wählt der Mannheimer Maler also eine Szene, die den Großkönig als respektablen Regenten vorstellt. In der Kombination beider Elemente ist die Ikonografie der vatikanischen Kanne ein Spiegel der anhaltenden Auseinandersetzungen zwischen Athenern und Persern, die erst mit der Niederlage der Perser am Eurymedon zunächst ein Ende gefunden haben¹²⁰.

Die Kunde dieses für das athenische Selbstverständnis so zentralen Sieges lässt die Polis durch die Münzen in alle Welt verbreiten. Es ist jedoch nicht die einzige Form, auf die Verdienste der Stadt hinzuweisen. Ein Weihgeschenk an prominenter Stelle verdeutlicht den Anspruch des Auftraggebers in anderer Weise, stellt er sich doch einer nicht minder prominenten und potenten Konkurrenz, schließlich ist es vordringliches Ziel aller, sich durch die eigenen Votive zu profi-

¹¹⁶ Vatikan, Mus. Gregoriano Etrusco 16536: ARV² 1065, 8; A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei III (München 1909) 296 f. Abb. 140 Taf. 168, 1 (E. Buschor); Lezzi-Hafter 1976, 100 Ma 2 Taf. 64 b; Puritani 2009, 62–64. 244 f. A17 Taf. 18. Ebenfalls östliche Assoziationen weckt die Darstellung desselben Malers auf einer Kanne gleicher Form in Genf: Genf, Mus. d'Art et d'Histoire 5764: CVA Genf (1) III I Taf. 17, 1–3; Paquette (Anm. 69) 58 A 56 mit Abb.; Puritani 2009, 243 A13 Taf. 16, hier in Form ursprünglich östlicher Bekleidung (Schnabelschuhe und Ependytes; dazu bes. M. C. Miller, Athens and Persia in the Fifth Century BC [Cambridge 1997] 153–187).

¹¹⁷ Lippold 1952, 97 betont ausdrücklich die Seltenheit von Beischriften im Werk des Mannheimer Malers; wenn er »Basileus« und »Basilisa« nennt, so ist dies gewiss als Statusbeschreibung zu verstehen; gegen Furtwängler – Reichhold (Anm. 116) 297: E. Buschor sieht die Anregung für die Ikonografie in Aischylos' »Persern«, und nennt die beiden Hauptfiguren »Dareios« und »Atossa«. Allerdings fehlt im Bild des Mannheimer Malers jeder Hinweis auf das Theater; s. auch Puritani 2009, 63 Anm. 125.

¹¹⁸ Zur Chronologie: Lezzi-Hafter 1976, 100, ihr folgend Puritani 2009, 62. Dies ist das einzige Gefäß, das die Eule in dieser Haltung in einen gleichsam erzählenden Kontext stellt. Im Halsbild einer weiteren Oinochoe der Form VII – auf dem namengebenden Gefäß in Mannheim, Reiss-Mus. Cg 61 (ARV² 1066, 9; Lezzi-Hafter 1976, 100 Ma 1 Taf. 64 a; CVA Mannheim [2] Taf. 19, 1–7 bes. 19, 4; Puritani 2009, 244 A.16) – steht die Eule auf einem großen Olivenzweig ruhig nach rechts gewandt im Halsbild. Auch sie ist mit Persern konfrontiert – klar wird dies an den Schuhen der rechten Figur (CVA Mannheim [2] Taf. 19, 7); bislang – so auch zuletzt in CVA Mannheim (2) 29 f. – als Amazonen gedeutet. Der linke Perser trägt über seinem gemusterten Gewand einen Panzer, ist also für eine kriegerische Auseinandersetzung gerüstet. – Zur typischen Ausstattung der Perser s. A. Bovon, La représentation des guerriers perses et la notion de barbare dans la première moitié du V^e siècle, BCH 87, 1963, 579–602 (ausgehend von persischen Denkmälern); Hölscher 1973, 41. Anders als auf der Kanne im Vatikan ist die Handlung hier gleichsam umgedreht: Die Eule verhält sich ruhig abwartend, die Perser agieren, indem sie sich offensichtlich auf einen Kampf vorbereiten. Die beiden Oinochoen im Vatikan und in Mannheim wären ein perfektes Paar, zumal auch ihre Maße fast übereinstimmen (Lezzi-Hafter 1976, 100), wurden jedoch nicht zusammen gefunden (Orvieto bzw. Vulci).

¹¹⁹ Wie auf dem Kelchkrater in Basel, Antikenmus. BS 480: T. Hölscher, Ein Kelchkrater mit Perserkampf, AntK 17, 1974, 78–85; P. Blome, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig (Zürich 1999) 97 f. Abb. 133. 134, ebenso die Kanne in Hamburg 1981.173: s. o. Anm. 113.

¹²⁰ Abgeschlossen werden die Kämpfe vermutlich erst 449 durch den Kalliasfrieden. Die Historizität dieses Friedensschlusses war bereits in der Antike umstritten und ist dies bis heute: K. Meister, Die Ungeschichtlichkeit des Kalliasfriedens und deren historische Folgen (Wiesbaden 1982); umfassend zu allen mit dem Kalliasfrieden Informationen und Fragen: E. Badian, From Plataea to Potidaea. Studies in the History and Historiography of the Pentecontaetia (Baltimore 1993) 1–72; zu den Problemen aus historischer wie archäologischer Sicht Miller (Anm. 116) 15 f., die aufgrund der Quellen zwei Gesandtschaften des Kallias – eine in den späten 60er Jahren nach der Schlacht am Eurymedon, eine zweite in den frühen 440er Jahren – annimmt. Einen Reflex dieses Friedens liefern die Perserbilder auf weiteren Gefäßen, etwa die Spendeszenen auf der rotfigurigen Lekythos in Frankfurt, Universität 132 (CVA Frankfurt [4] Taf. 18, 4–9), und auf der weißgrundigen Lekythos des Sabouroff-Malers in Tübingen, Universität E 67 (ARV² 850, 270; C. Watzinger, Griechische Vasen in Tübingen [Reutlingen 1924] 43 Taf. 26; Kavvadias [Anm. 93] Taf. 174); weitere Perser auf weißgrundigen Lekythen: Kurtz 1975, 41 Anm. 6.

lieren; auch lässt sich in diesem Fall die Wirkung besser einschätzen, sind doch Besucher und Konkurrenten leichter auszurechnen.

So lässt die Polis Athen also aus der Kriegsbeute dieser Schlacht auf Betreiben des Siegers Kimon im Apollonheiligtum von Delphi ein goldenes oder vergoldetes Palladion auf einer bronzenen Palme aufstellen, zu dem auch Eulen gehören¹²¹. Dass wir uns die Palme naturalistisch wiedergegeben vorzustellen haben, verdeutlichen die goldenen Früchte (Datteln). Aufgestellt wird das Siegesmonument an prominenter Stelle auf dem Tempelvorplatz: Dort konnte das Fundament lokalisiert werden, mit einem zylindrischen Einlassloch für den Schaft der Palme, der durch Bleiverguss stabilisiert worden war. Die singuläre Form des Denkmals setzt voraus, dass die internationale Besucherschar, der die athenische Sieghaftigkeit bildhaft vor Augen geführt werden sollte, mit Bedeutung und Aussage der drei Bildelemente vertraut gewesen sein muss: der Palme als Trägerelement, dem Palladion als zentraler Figur und den Eulen als Attribut der Göttin.

Palmen erscheinen in der Vasenmalerei Athens häufig in Verbindung mit den göttlichen Geschwistern Apollon und Artemis¹²². Auch wenn aufgrund des widrigen Klimas in Delphi – anders als in Delos – keine Palmen wachsen¹²³, ist der Baum wohl im Lauf der Zeit von einem ortsgebundenen zum allgemeinen Attribut Apollons geworden und wird deshalb auch in Delphi eingeführt. Athena hingegen hat keine Beziehung zu Palmen, ihr Baum ist der Ölbaum¹²⁴. Deshalb wird die Palme als ›Bildträger‹ zunächst Apollon, den Empfänger des Weihgeschenks, ehren.

Einen Bezug zu einem Athenaheiligtum stellen hingegen die Palmen in Ilioupersis-Bildern attischer Vasen des späten 6. und 5. Jahrhunderts her: Dort setzen sie den Rahmen für den Angriff von Aias auf die sich an das Palladion flüchtende Kassandra¹²⁵. Die Palme mag auf diese assoziative Weise einen Bezug zwischen dem jetzigen Anlass, dem Sieg der Athener über die Perser, und dem heroischen – jenem der Achaier über die Trojaner – herstellen¹²⁶.

In Persien schließlich gilt die Palme als das Herrschaftszeichen des persischen Großkönigs, erscheint sie doch in der Bildkunst wiederholt in dessen unmittelbarer Nähe¹²⁷. Verstehen wir den Aufbau des Denkmals wörtlich, die Palme als Mittel zur Heraushebung des athenischen Palladions und seiner Eulen, so ist in der »... kompositionellen Unterordnung unter die Athenastatue«¹²⁸ die Niederlage gegen die Polis Athen unmissverständlich illustriert.

Das Palladion bietet sich vielleicht zunächst aus rein statischen Gründen an, ist doch auf einer Basis auf den Palmwedeln weder genug Raum noch statische Sicherheit für eine Statue der Athena Promachos mit ausgreifendem Standmotiv. Es sind aber auch inhaltliche Argumente an-

¹²¹ Plut. Nikias 13, 3. Vergoldet nach Paus. 10, 15, 4. Die genaue Stellung der Eulen ist daraus nicht abzulesen. Zum Befund P. Amandry, *Notes de topographie et d'architecture delphiques*. – IV. Le palmier de bronze de l'Eurymédon, BCH 78, 1954, 295–303. Interpretation durch K. Stähler, Die Palme als Herrschaft. Eurymedon-Votiv und perikleisches Repräsentationszeichen, in: N. Başgelen – M. Lugal (Hrsg.), *Festschrift Jale İnan* (Istanbul 1989) 307–317; K. Stähler, Griechische Geschichtsbilder klassischer Zeit (Münster 1992) 23 f. Dazu auch Hölscher 1973, 86; Fehr 1979, 82; Kasper-Butz 1990, 175. Verbindung zu Kimon besonders betont von P. Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen* (Berlin 1927) 95; Kasper-Butz 1990, 175.

¹²² Schon bei Apollons Geburt; s. Hedreen 2001, 72–80; H. Rühfel, Begleitet von Baum und Strauch (Dettelbach 2003) 22–34.

¹²³ Rühfel (Anm. 122) 29 f.

¹²⁴ Rühfel (Anm. 122) 34–43.

¹²⁵ Besonders prägnant auf der Schale des Oltos in Malibu, J. Paul Getty Mus. 80.AE.154 (Hedreen 2001, Abb. 5 a. b), auf der Kalpis des Kleophrades-Malers in Neapel, Mus. Archeologico Nazionale 81669 (ARV² 189, 74; Hedreen 2001, Abb. 3 a. b) oder der fragmentierten Schale des Makron in Princeton, Art Mus. y1990-20a-b und y1990-54 (Hedreen 2001, Abb. 18 – der alte Mann links sitzt nicht auf einem Altar, sondern auf einem Klotz, weshalb sicher nicht die Tötung des Priamos gemeint sein kann [so vermutet Hedreen 2001, 77], wohl aber Priamos, der das Geschehen um Helena verfolgt). Weitere Anspielungen auf ein Geschehen in Troja, in dem Palmen eine erzählende Funktion zukommt, Hedreen 2001, 76 f. Sie spielen auch bei der Tötung des Priamos, die sich jedoch in einem Heiligtum des Zeus Herkeios zuträgt, eine Rolle.

¹²⁶ Bereits mit der Aufstellung der Hermen nach dem Sieg Kimons bei Eion ist eine Parallelisierung zeitgenössischer Leistung mit einem mythischen athenischem Erfolg deutlich: Kasper-Butz 1990, 174 f.; Stähler (Anm. 121:1992) 27.

¹²⁷ So Stähler (Anm. 121:1989) 309–312.

¹²⁸ Stähler (Anm. 121:1989) 313.

zuführen: Das Palladion, das altertümliche Kultbild der Athena in Troja, ist zunächst das Ziel der Hilfe suchenden Cassandra. Jenes Kultbild entführen Diomedes und Odysseus aus Troja; von dort gelangt es einem Überlieferungsstrang zufolge nach Athen¹²⁹. Es verkörpert also nicht nur ein altes Kultbild der Göttin Athena, es stellt darüber hinaus eine Verbindung her zwischen Athen und dem Feldzug nach Troja, dem mythischen Vorbild für die Perserkämpfe des 5. Jahrhunderts. Wie damals erweist sich auch in den zeitgenössischen Kämpfen Athena als überaus wichtige Helferin, wie damals steht sie auch jetzt aufseiten der Griechen, die vor allem ihrem Eingreifen den Sieg verdanken. Deshalb steht sie im Zentrum der Komposition, deshalb auch der – altertümliche – Typus des Palladions.

Die Gegenwart der Eulen ist ebenfalls nicht überraschend. Mehrere Vögel begleiteten – wie bereits gesehen – die Göttin auf den weißgrundigen Lekythen des Athena-Malers, saßen dort in Palmettenbäumen¹³⁰. Außerdem wird dem Vogel gerade in den Perserkriegen Sieg verheißende Qualität zugeschrieben: So hören wir¹³¹, dass vor der Schlacht bei Salamis während der Rede des Themistokles eine Eule durch die Reihen der Schiffe flog, die der Aussage des Strategen nach die nötige göttliche Unterstützung verliehen und die Kämpfer zur Vorbereitung auf die Schlacht veranlasst habe. Es wird insbesondere dieser Aspekt sein, der den Ausschlag für die Konzeption des Siegesdenkmals gab.

Palme, Palladion und Eulen visualisieren demnach den Sieg der Athener und die Niederlage des Großkönigs und stellen den athenischen auf eine Ebene mit dem trojanischen Erfolg. Diese Parallele hatte Kimon bereits nach seinem 476/475 bei Eion über die Perser errungenen Sieg gezogen, als er auf der Agora von Athen drei große Hermen aufstellte, die Gedichte tragen¹³²: So wie einst Menestheus Athens Ruhm vor Troja vermehrt habe, so habe er – Kimon – sich nun gegen die Perser verdient gemacht. Kimon betont auf diese Weise seinen Anspruch, als Sieger in den beiden Schlachten (Eion und Eurymedon) und führender Staatsmann Athens, mit den Heroen der Frühzeit gleichgestellt zu werden, nun da er einen ebenso großen und endgültigen Sieg über den mächtigen Gegner errungen hat. Eine solche deutliche Betonung der Einzelinteressen ist in einem offiziellen Denkmal der Polis (noch) nicht möglich¹³³; auch hier in Delphi tritt der Einzelne hinter dem Ganzen zurück, Athena ist es, die mit ihren Eulen über den Perserkönig triumphiert hat.

Darüber hinaus rückt in Kombination von Palme und Palladion neben Athen aber auch Delos in den Blickpunkt des Betrachters¹³⁴. Es sind also die beiden führenden Orte des Delisch-Attischen Seebundes vereint, schließlich bleibt Delos auch nach der Überführung der Bundeskasse 454 kultischer Mittelpunkt des Bündnisses. Es ist nicht nur die athenische Eurymedon-Weiheung in Delphi, die Elemente aus der Ikonografie des Hauptgottes der Insel, wie in Delphi Apollon, aufweist: Die delische Kultstatue des Apollon aus dem mittleren 6. Jahrhundert hielt bereits eine Figur auf ihrer ausgestreckten Hand, wie ein Jahrhundert später auch die Athena Parthenos auf der

¹²⁹ Zum Palladion: Demargne 1984, 965–969; Mangold 2000, 34–62; zum Heiligtum der »Athena beim Palladion« in Athen: M. Krumme, Das Heiligtum der »Athena beim Palladion« in Athen, AA 1993, 213–227.

¹³⁰ Jacobstahl (Anm. 121) 95 f., den die Erwähnung mehrerer Eulen an die Lekythen erinnert hatte, stellte sie sich in der Baumkrone vor. Zu den Lekythen s. o. 121–123.

¹³¹ Von Aristoph. Vesp. 1085–1086; Plut. Themistokles 12, 1; T. Scheer, Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik (München 2000) 218. N. Kunisch, Zur helmhaltenden Athena, AM 89, 1974, 100, sieht in dem Bild des Brygos-Malers auf der Lekythos in New York (Kunisch a. O. Anm. 62 Abb. 4), auf der eine kleine Eule auf Athena zufliegt, eine Referenz auf ein historisches Ereignis, etwa jenes bei Plutarch berichtete, und stellt es den Darstellungen von Athena mit Aphlaston, etwa auf dem Fragment eines rotfigurigen Votivschilds in Athen, Nationalmus. 1072 (J. Ober – C. W. Hedrick [Hrsg.], The Birth of Democracy. Ausstellungskatalog Washington D.C. [Athen 1993] Abb. S. 112), an die Seite.

¹³² Kasper-Butz 1990, 174 f.; D. Boedeker, Presenting the Past in Fifth-Century Athens, in: Boedeker – Raafaub 1998, 190.

¹³³ Man vergleiche die großen Gemälde in der Stoa Poikile: Hölscher 1973, 50–68; D. Boedeker, Presenting the Past in Fifth-Century Athens, in: Boedeker – Raafaub 1998, 189.

¹³⁴ Hölscher 1973, 86.

athenischen Akropolis. Diese ungewöhnliche Zutat stellt insofern eine weitere Verbindung zwischen der faktisch dominierenden Göttin und der nominellen Schutzgottheit des Bundes her¹³⁵.

Innerhalb des konzeptionellen Rahmens der Eurymedon-Siegesweihung in Delphi betont die Eule den kämpferischen Aspekt Athenas und Athens, der sich schließlich als ausschlaggebend für den Erfolg gegen den größten äußeren Gegner der Polis erwiesen hatte. Diese Sieghaftigkeit verkörpert sie auch auf den genannten Goldmünzen, die Athen und Kimon darüber hinaus – durch die breite Streuung – zur Proklamierung der Hegemonie Athens im griechischen Bereich nutzten. Bei aller athenischen Dominanz bleibt die Stellung der Perser in der athenischen Bildkunst jedoch durchaus ambivalent; sie sind keineswegs nicht nur die verachteten Unterlegenen, ihrem König wird ebenso wie seinen Kämpfern Respekt bezeugt. Ihre zumindest teilweise Gleichrangigkeit erklärt sie zu würdigen Gegnern und verleiht dem Sieg Athens zusätzlichen Wert. Diese Sichtweise bleibt jedoch auf den eher privaten Rahmen beschränkt; in der offiziellen Bildkunst der Polis Athen gilt es, in Gestalt von Athena und ihren Eulen ohne Abstriche den großen Sieg, die eigene Leistung zu würdigen.

III. Das ›Ende‹ der Eulen in Athen

Für John Kroll war Athen voll von Athenastatuen mit Eulen¹³⁶. Gesichert ist die Eule als Begleiterin der Göttin jedoch nur für die Siegesweihung der Athener in Delphi¹³⁷. Doch selbst wenn sie zur Ausstattung anderer Statuen – dem wichtigsten Kultbild der Stadt, jenem der Stadtgöttin Athena (Polias), oder dem zentralen Weihgeschenk Athens für die Perserkriege, der ›Ehernen‹ Athena (Promachos)¹³⁸ – gehört haben sollte¹³⁹, bleibt ihr in den Jahren nach der Mitte des 5. Jahrhunderts in der ›großen Kunst‹ die Anerkennung verwehrt¹⁴⁰. Der Göttin dient

¹³⁵ Fehr 1979, 72–91. Weitere Parallelerscheinungen zwischen beiden Statuen betreffen das kolossale Format und das Material, Gold. Fehr 1979, 78 unterstreicht als Ergebnis der Gemeinsamkeiten den Wunsch, Athena als gleichrangige und wesensverwandte Gottheit darzustellen, die auf diese Weise ebenso die führende Gottheit des Seebundes sein kann wie Apollon.

¹³⁶ Kroll 1982, 69. Ein Scholion zu Aristoph. Av. 516 präzisiert die Aussage des Dichters dahingehend, eine Statue der Athena Archegetis habe eine Eule in ihrer Hand gehalten; diese Statue sei keine andere gewesen als jene der Polias, da beide Epitheta austauschbar gewesen seien (dazu auch Nick 2002, 145).

¹³⁷ Zwei weitere Beispiele liefern Bronzestatuetten: Baltimore, Walters Art Museum 54.766 und die sog. Elgin-Athena, New York, Metropolitan Museum of Art 50.11.1: R. Tölle-Kastenbein, Frühklassische Peplosfiguren. Originale (Mainz 1980) 48–50 Nr. 8 b. c Taf. 35–36. Le Lasseur 1919, 35 versteht die Eule in der erhobenen Hand Athenas als Siegeszeichen, wie den Helm, den die Göttin in ihrer ausgestreckten Hand hält. – Weitere Vorschläge: Eine Eule in der ausgestreckten rechten Hand der Athena Lemnia (Simon 1998, 175; dazu K. J. Hartswick, The Athenian Lemnia: A Response, in: K. J. Hartswick – M. C. Sturgeon [Hrsg.], Stephanos. Studies in Honor of Brunhilde Sisondo Ridgway [Philadelphia 1998] 113 Anm. 46). Zur Athena Polias s. o. 124–125. Die Eule auf dem Helm der Parthenosköpfe auf den Goldmedaillons aus Kul Oba und dem Terrakottamedaillon in Toronto (Hartswick – Sturgeon a. O. S. 133) gelten nicht als ursprüngliche Schmuckelemente, sondern als später hinzugefügte Füllobjekte: N. Leipen, Athena Parthenos. A Reconstruction (Toronto 1971) 10 f. Nr. 38; 13 Nr. 58; B. S. Ridgway, Images of Athena on the Akropolis, in: Neils 1992, 184 Nr. 58 (= Leipen a. O. 78 Abb. 55); sollten sie zur Erstausstattung gehört haben, ist ihr Platz auf dem Helm Hinweis genug auf den Verlust der Vorrangstellung des Vogels als Attribut Athenas.

¹³⁸ Niemeyer (Anm. 45) passim; Kasper-Butz 1990, 178–180; E. B. Harrison, Pheidias, in: O. Palagia – J. J. Pollitt (Hrsg.), Personal Styles in Greek Sculpture, Yale Classical Studies 30 (Cambridge 1996) 28–34; Künstlerlexikon der Antike II (2004) 215–217 s. v. Pheidias (V. M. Strocka). Als erste Athena Nikephoros sieht sie B. S. Ridgway, Images of Athena on the Akropolis, in: Neils 1992, 130. Die Entstehung der Promachos im Anschluss an den Sieg am Eurymedon lässt – als Parallele zum Weihgeschenk in Delphi – zumindest auch eine Eule auf der Hand der Göttin zu.

¹³⁹ Wie es im Bereich der Kleinplastik durchaus auch in dieser Zeit belegt ist; vgl. etwa die Bronzestatuette Baltimore Anm. 137.

¹⁴⁰ Zur Eule besonders J. Fink, Die Eule der Athena Parthenos, AM 71, 1956, 90–97. Wenn nicht eine Zufügung auf späteren Kopien (so R. Pagenstecher, Zur Athena Parthenos des Phidias, AM 33, 1908, 118 f.; R. Herbig, »Wo die Eule saß, ist ungewiß«, RM 66, 1959, 139; dagegen J. Liegle, Der Zeus des Phidias [Berlin 1952] 414 f. Anm. 5; für

nun Nike¹⁴¹, die programmatisch auf der rechten Hand der Athena Parthenos erscheint¹⁴². Sie verkörpert den siegreichen Aspekt einer Göttin, die Kriegen – wie dem entscheidenden mythischen gegen die Giganten¹⁴³ – ein Ende macht und Frieden schafft, ganz im Sinne der perikleischen Propaganda, die Athen als friedliebende Hegemonialmacht des Seebundes anpreist¹⁴⁴. Das kriegerrische, aristokratische Ideal, das Athena seit Langem auszeichnete¹⁴⁵ und als deren visueller Beleg die Eule diente, wird um die Mitte des 5. Jahrhunderts zugunsten anderer Aspekte überlagert. Ihre Waffen führt sie immer noch mit, trägt den reich verzierten Helm auf dem Kopf, die Ägis auf der

A. Michaelis, *Der Parthenon* [Leipzig 1871] 271 ein eigenständiges Kunstwerk [vielleicht jene durch Auson. Mos. 308–310 überlieferte Zaubereule des Iktinos?]), so sitzt die Eule nun auf der linken Wangenklappe: Goldmedaillon St. Petersburg: Fink a. O. Taf. 51; Leipe (Anm. 137) Abb. 42. Unbewiesen bleibt allerdings weiterhin die von Dion von Prusa im Zusammenhang mit einer phidiasischen Athena genannte Eule (12, 6; Zitat bei Fink a. O. 91), die wiederholt im Zusammenspiel mit dem Goldmedaillon auf die Parthenos bezogen wurde. Aber: »Wo die Eule saß, ist ungewiß«, so Herbig a. O. 138, G. Lippold zitierend. Bedenken auch schon bei Michaelis a. O. 271 mit Anm. 1; Pausanias hätte seiner Ansicht nach ein solches Attribut nicht einfach übergangen, es sei vielmehr doch eher ein eigenständiges Werk gewesen. Herbig a. O. 141 setzt die Eule nun doch auf die Basis neben die Statue. E. Langlotz, *Phidiasprobleme* (Frankfurt 1947) 75 möchte die Eule eher der Promachos in die Hand geben und in ihr die γλαῦξ ἐν πόλει erkennen.

¹⁴¹ Zu Nike ausführlich F. W. Hamdorf, *Griechische Kulpturpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit* (Mainz 1964) 58; Goulaki-Voutira 1992, 859–881; Krumme (Anm. 129) 226; C. Thöne, *Ikongraphische Studien zu Nike im 5. Jahrhundert v. Chr.* (Heidelberg 1999) passim; B. Kaeser, *Der Sieg ist eine Göttin: Nike*, in: Wünsche – Knauf 2004, 357–364. Zur Verbindung zwischen Athena Polias und Nike in ihren jeweiligen neuen Tempeln, dem Erechtheion und dem Nike-Tempel, deren Gleichzeitigkeit und verwandter Dekoration B. S. Ridgway, *Images of Athena on the Akropolis*, in: Neils 1992, 137.

¹⁴² Zur Parthenos: M. Weber, *Zur Überlieferung der Goldelfenbeinstatue des Phidias im Parthenon*, *JdI* 108, 1993, 83–22; Harrison (Anm. 138) 38–52; Thöne (Anm. 141) 111–113; *Künstlerlexikon der Antike II* (2004) 220–223 s. v. Phidias (V. M. Strocka); P. C. Bol (Hrsg.), *Klassische Plastik, Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II* (Mainz 2004) 133–136. Nike in Werken des Phidias als »Huldzeichen«: E. Simon, *Archäologisches zu Spende und Gebet in Griechenland und Rom*, in: F. Graf (Hrsg.), *Ansichten griechischer Rituale* (Stuttgart 1998) 137–139.

¹⁴³ Fehr 1979, 76 versteht die Elemente auf den beiden Seiten der Göttin als inhaltliche Gegenbilder: Hier Nike als Überbringerin des von den Göttern gewährten Sieges, dort die Bestrafung von Frevlern (der Amazonen und Giganten also); allerdings spielen die beiden Auseinandersetzungen eine für Athens Existenz und Selbstverständnis zentrale Rolle (die Amazonen waren der Akropolis bereits bedrohlich nahe gekommen, standen unmittelbar vor ihr; die Giganten gefährdeten die göttliche und damit gesamte Weltordnung und verdanken ihre Niederlage vor allem Athenas Protegé Herakles, der an der Seite der Göttin – und des Zeus – an zentraler Stelle wirkt), sodass – gerade angesichts der Ausstattung und Rolle der Statue im perikleischen Konzept – ihre Bedeutung für die Polis Athen im Mittelpunkt des Programms der Parthenos stehen sollte; dazu zuletzt B. Kreuzer, »Geschlossene Gesellschaft« im Parthenon-Westgiebel, in: T. Ganschow – M. Steinhart (Hrsg.), *Otium. Festschrift Volker Michael Strocka* (Remshalden 2005) 193–200.

¹⁴⁴ Wie im »Epitaphios Logos« von Perikles (für das Jahr 431/430) proklamiert: Thuk. 2, 35–46 bes. 37. 40; K. Prinz, *Epitaphios Logos. Struktur, Funktion und Bedeutung der Bestattungsreden des 5. und 4. Jahrhunderts* (Frankfurt 1997) 94–147. Auch wenn W. Will, *Thukydides und Perikles* (Bonn 2003) 203 f. mit Verweis auf die späte Abfassung dieser Rede (nach 404) noch einmal die Suche nach authentischen Aussagen im Text für aussichtslos erklärt, entspricht das vom Historiker entworfene Bild Athens doch den »Großmachträumen«, die spätestens seit Perikles die Außenpolitik der Polis bestimmen und sich etwa in den Bauten auf der Akropolis manifestieren. Athenen als »... Sinnbild des Machtgedankens, den Perikles gerade auch in seiner Innen- und Außenpolitik in diesen Jahren für Athen gehegt hat.«: Langlotz (Anm. 140) 72. Perikles rühmt darin den Heldentod aller in jenem Jahr für die athenische Sache gefallenen Athener und nützt dies für einen Appell an die übrigen Einwohner der Polis, es diesen in ihrer Einstellung und ihrem Einsatz gleichzutun. Allerdings sind Vergangenheit und Zukunft im Moment nur Randerscheinungen (wenn auch wichtig für die von Perikles intendierte Paideia der Zuhörer, so H. Flashar, *Der Epitaphios des Perikle. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* [Heidelberg 1969] 12. 14 f.), wichtig ist hingegen die Gegenwart der Polis Athen, deren Charakter und Zielen Perikles besondere Aufmerksamkeit schenkt (Flashar a. O. 12). Parthenon/Akropolis-Bauprogramm: des Perikles als Ausdruck der Größe Athens in mythischer Zeit und Macht in der Gegenwart, des Selbstbewusstseins der Bürgerschaft als Souverän: H.-J. Hölkeskamp, *Parteiungen und politische Willensbildung im demokratischen Athen. Perikles und Thukydides*, *Sohn des Melesias*, *HZ* 267, 1998, 23 f.

¹⁴⁵ Kasper-Butz 1990, 169; Nick 2002, 20. Der Typus der Athena Promachos verkörpert in gewisser Weise Charakter und Ziele jener Generation, die Perikles in seinem »Epitaphios Logos« rühmt: Ohne kämpferische Tugenden war er nicht zu erreichen, durch ihn haben die Gefallenen der Stadt jene Autarkie geschenkt, auf die sie jetzt ihre Vorrangstellung im Seebund aufbauen kann; dazu Prinz (Anm. 144) 120–123.

Brust und die Lanze in ihrer Linken, doch steht der Schild nun neben ihr auf dem Boden, sie selbst tritt dem Betrachter in ruhiger, ausgewogener Pose gegenüber: Die (mythischen) Schlachten sind – wie auf dem Schild noch einmal zu sehen – geschlagen, sie selbst präsentiert Nike, die in ihrem Auftrag den Sieg gewährt¹⁴⁶.

Gerade im Zusammenhang mit dem Sieg über die Perser kommt Nike der zeitgenössischen Überlieferung zufolge eine wichtige Rolle zu: So hat sie im Zusammenspiel mit Ares nach Simonides' Aussage die Vertreibung der Perser durch die Griechen ermöglicht¹⁴⁷; für Herodot hat sie gemeinsam mit Zeus den Griechen die Freiheit gebracht¹⁴⁸. Hier gilt ihr Wirken allen Griechen. Sie kann aber auch einer Stadtgöttin gleich über das Schicksal der Polis walten¹⁴⁹. Nikes Bedeutung spiegelt sich nicht nur in den zahllosen attischen Vasenbildern des 2. Viertels des 5. Jahrhunderts¹⁵⁰, sondern auch in der Verwendung als Siegesmonument für die Schlacht von Marathon¹⁵¹ oder als Weihgeschenk für den Sieg bei Marathon, das der in der Schlacht gefallene Polemarch Kallimachos gelobt hatte¹⁵². Dieser Außenwirkung wird in den Jahren um 450/445 auch in Athen selbst Rechnung getragen: Eine auf der Akropolis von Athen gefundene Marmorstele berichtet von der Einrichtung eines Priesterinnenamtes für Athena Nike, um das sich alle Frauen der Stadt bewerben können; es ist dies also kein der alten Aristokratie vorbehaltenes Privileg, wie so viele andere Priesterschaften, sondern eine zeitgemäß demokratische Institution¹⁵³. Anlass für diese Neuerung und das Projekt eines Tempelneubaus¹⁵⁴ war wohl der 449 geschlossene Kalliasfrieden, mit dem die Perserfeldzüge Athens und des Seebundes offiziell und endgültig ihren Abschluss gefunden hatten¹⁵⁵. Dieser Einschnitt stellt nicht nur das Weiterbestehen des Seebundes infrage und konfrontiert die Athener mit dem Problem, ihr Festhalten an diesem Bündnis zu rechtfertigen; er wird auch nicht ohne Auswirkungen auf das Bild der Athener von ihrer siegreichen Stadtgöttin

¹⁴⁶ Fehr 1979, 76; weiter B. Fehr, Zur religionspolitischen Funktion der Athena Parthenos im Rahmen des delisch-attischen Seebundes, Teil III, *Hephaistos* 3, 1981, 72 f. Charakterisierung durch Simon 1998, 178. Dazu auch I. E. Altripp, *Small Athenas. Some Remarks on Classical and Hellenistic Statues*, in: Deacy – Villing 2001, 191: Athena Parthenos als allmächtige Gottheit, als Siegesgöttin, die Macht und Reichtum des athenischen Staates und daher athenische Identität während des 1. Attisch-Delischen Seebundes verkörpert (Altripp a. O. 186); sie konstatiert einen Wandel hin zu einer stärker nach innen ausgerichteten Wirkung, weniger politisch als religiös – kulturell – rituell, über die nächsten 100 Jahre hin. Die Eule bleibt dennoch das Begleittier der Athena, so in Aristoph. *Equ.* 1092, wo die Göttin von der Akropolis herabkommt, mit einer Eule, die auf ihrem Helm sitzt (von F. Studniczka und J. Liegle [Anm. 140] 414 f. Anm. 5 auf die Parthenos bezogen: Fink [Anm. 140] 90); oder ist doch die Göttin selbst gemeint, als vieldeutiges und in der Anschaulichkeit schwankendes Traumbild (Herbig [Anm. 140] 139)?

¹⁴⁷ Sim. 15 (140 B., 107 D.) Z. 133–136: D. L. Page, *Epigrammata Graeca* (Oxford 1975) 13; Thöne (Anm. 141) 15. Dies ist eines der seltenen Beispiele, in denen Nike mit dem siegreichen Ausgang eines Waffengangs verbunden ist.

¹⁴⁸ Hdt. 8, 77.

¹⁴⁹ Bakchyl. 12, 5; 5, 33.

¹⁵⁰ Beispielsweise Goulaki-Voutira 1992, Taf. 568–569. B. Kaeser, Der Sieg ist eine Göttin: Nike, in: Wünsche – Knauf 2004, 357 weist auf die »Heiligkeit der Götter und die Frömmigkeit der Menschen« hin, die Nike in diesen Bildern so sehr betont, wird sie doch mit »... Kanne und Opferschale, mit Weihrauchbrenner und Dreifuß« dargestellt.

¹⁵¹ E. Vanderpool, A Monument to the Battle of Marathon, *Hesperia* 35, 1966, 96–106; Goulaki-Voutira 1992, 861 Nr. 127. Unmittelbar nach dem Sieg wird vor Ort ein Tropaion errichtet; das endgültige monumentale Siegesdenkmal wird erst etwa 30 Jahre später, also gleichzeitig mit der Athena Promachos, aufgestellt. Da die Bettung auf dem Abakus des ionischen Kapitells größer ist als für ein Tropaion nötig, schlägt Vanderpool zusätzlich eine Nike als bekrönendes Element vor.

¹⁵² Goulaki-Voutira 1992, 853 f. Nr. 23 Taf. 560. Weihgeschenk des Tyrannen Gelon nach der Schlacht von Himera in Delphi, eine goldene Nike als Stütze eines Dreifußes: R. Meiggs – D. Lewis (Hrsg.), *A Selection of Greek Historical Inscriptions* (Oxford 1989) 60 f. Nr. 28; Goulaki-Voutira 1992, 861 Nr. 126.

¹⁵³ IG I² 24; Meiggs – Lewis (Anm. 152) 107–111 Nr. 44. Garland (Anm. 42) 102 f. schließt die Möglichkeit einer Übernahme des Amtes von einem alten Priestergeschlecht in die Hände des Demos allerdings nicht ganz aus, wenn auch Nachrichten über ein derartiges Vorgehen erst für spätere Zeiten vorliegen: Der militärisch konnotierte Kult der Athena Nike war nach seiner Auffassung nur mit der Kontrolle durch den Demos vereinbar; er allein konnte zudem eine Aufwertung der Göttin erreichen.

¹⁵⁴ Dieses Projekt war, wie Meiggs – Lewis (Anm. 152) betonen, dem Priesteramt und einer neuen Tür für das Hieron deutlich nachgeordnet.

¹⁵⁵ s. Anm. 120.

geblieben sein: Das kriegerische Element kann nun guten Gewissens in den Hintergrund treten, wichtiger ist der Aspekt des Sieges und dessen Wirkungspotenzial, den eine ruhig stehende – aber immer von Waffen umgebene – Athena in Begleitung von Nike mit all ihren Facetten und in vollendet perikleischer Konzeption verkörpert. Es hat sich also die Funktion der Göttin verändert; Repräsentanten der Stadt waren und sind aber weiterhin alle Athenen, jede im Kontext ihrer Zeit und in Erfüllung ihres Aufstellungsauftrags¹⁵⁶.

Das veränderte Verständnis von Athena lässt die lange bewährte Eule nicht nur in der Großplastik verschwinden, es bedeutet gleichzeitig auch das langsame Verschwinden der Eulen aus der bildenden Kunst insgesamt. In der Keramik geht die Serie der Eulenskyphoi zu Ende; die Lekythen des Ikarus-Malers¹⁵⁷ (Abb. 13) oder des Malers der Palermo-Eule¹⁵⁸ (Abb. 14) sind ebenso die letzten ihrer Art wie die Kantharoi der Czartoryski-Klasse¹⁵⁹. Die Eule hat ihre Pflicht erfüllt, nun übernimmt Nike¹⁶⁰.

Die Serie athenischer Eulen endet also in den Jahren kurz nach 450, danach sind in Athen nur noch spärlich Beispiele beizubringen¹⁶¹. Darunter ist jedoch noch einmal eine Oinochoe der Form VII, die die wichtige Rolle dieser Gefäßform im Zusammenhang mit den Eulenbildern unterstreicht: In der Tradition des Mannheimer Malers platziert auch der Schuwalow-Maler in den Jahren um 430/425 eine Eule auf dem Hals (Abb. 15)¹⁶²; hier steht sie in bewährter Weise zwischen je einem Olivenzweig, ein weiterer zielt horizontal den unteren Rand des Halses¹⁶³. Dieser, wenn auch vereinzelte Rückgriff auf alte Darstellungsmuster könnte durch die Ereignisse der ersten Jahre des Peloponnesischen Krieges bedingt worden sein, in denen Athen auf seine kämpferischen Tugenden zurückgreifen musste; erleichtert wurde er zweifellos durch die gemeinsame Zugehörigkeit von Schuwalow-Maler und Mannheimer Maler zu einer Werkstatt, in der die Erinnerung an eine eigentlich veraltete Ikonografie durchaus bewahrt worden sein kann.

¹⁵⁶ Zum »Daseinsbild«, zur Haltung Athenas als umfassender Ausdruck ihres Charakters und ihrer göttlichen Macht, zur Verbindung mit dem Geschick ihrer Stadt Kunisch (Anm. 131) 99. Charakterisierung der Athena des Myron durch W. Gauer, Athena und Marsyas, in: D. Rößler – V. Stürmer (Hrsg.), *Modus in rebus. Gedenkschrift Wolfgang Schindler* (Berlin 1995) 51, als »mädchenhafte Spröde«, von kühler Rationalität, von der Gesicht und Körper der Jungfrau beherrscht werden. Sie ist hier das Gegenbild zu Marsyas, dem Satyr aus Phrygien, also einem Einwohner des Perserreichs, mit dem gerade Frieden geschlossen worden war (für Gauer ist die Gruppe ein Produkt des perikleischen Perserfriedens); Marsyas verkörpert das Flötenspiel, das von Perikles und seinen Zeitgenossen abgelehnt wird, und dies nicht nur als Reaktion auf seine Herkunft in Boiotien, mit dem Athen in überaus gespannter Beziehung lebt.

¹⁵⁷ Beispielsweise das Exemplar in Frankfurt, Liebieghaus 534: Haspels 1936, 271, 10; ARV² 699, 60; CVA Frankfurt (2) Taf. 80, 4.

¹⁵⁸ Das namengebende Stück in Palermo, Mus. Regionale NI. 2089. Beispielsweise Athen, Agora Mus. P 5325: ARV² 1201, 2; Moore 1997, 261 Nr. 879 Taf. 89.

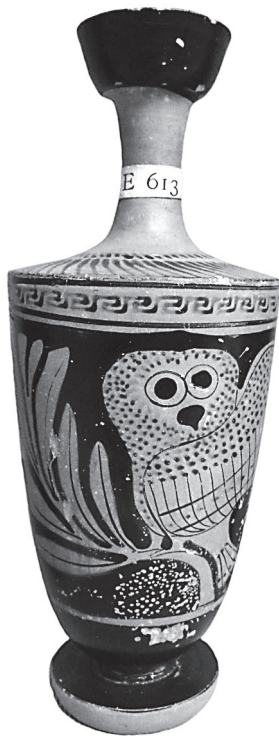
¹⁵⁹ Zur Gruppe ARV² 983. London, British Mus. E 158: ARV² 983, 1; CVA London (4) III Ic Taf. 31, 8. Ancona, Mus. Nazionale 3260 (1081): ARV² 983, 2; G. M. Fabrini, *Numana: Vasi attici da collezioni* (Rom 1984) 75 Nr. 73 Taf. 48 b.

¹⁶⁰ Sehr viel später trägt die Bronzestatue der Athena aus dem Piräus Eulen am Helm: C. Rolley, *Die griechischen Bronzen* (München 1984) Abb. 22; Altripp (Anm. 146) 186: hellenistisches Original des 2. Jhs. (gegen A. Stewart, *Greek Sculpture I* [New Haven 1990] 179, der in der Statue eine hellenistische Kopie nach einem Original des 4. Jhs. sieht). Noch später erscheint die Eule auf klassizistischen Reliefs in Richmond und Kopenhagen: S. Böhm, *Klassizistische Weihreliefs. Zur römischen Rezeption griechischer Vorbilder* (Wiesbaden 2004) 55–67.

¹⁶¹ So spielt etwa ein Eros mit einer kleinen, gewappneten Eule (wie jene o. Anm. 58) auf einer Eichelkythos in Athen, Nationalmus. 1284 (Burn [Anm. 60] 68. 114 MM 112; Kahil [Anm. 60] 517 f. Nr. 91 Taf. 308), die einem dem Meidias-Maler nahestehenden Maler zugeschrieben wurde. Dargestellt sind Aphrodite sitzend in der Mitte, neben ihr Helena und die Dioskuren (anders Kahil: links eine Frau und Paris, sitzend Helena, rechts Aphrodite und Aineias; dagegen spricht wohl schon die absolute Übereinstimmung der beiden Lanzenträger).

¹⁶² Privatbesitz: ARV² 1208, 47; Lezzi-Hafter 1976, 106 S 42 Taf. 106 c. Das Hauptbild gilt nun allerdings der Verfolgung eines Mädchens durch Apollon, vielleicht auch hier ein Verweis auf die aus athenischer Sicht glorreichen Anfangszeiten des Delisch-Attischen Seebundes.

¹⁶³ Auf zwei Kannen derselben Form sitzt eine Sphinx an gleicher Stelle zwischen Olivenbäumchen; im Hauptbild kämpfen Griechen und Amazonen: norddeutscher Privatbesitz (Hornbostel 1977, 344–346 Nr. 294 mit Abb.) und Paris, Louvre G 571 (Schauenburg [Anm. 113] Taf. 26, 3. 4).



13 Attisch rotfigurige Lekythos des Ikarus-Malers. London, British Museum Inv. E 613



14 Attisch rotfigurige Lekythos des Malers der Palermo-Eule. Palermo, Museo Archeologico Regionale NI 2089

Schließlich bezeugt Aristophanes nicht nur mit seinem Sprichwort »Eulen nach Athen tragen« noch einmal die Zusammengehörigkeit von Eule und Athena: In seinen 414 v. Chr. aufgeführten »Vögeln« beschreibt er, wie Athena von der Akropolis herabschreitet, in Begleitung einer Eule, die auf ihrem Helm sitzt¹⁶⁴.

IV. Zusammenfassung

Der athenische Aspekt zeigt sich also erstmals und unstrittig in den Jahren um 520/510, wird die Eule doch nun in der Münzprägung neben dem Kopf der Stadtgöttin zu dem Wahrzeichen Athens. Unmittelbar danach fungiert sie auch als Emblem für Symposionkeramik, auf Schalen (Abb. 16), die als private Weihgeschenke auf die Akropolis von Athen geweiht wurden, oder auf Gefäßen öffentlicher Nutzung wie auf einer großen Bauchamphora in München¹⁶⁵.

In Athen selbst bleibt die Eule im ersten Viertel des 5. Jahrhunderts auch weiterhin ihrer Göttin verbunden, wie die vielen Bilder des Athena- bzw. Bowdoin-Malers verdeutlichen; die Akropolis, Heimat der Eulen, rückt durch diese Bilder besonders ins Zentrum des Interesses. Sie spiegeln die Bedeutung der Eule auf dem Burgfelsen, auf dem sie als Teil der Ausstattung des Kultbildes der Athena Polias Athinas Wesen illustriert; ist sie hier der Öffentlichkeit durch den sakralen Kontext entzogen, so hat sie der Besucher als Weihgeschenk von hoher Qualität, sei es in Stein oder Keramik, immer wieder vor Augen. Ruhig stehend, fixiert sie ihn und vermittelt ihre Stärke nur durch ihr Aussehen. Bedrohlich wird ihre Haltung jedoch in der Auseinandersetzung mit internen Widersachern, die wie Satyrn oder Herakles wiederholt die Normen verletzen und damit das Zusammenleben gefährden. Die Bilder dieser Zeit richten sich an ein Publikum, das angesichts der Auseinandersetzungen mit den Persern auf Athen und die Gemeinschaft aller Bewohner eingeschworen werden soll.

Diese Perser sind es auch, die besonders in den Jahren nach der Schlacht am Eurymedon das Auftreten der Eule im besonderen Maße »fördern«. Nicht nur ist sie in Vielzahl – also wie vorher im Glaukopion – als Attribut Athenas am Weihgeschenk in Delphi anwesend; sie stellt auch auf den aus persischem Beutesilber geprägten Dekadrachmen drohend die Flügel auf, in einer Prägeserie, die Persern und allen anderen potenziellen Gegnern die Aggressivität athenischer Machtpolitik eindrücklich demonstriert. Dem Perserkönig gegenübergestellt, wird diese Konstellation und ihre Botschaft auch auf Vasen verbreitet. In dieser Gattung ist das Perserbild jedoch

¹⁶⁴ Aristoph. Av. 516. Man erinnere sich auch an das eingangs zitierte Zitat, das ja ebenfalls von Aristophanes überliefert wird.

¹⁶⁵ Wie Anm. 87.

keineswegs so homogen wie die auf äußere Wirkung berechneten Maßnahmen: Auch wenn der Gegner in Bild und Text manches Mal erniedrigt wird, so gelten aus dem Osten stammende Gefäßformen und Kleidungssitten als *Dernier Cri* und werden während des Symposions gern zur Schau gestellt. So ist die Eule in vielfältiger Weise mit athenischer Geschichte verbunden und übernimmt auf dem Sportgerät für die Panathenäen ebenso eine wichtige Funktion wie im Bereich des offiziellen Symposionsgeschirrs. Es ist jedoch Nike, der nach der *Communis Opinio* der Sieg über die Perser zu verdanken ist. Dies und die gewandelte Vorstellung von Athena, die nun Mitte des 5. Jahrhunderts von der Vorkämpferin aristokratischer Prägung zur Siegesgöttin des Delisch-Attischen Seebundes wird, setzen der Eule als dem Wahrzeichen Athens in weiten Bereichen der Bildkunst ein Ende. Dass sie als Begleiterin Athenas in der Vorstellungswelt der Athener auch weiterhin existiert, steht dank Aristophanes außer Frage, wenn es jetzt auch kein Bild mehr wert ist.

V. Die Eule in narrativen Bildern

Im späten 6. Jahrhundert hat sich die Eule also als Wahrzeichen Athens etabliert. Sie ist nun nicht mehr auf die Begleitung Athenas beschränkt, die sie in früheren Jahren offensichtlich und ausschließlich wahrgenommen hatte. Es gilt nun herauszuarbeiten, welche Rolle die Eule vor Einführung der Eulen-Tetradrachmen übernahm, und ob bereits damals mit ihrem Auftreten eine politische Aussage einhergehen konnte. Die Übersicht folgt thematischen Gesichtspunkten, durch die nicht nur die inhaltlichen Schwerpunkte, sondern auch Vorlieben bestimmter Maler und Werkstätten besonders deutlich werden. Es waren letztendlich nämlich nur wenige mythische Kontexte, in denen die Eule überhaupt auftrat, die häufig nur zu ganz bestimmten Zeiten und in ganz bestimmter Bildform aufgegriffen wurden. Deshalb liegt es nahe, unter Berücksichtigung des historischen Umfeldes nach der Relevanz des Themas und seiner Protagonisten – also auch der Eule – zu fragen; auf diesem Wege wird sich auch klären, ob die spätere Aufgabe der Eule für die Polis Athen bereits früher angelegt war.



15 Attisch rotfigurige Oinochoe des Schuwalow-Malers. Privatbesitz



16 Attisch rotfiguriges Schalenfragment. Athen, Nationalmuseum (Akrop.) 415

1. In der Welt des Mythos¹⁶⁶

Eines der frühesten Beispiele für die Eule an zentraler Stelle stammt von der Hand des Amasis-Malers und ist in den Jahren um 560 entstanden: Auf einer fragmentierten Lekythos in Mykonos konfrontiert er uns mit einer rätselhaften Szene, in der zwei junge Männer aufgeregt gestikulierend von beiden Seiten auf ein galoppierendes, geflügeltes Pferd zulaufen, hinter dem eine Eule im Profil nach rechts fliegt¹⁶⁷. Beide Männer sind bis auf ein Mäntelchen nackt, der rechte hält einen Speer. Das Geschehen betrachten zwei ruhig stehende Männer – der linke ist bärtig – in Himation und mit einer Lanze in der Hand¹⁶⁸. Wie so häufig mischt der Amasis-Maler hier mythische und lebensweltliche Elemente, die eine konkrete Erklärung des Themas kaum zulassen¹⁶⁹; die wahlweise Hinzufügung eines Adlers¹⁷⁰ oder einer Eule dient wohl dekorativen Zwecken.

a. *Athenageburt*

Programmatisch ist die Anwesenheit der Eule bei der Geburt ihrer Göttin, steht sie doch in den – wenn auch wenigen – Bildern unmittelbar an Zeus' Seite¹⁷¹. Sie nimmt die Neugeborene sozusagen direkt in Empfang¹⁷². So präsentiert sie ein Maler der E-Gruppe im Bildfeld einer Bauchamphora in München auf dem Unterarm des Göttervaters stehend, wo sie das auch für sie zentrale Ereignis verfolgt (Abb. 17)¹⁷³. Sie sitzt aber auch unter Zeus' Thron¹⁷⁴ oder direkt hinter ihm auf dem Thron¹⁷⁵, einmal schmückt sie gar sein Zepter¹⁷⁶. All diese Darstellungen stammen aus der Werkstatt der E-Gruppe; nur dort, in den Jahren um 540, tritt die Eule bei der Athenageburt in Erschei-

¹⁶⁶ Wenn Beischriften fehlen, ist eine Trennung mythischer und nichtmythischer Szenen unmöglich; so auf einer Bauchamphora, vielleicht vom Maler von Louvre F 6 (Christie's London 11. Juli 1984, 67 Nr. 231 mit Abb.), auf der eine kleine Eule auf dem Helm eines Kriegers sitzt, der sich gerade die Beinschienen anlegt; vor ihm steht eine Frau mit großem böotischen Schild, hinter ihr und dem Mann je zwei weitere männliche Figuren. Nicht festzustellen ist der Kontext für die folgende Szene: Frgt. eines offenen Gefäßes Chicago: F. P. Johnson, *Black-Figure Pottery at Chicago*, AJA 47, 1943, 400 f. Nr. 19 Abb. 19; die Eule sitzt auf einer kurzen Ranke zwischen zwei Figuren, wohl zwei Männern.

¹⁶⁷ ABV 154, 51 (»very early«); Haspels 1936, Taf. 3, 1; von Bothmer 1960, 72.

¹⁶⁸ Komposition und zum Thema (mit Reiter im Zentrum) finden sich auch auf den ebenfalls frühen Lekythen des Amasis-Malers in Tübingen, Universität 7434 (CVA Tübingen [3] Taf. 38, 5–7; von Bothmer 1960, 4, 1–3; von Bothmer 1985, 168 f. Nr. 39 mit Abb.) und in Philadelphia, University Mus. MS 4849 (von Bothmer 1960, Taf. 4, 4–6; von Bothmer 1985, 170 f. Nr. 40 mit Abb., hier mit im Rücken des Reiters fliegendem Adler) sowie auf der Schale vom Typ A in Mainz, Universität 88 (von Bothmer 1960, Taf. 4, 3. 4; von Bothmer 1985, 215 f. Nr. 59 mit Abb.); ein weiterer Adler fliegt hinter dem Reiter auf der Randschale in Paris, Louvre CA 2918 (ABV 157, 85; von Bothmer 1985, 212 f. Nr. 58 mit Abb.).

¹⁶⁹ I. Scheibler, Die Kouroi des Amasis-Malers, in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery* Kopenhagen 1987 (Kopenhagen 1988) 547–555.

¹⁷⁰ Auf der Oinochoe in London, British Mus. B 524 (von Bothmer 1985, 163–165 Nr. 37 mit Abb.) sind sogar zwei Adler symmetrisch zu Seiten des zentralen Wagenlenkers angeordnet.

¹⁷¹ H. Mommsen, *Der Affekter*, Kerameus 1 (Mainz 1975) 65 f. mit Anm. 354.

¹⁷² Lesart A. Lezzi-Hafter.

¹⁷³ München, Staatliche Antikensammlungen VAS 1382: ABV 135, 47 (E-Gruppe); CVA München (1) Taf. 19, 1; Bron (Anm. 1) 44 Abb. 9; Demargne 1984, 987 Nr. 352 Taf. 744. Ebenfalls auf Zeus' Arm sitzt sie auf einer Amphora (nahe E-Gruppe) in Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo 299: LIMC III (1986) 688 Nr. 17 s. v. Eileithyia (R. Olmos). Im gleichen Kontext ist auch die Sirene anzutreffen – so fliegt sie auf zwei Amphoren des Malers von Berlin 1686 (Hinweis H. Mommsen): Philadelphia, University Mus. MS 3441 (ABV 296, 3; Demargne 1984, 988 Nr. 367 Taf. 746; Malagardis [Anm. 26] 105 f. Abb. 13 [verstet die Sirene als Verweis auf Hera, die sie in der von der Geburt überraschten Frau vor Zeus erkennt; die Gegenseite Abb. 14 bestätigt ihrer Meinung nach diese Deutung, denn nun thront Hera neben Zeus]) und Syrakus, aus Leontinoi (Malagardis [Anm. 26] 102 Abb. 8).

¹⁷⁴ Halsamphora Oldenburg, Stadtmus. XII/8249/1 (um 540): LIMC III (1986) 688 Nr. 21 Taf. 536 s. v. Eileithyia (R. Olmos).

¹⁷⁵ Bauchamphora der E-Gruppe in Paris, Louvre F 32: ABV 135, 43; G. M. A. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans* (London 1966) Abb. 93; N. Papachatzes, *Η αθηναϊκή Πολιάς Αθηνά και οι κοινές περιπέτειές της με την επώνυμή της πόλη*, ADelt 47/48, 1992/1993, Mel. Taf. 6 a.

¹⁷⁶ Amphora Vatikan, Mus. Gregoriano Etrusco 17701 (Albizzati 353): ABV 138, 2 (nahe E-Gruppe, Gruppe von Vatikan 347); LIMC III (1986) 690 Nr. 49 s. v. Eileithyia (R. Olmos); Bron (Anm. 1) 44 Abb. 10.

nung. Der nächstliegende Anlass für diese auffallend konzentrierte ikonografische Fassung des Mythos war wohl die Ausgestaltung des alten Kultbildes für die Stadtgöttin Athena Polias auf der Akropolis, die Endoios in den Jahren um eben 540 vorgenommen haben soll¹⁷⁷.

b. Parisurteil

Nur zwei Maler haben – und dies mit großem zeitlichen Abstand – der Eule in Illustrationen des Parisurteils eine Rolle zugewiesen¹⁷⁸: Lydos in den Jahren um die Mitte des 6. Jahrhunderts¹⁷⁹ und der Diosphos-Maler im späteren ersten Viertel des 5. Jahrhunderts.

Lydos hat eine Vorliebe für das Parisurteil, das er mehrmals für die Dekoration großer Gefäße verwendet. Nur auf seiner ovoiden Halsamphora in Florenz (Abb. 18) bereichert er die Handlung allerdings um eine Eule¹⁸⁰: Der große Schritt, mit dem Hermes den fliehenden Paris verfolgt, erlaubt es dem Maler, eine kleine Eule in den freien Raum einzufügen, die durch ihre Wendung aus dem Bild den Betrachter in das Geschehen

einbezieht. Eine große Eule verfolgt auch auf einer zeitgleichen Halsamphora in Malibu aufmerksam das Zusammentreffen der beiden Kontrahenten Hermes und Paris¹⁸¹. Beide sind durch ihre



17 Attisch schwarzfigurige Bauchamphora der E-Gruppe. München, Staatliche Antikensammlungen 1382

¹⁷⁷ s. 124–125.

¹⁷⁸ Zum Thema: Shapiro 1989b, 25–30; Gantz 1993, 567–571; Kossatz-Deissmann 1994, 176–188.

¹⁷⁹ Einem etwas älteren Zeitgenossen des Lydos verdanken wir eine weitere Eule, im Kontext einer Amazonomachie zwischen die Beine der Hauptkontrahenten gesetzt: Halsamphora ovoider Form in Omaha, Joslyn Art Mus. 1963.480: CVA Joslyn Art Museum (1) Taf. 10, 1. 11, 1; Shapiro 1989b, 28 Abb. 17 a.

¹⁸⁰ Florenz, Mus. Archeologico 70995: ABV 110, 32; Tiverios 1976, Taf. 22 a; Beazley 1986, Taf. 35, 5; Shapiro 1989b, 16 Abb. 3 a. c. d.; A. M. Esposito – G. De Tommaso (Hrsg.), *Vasi attici* (Florenz 1993) 23 Abb. 16. Man vergleiche auch das Kraterfragment Athen, Nationalmus. (Akrop.) 637 b: ABV 115, 1 (Manner of Lydos α. II. Various); Tiverios 1976, Taf. 73 a (der Flügel vor Alexandros stammt von einem Vogel unter dem Henkel). Weitere Beispiele: London, British Mus. 1948.10-15.1: ABV 108, 8; Tiverios 1976, Taf. 8 a; Beazley 1986, Taf. 35, 3; Shapiro 1989a, 29 Abb. 18. Teller in Florenz, allerdings ohne Hund: Florenz 9674: S. Bruni (Hrsg.) *Schatze der Etrusker*. Ausstellungskatalog Saarbrücken (Florenz 1986) Farbabb. S. 83; 237 Nr. 19; Beazley 1986, Taf. 35, 5; P. Zamarchi Grassi (Hrsg.), *La Cortona dei principi*. Ausstellungskatalog Cortona (Cortona 1992) 88 f. Nr. 74 mit Abb. Farbt. 8. Ein Gegenstück hierzu stammt aus Chiusi und befindet sich ebenfalls in Florenz, Mus. Archeologico, Slg. Vagnonville 102 a: ABV 111, 45; Callipolitis-Feytmans 1974, 315 Nr. 2 Taf. 21, 2.

¹⁸¹ Malibu, J. Paul Getty Mus. 86.AE.52: Shapiro 1989b, 14 Abb. 2 a weist schlüssig und zweifelsfrei die attische Herkunft der Vase nach. Dies ist übrigens die einzige Darstellung, in der Paris nicht zu fliehen sucht; dazu I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (Frankfurt 1972) 23–32; Kossatz-Deissmann 1994, 186. Die Flucht widerspricht dem Bericht in den Kyprien (Kossatz-Deissmann 1994, 186), wonach Paris sich den Zorn von Hera und Athena zuzog, weil er sich von Aphrodite mit dem Versprechen einer Hochzeit mit Helena



18 Attisch schwarzfigurige Halsamphora des Lydos. Florenz, Museo Archeologico 70995



19 Attisch schwarzfigurige Lekythos des Diosphos-Malers. Agrigent, Museo Archeologico C 846

Attribute und ihr Verhalten sofort erkennbar. Die drei Göttinnen hingegen sind in ihrer Haltung und äußeren Erscheinung so einheitlich wiedergegeben, dass eine Unterscheidung der Individuen ausgeschlossen ist: Wichtig sind sie demnach nur als Gruppe¹⁸². Hermes, der fliehende Paris – eine göttliche Einheit – und die Eule illustrieren in diesen Bildern eine zentrale Episode des Mythos, an dessen Anfang Eris steht. Sie ist es, die auf Zeus' Wunsch hin einen Krieg initiieren wird und zu diesem Zweck in seinem Namen Streit zwischen den Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite stiftet; zum Schlichter wird Paris, Königsohn von Troja, auserkoren, der sich von Aphrodites Versprechen der Schönheit verführen lässt und sich für diese entscheidet. Bedenken wir nun die Zeit, in der die oben beschriebenen Bilder entstanden, so kann es keine Überraschung sein, dass dieses Thema als Spiegelbild der innenpolitischen Situation Athens die Maler besonders beschäftigt: Die Lage ist geprägt von Auseinandersetzungen zwischen den inneraristokratischen Gruppierungen, die einige Zeit nach Solons Rückzug aus Athen wieder aufgebrochen sind und erst mit der endgültigen Machtergreifung durch Peisistratos im Jahre 546 beendet sein werden¹⁸³. Auch in

bestechen ließ. In den Bildern von Lydos und seinen Zeitgenossen spiegelt sich wohl eher das Dilemma – sein Verstand rät ihm zur Flucht, aber auch das war keine Lösung des Problems.

¹⁸² Die Gleichförmigkeit und damit verbundene Namenlosigkeit der Göttinnen ist typisch für diese Zeit: Beispiele bei Kossatz-Deissmann 1994, Taf. 106–107. Zu den Intentionen des Malers – er schafft durch die Anspielung auf ein mythisches Geschehen ein »... heroic paradigm for mortal activity« – Steiner (Anm. 110) 7.

¹⁸³ Hdt. 1, 59–64; Welwei 1992, 221–229; Stahl (Anm. 74) 56–105. Zur Bedeutung, zu den Konsequenzen von Stasis, besonders zur extrem negativen Einschätzung der Vorgänge in den antiken Quellen H.-J. Gehrke, Stasis. Untersu-

Athen herrscht also Streit, und jener Konflikt zwischen zwei Parteien lässt sich durchaus in der mythischen Konfrontation wiederfinden.

Wollten Lydos und sein Kollege es jedoch nicht bei einer unverbindlichen Parallelisierung der Geschehnisse belassen, bedurften sie eines eindeutigen Zeichens. Athena war bereits als eine der drei beteiligten Göttinnen anwesend, schied also aus. Die Eule ist in beiden Fällen so deutlich von ihr getrennt, dass sie als eigenständiges Wesen wirkt. Ihre Bedeutung kann sich angesichts der Zeitstellung der Gefäße nur von Athena ableiten, die jedoch gerade jetzt infolge der Gründung oder Neugestaltung der Panathenäen als Stadtgöttin ganz besonders im Fokus des allgemeinen Interesses steht. Insofern ist die Verwendung der Eule für die Visualisierung eines mythischen, nun auf Athen bezogenen Geschehens nicht weiter erstaunlich. Zu dieser konkreten Kontextualisierung der Szene kommt ein weiterer Aspekt: der Verzicht der Maler auf eine Individualisierung der Göttinnen. Überspitzt formuliert bilden sie, mehrere unbenannte Frauen, eine amorphe Masse, die schließlich die Entscheidung über Paris trifft¹⁸⁴; eine Anspielung auf die Mehrheit in Athen, die die Protagonisten des Geschehens – im Mythos die Götter und Heroen, realiter die uneinigen Aristokratischen – nicht länger dulden will¹⁸⁵.

Veränderte Vorstellungen offenbaren sich ein halbes Jahrhundert später in einer Serie von Lekythen des Diosphos-Malers, die bereits im zweiten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts entsteht und eine kurze Renaissance der Eule im Parisurteil auf den späten schwarzfigurigen Lekythen bezeugt. Auf Exemplaren in Agrigent (Abb. 19), Laon und im Kerameikos von Athen sehen wir im Wesentlichen dieselbe Darstellung¹⁸⁶: Die drei Göttinnen folgen Hermes, der den flüchtenden Paris (mit Leier und Stab, gekleidet in weißen Chiton und Mantel, das Haar hochgesteckt) gerade am Ellbogen gepackt hat; Hermes ist durch die üblichen Requisiten Petasos, Kerykeion und Flügelschuhe ausgewiesen. Ihm folgt zunächst Hera¹⁸⁷. Athena, erkennbar am hohen Helmbusch, trägt die Eule auf der linken Hand und wird zweimal von einem Löwen begleitet. Aphrodite beschließt die Gruppe und hält einmal eine Sirene oder Sphinx auf der vorgestreckten linken Hand, zweimal jedoch eine Nike¹⁸⁸, die ihr als Siegerin des Wettkampfes ja auch zusteht. Die Bilder übermitteln

chungen zu den inneren Kriegen in den griechischen Staaten des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (München 1985) 1.

¹⁸⁴ Bei einer politischen Lesart könnte man angesichts der Dreizahl aber auch an die drei Parteien denken, die nach Aussage Hdt. 1, 59–64 die die Innenpolitik bestimmenden, also entscheidenden Faktoren waren.

¹⁸⁵ Unverständlich ist weiterhin das Bild auf einer ovoiden Halsamphora in München, Staatliche Antikensammlungen 1435 (CVA München [7] Taf. 325, 1; Shapiro 1989b, 19 Abb. 8 a), deren Maler dem frühen Lydos nahesteht: Vier Frauen, einheitlich in Mäntel (je zwei gleich gemustert) und Chiton gehüllt – ein Ensemble also, kein Hinweis auf die Individualität der Figuren –, schreiten nach rechts; als ihr Ziel erscheint zunächst eine Sphinx, zu deren Füßen eine kleine Eule steht (zur Kombination von Eule und Sirene s. 123–124. 159–162) – doch sehen wir die gleiche Konstellation auch am anderen Bildende, der Bildrahmen ist auf diese Weise symmetrisiert worden. – Die Reihung gleich ausgestatteter Figuren zwischen Tieren ist nicht neu: Auch der Ptoon-Maler lässt auf seiner Hydria in New York, Metropolitan Museum of Art 56.171.28 (ABV 84, 4; H. R. W. Smith, *The Hearst Hydria* [Berkeley 1944] bes. Taf. 37; Boardman [Anm. 66] Abb. 51) drei identische Männer nach links schreiten, diesmal umgeben von zwei prächtigen Hähnen; die Rahmung des Bildfeldes durch Sphingen ist eher altmodisch, man vergleiche etwa die fragmentierte Amphora in Paris, Louvre C 10634 (Tiverios 1976, Taf. 11 a). Ist in dieser Darstellung mit Shapiro 1989b, 18 ein Reflex des Parisurteils zu sehen?

¹⁸⁶ Lekythos Laon, Mus. Archéologique 37894: ABV 703, 15bis; CVA Laon (1) III H Taf. 16, 1–3; A. A. Lemos, *Iconographical Divergencies in Late Athenian Black-Figure: The Judgement of Paris*, in: Oakley – Palagia 2009, 139 Abb. 7. Lekythos Agrigent, Mus. C 847: Haspels 1936, 233, 18 Taf. 36, 4; CVA Agrigent (1) Taf. 71, 3. 4. Lekythos Athen, Kerameikos 1488: E. Kunze-Götte – K. Tanke – K. Vierneisel, *Die Nekropole von der Mitte des 6. bis zum Ende des 5. Jahrhunderts, Kerameikos 7, 2* (München 1999) 81 Nr. 278, 5 Taf. 53; E. Kunze-Götte, *Beobachtungen zur Bedeutung der Bilder auf Grabgaben*, AM 114, 1999, 65 (sie betont die Größe der Sirene und deren Funktion als »... eine Art tröstend aufgefasster, musischer ›Todesengel‹«).

¹⁸⁷ Es ist schwer zu erkennen, was sie in der Hand hält. Kunze-Götte (Anm. 186) 81 meint einen Apfel zu sehen, doch scheint mir ein Vögelchen nach dem Umriss wahrscheinlicher.

¹⁸⁸ Nur fragmentarisch erhalten auf der Lekythos in Laon. Die Nike ist unstrittig erkennbar an der weißen Haut; es kann sich also nicht um einen Eros handeln, der gelegentlich in anderen Darstellungen desselben Themas die Göttin begleitet, etwa auf der Schale des Makron in Berlin, Antikensammlung F 2291 (ARV² 459, 4; Kossatz-Deissmann 1994, 179 Nr. 36 Taf. 112). Es könnte aber auch Iris gemeint sein, wie Kossatz-Deissmann meint, auf der fragmen-

also die zentralen Aspekte der Geschichte: Paris will ins heimatliche Ida-Gebirge fliehen (das in Form eines weißen Gebildes unter dem Henkel erscheint), wo er seine Leier zu spielen pflegt, Hermes verhindert dies; die drei Göttinnen, durch Attribute fraglos zu erkennen, können handeln. Sie sind nun eindeutig benennbar; durch ihre Attribute illustriert der Maler ihre Eigenschaften und insofern auch die Rolle, die sie in diesem Wettstreit spielen, ja er fügt sogar Hinweise auf den Ausgang ein. In Zeiten der Auseinandersetzung mit den Persern ist das erneute Interesse an diesem Mythos in zweifacher Hinsicht konsequent: Streit und Zwietracht kann sich Athen nun in existenziell bedrohlicher Lage noch weniger leisten als im mittleren 6. Jahrhundert; Paris ist jetzt nicht nur als Initiator eines Krieges, sondern auch als Angehöriger eines orientalischen Königshauses ein Gegenbild für den ›gewöhnlichen‹ Griechen, der diese kleinen Gefäße betrachtete.

*c. Aias, Cassandra und Athena*¹⁸⁹

Das Bildfeld einer Bauchamphora der Stesias-Gruppe (einer Untergruppe der E-Gruppe¹⁹⁰) in Berlin beherrschen die beiden großen Figuren und Gegner Aias und Athena, deren Kampf gerade zu beginnen scheint¹⁹¹. Die beiden sind zwar aufeinander fixiert, es besteht aber auch eine Verbindung zwischen dem Heros und seinem Opfer Cassandra, das unter dem großen Rundschild der Promachos Schutz gesucht hat: Aias hat mit seiner linken Hand in Kassandras Haar gegriffen, wogegen sie sich mit beiden Händen zu wehren sucht¹⁹²; sie fungiert nicht nur durch ihre Position im Bild, sondern auch durch ihre Körperhaltung – Bewegung nach rechts, aber Kopfwendung zurück – als Scharnier zwischen den beiden großen Figuren. Alle drei Protagonisten sind also visuell verzahnt. Das eigentlich bildbeherrschende Element ist allerdings der riesige Rundschild mit seinem Schildzeichen, einem Eber, der einen Fisch zwischen den Zähnen hält; ein gewalttätiges Motiv, das den Charakter des Geschehens unterstreicht. Auf diesem Schild steht eine kleine Eule. Der Maler teilt uns in Form einer Beischrift auch ihren Namen mit: γλαῦξ, übrigens die einzige namentliche Bezeichnung der Eule überhaupt; auch alle anderen Figuren sind durch Beischriften benannt.

Das Kampfschema Aias – Athena prägt auch die Vorderseite einer etwa gleichzeitigen Halsamphora des Princeton-Malers in Genf¹⁹³. Seine Aufmerksamkeit gilt dem Kampf, denn er räumt Heros und Göttin die gesamte Bildhöhe als Aktionsfläche ein, stellt ebenfalls den riesigen Rundschild ins Zentrum des Geschehens, allerdings ohne Unterstützung des Schildzeichens. In der Sichtachse der Kontrahenten steht – im wahrsten Sinn des Wortes – nur eine kleine Eule, die auf dem oberen Schildrand Platz genommen hat. Kassandras Rolle ist deutlich geschrumpft; ihre Präsenz ist nur für das Verständnis des Betrachters nötig (es gibt keine Beischriften), und so läuft sie als kleine Figur aufgeregt gestikulierend unter dem großen Schild der Göttin nach rechts. Das Geschehen ist eingespannt zwischen großen Palmetten mit Ranken, auf welchen an höchster Stelle je eine Sirene sitzt und mit erhobenen Flügeln in die Mitte sieht; ihre Position entspricht jener der Hähne auf panathenäischen Preisamphoren, auf denen Athena ebenfalls als im Typus der Promachos erscheint¹⁹⁴.

tierten Oinochoe des Sosias-Malers in New York, Metropolitan Museum of Art 1981.11.9 (Kossatz-Deissmann 1994, Nr. 20 Taf. 109), analog der Hydria des Antimenos-Malers in Berlin, Antikensammlung F 1895 (ABV 268, 31; J. Burow, *Der Antimenesmalers*, Kerameus 7 [Mainz 1989] 86 Nr. 63 Taf. 63), wo Iris allerdings ungeflügelt, jedoch mit Kerykeion hinter Hermes schreitet – Ausstattung wie auch Anordnung stimmen also in beiden Fällen nicht überein und sind schon deshalb nicht unbedingt ein Kriterium für eine Identifizierung unserer Figur als Iris.

¹⁸⁹ Zu den Darstellungen LIMC I (1981) 336–351 s. v. Aias II (O. Touchefeu); Connelly 1993, 88–129; Oenbrink 1997, 34–65; Mangold 2000, passim; Hedreen 2001, 63.

¹⁹⁰ Mommsen 2002, 29–34.

¹⁹¹ Berlin, Antikensammlung F 1698: ABV 136, 54; LIMC I (1981) 340 s. v. Aias II Nr. 18 Taf. 254 (O. Touchefeu); Hedreen 2001, Abb. 4; Mommsen 2002, 31 Abb. 15. Dazu insbesondere Mangold 2000, 34–46.

¹⁹² Hedreen 2001, 25.

¹⁹³ Genf, Mus. d'Art et d'Histoire HR 84: Chamay – von Bothmer (Anm. 70) 58–61 Taf. 7, 1; 8, 1; LIMC VII (1994) 961 Nr. 63 Taf. 675 s. v. Cassandra I (O. Paoletti).

¹⁹⁴ Chamay – von Bothmer (Anm. 70) 60 verweisen auf das gemeinsame, wenn auch verteilte Auftreten von Sirene, Eule und Athena auf der sog. Burgon-Amphora in London (Anm. 26). Zu den Verbindungen zwischen diesen drei Figuren s. 123–124. 159–162. Im Innenbild der Sianaschale des Cassandra-Malers in London, British Mus. B 379 (ABV 60, 20; H. A. G. Brijder, *Siana Cups and Komast Cups I* [Amsterdam 1983] 246 f. Nr. 126 Taf. 24 d) kehrt

Der Angriff des Aias findet im Athenaheiligtum in Troja statt, an dessen Kultbild die Apollonpriesterin und Seherin Cassandra Zuflucht und Schutz sucht¹⁹⁵. Cassandra ist das Opfer, eigentliches Ziel des frevelhaften Handelns ist jedoch die Göttin¹⁹⁶. Es ist diese Tatsache, die die frühen Bilder durch die Größe der Protagonisten betonen, die Heros und Göttin gleichsam auf eine Stufe stellen. Auch wenn Athenas Schutzfunktion unwirksam und Aias' Frevel zunächst ungestraft bleibt, dürfen wir gerade in der Eule den entscheidenden Hinweis auf den kämpferischen Aspekt der Göttin und die dadurch in Aussicht gestellte Bestrafung des Heros sehen¹⁹⁷. So findet die Eule Eingang in ein Geschehen, das durch ein Sakrileg ausgelöst wird und letztlich mit dem Tod des Frevlers enden wird, der unvermeidlichen Konsequenz des Verstoßes gegen göttliches Recht¹⁹⁸. Darin liegt eine deutliche Warnung an alle, die die Normen nicht wörtlich nehmen, seien sie nun Götter, Heroen oder gewöhnliche Polisbürger.

d. Gigantomachie

In dieselbe Richtung weisen Darstellungen der Gigantomachie, deren bildliche Fassung etwa zeitgleich mit den Kassandrabildern in Athen entsteht. Auch hier wird göttliches Recht infrage gestellt, die Übeltäter sind die Giganten, die die olympischen Götter zum Kampf um Recht und Ordnung herausfordern. Gerade in Athen ist dieses Thema in den Jahren um 560 sehr gefragt, in dem der Beitrag von Athenas Schützling Herakles für den Sieg unerlässlich ist¹⁹⁹. Dementsprechend mag es nicht nur kein Zufall sein, dass die Gigantomachie prächtige Weihgaben dieser Zeit auf der Akropolis von Athen schmückt²⁰⁰, es ist auch keine Überraschung, dass die Eule auch einmal inmitten des Kampfgetümmels auf Athenas Lanze präsent ist, und das prominent auf einer großen Bandschale vom Nordabhang der Akropolis²⁰¹. Sie dient an dieser Stelle nicht nur der Verdeutli-

eine Sirene dem Geschehen den Rücken zu, wendet allerdings den Kopf zurück. – Auf dieselbe Gruppierung treffen wir noch einmal auf einem Kolonettenkrater in San Simeon, Hearst Castle 5613 (LIMC I [1981] 340 s. v. Aias II Nr. 25 Taf. 255 [O. Touchefeu]): Wieder sind die Kämpfenden auf ihre Auseinandersetzung konzentriert, unter dem Schild läuft Cassandra, nun fast vollständig verborgen, nach rechts davon. Auf dem Schild steht wiederum eine kleine Eule, doch diesmal offensichtlich in Vorderansicht, wie die herzförmige Ritzlinie auf dem Körper nahelegt.

¹⁹⁵ Damit ist die Örtlichkeit genau festgelegt, die Anwesenheit der Eule dient in diesem Falle nicht als Verweis auf Athen.

¹⁹⁶ Auf den sie jedoch nicht direkt reagiert; trotz seines Frevels gegen die Asylfunktion des Heiligtums bleibt Aias zunächst ungeschoren, so die Quellen bei Mangold 2000, 37 f.

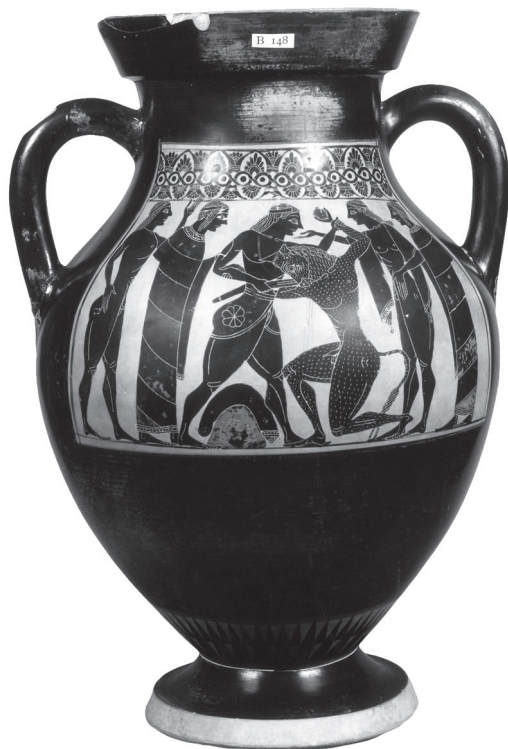
¹⁹⁷ Der kämpferische Aspekt wird natürlich auch an Athena deutlich, in der drohend erhobenen Lanze: so auch Oenbrink 1997, 42.

¹⁹⁸ Erstmals ist dies deutlich bei Alkaios: M. L. Hart, *Athena and Troy: The Narrative Treatment of the Iliupersis in Archaic Attic Vase-Painting* (PhD University of California 1992) 39–44 (mit Übersetzung); Mangold 2000, 37 f. Anm. 223; Connelly 1993, 103 f. Es geht also gar nicht um die Tatsache der Vergewaltigung, die vermutlich sowie so erst eine hellenistische Zutat ist: Hedreen 2001, 23 f. Anm. 6.

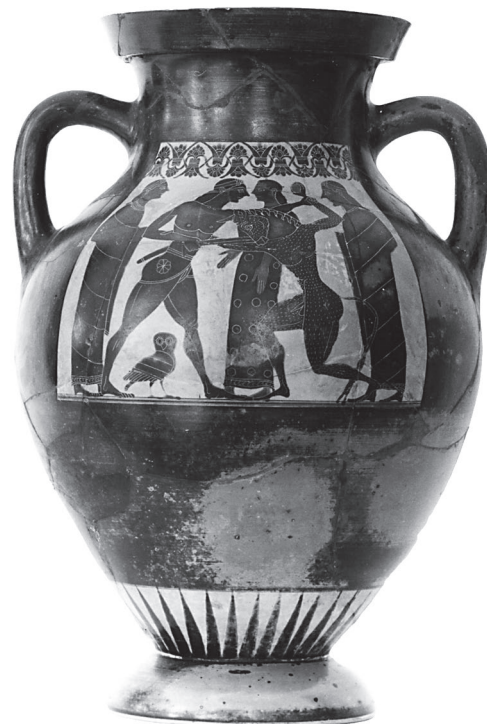
¹⁹⁹ Quellen in Vian – Moore 1988, 191 f. Herakles als Voraussetzung für den Sieg bereits bei Hes. fr. 43a65 (Merkelbach/West). Dazu auch L. Giuliani, *Die Giganten als Gegenbilder der attischen Bürger im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (Leipzig 2000) 263–286.

²⁰⁰ Besonders reich an Schmuck ist der Dinos des Lydos in Athen, Nationalmus. (Akrop.) 607: ABV 107, 1; Graef – Langlotz 1914, Taf. 33–35; Vian – Moore 1988, 215 Nr. 105. Amphorenfragmente, Athen, Nationalmus. (Akrop.) 2211 oder Kantharosfragmente, Athen, Nationalmus. (Akrop.) 2134: Graef – Langlotz 1914, Taf. 94; Vian – Moore 1988, 215 Nr. 104. 106. Weitere Beispiele Vian – Moore 1988, 216 und passim.

²⁰¹ Auch sie war aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Akropolis geweiht gewesen: Athen, Agora Mus. AP 1635 u. a. (C. Roebuck, *Pottery from the North Slope of the Acropolis, 1937–1938*, *Hesperia* 9, 1940, 199 f. Nr. 132 Abb. 31; Vian – Moore 1988, 216 Nr. 107). Die Eule ist auf Frgt. d (AP 1643) erhalten, von Roebuck vorsichtig als Vogel bezeichnet; Roebuck a. O. 200 erkennt am rechten Rand des Fragments den Kopf einer Schlange. In den zeitgleichen Bildern ist die Göttin entweder gar nicht oder nur fragmentiert erhalten, sodass keine Aussage zur Häufigkeit der Anwesenheit der Eule möglich ist: Beispiele bei F. Vian, *Répertoire des gigantomachies figurées dans l'art grec et romain* (Paris 1951) Taf. 23–27. – Wie die Vorbereitung zur oder vielleicht auch ein Ausschnitt aus der Gigantomachie wirkt die Szene auf einer um 500 entstandenen Tonplatte von der Athener Akropolis, auf der Athena gerade ihren Wagen besteigt; die Eule steht über der Wagenbrüstung und der rechten Hand der Göttin, die sich darauf legt: Athen, Akropolismus. 12992 (Demargne 1984, 974 Nr. 176 Taf. 724). Eine Wagenfahrt ist auch Thema einer weißgrundigen Lekythos des Haimon-Malers in Bonn, Akademisches Kunstmus. 1561 (Haspels 1936, 242,



20 a Attisch schwarzfigurige Bauchamphora des Lydos. London, British Museum B 148



20 b Attisch schwarzfigurige Bauchamphora des Lydos. Taranto, Museo Archeologico Nazionale 164359

chung des kämpferischen Einsatzes, sondern stellt auch eine Beziehung zum Burgfelsen her, auf dem Athena in ihrem Heiligtum als die Stadtgöttin (Athena Polias) verehrt wird. Hier endet der anlässlich der Großen Panathenäen abgehaltene Zug mit dem Opfer und der Übergabe des Peplos, der eine gewebte Wiedergabe der Gigantomachie trug²⁰², deren siegreiches Ende den Anlass für die Gründung der Panathenäen selbst geliefert hatte. So verknüpft der Maler mit der Anwesenheit der Eule mehrere Aspekte, die ausschließlich von Athens Bedeutung in dieser so grundlegenden Auseinandersetzung künden. Dass auch dieses Thema in den Jahren um 560 so große Bedeutung für Athens Bilderwelt erlangt, wird wieder mit den internen, Norm verletzenden Streitigkeiten in Zusammenhang stehen.

Wie im Falle des Parisurteils wird das Thema Jahrzehnte später auf wenigen Gefäßen noch einmal unter Verwendung der Eule aufgegriffen. Wieder steht die Eule Athena zur Seite, nun ist der Kampf aus Platzgründen auf ein Paar beschränkt, auf den Kampf der Göttin gegen den Giganten Enkelados²⁰³. Die beiden Beispiele, eine Halsamphora und eine weißgrundige Lekythos, stammen aus dem späten 6. und frühen 5. Jahrhundert, aus Zeiten innerer Veränderungen und äußerer Bedrohung; insofern besteht durchaus ein Anlass, auf die mythischen athenischen Verdienste um das Bestehen der Ordnung wieder deutlich hinzuweisen.

20 Taf. 41, 1); hier steht Athena mit der Eule auf ihrer hochgestreckten linken Hand vor dem Wagen, in dem der Wagenlenker bereits zum Aufbruch bereit ist. Von der Schulter einer Lekythos in Kopenhagen, Nationalmus. 7075 (CVA Kopenhagen [3] III H Taf. 109, 5) blicken zwei Eulen auf einen laufenden Hund hinab.

²⁰² Zum Verhältnis von Peplos und Vasenbildern: Giuliani (Anm. 199) 270–271.

²⁰³ Halsamphora in Rouen, Mus. des Beaux-Arts 358 (9820032): Le Lasseur 1919, 33 Abb. 15; Vian (Anm. 201) Taf. 31 Nr. 222; Vian – Moore 1988, 224 Nr. 234. Weißgrundige Lekythos in Gela, Mus. Archeologico 26: Haspels 258, 86; CVA Gela (4) Taf. 37, 1. 2. Die Eule sitzt nicht auf der Lanze der Athena (wie in beiden Publikationen bemerkt), denn auf der Lanze des Giganten ist noch ein Rest des Fußes der Eule erhalten.

*e. Athena als Schutzgottheit von Helden*²⁰⁴

Athena und Theseus

Kehren wir zunächst noch einmal in die Werkstatt des Lydos zurück und betrachten zwei Bauchamphoren, deren Darstellung auf einer Seite jeweils dem Zweikampf zwischen Theseus und dem Minotauros gewidmet ist (Abb. 20 a–b)²⁰⁵. In beiden Fällen ist die Auseinandersetzung bereits entschieden, Theseus hat mit dem Schwert zugestoßen, worauf der Minotauros in die Knie gegangen ist. Auf der Londoner Psykter-Amphora liegt zwischen den Beinen des Helden auf einem Stein sein Gewand; an gleicher Stelle steht im Bildfeld der Tarentiner Amphora eine kleine Eule. Die Eule betont hier durch ihre Anwesenheit und Position den Schutz, dessen sich Theseus in diesem für Athen so wichtigen Kampf sicher sein konnte. Auch hier ist wie im Falle des Parisurteils auf die Bedeutung des Geschehens für Athen hinzuweisen, schließlich hatte Theseus mit seinem Sieg über den Minotauros die Zukunft der Polis gewährleistet²⁰⁶. Diese steht gerade in den Zeiten des Lydos auf dem Spiel, weshalb ihm, der nach Ausweis seines Namens aus dem Osten nach Athen gekommen war, der Hinweis auf die Einsatzbereitschaft des Helden für seine Stadt besonders am Herzen liegen wird²⁰⁷.

Ein halbes Jahrhundert später erst erscheint die Eule wieder im Zusammenhang mit Theseus an Athenas Seite (Abb. 21): Im Innenbild einer Schale des Onesimos in Paris steht Theseus auf den Händen eines Tritonen auf dem Meeresgrund und nimmt gerade mit der sitzenden Amphitrite Kontakt auf²⁰⁸. Athena steht zwischen den beiden, Theseus zwar zugewandt, doch Amphitrite anblickend, und hält in ihrer Rechten vor dem Körper eine kleine Eule, die auf den ersten Blick kaum auffällt. Göttin und Eule verweisen auf die athenische Heimat des Helden, der, noch ein Knabe, auf seine göttlichen Wurzeln stößt²⁰⁹. Als Sohn des Poseidon und – wie hier im Bild – von Amphitrite akzeptiert, stehen ihm das Wasser und seine Bewohner zu Diensten; beide sind durch Athena mit Athen verbunden. Die Darstellung wirkt wie ein Spiegel athenischer Interessen in den Jahren um 490/480; Interessen, die bestimmt sind vom Ausbau und Einsatz der Flotte, die letztlich den Sieg über die Perser erringen wird. Eine Anspielung auf die Flottenpolitik des Themistokles liegt also durchaus im Bereich des Möglichen²¹⁰.

²⁰⁴ Zur Eule als Beschützerin von Helden: Le Lasseur 1919, 35.

²⁰⁵ Bauchamphora Tarent, Mus. Nazionale Archeologico 164359 (ABV 109, 26; Tiverios 1976, Taf. 28 a; Beazley 1986, Taf. 37, 4) und Psykter-Amphora London, British Mus. B 148 (1848.6-19.5) (ABV 109, 29; Tiverios 1976, Taf. 51 b). Zwei weitere Amphoren (ABV 109, 25, 26) dekorierte Lydos mit demselben Thema. Auf einer außergewöhnlich großen etrusko-korinthischen Olpe im Kunsthandel steht die Eule zwischen den Beinen des Minotauros, eine weitere, kleine befindet sich neben dessen linker Hand: Galerie Günter Puhze Katalog 19 (Freiburg 2005) 14 Nr. 105 (diesen Hinweis verdanke ich M. Steinhart). Auf der Vorderseite einer Bauchamphora des Malers von London B 174 in Genf, Mus. d'Art et d'Histoire 15008 (ABV 141, 2; CVA Genf [2] Taf. 46, 1–3), aus der Mitte des 6. Jhs., kämpft Theseus gegen den Minotauros, zwischen seinen Beinen liegt auf einem Stein sein Mantel; auf der Gegenseite steht eine kleine Eule vor den Beinen des Menelaos, der Helena weggeführt wird.

²⁰⁶ R. von den Hoff, Die Pracht der Schalen und die Tatkraft des Heros. Theseuszyklen auf Symposionsgeschirr in Athen, in: Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 2002) 331; B. Kreuzer, Zurück in die Zukunft? ›Homerische‹ Werte und ›solonische‹ Programmatik auf der François-Vase in Florenz, ÖJh 74, 2005, 175–224.

²⁰⁷ Zum historischen Geschehen Welwei 1992, 206–229. Zu Lydos DNP VII (1999) 549 s. v. Lydos (H. Mommsen); Künstlerlexikon der Antike II (2004) 23–24 s. v. Lydos (B. Kreuzer).

²⁰⁸ Paris, Louvre G 104: ARV² 318, 1; E. Pottier, Vases antiques du Louvre II (Paris 1901) Taf. 102; LIMC I (1981) 730 Nr. 75 Taf. 590 s. v. Amphitrite (S. Kaempf-Dimitriadou); Neils 1994, 926 Nr. 36 Taf. 624; M. Denoyelle, Chef-d'œuvres de la céramique grecque dans les collections du Louvre (Paris 1994) Abb. S. 110.

²⁰⁹ Es ist das früheste Bild des jungen Theseus, dem in Athen sukzessive eine Lebensgeschichte geschaffen und ins Bild gesetzt wird: Neils 1994, 950.

²¹⁰ Zum Flottenprogramm und dessen Vorgeschichte W. Blösel, Themistokles bei Herodot: Spiegel Athens im 5. Jahrhundert, Historia Einzelschriften 183 (Stuttgart 2004) 64–107.



21 Attisch rotfigurige Schale des Onesimos. Paris, Louvre G 104

Athena und Herakles (Abb. 22)

Das besondere Verhältnis zwischen Athena und Herakles ist im 6. Jahrhundert häufig Thema der athenischen Vasenmaler²¹¹. Als Schutzgöttin steht sie ihm bei seinen Taten zur Seite²¹², teilt aber auch die Momente der Ruhe, die er nach erfolgreicher Tat bzw. nach Vollendung seines mühevollen Lebens im Olymp genießen darf. So sitzen einander beide während einer Götterversammlung auf einer Hydria in Basel gegenüber²¹³, der Held auf einem Klismos mit der aufgestellten Keule in der Hand, die Göttin in voller Ausrüstung auf einem Thron, unter dessen Sitzfläche eine kleine Eule den Betrachter anblickt. Ein mit einer rekonstruierten Höhe von 50 cm wahrlich bedeutendes Zeugnis ist ein Pinax, der bereits in den Jahren um 570/560 entstanden ist und auf die Athener Akropolis geweiht wird²¹⁴: Herakles und Athena besetzen jeweils eine Seite – der Held mit der Keule, die Göttin mit Helm, Lanze und großem Schild, auf dessen Rand eine Eule sitzt.

²¹¹ Boardman 1990, 143 f.

²¹² Schon in Hom. Il. 8, 362–374.

²¹³ Basel, Antikenmus. BS 499: Boardman 1990, 162 Nr. 3308 Taf. 150; J. Boardman, *The History of Greek Vases* (London 2001) 176 Abb. 196. In einer weiteren Götterversammlung hält Athena auf einer Lekythos der Klasse von Athen 581 in Syrakus, Mus. Archeologico 2359, eine Eule auf der Hand (ABV 123bis auf S. 701; K. Schauenburg, Pluton und Dionysos, *JdI* 68, 1953, 52 Abb. 10). In einer weiteren Götterrunde fungiert die Eule als Schildzeichen auf einer Hydria des Priamos-Malers in London, British Mus. B 345 (s. o. Anm. 65).

²¹⁴ Athen, Nationalmus. (Akrop.) 2493: Graef – Langlotz 1914, Taf. 101; Boardman 1990, 144 Nr. 3087 Taf. 136; erhaltene Höhe 13 cm, die Wandungsdicke ist mit 0,1 cm ungewöhnlich dünn – man vergleiche etwa die Exekiaspinakes, deren Wandungsstärke bei einer errechneten Höhe von 37 cm bereits 2,1–4,2 cm beträgt; dazu H. Mommsen, *Exekias I. Die Grabtafeln*, *Kerameus* 11 (Mainz 1997) 8 mit Anm. 37. In der oberen linken Ecke eines weiteren Pinax von der Athener Akropolis steht eine kleine Eule, Athen, Nationalmus. (Akrop.) 2522 (Graef – Langlotz 1914, Taf. 101). Auf einem Zweig sitzt die Eule auf dem weißgrundigen Pinaxfragment in Athen, Nationalmus. (Akrop.) 2581 (Graef – Langlotz 1914, Taf. 110), wo sie gemeinsam mit der Burgeschlange Athena begleitet. Eine große Eule zierte den Pinax in Athen, Nationalmus. (Akrop.) 2499 (Graef – Langlotz 1914, Taf. 102); Kreuzer 2010, 71 Abb. 4.

Wiederum auf dem Schild der Göttin können wir eine kleine rundplastische Poroseule einordnen, die fragmentiert im sog. Tyrannenschutt der Akropolis gefunden wurde²¹⁵. Obwohl seit 100 Jahren bekannt, geriet sie bereits kurz nach der Publikation durch Theodor Wiegand in Vergessenheit und spielte deshalb nie eine Rolle für die Rekonstruktion der archaischen Giebel. In einen Giebel gehörte sie jedoch, wie ihre linke, nur grob angelegte Seite zeigt; sie stand also nach rechts gewandt vor dem Tympanon. Da Verbindungen zum Relieffgrund oder zu Athena fehlen, könnte sie wie auf den Gefäßen auf dem Schildrand oder der Hand der Göttin gesessen haben. Möglich wäre eine Zuordnung zum Giebel des archaischen Athenatempels mit seinem Kampf des Herakles gegen Triton oder Acheloos²¹⁶; in diesem Falle dürfte auch Athena nicht fehlen, als Schutzgöttin des Herakles wie als Empfängerin des ihr geweihten Gebäudes.

Die Eule kann jedoch auch jetzt schon ohne Athena auftreten, wie die etwas früher entstandene Halsamphora des Guglielmi-Malers in Princeton demonstriert (Abb. 23)²¹⁷: Während Herakles auf einer Seite die kerynitische Hirschkuh in Anwesenheit Athenas besiegt, wird die Göttin auf der Gegenseite von der Eule vertreten: Sie steht unmittelbar vor den Füßen des Helden, der gerade von den Köpfen der Hesperidenschlange Ladon angefaucht wird. Die Eule übermittelt hier also den göttlichen Beistand, den Athena auf der Gegenseite selbst leistet; dank ihrer geringeren Größe lässt sie darüber hinaus Platz für weitere Figuren, zwei Frauen und einen gestikulierenden Mann, vielleicht Atlas.



22 Attisch rotfiguriger Kolonettenkrater des Geras-Malers. Paris, Cabinet des Médailles 415



23 Attisch schwarzfigurige Halsamphora des Guglielmi-Malers. Princeton, Art Museum 2001-218

²¹⁵ Athen, Akropolismus. 56: T. Wiegand, *Die archaische Poros-Architektur der Akropolis zu Athen* (Kassel 1904) 230 Nr. 6 (Zugehörigkeit unklar); R. Heberdey, *Altattische Porosskulptur* (Wien 1919) 72 f. Abb. 50–52. Ihre Höhe beträgt lediglich 17 cm.

²¹⁶ J. Boardman, *Archaische Plastik* (Mainz 1981) Abb. 192 (nach I. Beyer); Hurwit 1999, 107–109. Zum Tempel M. Korres, *Der Athena-Tempel auf der Akropolis*, in: W. Hoepfner (Hrsg.), *Kult und Kultbauten auf der Akropolis. Internationales Symposium vom 7. bis 9. Juli 1995 in Berlin* (Berlin 1997) 218–225. An der Zugehörigkeit dieser Mittelgruppe haben R. Heberdey und C. Watzinger gezweifelt (Wiegand [Anm. 215] 55–57. 208–213; Heberdey [Anm. 215] 71 f.; Korres a. O. 222 Anm. 28). Heberdey verzichtet in seiner Rekonstruktion auf die Mittelgruppe, danach müsste Athena (von der nichts erhalten ist) in die zentrale Position des Giebels rücken.

²¹⁷ Princeton, Art Mus. 2001-218: Princeton University Art Museum: *Handbook of the Collections* (Princeton, NJ 2008) 76 f. (M. Padgett); H. Mommsen, *Prometheus oder Atlas? Zur Deutung der Amphora München 1540*, in: Oakley – Palagia 2009, 207 Abb. 9 und Farbtaf. 14 A.

Herakles, Eule und Athena sind schließlich auf einem Teller in Athen vereint²¹⁸, der etwa gleichzeitig mit der Eule aus dem Giebel und den Bildern von Lydos entstand: Gesichert ist die Frau im langen Gewand und großen Schild rechts als Athena; ihr gegenüber steht ein Mann, von dem noch ein nackter Fuß erhalten blieb. Zwischen beiden sehen wir Beine und Körper eines Vogels. D. Callipolitis-Feytmans dachte an die Zusammenkunft von Heros und Göttin vor dem Kampf gegen die stymphalischen Vögel (deren einer also die Mitte des Bildes einnähme), doch liegt angesichts der Verbundenheit von Athena und Herakles und ihrer zumindest gelegentlichen Anwesenheit die Deutung als Eule näher²¹⁹. Da sich die Füße der Protagonisten berühren, sich beide reglos gegenüberstehen, werden wir in diesem Bild analog späterer Parallelen die ›Dexiosis‹²²⁰ erkennen, in der Heros und Schutzgöttin im Handschlag vereint sind. Diese Demonstration der Nähe beider zueinander ist in den Jahren um 560 ebenso neu wie Bildfassungen einiger weiterer Abschnitte aus dem Leben des Helden Herakles²²¹. Trotz aller internen Probleme der Polis, vielleicht aber auch gerade angesichts der Auseinandersetzungen ist diese Zeit für die Ikonografie Athens ausgesprochen fruchtbar.

Als Begleiterin Athenas ist die Eule auch zur Stelle, wenn sie den Schild der Göttin zierte. Auf einer Oinochoe des Amasis-Malers in Paris folgen Athena und ihr Schützling Herakles Hermes auf dem Weg zu Poseidon²²². Hier füllt die Eule mit ihren ausgebreiteten Flügeln die ganze Fläche des Schildes und erreicht in dieser Form – zumal durch den Blick auf den Betrachter – eine ungeheure Präsenz²²³. Hermes und Herakles sind durch ihre Gestik verbunden; dargestellt ist eine jener friedlichen Prozessionen, die der Amasis-Maler generell sehr schätzt²²⁴, doch ist in diesem Fall mit Poseidon als Empfänger die Einführung des Herakles in den Olymp gemeint²²⁵. Dieses glückliche ›Ende eines heroischen Lebens‹ ist eine athenische Erfindung²²⁶, und auf Athen mag über Athena hinaus wieder die Eule verweisen.

²¹⁸ Athen, Nationalmus. 19758: Callipolitis-Feytmans 1974, 312 Nr. 18bis Taf. 20, dort dem ›Atelier I de l'Eridanos‹ zugeschrieben.

²¹⁹ Eine Sirene ist natürlich nicht auszuschließen. Bei der Gesamtdeutung könnte man vielleicht auch an Athena und Aias denken, doch ist die Anwesenheit von Cassandra unverzichtbar.

²²⁰ Boardman 1990, 150 Nr. 3179–3185 Taf. 142; weiteres bei H. Mommsen, Zwei schwarzfigurige Amphoren aus Athen, *AntK* 32, 1989, 129–134.

²²¹ Vergleiche bieten die Darstellungen von Gigantomachie und Apotheose in Boardman 1990, 171 f. 121–132; zur Gigantomachie bes. Vian – Moore 1988, 191 f.

²²² Paris, Louvre F 30: ABV 129, 29; S. Karouzou, *The Amasis Painter* (Oxford 1956) 32 Nr. 31 Taf. 16, 1; 17; von Bothmer 1985, 140–142 Nr. 27 mit Abb. (›middle period‹).

²²³ Denselben Vogelkörper in gleicher Haltung, nun aber mit einem Vogelkopf, verwendet der Amasis-Maler als Schildzeichen für Athena auf einer Halsamphora in Lausanne, Slg. Embirikos (ehem. Castle Ashby): ABV 152, 23; CVA Castle Ashby Taf. 8, 4; von Bothmer 1985, 73 Abb. 56 b. – Zwei weitere Eulen als Schildzeichen: Hydria des Priamos-Malers (London, British Mus. B 345) und Bauchamphora des Psiak in Brescia, s. Anm. 65.

²²⁴ Zu einer Mittelfigur wie Dionysos auf der Bauchamphora in Bloomington, Indiana University 71.82 (Beazley, Para 65; von Bothmer 1985, 74 f. Nr. 2) oder in München, Staatliche Antikensammlungen 8763 (Beazley, Para 65; von Bothmer 1985, 79 f. Nr. 4). Nicht benennbare Figuren auf der Vorderseite der Bauchamphora in Kopenhagen, Nationalmus. 14347: Beazley, Para 65; von Bothmer 1985, 99–101 Nr. 13. Weitere Beispiele von Bothmer 1985, passim.

²²⁵ Ebenso auf der etwas früheren Bauchamphora in Berlin, Antikensammlung F 1688: Karouzou (Anm. 222) 30 Nr. 8 Taf. 7 (auch hier folgen Athena und Herakles Hermes, in der Zielfigur erkennt Karouzou [Anm. 222] 6 Zeus, daher auch als Einzug in den Olymp verstanden); von Bothmer 1985, 90–92 Nr. 9 oder auf der Bauchamphora Orvieto, Mus. Faina 40: von Bothmer 1985, 84 Abb. 60 a; ebenso auf dem Bauchamphorenfragment Berlin, Antikensammlung F 1691: von Bothmer 1985, 93 Abb. 63. Zur Ikonografie: von Bothmer 1985, 140 f. mit weiteren Beispielen S. 142 Abb. 85–86.

²²⁶ Zur Apotheose s. Boardman 1990, 122. Literatur zur Apotheose: P. Holt, *Herakles' Apotheosis in Lost Greek Literature and Art*, *AntCl* 61, 1992, 39–59. Athenische Interpolation ist sein Auftreten als Gott im hesiodischen Frauenkatalog, was eher für die Einführung einer solchen Vorstellung nach 600 als vorher spricht: J. March, *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, *BICS Suppl.* 49 (London 1987) 157 mit Verweis auf M. L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women* (Oxford 1985) 130. Zu Herakles im Frauenkatalog J. Haubold, *Heracles in the Hesiodic Catalogue of Women*, in: R. Hunter (Hrsg.), *The Hesiodic Catalogue of Women* (Cambridge 2005) 85–98.

Etwa 40 Jahre später sitzt die Eule auf der Jochspitze des Gespanns von Iolaos auf einer Hydria der Leagros-Gruppe. Das Gespann nimmt mit Athena an seiner Spitze die linke Bildhälfte ein, in der rechten ist der Grund für ihre Anwesenheit zu sehen: Es ist Herakles, der gerade mit dem angeleinten Kerberos hinter sich zwischen den Säulen des Eingangs zur Unterwelt auftaucht, wo Hermes ihn bereits erwartet²²⁷. Wieder begleitet die Eule also Athena in ihrer Funktion als Schutzgöttin. In gleicher Rolle erscheint die Eule auf einer fragmentierten Schale des Epiktet aus Gravisca: Hier verfolgt sie – als Beobachterin unter dem Henkel – den Kampf zwischen Herakles und dem Löwen²²⁸; wieder einmal ist sie in einem Moment gegenwärtig, der für die ›Karriere‹ eines Schützlings ihrer Göttin wegweisend ist. Auf einer Lekythos des Diosphos-Malers in Kopenhagen steht sie ihm beim Kampf gegen die Hydra zur Seite²²⁹. Sie ist jedoch nicht nur in solch existenziellen Momenten gegenwärtig, sondern sogar in den verdienten Ruhepausen, wie sie sich der Heros in Anwesenheit Athenas im Innenbild einer Schale des Ödipus-Malers in München gönnt²³⁰, und für die er seine Keule ebenso abgelegt hat wie Athena ihren Helm. Er sitzt links auf einem Fels und hält einen Kantharos in der Hand, in den die stehende Athena gerade aus einer Oinochoe eingießt. Auch hier sitzt die Eule im Profil nach links in Athenas Handfläche, doch wendet sie ihren Blick aus dem Bild auf den Betrachter.

Der Nikosthenes-Maler wählt für eine Schale in Rom eine Begebenheit aus dem Leben des Herakles, fügt aber noch eine Zutat hinzu (Abb. 24)²³¹. Am rechten Bildrand streiten Apollon und Herakles um den Dreifuß, den der Heros unrechtmäßig an sich genommen hat; den größten Teil der Szene nimmt jedoch ein Viergespann ein, hinter dem Athena mit der Lanze tatbereit auf die beiden zueilt. Auf ihrer wie einen Schild vorgestreckten Ägis steht offensichtlich auf ›Zehenspitzen‹ nach vorn gestreckt eine Sirene; sie wird sogleich losfliegen und Athena unterstützen. Auf dem Kentron des Wagenlenkers sitzt zudem eine Eule, also unmittelbar neben dem rechten Ellbogen Athenas; anders als die Sirene ist sie jedoch nicht in die Handlung eingebunden, blickt vielmehr unbeteiligt aus dem Bild. Die Verbindung von Sirene und Eule ist nicht neu²³²: Wir hatten bereits auf die ›Burgon-Amphora‹, eine der frühesten panathenäischen Preisamphoren²³³, hingewiesen, auf deren Vorderseite eine Sirene im Halsbild über Athena Promachos und auf deren Rückseite die Eule über dem siegreichen Gespann steht²³⁴. Eine klare Parallele zur Darstellung des Nikosthenes-Malers liefern jedoch zwei bereits am Anfang des 6. Jahrhunderts entstandene mittelkorinthische Aryballoi²³⁵: Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Kampf des Herakles gegen die lernäische

²²⁷ Toledo (Ohio), Mus. of Art 69.371: ABV 360, 11; LIMC V (1990) 329 Nr. 515 b Taf. 243 s. v. Hermes (G. Siebert).

²²⁸ K. Huber, *Le ceramiche attiche a figure rosse*, Gravisca 6 (Bari 1999) 31 Nr. 22 mit Abb.

²²⁹ Kopenhagen, Nationalmus. Chr. VIII 946: CVA Kopenhagen (3) III H Taf. 112, 2. Zum Diosphos-Maler und der Eule im Parisurteil s. o. Anm. 186.

²³⁰ München, Staatliche Antikensammlungen 2648: ARV² 441, 185; R. Lullies, *Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit* (München 1953) Abb. 88–89; Demargne 1984, 975 Nr. 187 Taf. 726; Boardman 1990, 149 Nr. 3163; Buitron-Oliver 1995, 88 O 8 Taf. 134.

²³¹ Rom, Villa Giulia 27250: ARV² 124, 8; CVA Villa Giulia (2) III Ic Taf. 24, 1; 25, 2. 3; E. Buschor, *Die Musen des Jenseits* (München 1944) 32 Abb. 22; Hofstetter 1990, 122 A 172; 128 f.; Boardman 1990, 138 Nr. 3027 Taf. 132.

²³² Hofstetter 1990, passim.

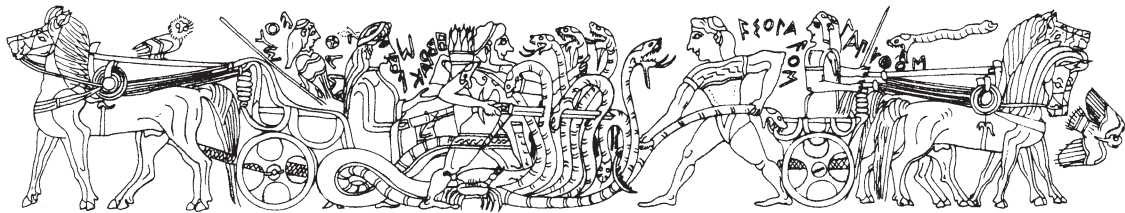
²³³ Anm. 26.

²³⁴ London, British Mus. B 130: ABV 89; Hofstetter 1990, 91 A 62 (Hinweis auf die chthonisch-vegetabilen Wesenszüge der Athena oder wie die Eule einfach als Begleiterin der Göttin); Bentz 1998, 49 Anm. 249; 123 Nr. 6.001 Taf. 1. 2.

²³⁵ Ehemals Breslau: P. Amandry – D. A. Amyx, *Héraclès et l'hydre de Lerne dans la céramique corinthienne*, AntK 25, 1982, 102 Nr. 4 Abb. 1,4; Boardman 1990, 35 Nr. 1991 mit Abb.; L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003) 121 Abb. 17. – Basel, Antikenmus. BS 425: Amandry – Amyx a. O. 102 Nr. 6 Abb. 3,6; CVA Basel (1) Taf. 11, 10. 11 (hier sind Eule und Sirene als rhythmisch gliedernde Ornamente, als Versatzstücke verstanden); Boardman 1990, 35 Nr. 1992 Taf. 52; Blome (Anm. 119) 45 Abb. 51. 52; S. Ritter, *Athena in Archaic Corinth. The Creation of an Iconography*, in: Deacy – Villing 2001, 147. 156 (er sieht einen Zusammenhang zwischen der Position der Eule auf den Zügeln und Athena, die als die Pferdezümmende in Korinth verehrt wird); R. Wünsche – V. Brinkmann (Hrsg.), *Herakles Herkules*. Ausstellungskatalog München (München 2003) 92 Abb. 11, 2. Ebenso auf der fragmentierten Kotyle in Athen, Nationalmus. aus Perachora: T. J. Dunbabin, *Perachora 2. The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia* (Oxford 1962) 256 Nr. 2481 Taf. 102; Amandry – Amyx a. O. 102 Nr. 12 Abb. 1,22; 112 Abb. 6.



24 Attisch rotfigurige Schale des Nikosthenes-Malers. Rom, Villa Giulia 27250



25 Mittelkorinthischer Aryballos. Ehemals Breslau

Hydra, bei dem ihm Iolaos tatkräftig hilft und Athena beisteht; auf beiden Seiten steht wartend ein Gespann. Auf dem Aryballos, der sich einst in Breslau befand (Abb. 25), sitzt die Eule dem Geschehen zugewandt auf den Zugleinen²³⁶, die Sirene blickt vom locker angelehnten Kentron zur Mitte zurück. Beide sind also auf das linke Gespann konzentriert. Auf dem Aryballos in Basel hingegen sind sie auf beide Gespanne verteilt: Die Sirene fliegt gerade auf das linke Gespann zu und hat deswegen keinen Kontakt zur Handlung; dies gilt auch für die Eule, die wie auf dem Gefäß in Breslau auf den Zugleinen sitzt, jedoch nach außen gerichtet ist²³⁷. P. Amandry und D. Amyx ergänzen die Buchstaben εους²³⁸ vor der Sirene des Breslauer Aryballos zu »Ἡρακλέους« und beziehen die Beischrift auf den Wagen, dem Sirene und Eule beigesellt sind, der deshalb also jener

²³⁶ An gleicher Stelle finden wir eine Eule auch auf einem Kolonettenkrater des mittelkorinthischen Ophelandros-Malers in London, British Mus. 1867.8-5.860 (Amyx 1988, 234 AP 1 Taf. 102, 2 a); auf dem Wagen des Herakles auf einer attisch schwarzfigurigen Schale von der Athener Akropolis, Athen, Nationalmus. (Akrop.) 1630a (Graef – Langlotz 1914, Taf. 83).

²³⁷ Eine weitere Eule im narrativen Kontext ist jene, die auf dem Kopf des vordersten Pferdes vom Viergespann des Amphiaraos sitzt, auf dem verschollenen spätkorinthischen Kolonettenkrater in Berlin, Antikensammlung F 1655: K. Schefold, *Götter- und Heldensagen in der früh- und hocharchaischen Kunst* (München 1993) 282 Abb. 300.

²³⁸ Amandry – Amyx (Anm. 235) 112 Anm. 54; s. Giuliani (Anm. 235) 342 Anm. 25; da alle anderen Beischriften Namen angeben, wird nach seinem Verständnis auch »εους« am ehesten so zu verstehen sein.

des Helden selbst sein muss. Der zweite kann dann nur Athena gehören, er ist im Unterschied zu dem des Herakles allerdings keine Biga, sondern eine Quadriga²³⁹. Berücksichtigt man die großen kompositorischen Gemeinsamkeiten der beiden Aryballoi, so ist es wohl nicht vermessen anzunehmen, dass auf dem Aryballos in Basel die Biga auf Herakles, die Quadriga auf Athena wartet, mithin die Eule zur Göttin, die Sirene zum Heros gehört²⁴⁰. Die Eule ist also auch für den Korinther des frühen 6. Jahrhunderts der Vogel der Athena, doch was hat die Sirene mit Herakles zu tun²⁴¹?

Ein möglicher Anlass für ihre Anwesenheit ist Hera. Sie ist es schließlich, die der Hydra ihren Schutz zukommen lässt²⁴², bevor diese wie ein weiterer Zögling der Göttin, der nemeische Löwe²⁴³, Herakles unterliegt. Beide – Hydra und Löwe – dienen Hera als Mittel im Kampf gegen den so verhassten Heros²⁴⁴, mit dem sie allerdings durch ihren Namen verbunden ist²⁴⁵. Heras Anwesenheit wäre angesichts ihrer Beziehung zur Hydra nicht überraschend, und tatsächlich wissen wir von Sirenen, die unmittelbar der Göttin zugeordnet sind²⁴⁶. Beider Verhältnis ist demnach gleichermaßen ambivalent, gleichermaßen von Nähe und Verlust geprägt wie Heras zur Hydra²⁴⁷. Der Göttin nahe²⁴⁸,

²³⁹ Amandry – Amyx (Anm. 235) 113 Anm. 54. Auch auf der Kotyle Amandry – Amyx (Anm. 235) 112 f. Anm. 54 Abb. 6 ist es der Wagen des Herakles, wie uns die Beischrift lehrt, auf dem eine Sirene sitzt.

²⁴⁰ Giuliani (Anm. 235) 123 spricht der Sirene jede narrative Funktion ab; der Maler habe vielmehr den lautmalerischen Namen wohl selbst erfunden, vielleicht um damit seine dem Dichter gleichkommende Fähigkeit zu demonstrieren, sogar eine Figur zu benennen, von deren Existenz der Betrachter bislang nichts wusste.

²⁴¹ Amandry – Amyx (Anm. 235) 113 kommen zu keinem positiven Ergebnis für den Sinngehalt der beiden Tiere im Kontext des Kampfes gegen die Hydra, erklären die Sirene für ein Füllsel, wie wir es von vielen Tierfriesgefäßen kennen.

²⁴² Hes. theog. 313–314.

²⁴³ Hes. theog. 327–332.

²⁴⁴ Hes. theog. 315. Kampf der Hera gegen Herakles in Pylos: Hom. Il. 5, 392–394. Dazu auch LIMC IV (1988) 713 s. v. Hera (A. Kossatz-Deissmann).

²⁴⁵ »Herakles ist derjenige, der den Ruhm der Hera vermehrt, »kleos« für die Göttin erringt«, so Diod. 4, 10, 1; Boardman 1990, 728.

²⁴⁶ Paus. 9, 34, 3 zufolge sitzen Sirenen auf der Hand des alten Kultbildes der Hera im boiotischen Koroneia, außerdem hatte Hera die Sirenen zu einem Sangeswettbewerb mit den Musen angestiftet, den jene verloren (dies ist erst in sehr späten Quellen überliefert, s. LIMC VI [1992] 658 s. v. Mousa, Mousai [A. Queyrel]; Hofstetter 1990, 308 Anm. 61; Hofstetter 1997, 1094). Sirenen bei der Hochzeit von Zeus und Hera (?) auf Schildarmbügelfragmenten: E. Kunze, VI. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia (Berlin 1958) 94–103 bes. 101 f. Taf. 24–27.

²⁴⁷ Zu Sirenen: D. Buitron – B. Cohen, The Odyssey and Ancient Art. Ausstellungskatalog Annandale-on-Hudson (Annandale-on-Hudson 1992) 108–111; L. E. Doherty, Sirens, Muses and Female Narrations in the Odyssey, in: B. Cohen (Hrsg.), The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey (New York 1995) 81–92; Neils 1994, 175–184. Sie selbst sind ja ebenfalls widersprüchlich: Sie versprechen Wahrheit und Wissen sowie sichere Heimkehr, verderben aber jene, die auf sie hören: Man vergleiche ihre eigene Aussage Hom. Od. 12, 184–191 mit der Warnung durch Kirke Hom. Od. 12, 39–46.

²⁴⁸ Allerdings fliegt sie auf dem Aryballos in Basel hinter Athena, sitzt die Eule auf der Seite von Herakles. Zur Göttin gesellen sie sich beide auf dem Aryballos in Breslau und der Kotyle aus Perachora, weshalb eine unmittelbare Beziehung beider zu Athena wohl näherläge. In Athen besteht diese Verbindung bereits auf Gefäßen der Stesias-Gruppe, des Malers von Berlin 1686 und des Schaukel-Malers: Hier fliegt sie neben der gerade geborenen Göttin auf (Bauchamphora des Malers von Berlin 1686 in Philadelphia, University Mus. MS 3441: ABV 296, 3; P. A. Clement, Geryon and Others in Los Angeles, Hesperia 24, 1955, Taf. 6 a). Ein zweites Mal sitzt die Sirene während der Geburt unter dem Zeusthron auf einer Bauchamphora in Wien, Kunsthistorisches Mus. IV 3596 (ABV 138, 1; Hofstetter 1990, 93 A 82; LIMC II [1984] 285 Nr. 819 d Taf. 256 s. v. Apollon [W. Lambrinoudakis]) oder erwartet hinter ihr stehend den Ausgang des Konflikts um Cassandra (Anm. 194). Zu den Beziehungen des Schaukel-Malers zur E-Gruppe, zum Maler von Berlin 1686 und zu Exekias s. Böhr 1982, 53 f.; zum Maler von Berlin 1686 s. J. Maxmin, A New Amphora by the Painter of Berlin 1686, in: Böhr – Martini 1986, 35–40. Gemeinsamkeiten zwischen Stesias-Gruppe und dem Maler von Berlin 1686 bezeugt die fragmentiert erhaltene Bauchamphora vom Typ A in Orvieto, Mus. Faina 78 Inv. VG 121 (ABV 144, 9; M. R. Wójcik, Museo Claudio Faina di Orvieto, ceramica attica a figure nere [Perugia 1989] 65–68 Nr. 7), die, von Exekias selbst bemalt, in ihrer Form der Bauchamphora des Malers von Berlin 1686 in London, British Mus. B 197 (ABV 296, 1; CVA London [3] Taf. 38, 1) sehr nahesteht; die Bauchamphora vom Typ A entsteht nach Mommsen 2002, 34 als Entwurf in der Stesias-Gruppe unter Beteiligung des Exekias. Insofern folgt der Nikosthenes-Maler also einer bereits bestehenden Auffassung. Dieselbe Beziehung thematisiert auch der Athena-Maler; dazu u. 123–124. Auch im Kontext von Gespanndarstellungen ist sie seit dem 3. Viertel des 6. Jhs. präsent: Hochzeitszug auf der Bauchamphora ehem. in



26 Attisch rotfiguriger Volutenkrater des Kleophrades-Malers. Malibu, The J. Paul Getty Museum 84.AE.974

erinnert die Sirene an Heras Anteil an dieser Auseinandersetzung²⁴⁹, trotz göttlichem Rat war sie ebenso erfolglos, wie es die Hydra hier im Bild sein wird²⁵⁰.

Dass Eule und Sirene auch im weiteren Verlauf des 5. Jahrhunderts als komplementär gelten, zeigen zwei Schalen in Stockholm und Paris, die bereits John D. Beazley ihrer gleichartigen Dekoration wegen verglichen hatte²⁵¹: Drei Eulen füllen umgeben von Ranken die Außenseiten, im Innenbild ist eine Eule wie gewöhnlich von zwei Olivenbäumchen umgeben, Hinweis auf den Herkunftsort Athen. Von den drei Sirenen, die jeweils beide Seiten der Schale in Paris schmücken, steht nur eine auf einer Volutenranke, während die beiden anderen Felsblöcke gewählt haben – Hinweise auf ihr Leben am Meer. Auch wenn beide Schalen nicht von einem Maler stammen²⁵², legt ihre ungewöhnlich übereinstimmende Dekoration geradezu ihre Konzeption als Paar in einer Werkstatt nahe; so teilen Eule und Sirene nicht nur die Rolle als göttliches Begleittier, sondern auch die Funktion als beliebiger vermehrbarer Bildschmuck.

Schließlich fungiert die Eule noch einmal als Schildzeichen Athenas²⁵³: Auf einem Volutenkrater in Malibu sitzt Athena inmitten der Taten des Herakles auf einem Klotz nach links gewandt und präsentiert in der ausgestreckten rechten Hand ihren Helm (Abb. 26)²⁵⁴. Ihre Aufmerksamkeit gilt dem Fang der Hirschkuh und der Bezwingung der Hydra; in ihrem Rücken hat der Held den

Beverly Hills, Summa Galleries (Böhr 1982, Taf. 168, 1), von der Hand eines dem Princeton-Maler nahestehenden Malers; der Krieger Anchippos mit seinem Wagenlenker auf der Bauchamphora der E-Gruppe (genau der Stesias-Gruppe, Töpfersignatur des Exekias) in Paris, Louvre F 53 (ABV 136, 49; Clement a. O. Taf. 5 b. c; Mommsen 2002, 29 f. Abb. 10). Aus derselben Gruppe stammt eine weitere Bauchamphora mit einer Kriegerausfahrt und über den Zügeln fliegender Sirene, in London, British Mus. B 147 (ABV 135, 44; Mommsen 2002, 30 Abb. 13). Im Kampfgeschehen ist sie ausgesprochen selten anzutreffen; ein Beispiel ist die Bauchamphora des Malers von Würzburg 252 in Paris, Bibliothèque National 174 (ABV 315, 2; LIMC I [1981] 360 Nr. 2 Taf. 275 s. v. Aigeus [U. Kron]; Hofstetter 1990, 93 A 79; Neils 1994, 936 Nr. 178), auf der Theseus gerade den marathonischen Stier niederstreckt.

²⁴⁹ Sie hat ja nicht nur den Gegner herangezogen, sondern greift durch den Krebs noch einmal in den Kampf ein.

²⁵⁰ Vielleicht erklärt auch der Aspekt der Herausforderung, wie ihn die Sirene und die meisten anderen weiblichen Figuren der Odyssee verkörpern, ihre Anwesenheit, so Doherty (Anm. 247) 81 f.

²⁵¹ Stockholm, Nationalmus. G 2334: ARV² 1655–1656 zu 492, 161; MuM 22, 1961, 94 Nr. 176 Taf. 60; R. Stupperich, Eulen der Athena in einer münsterschen Privatsammlung, *Boreas* 3, 1980, 158 mit Anm. 8. – Paris, Louvre G 268: ARV² 492, 161; Hofstetter 1990, 122 A 174 Taf. 25, 1. 2.

²⁵² Sie sind in ihrer Form aber sehr verwandt, so C. Isler-Kerényi, Hermonax in Zürich III: Der Schalenmaler, *AntK* 27, 1984, 159.

²⁵³ Zu weiteren Schildzeichen Anm. 64 und 68.

²⁵⁴ Malibu, J. Paul Getty Mus. 84.AE.974: Anm. 64.

Löwen bereits niedergerungen, was Iolaos, wie Athena auf einem Klotz sitzend, mit ebenfalls ausgestreckter Hand zu kommentieren scheint²⁵⁵.

Mit den Siegen über den Löwen, die Hydra und die Hirschkuh dient Herakles in erster Linie den Bewohnern jener Gebiete, in denen diese Untiere bisher schrecklich gehaust haben: Der Löwe und die Hydra treiben ihr Unwesen auf der Peloponnes, die Hirschkuh im Lande der Hyperboräer²⁵⁶, also in entfernten Gegenden. Allerdings kommt Herakles bereits Mitte des 6. Jahrhunderts in Athen große Bedeutung zu: Er erfreut sich nicht nur der Gunst der Stadtgöttin Athena, sondern spielt eine tragende Rolle in der Gigantomachie, die als Gründungsmythos der Panathenäen für Athen besondere Bedeutung hat. Für seine Mühen wird er schließlich mit der Apotheose belohnt, der athenischen Fassung für sein Lebensende²⁵⁷. Die besondere Bindung des Heros an Athen wird in der Bildersprache unseres Malers natürlich durch Athenas Anwesenheit deutlich; die Eule auf dem Schild unterstreicht dies nachdrücklich²⁵⁸.

Athena und Iason

Neben Theseus und Herakles gilt Athenas Beistand im Bild einmal auch Iason, dem Helden aus dem thessalischen Iolkos, der als Anführer der Argonauten und Teilnehmer an der kalydonischen Eberjagd Ruhm und Ehre erringt²⁵⁹. In den Jahren um 480/475²⁶⁰ verbindet Duris im Innenbild einer Schale im Vatikan²⁶¹ den Helden²⁶² mit Athena und ihrer Eule und fügt den Grund ihrer Anwesenheit an: Iasons Kampf mit dem Drachen, der das Ziel der Unternehmung, das Goldene Vlies, bewacht. Dieser Zug, mit dessen Hilfe Pelias den ihm prophezeiten Rivalen loszuwerden sucht, ist im Mythos dank Heras Hilfe erfolgreich²⁶³. Hier ist jedoch nicht die höchste Göttin, sondern Athena anwesend, auf deren Handfläche zudem eine kleine, im Profil nach links gewandte Eule sitzt²⁶⁴. Sie verfolgt ebenso wie die vollständig gewappnete Göttin das Geschehen, das sich vor beider Augen abspielt: die Freigabe des Helden Iason aus dem Schlund des kolchischen Drachen. Ob er seine Rettung der Entfernung der Drachenzunge – auf Athenas Anregung hin – oder allgemeiner der Hilfe der Göttin verdankt, lässt sich heute mangels Quellen nicht mehr entscheiden²⁶⁵;

²⁵⁵ Der Schmuck der Gegenseite gilt ganz dem Diebstahl der Rinder des Alkyoneus, der am rechten Rand schlafend auf einem Felsen ruht (dies unterstreicht der auf seinem Bauch sitzende, ebenfalls die Augen geschlossen haltende Hypnos); zum Thema LIMC I (1981) 558–564 bes. Taf. 419–421 s. v. Alkyoneus (R. Olmos – L. J. Balmaseda). Er, der in Verbindung mit der Erde unschlagbare Gigant, konnte nur mit Athenas Hilfe besiegt werden. Die Bildmitte markiert Athena Promachos, die mit weitem Ausfallschritt Herakles folgt; Iolaos, der die Rinder gerade zusammenreibt, sorgt mit seiner Bewegung nach links für eine ausgewogene und gleichermaßen dynamische Anlage der Komposition.

²⁵⁶ Quellen zur Heimat der Tiere bei Boardman 1990, 17 (Löwe). 34 (Hydra). 49 (Hirschkuh; so Pind. Od. 3, 26; spätere Autoren lokalisieren auch sie auf der Peloponnes).

²⁵⁷ Zu Gigantomachie und Apotheose: Boardman 1990, 121–132 (Apotheose). 143–153 (Athena). 171 f. (Gigantomachie).

²⁵⁸ Insofern agiert Herakles wie Theseus, der mit seinen Siegen über die Unholde in Attika und den angrenzenden Regionen nicht nur deren Bewohner erlöst, sondern auch Athens Grenzen schützt und für innere Ordnung sorgt; dazu T. Hölscher, Images and Political Identity: The Case of Athens, in: Boedeker – Raaflaub 1998, 160 f.

²⁵⁹ LIMC V (1990) 629–638 s. v. Iason (J. Neils) 629–638; zum Argonautenzug Gantz 1993, 340–373.

²⁶⁰ Zur Chronologie des Œuvre: Buitron-Oliver 1995, 3; CVA London (9) 32 (D. Williams): mittlere Periode 485/475.

²⁶¹ Vatikan, Mus. Gregoriano Etrusco 16545: ARV² 437, 116; Simon (Anm. 65) Taf. 163; K. Schefold – F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1989) 31 Abb. 14; LIMC V (1990) 632 s. v. Iason Nr. 32 Taf. 428 (J. Neils); Robertson 1992, 87 Abb. 75; Gantz 1993, 359 f.; Buitron-Oliver 1995, 82 Nr. 156 Taf. 92 (mittlere Phase).

²⁶² Der Name ist vor dem Gesicht des Helden beige geschrieben.

²⁶³ Pind. O. 12, 72; Heras Anstoß zur Teilnahme der Helden an der Fahrt auch bei Pind. P. 4, 181–184.

²⁶⁴ Anwesenheit Athenas (ohne Eule) auch auf dem auf dem nur wenig später entstandenen Kolonettenkrater des Obstgarten-Malers in New York, Metropolitan Museum of Art 1934.11.7: ARV² 524, 28; C. King, Who is That Cloaked Man? Observations on the Early Fifth Century B. C. Pictures of the Golden Fleece, AJA 87, 1983, 385–387 Taf. 55 Abb. 1; LIMC V (1990) 632 s. v. Iason Nr. 36 Taf. 428 (J. Neils); Gantz 1993, 360; H. A. Shapiro, Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece (London 1994) 97 Abb. 65.

²⁶⁵ Entfernung der Zunge: Simon (Anm. 65) 119; King (Anm. 264) 385 f. (Verweis auf Perseus, der die Gorgo durch das Abschlagen des Kopfes besiegt). Göttliche Hilfe: Schefold – Jung (Anm. 261) 31. Wiederholt wird auf die Singularität der Szene verwiesen, so Robertson 1992, 87.

die Konsequenz ist in jedem Falle aber der Sieg über den Hüter des Goldenen Vlieses. Auffallend und erklärungsbedürftig ist also die Unterstützung der athenischen Stadtgöttin (anstelle Heras) für einen Heros²⁶⁶, der bislang in keiner Weise mit Athen verbunden war.

Einen Ausgangspunkt liefert das Land, in dem sich das Geschehen abspielt: Kolchis, gelegen an der Ostküste des Schwarzen Meeres, gilt im Mythos als das goldreiche Land des Königs Aietes²⁶⁷. In der Realität des frühen 5. Jahrhunderts spielt es jedoch weder für Athen noch den Delisch-Attischen Seebund eine Rolle. Wählen wir jedoch Goldreichtum als Anknüpfungspunkt, so bietet sich das Gebiet als mythisches Äquivalent für Thrakien mit dem Pangaion-Gebirge an, an dessen reiche Gold- und Silbervorkommen Athen seit der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts heranzukommen trachtet²⁶⁸. Thrakien scheint zunächst in der Vorstellungswelt athenischer Vasenmaler wenig präsent, doch eignet sich die Bilderwelt einer Spitzamphora des Syriskos als Parallele für die Schale des Duris, zumal beide auch etwa gleichzeitig entstanden sind²⁶⁹: Im Garten der Hesperiden sitzen einander Okeanos und Strymon auf Blöcken gegenüber und sind offensichtlich ins Gespräch vertieft²⁷⁰; zwischen beiden windet sich Ladon empor, dem als Hüterschlange das Bewachen jener goldenen²⁷¹ Äpfel obliegt, deren Diebstahl wiederum Aufgabe des Herakles ist. Dieser hat sich auf der Gegenseite auf seinem Sitzblock umgedreht und den Blick auf den fauchenden Drachen gerichtet. Er ist hier nur besorgter Betrachter des Geschehens, Athena hat nämlich die normalerweise Atlas zukommende Rolle übernommen und kehrt gerade mit einigen Äpfeln in der linken Hand zu Herakles zurück. Wie Duris lässt also auch Syriskos die Göttin eine Aufgabe übernehmen, die ihr in der reichen Bildüberlieferung von Heldentaten niemals zukommt; beide wählen Ausschnitte aus dem Mythos, die singulär sind und singulär bleiben werden. Weitere Gemeinsamkeiten sind der Baum, der in beiden Fällen – das Fell und die Äpfel haltend – das Ziel des Heros sein muss, und der Wächter, in beiden Fällen ein schlangenförmiges Ungeheuer, das nur durch die Unterstützung von außen überwunden werden kann²⁷².

Nun ist der Strymon jener Fluss in Thrakien, von dessen Unterlauf das Pangaion-Gebirge mit seinen reichen Gold- und Silbervorkommen zu erreichen ist. Er mündet westlich von Eion ins Ägäische Meer. Von Dareios I. als Stützpunkt angelegt, wird Eion unter Xerxes als strategisch wichtiger Stützpunkt und Proviantlager genutzt²⁷³ und 476/475 von Kimon erobert²⁷⁴, der diesem Sieg schnell mythische Dimensionen verleiht²⁷⁵. Da großer Aufwand und eine gewaltige Kraftanstren-

²⁶⁶ Allerdings wird die Argo nach Apoll. Rhod. 1, 109–112 unter Anleitung Athenas erbaut (Hinweis M. Steinhart).

²⁶⁷ Auch das Vlies selbst steht für Gold, wie ja schon der Name sagt; Hoffmann 1997, 51 zieht eine Linie zu Gold (Metall) und Herden (Reichtum), zwei Grundpfeilern vormonetärer Wirtschaft.

²⁶⁸ Zum Pangaion und den Quellen beispielsweise Hdt. 7, 112–113; RE XVIII 2 (1949) 589–591 s. v. Pangaion (E. Oberhummer). Nach Aussage des Aristot. Ath. pol. 15 hatte sich Peisistratos nach seiner Vertreibung aus Athen 556 dort niedergelassen; Hdt. 1, 64 berichtet, Peisistratos habe nach seiner endgültigen Etablierung als Tyrann u. a. Abgaben aus Attika und vom Strymon zur Absicherung seiner Herrschaft benutzt. 513/512 gehen die Silberminen an die Perser (Welwei 1992, 256). Wappenmünzen aus nichtathenischem Silber: J. H. Kroll – N. M. Waggoner, *Dating the Earliest Coins of Athens, Corinth and Aegina*, AJA 88, 1984, 330 Anm. 34.

²⁶⁹ Deutschland, Privatbesitz: H. A. Cahn, Okeanos, Strymon und Atlas auf einer rotfigurigen Spitzamphora, in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), *Proceedings on the 3rd Symposium in Ancient Greek and Related Pottery* (Kopenhagen 1987 (Kopenhagen 1988) 107–115 (114 Verweis auf eine in späteren Quellen belegte Mythenversion, wonach Athena den Hesperiden die Äpfel zurückbrachte; warum aber die Reaktion des Drachen?); C. Weiß in: Güntner 1997, 104–111 Nr. 30 mit Abb.

²⁷⁰ Beide Namen sind beigeschrieben. Strymons Hand ist im Redegestus ausgestreckt (C. Weiß in: Güntner 1997, 104). Das weitere Personal besteht aus den Flußgöttern Skamander und Mäander, die mit einer Frau, vermutlich einer Hesperide, und einem jungen Mann ins Gespräch vertieft sind, sowie einem weiteren sitzenden Mann in gleichem Habit wie Strymon und Okeanos, Atlas oder Prometheus; nach C. Weiß illustrieren die Figuren den Weg des Herakles zu den Hesperiden in Form einer mythischen Geographie.

²⁷¹ So schon bei Hes. theog. 215–216.

²⁷² Hoffmann 1997, 50 f. sieht eine Gemeinsamkeit in der Funktion beider Elemente – Vlies und Äpfel – als Symbole der Unsterblichkeit.

²⁷³ Hdt. 7, 24–25; dazu R. Meiggs, *The Athenian Empire* (Oxford 1972) 68.

²⁷⁴ Meiggs (Anm. 273) 68.

²⁷⁵ Drei Hermen am Eingang der Agora in Athen künden von diesem Sieg und setzen ihn dem großen trojanischen gleich: J. M. Camp, *The Archaeology of Athens* (2001) 65 Abb. 62 die bildliche Darstellung des Pan-Malers auf

gung nötig sind, um das gut vorbereitete Eion durch eine Belagerung niederzuringen, nimmt Athen offensichtlich auch Beiträge von fremder Seite als Hilfe an: So berichtet Demosthenes, ein reicher Thessalier namens Menon von Pharsalos habe den Athenern Unterstützung in Form von Truppen und Silber zukommen lassen²⁷⁶. Die überaus wichtigen Ereignisse am Strymon könnten also zusammen mit dem Thessalier Menon den Anlass für die beiden Vasenbilder geliefert haben, die in den Jahren nach 475 zeitgenössische Historie in mythischem Gewande präsentieren. Duris und Syriskos erweisen sich ebenso wie der Pan-Maler mit seiner Wiedergabe der Eion-Hermen als engagierte Zeitgenossen²⁷⁷, die für ihre Bilder neue, einzigartige Illustrationsmöglichkeiten schaffen und ihre Protagonisten durch die Verbindung mit Athena aufs Engste und in unmissverständlicher Weise mit der Polis selbst verknüpfen. In diesem Zusammenhang spielt auch die Eule ihre Rolle.

f. Athenische Themen

Auf der Akropolis von Athen

Auf einem Olivenzweig steht die Eule im Innenbild einer Schale von der Athener Akropolis, die im mittleren 5. Jahrhundert im Umkreis des Penthesilea-Malers entstand (Abb. 27)²⁷⁸. Darunter trinkt ein Knabe – nackt bis auf ein um die Schultern gelegtes Mäntelchen – aus einer Phiale; in seinen lang auf den Rücken herabfallenden Haaren trägt er einen Kranz aus Olivenblättern. Vor ihm und ihm leicht zugewandt steht Athena in einem reich verzierten Peplos mit einem Diadem im Haar und stützt sich mit der Linken auf ihre Lanze²⁷⁹. Ihr Blick nach links gilt einer weiteren, jedoch verlorenen Figur.



27 Attisch rotfigurige Schale aus dem Umkreis des Penthesilea-Malers. Athen, Nationalmuseum Akrop. 396

einer fragmentarischen Pelike in Paris, Louvre C 10793 (ARV² 555, 92; J. de la Genière, Une péliké inédite du Peintre de Pan au Musée du Louvre, REA 62, 1960, 249–253; Simon 1998, 264 Abb. 294); T. Hölscher, Images and Political Identity: The Case of Athens, in: Boedeker – Raaflaub 1998, 165 Abb. 4; D. Boedeker, Presenting the Past in Fifth-Century Athens, in: Boedeker – Raaflaub 1998, 190 f. Im Folgenden dient Eion als Ausgangspunkt für die weitere attische Expansion entlang der thrakischen Küste: Hdt. 7, 107; Thuk. 1, 98.

²⁷⁶ Dem. or. 23, 199; dazu Meiggs (Anm. 273) 68; M. J. Osborne, Naturalization in Athens 3 (Brüssel 1983) 20. Er erhielt daraufhin das athenische Bürgerrecht.

²⁷⁷ Duris muss – der Datierung seines Œuvres zufolge (Buitron-Oliver 1995, 3) – unmittelbar auf die Ereignisse reagiert haben. Zum Pan-Maler s. o. Anm. 275. Es ist nicht auszuschließen, dass solche Bilder mit dezidiertem Zeitbezug als Auftragsarbeiten in Athen entstanden sind; sie sind jedoch weder die ersten Beispiele, noch zeigen sie die üblichen Kennzeichen von Auftragsarbeiten (Kreuzer [Anm. 206] 205 f.), weshalb in diesem Falle eher von einer eigenständigen Kreation des Malers auszugehen ist. Zum Verhältnis der Maler/Töpfer zu ihren Käufern s. die Beiträge in J. de la Genière (Hrsg.), Les clients de la céramique grecque, Cahiers du Corpus Vasorum Antiquorum France 1 (Paris 2006).

²⁷⁸ Athen, Nationalmus. (Akrop.) 396: Graef – Langlotz 1933, Taf. 29; H. Diepolder, Der Penthesilea-Maler (Leipzig 1936) Taf. 27, 1; U. Kron, Die zehn attischen Phylenheroen, AM Beih. 5 (Berlin 1976) 73 f. Taf. 8, 1; LIMC IV (1988) 933 Nr. 34 Taf. 634 s. v. Erechtheus (U. Kron).

²⁷⁹ Angesichts des Erhaltungszustands lässt sich nicht mehr endgültig entscheiden, ob es nicht auch das theoretisch denkbare Szepter sein könnte; ähnlich verziert am unteren Ende ist beispielsweise die Lanze auf einer Hydria des Oinante-Malers in London, British Mus. E 182: ARV² 580, 2; Demargne 1984, 999 Nr. 477 Taf. 754. – Eine vergleichbare Komposition trägt ein weißgrundiger fragmentierter Pinax des Paseas vom Nordabhang der Akropolis, Athen, Agora Mus. A-P 2073. 1774 d: Roebuck (Anm. 201) 234 f. Nr. 253 Abb. 46; J. R. Mertens, Attic White-Ground. Its Development on Shapes Other Than Lekythoi (New York 1977) 105 Nr. 2; hier steht Athena jedoch einem Mädchen gegenüber, auch hält sie nun eine Ranke in der linken Hand, auf der die Eule steht.

Auf einem zweiten Gefäß, einer spätschwarzfigurigen Loutrophoros gleicher Provenienz, präsentiert eine Frau einem Knaben eine Spendeschale; er steht in einer Kiste, in der sich eine Schlange aufrichtet²⁸⁰. Diese Kiste beweist die Identität des Knaben: In ihr übergibt Athena Erichthonios den Töchtern des attischen Urkönigs Kekrops. Als diese verbotenerweise die Kiste öffnen und das Kind und/oder die Schlange erblicken, müssen sie sterben, Erichthonios wird nun von Athena selbst in ihrem Tempel aufgezogen. Ein drittes Mal sind die Göttin und der Knabe auf der Akropolis vereint, im Innenbild einer stark fragmentierten weißgrundigen Schale des Brygos-Malers aus dem ersten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts²⁸¹: Rechts ist ein Teil des in einen weißen Chiton gekleideten Körpers des Knaben erhalten, der erhöht neben dem fruchtrtragenden Ölbaum steht; die Bildmitte beherrschen Athena²⁸² und die riesige Burgschlange vor ihr²⁸³. Auf der Grundlage dieser drei Bilder wäre in der verlorenen Fläche links von Athena auf der Schale aus dem Kreis des Penthesilea-Malers die Burgschlange die naheliegendste Ergänzung²⁸⁴. Andererseits stellt sich die Frage, warum Athena sich ausgerechnet nach der Burgschlange umdrehen sollte; warum nicht nach Pandrosos aus dem Geschlecht des Urkönigs Kekrops, die nicht nur mit der Betreuung des Erichthonios, sondern auch mit dem Ölbaum aufs Engste verbunden ist²⁸⁵? Wenn wir davon ausgehen, dass Athena die Bildmitte einnimmt und ihr die Figuren in der rechten Hälfte zugeordnet sind, dann ist Pandrosos mit ihrer Bedeutung für die mythische Geschichte ebenso wie in ihrer kultischen Lokalisierung und Einbindung auf dem Burgberg von Athen das passende Pendant zu Ölbaum, Eule und Erichthonios. Auf diese Weise entstünde im mittleren 5. Jahrhundert ein Bild genuin athenischen Inhalts, in dem alle Elemente – auch der das Innenbild rahmende Olivenzweig – auf die Akropolis verweisen, auf der auch die Schale als Weihgabe dargebracht wurde. Darin folgt der Maler im Wesentlichen dem Beispiel des Brygos-Malers, dessen prächtiges Innenbild dieselbe Konzentration verrät; allerdings hatte dieser Athena noch gewappnet dargestellt, wohingegen nun weder Helm noch Ägis vonnöten sind. Dies wirft ein interessantes Licht auf das Verständnis des Malers von seiner Stadtgöttin und deutet auf eine Veränderung desselben hin²⁸⁶.

Im Eleusinion

Im Innenbild einer Schale des Telephos-Malers aus den Jahren um 470/460 blickt eine Frau im Peplos einer kleinen, fliegenden Eule entgegen (Abb. 28)²⁸⁷; mit einem Vogelzepter in der Linken, einem Granatapfel und Zweigen in der Rechten kann sie keinesfalls Athena sein, wohl aber Demeter oder Persephone, zumal vor ihr ein leerer geflügelter Wagen steht, nämlich jener des Triptolemos²⁸⁸. Allerdings sind die Zweige nach Ausweis zeitgleicher Parallelen sicher keine Äh-

²⁸⁰ Athen, Nationalmus. (Akrop.) 1193: Graef – Langlotz 1933, Taf. 70; LIMC IV (1988) 933 s. v. Erechtheus Nr. 32 Taf. 634 (U. Kron).

²⁸¹ Athen, Nationalmus. (Akrop.) 433: Graef – Langlotz 1933, Taf. 34; Kron (Anm. 278:1976) Taf. 8, 3; D. Williams, An Oinochoe in the British Museum and the Brygos Painter's Work on a White Ground, *JbBerlMus* 24, 1982, 31–34 Abb. 14; LIMC IV (1988) 933 s. v. Erechtheus Nr. 33 (U. Kron).

²⁸² Reste der Ägis, des Helmbusches und der Lanze sind erhalten.

²⁸³ Sie lebt im heiligen Bezirk des Erechtheus oder aber im Tempel der Athena Polias: Ferrari (Anm. 31) 16 mit Anm. 32 (und Quellendiskussion).

²⁸⁴ Sie ist es auch, die die beiden Kekropiden nach dem verbotenen Öffnen erschreckt, so auf einer weiteren Schale in der Art des Brygos-Malers in Frankfurt, Liebieghaus ST V 7: ARV² 386. 1649; LIMC I (1982) 288 Nr. 15 Taf. 212 s. v. Aglauros, Herse, Pandrosos (U. Kron).

²⁸⁵ Im Bereich des späteren Erechtheions auf der Akropolis, im Pandroseion: Plan bei J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (Tübingen 1971) 218 Abb. 281; M. Brouskari, *The Monuments of the Acropolis* (Athen 1997) 201; Vorgängerbauung bei Hurwit 1999, 145 mit Abb. 115; dazu auch D. Müller, *Topographischer Bildkommentar zu den Historien Herodots 1* (Tübingen 1987) 616. Zu Pandrosos Kron (Anm. 278:1976) 40–42; LIMC I (1982) 283–298 s. v. Aglauros, Herse, Pandrosos (U. Kron).

²⁸⁶ Dazu mehr u. 142–146.

²⁸⁷ Deutschland, Privatbesitz: I. Wehgartner in: Güntner 1997, 98 f. Nr. 28 mit Abb.; A. Lezzi-Hafter, Demeter mit dem Vogelszepter, in: Böhr – Martini 1986, 87, erkennt in dem Vogel auf dem Zepter eine Feldlerche, deren Verhalten Verbindungen zu dem der Göttin Demeter herstellt.

²⁸⁸ Demeter: A. Lezzi-Hafter, Demeter mit dem Vogelszepter, in: Böhr – Martini 1986, 87; Persephone: I. Wehgartner in: Günther 1997, 98. LIMC Suppl. 2009 (2009) 416 s. v. Persephone Nr. add. 1 Taf. 201 (J. Krauskopf).

ren²⁸⁹, sondern eher Myrten²⁹⁰, und damit ein Hinweis auf die Eleusinischen Mysterien. Dem leeren Wagen zufolge haben sie aber noch nicht begonnen, Ort der Handlung ist demnach das Eleusinion in Athen, wo die Prozession beginnt. Diese Lokalisierung betont die Eule mit ihrer Anwesenheit²⁹¹.

Im athenischen Eleusinion, gelegen am Weg auf die Akropolis, wird um 500 mit der Verlegung der Fundamente für einen Triptolemostempel begonnen²⁹²; der unfertige Tempel wird jedoch durch die Perser zerstört und im Laufe des 2. Jahrhundertviertels auf den alten Fundamenten neu errichtet, am wahrscheinlichsten erst nach der Schlacht am Eurymedon. Die Wiederaufnahme der Bauarbeiten mag den Anlass für die Darstellung dieses Schaleninnenbildes gegeben haben, in dem die Eule zweifellos auf den Ort des Geschehens, Athen, hinweist.



28 Attisch rotfigurige Schale des Telephos-Malers. Privatbesitz

2. Die Eule im Alltag

a. Im Hochzeitszug

Mitte des 6. Jahrhunderts wählt der Maler einer Hydria im Louvre einen Opferzug als Thema für die gerundete Schulter, im Bildfeld auf dem Bauch platziert er einen Ausschnitt aus einem Hochzeitszug²⁹³: In einer Quadriga steht das Brautpaar und sieht sich drei Frauen gegenüber, die ihre Arme ausstrecken und ihre gleich geschnittenen Mäntel nach vorn ziehen; die Gleichförmigkeit ihrer äußeren Erscheinung und ihrer Bewegung weist darauf hin, dass wir es hier nicht mit Individuen, sondern mit einer Gruppe zu tun haben. Sie verhalten sich wie die Göttinnen im Parisurteil des Lydos²⁹⁴, nur schreiten sie nun nicht als Einzelfiguren hintereinander, sondern gemeinsam, wie Nymphen auf dem Dinos des Sophilos in London²⁹⁵ oder Horen und Moiren auf dem Krater des Klitias in Florenz²⁹⁶. An Götterzüge, wie sie auf den beiden letztgenannten Gefäßen zu Ehren

²⁸⁹ T. Hayashi, Bedeutung und Wandel des Triptolemosbildes vom 6.–4. Jahrhundert v. Chr., Beiträge zur Archäologie 20 (Würzburg 1992) 149 f. Nr. 86. Man vergleiche die Beispiele LIMC VIII (1997) Taf. 34–40 s. v. Triptolemos (G. Schwarz)

²⁹⁰ A. Lezzi-Hafter, Demeter mit dem Vogelszepter, in: Böhr – Martini 1986, 87; s. E. Kunze-Götte, Myrte als Attribut und Ornament auf attischen Vasen (Kelchberg 2006) 90–91. E. Simon schlug Olivenzweige vor (I. Wehgartner in: Güntner 1997, 98).

²⁹¹ Deutung von C. Bérard, Feste und Mysterien, in: Bérard – Vernant (Anm. 59) 163 f. Abb. 157.

²⁹² M. M. Miles, The City Eleusinion, Agora 31 (Princeton 1998) 38–40.

²⁹³ Paris, Louvre F 10: CVA Paris (6) III He Taf. 62, 1–5; E. Diehl, Die Hydria (Mainz 1964) 183. 229 T 218 Taf. 36, 1. 2; H. Laxander, Individuum und Gemeinschaft im Fest (Münster 2000) 161 OZ 15 (= 182 HZ 37) Taf. 3, 1; The-saurus Cultus et Rituum Antiquorum I (Los Angeles 2004) 18 Nr. 119 Taf. 6 s. v. Processions, Gr. (M. True u. a.). Zu Hochzeitszügen und deren gesellschaftlicher Bedeutung Laxander a. O. 55–72.

²⁹⁴ Anm. 180.

²⁹⁵ London, British Mus. 1971.11-1.1: D. Williams, Sophilos in the British Museum, in: Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 1 (Malibu 1983) 24 Abb. 28; die Chariten (25 Abb. 30), Musen (26 Abb. 31. 32) und Moiren (27 Abb. 33) sind demgegenüber jeweils in einen gemeinsamen Mantel gehüllt.

²⁹⁶ Moiren: M. Cristofani u. a., Materiali per servire alla storia del Vaso François, BdA Seria Speciale 1 (Rom 1977) Abb. 77; Horen: Cristofani a. O. Abb. 81. Gleiches gilt für die Musen: Cristofani a. O. Abb. 79. 80. Zum Motiv des gemeinsamen Mantels: H.-G. Buchholz, Das Symbol des gemeinsamen Mantels, Jdl 102, 1987, 1–55; B. Kreuzer, Die attisch schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos, Samos 22 (Bonn 1998) 74–77; Laxander (Anm. 293) 58.

der neu vermählten Peleus und Thetis abgehalten werden, lässt auch die Komposition der Hydria denken; das Brautpaar stünde im Wagen²⁹⁷, der bärtige Mann im langen Mantel davor wäre der Vater der Braut²⁹⁸. Dagegen spricht jedoch, dass keine der dargestellten Figuren eindeutig zu bestimmen ist, fehlen doch Beischriften oder Attribute, die die Identität der Götter hinreichend klären würden; Komposition und Anordnung der Figuren spielen jedoch mit Vorlagen wie jenen des Sophilos und erinnern den Betrachter an das mythische Paradigma. In beiden Welten bestimmt die Nähe der Frauen zueinander das Verhältnis; anders als Männer werden sie in dieser Zeit nicht als Individuen, sondern als gemeinschaftlich wirkende Personen gesehen; die soziale Einbindung bestimmt ihr Verhalten und ihren Handlungsspielraum²⁹⁹. Eindeutig der zeitgenössischen Lebenswelt entstammt die Opferszene auf der Schulter, in der im Beisein mehrerer Männer in Himation und mit Musikbegleitung eine Kuh zum Altar geführt wird. Nur einen Hinweis auf göttliche Fügung enthalten die Bilder: Eine kleine Eule, die über den Pferden des Viergespanns in der Luft zu stehen scheint³⁰⁰. Würde sie hier Athena vertreten, müsste der Hochzeitszug mit der Göttin zu tun haben. Ist sie jedoch – wie bisher nur im Falle des Parisurteils – auch hier nicht unmittelbar in das Geschehen eingebunden, dann vertritt sie die Polis Athen und stellt infolgedessen eine Verbindung zwischen dem Thema und der Stadt her. Ein Anlass für eine solche Darstellung wäre angesichts der Zeitstellung der Hydria die Hochzeit des Peisistratos mit einem Mitglied der Familie der Alkmeoniden, ein Ereignis, das Athen immerhin für kurze Zeit eine Verständigung der aristokratischen Rivalen und Ruhe einträgt³⁰¹.

b. Beim Vogelfang

Neben der Integration in Szenen mythischen Inhalts erscheint die Eule im 6. Jahrhundert auch in Darstellungen des Alltags, spielt sie doch eine wichtige Rolle beim Vogelfang³⁰².

Prominentestes Beispiel ist die Halsamphora des Bucci-Malers in New York³⁰³, auf der die Eule auf einem Stock neben einem entlaubten Baum steht. Dieselbe Szene füllt die Halszone einer etwas späteren Amphora in Tarent, deren Bild sich nur durch die im oberen Teil noch belaubten Zweige unterscheidet³⁰⁴.

Die Eule erspart dem Vogelsteller in solchen Momenten das Lockmittel, nutzt er doch die Tatsache, dass Eulen tagsüber kleine Vögel in Scharen anzulocken vermögen, die die Eule ihrerseits verjagen wollen³⁰⁵: Er setzt eine Eule auf einen Pfosten, entlaubt die Äste des Baums und steckt

²⁹⁷ Wie etwa Diehl (Anm. 293) 183; Laxander (Anm. 293) 60 Anm. 304.

²⁹⁸ Vorstellbar ist aber auch, in ihm den Bräutigam zu erkennen, dessen Haus analog zu den Vasen des Sophilos und Klitias hinter ihm vorzustellen wäre.

²⁹⁹ So Laxander (Anm. 293) 58.

³⁰⁰ Diehl (Anm. 293) 183 bezieht sie auf den Opferzug, der dann Athena gelten müsste.

³⁰¹ Hdt. 1, 60, 3. Einen Reflex aus der Welt der Politik aus der Zeit des Peisistratos bietet die Bauchamphora des Schaukel-Malers in Athen, Nationalmus. 15111 (ABV 306, 43; Böhr 1982, 85 Nr. 48 Taf. 50 b) mit der Darstellung der Leibgarde des Peisistratos.

³⁰² Zu Fangtechnik und antiken Quellen K. Lindner, Beiträge zu Vogelfang und Falknerei im Altertum (Berlin 1973) 19–28; Monbrun 2007, 569–573; er zieht eine Parallele zwischen den Attacken der Vögel gegen die Eule und den Angriffen leicht beweglicher, mit Distanzwaffen ausgestatteter Truppen gegen eine Hoplitenphalanx.

³⁰³ New York, Slg. Shelby White und Leon Levy: D. von Bothmer (Hrsg.), *Glories of the Past* (New York 1990) 139 f. Nr. 106; E. Böhr, *Vogelfang mit Leim und Kauz*, AA 1992, 576 Abb. 4 a. b. Weitere Beispiele liefern drei attisch rotfigurige Skyphoi und ein Pyxisdeckel, die etwa ein halbes Jahrhundert später in einer gemeinsamen Werkstatt entstehen: Skyphoi in Newcastle upon Tyne 223 (Böhr a. O. 575 Abb. 2), in Brüssel, Mus. Royaux R 413 (ARV² 984, 2; CVA Brüssel [2] Taf. 20, 2; Böhr a. O. 575 Abb. 3) und ein Fragment in Malibu, J. Paul Getty Mus. 81.AE.206 (Böhr a. O. 574 Abb. 1). Pyxisdeckel in Orvieto, Mus. Civico 573 (ARV² 984, 1; CVA Musei Comunali Umbri III Id Taf. 16, 3; Hoffmann 1997, 53 f. Abb. 28 [Umzeichnung]).

³⁰⁴ Tarent, Mus. Nazionale Archeologico 114326: F. G. Lo Porto, *Anfora attica a figure nere con scena di aucopio dalla necropoli di Taranto*, BdA 48, 1963, 18–22 Abb. 1. 2; K. Schauenburg, *Jagddarstellungen auf griechischen Vasen* (1969) Taf. 22, 23; von Bothmer (Anm. 303) 139; Böhr (Anm. 303) 575. Schauenburg und von Bothmer halten das Gefäß nicht für attisch.

³⁰⁵ Aristot. hist. an. 8 (9) 609 a 13–16; Auson. Mos. 308–10. Dazu Böhr (Anm. 303) 577–583; Nick 2002, 213 Test. 12. Man vergleiche weiter Dion von Prusa, *Olympische Rede* 13 (Hinweis M. Steinhart); dazu H.-J. Klauk, *Dion von Prusa. Olympische Rede oder Über die erste Erkenntnis Gottes* (Darmstadt 2000) 52–53. 116.

Leimruten in Einkerbungen, die er an den Ästen selbst vorbereitet hat; die Vögel kleben daran fest und müssen nur noch eingesammelt werden. Dargestellt ist also eine Szene aus der Lebenswelt, in der der Vogelsteller auf das natürliche Verhalten der Vögel zurückgreift.

In gleicher Funktion agiert die Eule auch im Hauptheiligtum der Stadt Athen: Dort, so berichtet Ausonius, gebe es eine Eule, die mit magischer Purpurfarbe bemalt sei und jede Vogelart anlocke, um sie dann durch bloßes Anblicken zu töten³⁰⁶. Dieser Ort in der Nähe des Parthenon werde deshalb von Vögeln gemieden³⁰⁷.

Ein weiteres Beispiel für den Vogelfang mithilfe der Eule liefert ein Widderkopfrhyton in Hamburg aus dem Jahrzehnt 470/460 (Abb. 29 a–b)³⁰⁸. Hier erwartet jedoch kein Mensch, sondern ein Satyr mit einer Leimrute in gespannter Haltung die Vögel, die er mithilfe der beiden Eulen der Gegenseite fangen möchte³⁰⁹, während ein zweiter, neben ihm auf dem Boden sitzender Satyr masturbiert. Vorder- und Rückseite illustrieren zwei verschiedene Welten: die der Polis – mit Eulen und Olivenzweigen – und die dionysische Welt, in der Satyrn mit ihrem Verhalten gegen alle das Leben der Polis bestimmenden Normen verstoßen dürfen³¹⁰.



29 Attisch rotfiguriges Widderkopfrhyton. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1977.220

3. Die Eule im Grabkontext³¹¹

Im Grabkontext spielt die Eule nur eine sehr untergeordnete Rolle. Ein seltenes, interessantes Beispiel bietet eine spätschwarzfigurige Lekythos des Kaktus-Malers, die sich bei der Erstpublikation 1891 in Athener Privatbesitz befand und wohl aus Eretria stammt (Abb. 30)³¹²: Bildbe-

³⁰⁶ Auson. Mos. 308–10; Nick 2002, 213 Test. 12; allgemein Nick 2002, 127. Sie wird mit der literarisch überlieferten γλαῦξ ἐν πόλει verbunden, einem Werk des Phidias, so die Quellen Hesych. s. v. γλαῦξ ἐν πόλει; Dion Chrys. 12, 5–6; H. Svenson-Evers, *Die griechischen Architekten archaischer und klassischer Zeit* (Frankfurt 1996) 169.

³⁰⁷ Lucr. 6, 749–782 (Nick 2002, 221 Test. 62); Philostr. Ap. 2, 10 (hier ist die Rede von einem Felsspalt im Prodomos des Parthenons; dazu auch Nick 2002, 223 Test. 70); Svenson-Evers (Anm. 306) 168 f.

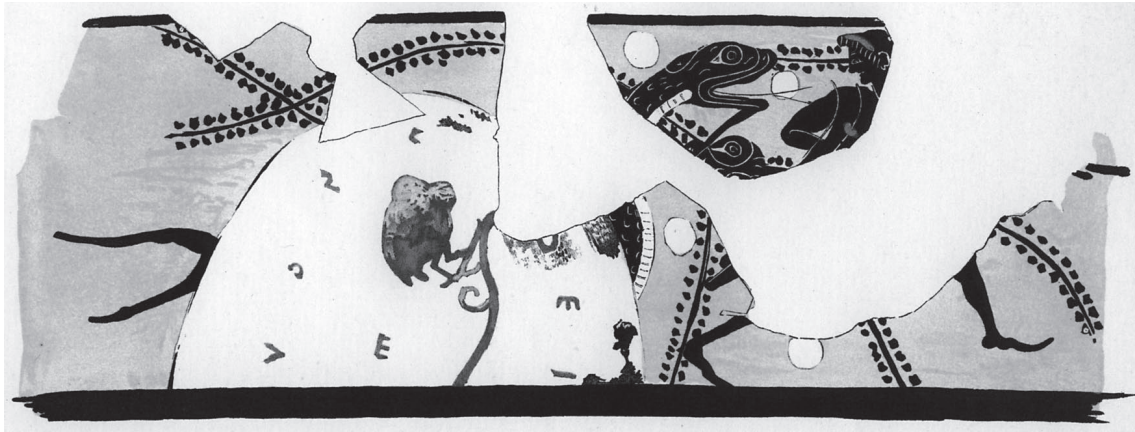
³⁰⁸ Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe 1977.220: *Antike Vasen*. MuM Sonderliste R (Dezember 1977) 19 f. Nr. 52 mit Abb. (H. A. Cahn); H. Hoffmann, *Attic and Tarentine Rhyta: Addendum*, in: A. Cambitoglou (Hrsg.), *Studies in Honour of Arthur Dale Trendall* (Sydney 1979) 93 Taf. 24, 2–4; Hoffmann 1997, 48 f. Abb. 21–23; LIMC VIII (1997) 1121 s. v. Silenoi Nr. 115 Taf. 765 (E. Simon).

³⁰⁹ Hoffmann 1997, 51 sieht in den Eulen die Jagdtiere.

³¹⁰ s. Anm. 104.

³¹¹ In diesen Kontext gehört wohl auch ein plastisches Gefäß in Basler Privatbesitz (K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst* [Basel 1960] 252 Nr. 316; Abb. S. 233: Eine Eule sitzt auf einem zweihenkligen weißgrundigen Gefäß, einer Amphora [so Schefold] oder eher einer Loutrophoros [?]). Dass Eulen auf einem Grab sitzen können, bezeugt Hegesandros (Athen. Deipn. 13, 592 b).

³¹² Ehemals Athen, Privatbesitz: R. Förster, *Laokoon-Denkmäler und -Inschriften*, JdI 6, 1891, 189 f. Taf. 4; Haspels 1936, 198, 5; A. Griffiths, »What Leaf-Fringed Legend ...?« A Cup by the Sotades-Painter, JHS 106, 1986, 62



30 Attisch schwarzfigurige Lekythos des Kaktus-Malers. Ehemals Athen, Privatbesitz

herrschend ist ein großer, weiß gestalteter Grabhügel, hinter dem zwei große Schlangen hervorkommen und einen jungen Mann bedrohen, der rechts vor ihnen flieht. Sie schützen demnach als Wächter ein Grab vor unliebsamen Eindringlingen³¹³. Vor dem Grabhügel sitzt an jener Stelle, die sonst häufig eine Schlange einnimmt, diesmal eine Eule auf einer Volute, umgeben von den Buchstaben einer Inschrift. Ist auch hier die athenische Eule gemeint, so ist auch ihr Standort in Athen zu lokalisieren. Es ergeben sich zwei Möglichkeiten: Die Eule kennzeichnet den Hügel als in Athen befindlich, oder es ist ein Tumulus, in dem Athener im Auftrag der Polis beigesetzt wurden. Während sich im ersten Fall keine weiterreichenden Schlüsse ziehen lassen, wird man im zweiten Fall an Staatsgräber für die Gefallenen einer Schlacht denken, wie wir sie etwa nach den für die Stadt so wichtigen Schlachten von 506 oder 490 kennen. So lesen wir in einem Simonides zugeschriebenen Epigramm, die Polis habe den in der Schlacht gegen Chalkis und Boiotien gefallenen Athenern auf eigene Kosten ein Polyandron errichten lassen³¹⁴. Näher liegt angesichts des Entstehungsdatums der Lekythos der Tumulus für die Gefallenen von Marathon, der an Ort und Stelle aufgeschüttet wurde³¹⁵.

VI. Schluss

Der bisherige Überblick enthüllte eine erstaunliche inhaltliche und zeitliche Konzentration von Eulen im 6. Jahrhundert: Seit dem mittleren 6. Jahrhundert wird der Eule einige Aufmerksamkeit zuteil³¹⁶, auch wenn ihre Auftritte – verglichen mit der Gesamtmenge der attischen Gefäße der Zeit – spärlich bleiben. Von besonderem Interesse ist ihre Anwesenheit beim Parisurteil – mythisches Paradigma des Zeitgeschehens – und im Minotauroskampf des Theseus, *dem* athenischen Freiheitskampf. Diese Themen, für die sich Lydos in besonderer Weise interessierte, verdienen umso mehr Beachtung, als Herakles in den gleichzeitigen Bildern zwar auf Athenas Beistand, nicht jedoch auf den der Eule zählen kann. Eine einzige, allerdings bedeutende Ausnahme ist

Abb. 1; E. Grabow, *Schlangenbilder in der griechischen schwarzfigurigen Vasenkunst* (Münster 1998) 305 K 104 Taf. 22.

³¹³ Zusammenfassend Grabow (Anm. 312) 147–157.

³¹⁴ H. A. Shapiro, *The Iconography of Mourning in Athenian Art*, AJA 95, 1991, 644; dazu auch C. W. Clairmont, *Patrios Nomos. Public Burial in Athens During the Fifth and Fourth Centuries B. C.* (Oxford 1983) 88 f.

³¹⁵ Paus. 1, 32, 3; J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika* (Tübingen 1988) 216. 222 Abb. 270; K.-J. Hölkeskamp, *Marathon – vom Monument zum Mythos*, in: D. Papenfuß – V. M. Strocka (Hrsg.), *Gab es das griechische Wunder? Tagungsbeiträge des 16. Fachsymposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung Freiburg 1999* (Mainz 2001) 340.

³¹⁶ So auch schon Jongkees (Anm. 1) 29.

der Giebel auf der Athener Akropolis, immerhin ein Beispiel offizieller athenischer Ikonografie. Nicht nur Lydos, auch eng verbundene Maler der nächsten Generation wie der Maler von Berlin 1686, der Schaukel-Maler und jene der E-Gruppe räumen der Eule einen Platz an der Seite Athenas oder ihrer Liebingshelden ein³¹⁷. In Themen wie der Gigantomachie geht es wie bereits beim Parisurteil um Konflikte, die mithilfe der im Bild präsenten Eule auf Athen übertragen werden. Anfang des 5. Jahrhunderts erlebt die Eule in Bildern dieser Mythen eine Renaissance, wohl vor dem Hintergrund erneuter großer Herausforderungen der Polis Athen: Waren diese Mitte des 6. Jahrhunderts oder in den 40er Jahren innenpolitischer Art, Konsequenz der Versuche der Etablierung einer Tyrannis, so wird man nach 500 an den Ionischen Aufstand und die Perserkriege denken; das athenische Selbstbewusstsein, Ergebnis der siegreichen Bewältigung großer Herausforderungen, findet nun seinen Ausdruck in der erneuten starken Bildpräsenz der Stadtgöttin Athena, der athenischen Heroen Theseus und Herakles und, in ihrem Gefolge, auch der Eule.

In späteren Jahren ist die Eule im mythischen Kontext selten anzutreffen; allerdings begleitet sie nun Iason ins gefährliche Kolchis und sorgt zusammen mit Athena für eine Verbindung dieses Unternehmens zu Athen. Athen selbst ist der Ort, an dem die Eule nicht nur beim alltäglichen Vogelfang eingesetzt wird, sondern auch auf der Akropolis zu Hause ist, wenn sie gemeinsam mit Erichthonios und Pandrosos (?) im Bild erscheint.

Position und Kontext des Vogels stimmen überraschend gut mit jenen Erkenntnissen des ersten Teils unserer Untersuchung überein: Auf dem Schild, als Schildzeichen, in der Hand der Göttin oder zu den Füßen des/der Protagonisten haben wir sie auch in nichtmythischen Begebenheiten gesehen; zu erinnern ist auch an die vielfachen Bezüge zur Akropolis als ihrem Wohnsitz in ihrer Stadt. Sollte die wiederholte politische Interpretation mythischer Episoden mit Eulenpräsenz überzeugen, liegt auch hierin eine Voreiterrolle für spätere Funktionen des Vogels. Eine Kontinuität ist also auf allen Feldern nachzuvollziehen.

Mag die Ausbeute an Bildern insgesamt auch gering sein, so illustriert die Eule im Gefolge Athenas doch zentrale Momente athenischer Geschichte. Es sind diese mythischen Szenen, in denen der Grundstein für ihre spätere Wirkung als Wahrzeichen der Polis Athen gelegt wird. Dies ist jedoch mitnichten ihr erstes Auftreten in der griechischen Bilderwelt: Schon in protokorinthischer Zeit dienen eulenförmige Gefäße in Korinth als Behälter für kostbare Flüssigkeiten³¹⁸. Darüber hinaus wird die Eule bald in den Tierfries aufgenommen und steht dort Seite an Seite mit Wildtieren wie Löwen und Panthern oder Mischwesen wie Sirenen und Sphingen³¹⁹. Häufig ist sie auf Alabastra in einer Zweiergruppe mit einem anderen Tier konfrontiert³²⁰, findet sie sich

³¹⁷ Beziehungen diskutiert von Böhr 1982, 53 f.

³¹⁸ F. Johansen, »Der er uglen«, *MeddelGlypt* 32, 1975, 99–118; Amyx 1988, 519; H. A. Payne, *Necrocorinthia: A Study of Corinthian Art in the Archaic Period* (Oxford 1931) Taf. 44, 4; Denoyelle (Anm. 208) 34 f. Nr. 12 mit Abb. Zwei weitere protokorinthische Eulen in Privatbesitz (ehem. Slg. H. A. Cahn, Basel): H. Bloesch, *Das Tier in der Antike*. Ausstellungskatalog Zürich (Zürich 1974) 45 Nr. 267–268 Taf. 45; Jean-David Cahn AG, *Kunstwerke der Antike*. Auktion 3 (Basel 2002) 15 Nr. 17. 21 Taf. 8. 11. Eine weitere Eule, ehem. Slg. Mildenberg: A. P. Kozloff, *Animals in Ancient Art from the Leo Mildenberg Collection*. Ausstellungskatalog Cleveland (Mainz 1981) 112 Nr. 93 mit Abb. Auch auf Kreta werden eulenförmige Gefäße in solcher Funktion verwendet, allerdings dort in Gestalt der auf dem Festland nicht ansässigen Ohreneule: J. N. Coldstream – H. W. Catling (Hrsg.), *Knossos North Cemetery. Early Greek Tombs II*, BSA Suppl. 28 (Athen 1996) 450 (E. Moignard). Eule aus Knossos KNC 34.26: J. N. Coldstream – L. J. Eiring – G. Forster, *Knossos Pottery Handbook. Greek and Roman* (London 2001) 46 Taf. 22 d.

³¹⁹ Amyx 1988, 670. Ein Beispiel liefert eine Kanne des Malers von Toronto 919.5.110 (Übergangszeit) (Amyx 1988, Taf. 29, 1 a); auf einem frühkorinthischen Alabastron der University of Missouri (CVA Museum of Art and Archaeology, University of Missouri-Columbia [1] Taf. 9, 1) einem Panther gegenüber gestellt; oder auf einer mittelkorinthischen Kanne in Palermo, Mus. Regionale 1739 (Amyx 1988, Taf. 77). Zwei Eulen sind auf dem Rand eines korinthischen Skyphos von der Akropolis in Athen erhalten, Athen, Nationalmus. (Akrop.) 419 (Graef – Langlotz 1914, Taf. 15).

³²⁰ Beispielsweise Amyx 1988, Taf. 33, 1; Tiere und Mischwesen. Katalog Jean-David Cahn AG 11 (Basel Dezember 1999) Nr. 28.



31 Attisch schwarzfigurige Halsamphora des Bellerophon-Malers. Athen, Nationalmuseum 16389



32 Attisch schwarzfigurige Halsamphora des Nettos-Malers. Athen, Nationalmuseum 1002

zwischen zwei gleichartigen Tieren³²¹, und manchmal füllt sie auch die gesamte Fläche eines solchen Salbgefäßes³²². In allen Fällen ist jedoch nur eine einzige Eule präsent; diese Tatsache unterscheidet sie von allen anderen im Tierfries üblichen Gattungen und weist ihr bereits in Korinth eine besondere Rolle zu³²³.

Die ersten athenischen Eulen stammen vom Bellerophon- und vom Nettos-Maler: Während Ersterer die Fläche auf dem Hals einer Halsamphora aus Vari mit einer Eule füllt, setzt Letzterer je einen Vogel in den oberen Teil des Henkels der namensgebenden Halsamphora in Athen (Abb. 31–32)³²⁴; eine weitere Eule begleitet zwei hockende Sphingen auf einer Lekanis aus Vari³²⁵, zwei gleichartige, aber etwas vereinfacht gezeichnete Eulen stehen auf einer weiteren Lekanis aus Vari – auch hier in den Tierfries eingebettet – einander gegenüber (Abb. 33)³²⁶. Wie der Nettos-Maler zeichnet auch der Panther-Maler auf weiteren Lekaniden aus Vari³²⁷ seine Eulen mit

³²¹ Etwa auf einem Alabastron in Korinth, Mus. C-40-259: Amyx 1988, Taf. 36, 1 a. b.

³²² Exemplar in Tarent, Mus. Nazionale Archeologico 20685: Amyx 1988, Taf. 39, 1.

³²³ Zur Lesart von Tierfriesen: L. Winkler-Horaček, Fiktionale Grenzräume im frühen Griechenland, in: A. Alexandridis – M. Wild – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung*. Symposium Rostock 2005 (Wiesbaden 2008) 503–525.

³²⁴ Bellerophon-Maler: Athen, Nationalmus. 16389 (ABV 2, 1; K. Kübler, *Altattische Malerei* [Tübingen 1950] 80 Abb. 84). Nettos-Maler: Athen, Nationalmus. 1002 (ABV 4, 1; Papaspyridi-Karouzou 1963, Taf. 81–92 bes. 90. 91 o.).

³²⁵ Athen, Nationalmus. 16363: Beazley, Para 4, 22; Papaspyridi-Karouzou 1963, Taf. 49. 51.

³²⁶ Athen, Nationalmus. 16365: ABV 5, 7; Papaspyridi-Karouzou 1963, Taf. 42. Ebenso (aber Köpfe verloren) auf der Lekane Athen, Nationalmus. 16364: Papaspyridi-Karouzou 1963, Taf. 46. Zu Seiten eines Lotos-Palmettenornaments auch auf einem frühkorinthischen Aryballos Basel, *Kunsthandel: Tiere und Mischwesen*. Katalog Jean-David Cahn AG 11 (Basel Dezember 1999) Nr. 25.

³²⁷ Athen, Nationalmus. 16354. 16355. 16405. 16360: Beazley, Para 11, 2. 3. 8; 18, 3; Papaspyridi-Karouzou 1963, Taf. 58. 59. 68. 69. Zu allen Lekaniden: A. Lioutas, *Attische schwarzfigurige Lekanai und Lekanides*, *Beiträge zur Archäologie* 18 (Würzburg 1987) passim.

großem Kopf und einem auch für Wasservögel üblichen Körper und scheidet sie dadurch deutlich von den ebenfalls vogelkörpergestaltigen Sirenen³²⁸. Dass diese Vorstellung nicht nur unmittelbares Produkt der Werkstatt ist, der auch noch der Gorgo-Maler angehört³²⁹, sondern auch für manchen Maler des zweiten Jahrhundertviertels gilt, beweist der Castellani-Maler auf seiner namengebenden Halsamphora in Rom³³⁰. Es sind jedoch bei Weitem nicht alle Maler so interessiert an der Eule wie der Nettos-Maler und seine Nachfolger: In den Werkstätten des Kerameikos-Malers und der eine Generation jüngeren KX-Maler und Sophilos findet die Eule kaum Berücksichtigung im Bildschmuck³³¹; dies ist umso erstaunlicher, als diese Maler nicht nur gleichermaßen von korinthischen Vorbildern beeinflusst werden, sondern auch über lange Phasen ihrer Arbeit dem Tierfries sehr zugetan sind. Maler mit einer solchen Vorliebe greifen auch später durchaus noch auf die Eule zurück, wenn etwa für den Vogelfries eines Miniatur-Exaleiptrons Abwechslung gesucht wird³³². Überraschend ist hier die Verwendung zweier unterschiedlicher Flügelformen an einer einzigen Eule, ist doch der rechte in der an Eulen unüblichen Sichelform, der linke in der gewöhnlichen Dreiecksform gestaltet. Die Kombination vereint in einem Tier jene beiden Flügelformen, die auch sonst auf dem Kothon Verwendung finden³³³. Dadurch wird jedoch deutlich, dass der Eulenkopf hier auf einen Sirenenkörper gesetzt wurde, wie auf einem zweiten Miniaturgefäß, einer Kotyle, die im Kerameikos von Athen in Schachtgrab 472 gefunden wurde³³⁴. Gar auf einen Sphingenkörper setzt der Maler einer im frühen 6. Jahrhundert entstandenen Olpe seinen Eulenkopf und schafft auf diese Weise ein ausgesprochen bizarres Mischwesen³³⁵. Die Uneinheitlichkeit der Eulengestalt und die unterschiedlich starke Beteiligung der Eule am Bildgeschehen sind berechte Zeugnisse für die Unsicherheit der Maler im Umgang mit diesem neuen Bildelement. Wichtig ist jedoch, dass bereits jetzt die Eule nicht nur als Teil der natürlichen Lebenswelt



33 Attisch schwarzfigurige Lekanis des Panther-Malers. Athen, Nationalmuseum 16365

³²⁸ Man vergleiche die Eulen zwischen gegenständigen Sirenen auf den Lekanen des Panther-Malers aus Vari (Paspapyridi-Karouzou 1963, Taf. 69), aber auch den Körper der Eule mit jenem eines Wasservogels auf der Lekane Athen, Nationalmus. 16357: Beazley, Para 18, 1; Paspapyridi-Karouzou 1963, Taf. 70.

³²⁹ Auf dem Rand des Tellers in Baltimore, Walters Art Mus. 48.215: ABV 9, 18; I. Scheibler, *Olpen und Amphoren des Gorgo-Malers*, JdI 76, 1961, 19 Abb. 20; Callipolitis-Feytmans 1974, Taf. 14, 1; J. M. Padgett, *The Centaur's Smile*. Ausstellungskatalog Princeton (New Haven 2003) 308–310 mit Farbbabb. Man vergleiche den Wasservogel auf dem Lotospalmettenkreuz auf der Bauchamphora in Paris, Louvre E 817: ABV 8, 1; Scheibler a. O. 2 Abb. 2 (Sirenen auf der Gegenseite Scheibler a. O. 2 Abb. 1). Weitere Wasservögel Scheibler a. O. 5 Abb. 6. 7. 9 oder S. 17 Abb. 19.

³³⁰ Rom, Villa Giulia 50652: ABV 98, 42; I. Caruso, *Collezione Castellani. Le ceramiche* (Rom 1985) 21 Nr. 14 mit Abb; J. Kluiver, *The Five Later Tyrrhenian Painters*, BABesch 71, 1996, 7 Nr. 131 (»early«, gegen 555–550 [S. 32]).

³³¹ Die bislang einzige Eule auf einem Deckelfragment (einer Lekanis?) aus Naukratis in Oxford, Ashmolean Mus. G 128.7: ABV 24, 9; CVA Oxford (2) III H Taf. 1, 1. Interessant im Zusammenhang mit Vogel- und Sirenenkörpern ist immerhin, dass der KX-Maler auf seiner Lekanis in Athen den Kopf einer Sirene auf den Körper eines Wasservogels setzt: Athen, Nationalmus. 296: ABV 24, 7; Lioutas (Anm. 327) Taf. 13, 2.

³³² Ehem. Königsberg, Universität F 141: R. Lullies, *Antike Kleinkunst in Königsberg* (Königsberg 1935) 20 Nr. 35 Taf. 5.

³³³ So die Sichelflügel etwa an dem benachbarten Vogelgreif.

³³⁴ Athen, Kerameikos 670: Kunze-Götte – Tanke – Viernseis (Anm. 186) 120 Nr. 8 Taf. 80 (dort von Kunze-Götte als »böotisch?« klassifiziert). Gemeinsam ist beiden Eulen weiter der hakenförmige Schnabel und die gestrichelte untere Kopfkontur; insgesamt stehen einander beide Miniaturgefäße nahe, man beachte nur die Verwendung von Punktreihen als Füllornamente, aber auch die unförmigen übrigen Füllsel, die an Korinthisches denken lassen. Für die Gelegenheit zur Autopsie danke ich J. Stroszeck. Zu Gemeinsamkeiten zwischen Eulen und Sirenen o. 123–124, 159–162.

³³⁵ Athen, Nationalmus. P 3602: Dunbabin (Anm. 235) 335 Nr. 3602 Taf. 135.



34 Attisch schwarzfiguriges Skyphoskraterfragment des Malers von Eleusis 767. Eleusis, Museum 846



35 Attisch schwarzfigurige Halsamphora. Antikenmuseum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum S 1089

wahrgenommen, sondern durch die Kombination mit Sphingen- oder Sirenenkörper in eine dem Alltäglichen entfernte Sphäre erhoben wird. Auf diese Weise wird sie zu einem Teil jener mythischen Welt, der sie auch als Begleittier Athenas angehören wird.

Mit dem nachlassenden Interesse am Tierfries im späteren zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts kommt auch das Ende für die Eule im Tierfries. Allerdings verschwindet sie damit keineswegs, ist sie doch ihrer Gestalt wegen als Füllung für Freiräume bestens geeignet. Nun fungiert sie als Rahmenfigur für lebensweltliche Szenen, beispielsweise auf einem Teller aus dem Heraion von Delos³³⁶ oder einem fragmentierten Skyphoskrater des Malers von Eleusis 767 (Abb. 34)³³⁷. Rücken an Rücken gestellt, bilden zwei Eulen auf einer Halsamphora in Bochum (Abb. 35) das Scharnier zwischen den mythologischen Bildern der beiden Seiten und beziehen den Betrachter durch ihren Blick in die Bilder ein³³⁸. Es sind diese beiden Welten, die mythische und die zeitgenössische, in denen sich die Eule binnen Kurzem etablieren und festsetzen wird.

Auf ihrem Weg vom Tierfries oder Bildrand ins Zentrum des Geschehens tauschte die Eule die wilde und unzivilisierte Sphäre gegen die zivilisierte, von Göttern, Heroen und Menschen bestimmte und geregelte Welt. Diese ›Zähmung‹ ist für uns in Vasenbildern aus den Jahren kurz vor 560 fassbar und fällt damit in eine Zeit wichtiger Veränderungen: Die großen Panathenäen werden 567/566 neu eingeführt oder umstrukturiert, sie verlangen nach Preisgefäßen, den pan-

athenäischen Preisamphoren, die ein neues Athenabild präsentieren; gleichzeitig wird Herakles durch neue Szenen unmittelbar mit der Polis Athen verbunden³³⁹. Schon angesichts dieses größeren und identitätskonnotierten Kontextes wird klar, dass mit der Eule mehr verbunden war als lediglich die Nutzung eines Füllornaments an anderer Stelle.

³³⁶ Delos, Mus. B 6.093: Dugas 1928, 185 Nr. 630 Taf. 51 a; Callipolitis-Feytmans 1974, 303 A I; 39 Taf. 9; der Teller stammt aus einer Werkstatt »in der Provinz«, vielleicht Richtung Euböa, so Callipolitis-Feytmans 1974, 60 f.

³³⁷ Eleusis, Mus. 846: ABV 21, 2.

³³⁸ Bochum, Ruhr-Universität S 1089: K. Schauenburg, Herakles und Eulen auf einem Krater der Sammlung Geddes, RM 92, 1985, 56 Taf. 45, 2; CVA Bochum (1) Taf. 26, 1; 27, 2.

³³⁹ Durch neue Gigantomachie und Apotheose) und aktualisierte Bilder als Schmuck der Großbauten auf der Akropolis: Boardman 1990, 188 f.; Hurwit 1999, 106–116.



36 Attisch rotfiguriger Skyphos. Athen, Nationalmuseum, ohne Inv.



37 Attisch rotfiguriger Skyphos. München, Staatliche Antikensammlungen 2553



38 Attisch rotfiguriger Skyphos. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden PC 96



39 Attisch rotfiguriger Skyphos. Athen, Nationalmuseum (Akrop.), ohne Inv.



40 Attisch rotfiguriger Skyphos. Florenz, Museo Archeologico 82895

Als Begleiterin Athenas hatte die Eule bereits im 6. Jahrhundert in ausgewählten mythischen Zusammenhängen eine wichtige Rolle erhalten. Diese Bilder sind jedoch weitgehend auf Zeiten beschränkt, in denen sich die Polis in einer Krise befand; das kämpferische Wesen der Eule verstärkt gerade in solchen Situationen das Wirken der Göttin und kommt insofern der Gemeinschaft aller Athener zugute.

An Bedeutung gewinnt die Eule jedoch erst im Verlauf des 6. Jahrhunderts in Athen, als Begleiterin und Attribut Athenas. In wenigen, aber ganz charakteristischen Situationen ist sie zugegen und unterstreicht auf diese Weise die Präsenz und Wirksamkeit der Göttin. Für den Betrachter ist sie also wohl eingeführt, als sie in den 20er Jahren des 6. Jahrhunderts zum Wappentier der Polis auf den Münzen wird, wieder in Begleitung Athenas, deren Kopf die Vorderseiten der Münzen füllt. Während diese dank des attischen Helms sofort erkennbar ist, werden der Eule die drei Buchstaben ΑΘΕ und ein Olivenzweig – Zeichen für athenisches Wohlergehen in existenzieller wie wirtschaftlicher Hinsicht – beigegeben. Im Gefolge dieser Münzen etabliert sich die Eule auch auf den attischen Vasen als Einzelfigur, besonders in Schaleninnenbildern und auf großen Gefäßen. Dies ist der Anfang eines etwa ein halbes Jahrhundert andauernden Einsatzes der Eule(n) in der athenischen Bildkunst, aus deren Masse in ikonografischer Hinsicht jedoch einige Motive herausragen, nämlich jene, in denen die Eule programmatisch die Polis gegen andere ›Welten‹ verkörpert, sei es – innerathenisch – die des Dionysos oder – außenpolitisch – die des Perserreiches. Ihre Bedeutung ist jedoch nicht nur an diesen insgesamt vielleicht wenigen, doch eindrücklichen Darstellungen ablesbar, sondern auch an der großen Menge von Skyphoi (Abb. 12. 36–40), die, nur eine Eule und Olivenbäumchen als Schmuck tragend, wie die Münzen in aller Welt von Athens Macht und Prestige künden.

Abgekürzt zitierte Literatur

- | | |
|----------------------------|---|
| Amyx 1988 | D. A. Amyx, <i>Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period</i> (Princeton 1988). |
| Beazley 1986 | J. D. Beazley, <i>The Development of Attic Black-Figure</i> (überarbeitete Auflage Berkeley 1986). |
| Bentz 1998 | M. Bentz, <i>Panathenäische Preisamphoren. Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6.–4. Jahrhundert v. Chr.</i> , AntK Beih. 18 (Basel 1998). |
| Bentz 2001a | M. Bentz, <i>Schwarzfigurige Amphoren panathenäischer Form. Typologie, Funktion und Verbreitung</i> , in: M. Bentz – N. Eschbach (Hrsg.), <i>Panathenaïka. Symposium zu den Panathenäischen Preisamphoren Rauschholzhausen 1998</i> (Mainz 2001) 111–117. |
| Bentz 2001b | M. Bentz, <i>Schwarzfigurige Pseudo-Preisamphoren (ca. 550–475 v. Chr.)</i> , in: M. Bentz – N. Eschbach (Hrsg.), <i>Panathenaïka. Symposium zu den Panathenäischen Preisamphoren Rauschholzhausen 1998</i> (Mainz 2001) 177–195. |
| Boardman 1990 | LIMC V (1990) 1–192 s. v. Herakles (J. Boardman u. a.). |
| Boedeker – Raafaub 1998 | D. Boedeker – K. Raafaub (Hrsg.), <i>Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens</i> (Cambridge 1998). |
| Böhr 1982 | E. Böhr, <i>Der Schaukelmaler</i> , Kerameus 4 (Mainz 1982). |
| Böhr – Martini 1986 | E. Böhr – W. Martini, <i>Studien zur Mythologie und Vasenmalerei</i> . Festschrift Konrad Schauenburg (Mainz 1986). |
| Borghers 2004 | O. Borghers, <i>The Theseus Painter</i> (Amsterdam 2004). |
| von Bothmer 1960 | D. von Bothmer, <i>New Vases by the Amasis Painter</i> , AntK 3, 1960, 71–80. |
| von Bothmer 1985 | D. von Bothmer, <i>The Amasis Painter and His World</i> . Ausstellungskatalog Malibu (Malibu 1985). |
| Buitron-Oliver 1995 | D. Buitron-Oliver, <i>Douris</i> , Kerameus 9 (Mainz 1995). |
| Callipolitis-Feytmans 1974 | D. Callipolitis-Feytmans, <i>Les plats attiques à figures noires</i> (Paris 1974). |
| Connelly 1993 | J. B. Connelly, <i>Narrative and Image in Attic Vase-Painting. Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion</i> , in: P. J. Holliday (Hrsg.), <i>Narrative and Event in Ancient Art</i> (Cambridge 1993) 88–129. |
| Deacy – Villing 2001 | S. Deacy – A. Villing (Hrsg.), <i>Athena in the Classical World</i> (Leiden 2001). |
| Demargne 1984 | LIMC II (1984) 955–1044 s. v. Athena (P. Demargne). |
| Dugas 1928 | C. Dugas, <i>Les vases de l'Héraion, Delos 10</i> (Paris 1928). |
| Fehr 1979 | B. Fehr, <i>Zur religionspolitischen Funktion der Athena Parthenos im Rahmen des delisch-attischen Seebundes</i> . Teil I, Hephaistos 1, 1979, 71–91. |

- Flament 2007 C. Flament, Le monnayage en argent d'Athènes de l'époque archaïque à l'époque hellénistique (c. 550 – c. 40 av. J.-C.) (Louvain-la-Neuve 2007).
- Gantz 1993 T. Gantz, Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources I–II (Baltimore 1993).
- Goulaki-Voutira 1991 LIMC VI (1992) 859–881 s. v. Nike (A. Goulaki-Voutira).
- Graef – Langlotz 1914 B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I (Berlin 1914).
- Graef – Langlotz 1933 B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen II (Berlin 1933).
- Güntner 1997 G. Güntner (Hrsg.), Mythen und Menschen. Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung. Ausstellungskatalog Würzburg (Mainz 1997).
- Haspels 1936 C. H. E. Haspels, Attic Black-Figured Lekythoi (Paris 1936).
- Hedreen 2001 G. Hedreen, Capturing Troy. The Narrative Function of Landscape in Archaic and Classical Greek Art (Ann Arbor 2001).
- Hölscher 1973 T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr., Beiträge zur Archäologie 6 (Würzburg 1973).
- Hoffmann 1997 H. Hoffmann, Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases (Cambridge 1997).
- Hofstetter 1990 E. Hofstetter, Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland, Beiträge zur Archäologie 19 (Würzburg 1990).
- Hofstetter 1997 LIMC VIII (1997) 1093–1104 s. v. Seirenes (E. Hofstetter).
- Hornbostel 1977 W. Hornbostel u. a., Kunst der Antike. Schätze aus norddeutschem Privatbesitz. Ausstellungskatalog Hamburg (Mainz 1977).
- Hurwit 1999 J. M. Hurwit, The Athenian Acropolis (Cambridge 1999).
- Jüthner 1968 J. Jüthner, Die athletischen Leibesübungen der Griechen II (Wien 1968).
- Kasper-Butz 1990 I. Kasper-Butz, Die Göttin Athena im klassischen Athen (Frankfurt 1990).
- Kossatz-Deissmann 1994 LIMC VII (1994) 176–188 s. v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).
- Kray 1976 C. M. Kraay, Archaic and Classical Greek Coins (London 1976).
- Kreuzer 2010 B. Kreuzer, Eulen aus Athen: 520–480 v. Chr., in: E. Simon – C. Weiß (Hrsg.), Folia in memoriam Ruth Lindner collecta (Dettelbach 2010) 66–83.
- Kroll 1982 J. H. Kroll, The Ancient Image of Athena Polias, in: Studies in Athenian Architecture Sculpture and Topography Presented to Homer A. Thompson, Hesperia Suppl. 20 (Princeton 1982) 65–76.
- Kurtz 1975 D. C. Kurtz, Athenian White Lekythoi (Oxford 1975).
- Le Lasseur 1919 D. Le Lasseur, Les déesses armées dans l'art classique grecque et leurs origines orientales (Paris 1919).
- Lezzi-Hafter 1976 A. Lezzi-Hafter, Der Schuwalow-Maler, Kerameus 1 (Mainz 1976).
- Lippold 1952 G. Lippold, Vasen und Münzen, JdI 67, 1952, 93–98.
- Mangold 2000 M. Mangold, Cassandra in Athen (Berlin 2000).
- Mommsen 2002 H. Mommsen, Zur Auswertung von Formfotos und Profilzeichnungen, in: M. Bentz (Hrsg.), Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum – Standortbestimmung und Perspektiven (München 2002) 29–34.
- Monbrun 2007 P. Monbrun, La chouette-hoplite d'Athéna et la Crète des archers. Les «dessous» d'une allergie réciproque, REA 109, 2007, 559–581.
- Moon 1983 W. G. Moon (Hrsg.), Ancient Greek Art and Iconography (Madison 1983).
- Moore 1997 M. B. Moore, Attic Red-Figured and White-Ground Pottery, Agora 30 (Princeton 1997).
- Neils 1992 J. Neils (Hrsg.), Goddess and Polis. Ausstellungskatalog Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire (Princeton 1992).
- Neils 1994 LIMC VII (1994) 922–951 s. v. Theseus (J. Neils).
- Nick 2002 G. Nick, Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption, AM Beih. 19 (Berlin 2002).
- Oakley – Palagia 2009 J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters II (Oxford 2009).
- Oenbrink 1997 W. Oenbrink, Das Bild im Bilde (Frankfurt 1997).
- Papaspnyridi-Karouzou 1963 S. Papaspnyridi-Karouzou, Τα αγγεία του Αναγυρόντος (Athen 1963).
- Puritani 2009 L. Puritani, Die Oinochoe des Typus VII. Produktion und Rezeption im Spannungsfeld zwischen Attika und Etrurien (Frankfurt am Main 2009).
- Richter – Hall 1936 G. M. A. Richter – L. F. Hall, Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art (New Haven 1936).
- Robertson 1992 M. Robertson, The Art of Vase-Painting in Classical Athens (Cambridge 1992).
- Romano 1980 I. B. Romano, Early Greek Cult Images (PhD University of Pennsylvania 1980).
- Shapiro 1989a H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (Mainz 1989).
- Shapiro 1989b H. A. Shapiro, Two Black-Figure Neck-Amphorae in the J. Paul Getty Museum: Problems of Workshop and Iconography, in: Greek vases in the J. Paul Getty Museum 4 (Malibu 1989) 25–30.

- | | |
|----------------------|--|
| Simon 1998 | E. Simon, Die Götter der Griechen ⁴ (München 1998). |
| Tiverios 1976 | M. Tiverios, Ο Αὐδὸς καὶ τὸ ἔργο του (Athen 1976). |
| Vian – Moore 1988 | LIMC IV (1988) 191–270 s. v. Gigantes (F. Vian – M. B. Moore). |
| Welwei 1992 | K.-W. Welwei, Athen. Vom neolithischen Siedlungsplatz zur archaischen Großpolis (Darmstadt 1992). |
| Wünsche – Knauß 2004 | R. Wünsche – F. Knauß (Hrsg.), Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike. Ausstellungskatalog München (München 2004). |

PD Dr. Bettina Kreuzer

Institut für Archäologische Wissenschaften, Klassische Archäologie, Albert-Ludwigs-Universität, Fahnenbergplatz, D-79085 Freiburg

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

Abbildungsnachweis: Abb. 1: DAI Athen Neg. 69/1212; Abb. 2. 20a: Foto London, The British Museum; Abb. 3. 13: Foto Verf.; Abb. 4. 6 a. b. 10: Foto The Metropolitan Museum of Art; Abb. 5. 17: Foto München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek Neg. W 737. W 881; Abb. 7. 8: aus J. D. Beazley, Attic red-figured vases in American museums (Cambridge, MA 1967) Abb. S. 50 und 35; Abb. 9. 16. 27. 31. 36. 39: Foto Athen Nationalmuseum; Abb. 11: aus CVA Musei Comunali Umbri III Id Taf. 16, 3; Abb. 12: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Neg. G 154; Abb. 14: Foto Museo Archeologico Palermo Neg. 13852; Abb. 15: aus Lezzi-Hafter 1976, Taf. 106 c; Abb. 18: Foto Soprintendenza Archeologico per la Toscana Firenze. Gabinetto Fotografico Fot. 3355/1; Abb. 19: DAI Athen Neg. 69/1141; Abb. 20 b: DAI Rom Neg. 6f.1593; Abb. 21: Foto M. Chuzeville distribution RMN; Abb. 22: Foto Paris, Cabinet des Médailles; Abb. 23: Foto Princeton, Art Museum; Abb. 24: aus G. Bendinelli, MonAnt 24, 1916, 842–914 Taf. 4; Abb. 25: aus P. Amandry – D. A. Amyx, AntK 25, 1982, 102–116 Abb. 1, 4; Abb. 26: Foto The J. Paul Getty Museum; Abb. 28: aus G. Güntner (Hrsg.), Mythen und Menschen. Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung (Mainz 1997) Abb. S. 99; Abb. 29 a. b: Foto Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Neg. F1249/14. 15; Abb. 30: aus R. Förster, JdI 6, 1891, 189 Taf. 4; Abb. 32. 33: DAI Athen NM 4448. 4487; Abb. 34: DAI Athen, Eleus. 362; Abb. 35: Foto Antikenmuseum. RUB – Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum S 1089; Abb. 37: Foto München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek VAS 2553; Abb. 38: Foto Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Neg. G 157; Abb. 40: Foto Soprintendenza Archeologico per la Toscana – Firenze Fot. 27228/5.