

Sitzungsbericht der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften
München 2017, Heft 3

Die Göttin und das Weihrelief

Über Glaubenswirklichkeit und Bildersprache
im frühklassischen Athen

Matthias Steinhart

Vorgetragen in der gemeinsamen Sitzung
der Sektionen I und II vom 11. November 2016



Bayerische
Akademie der Wissenschaften

ISSN 0342 5991

ISBN 978 3 7696 1676 7

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 2017

Satz/Layout: a.visus, München

Druck und Bindung: Tutte Druckerei & Verlagsservice GmbH

Vertrieb: Verlag C. H. Beck, München

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

www.badw.de

www.badw.de/publikationen/index.html

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
I. Das Weihrelief.	
Gestaltungsweise und Deutungsfrage	6
II. Das Bildgeschehen.	
Selbstreferenzialität und Götternähe	14
III. Eine Bildhauerweihe an Athena	38
Exkurs I.	
Epiphanie und neuzeitliche Ästhetik	55
Exkurs II.	
Ein hellenistischer Athenatypus	64
Anhang	
Quellen- und Literaturverzeichnis	73
Abbildungsnachweis	83
Akademie der Wissenschaften	
Veröffentlichungen/Backlist	87

Paul Zanker
zum 7. Februar 2017

Vorwort

Zur Deutung des vielleicht berühmtesten Weihreliefs von der Athener Akropolis sind seit über 100 Jahren unterschiedliche Lösungen vorgeschlagen worden, bei denen aber grundsätzliche Schwierigkeiten nicht ausgeräumt scheinen. Im Folgenden wird daher ein neuer Zugang zur Interpretation der Weihung eröffnet, der mit gängigen Bildkonzepten der griechischen Kunst wie mit religiösen Entwicklungen der späten Archais und frühen Klassik verbunden werden kann. Um den Text dabei nicht über Gebühr zu belasten, werden antike Zitate in der Regel nur in Übersetzung wiedergegeben.

Überlegungen aus dem Themenbereich wurden außer in München bei Vorträgen in Bonn, Halle und Heidelberg vorgestellt. Für anregende Gespräche danke ich Helga Bumke, Nikolaus Dietrich, Jonas Grethlein, Martin Hose, Christian Kunze, Helmut Pfotenhauer, Arne Reinhardt, Wolfgang Riedel, Reinhard Stupperich, Ernst Vogt und Michael Zimmermann; Nele Schröder-Griebel für Auskünfte zum Verbleib eines Gipsabgusses aus dem Besitz von Friedrich Gottlieb Welcker; für Abbildungsvorlagen und Publikationserlaubnis Dr. Sylvie Dumont, Craig Mauzy und Dr. Natalia Vogeikoff-Brogan, American School of Classical Studies at Athens; Dr. Katharina Brandt und Dr. Joachim Heiden, Deutsches Archäologisches Institut Athen; Dr. Daniel Graepler, Universität Göttingen; Dr. Katarina Horst, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum; Ingrid Knauf und Prof. Dr. Rüdiger Splitter, Museumslandschaft Hessen Kassel; Michela Bonardi und Trustees of the British Museum, London; Dr. Astrid Fendt, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München; Sabine Wölfel und Dr. Kurt Zeitler, Staatliche Graphische Sammlung München; Prof. Dr. Kay Ehling und Nicolai Kästner, Staatliche Münzsammlung München; Prof. Dr. Polyxeni Adam-Veleni, Thessaloniki; für die Aufnahmen des Gipsabgusses im Exkurs II Christina Kiefer, Würzburg, sowie für die Erstellung zahlreicher Abbildungsvorlagen Kurt Bayer, Würzburg. Und schließlich gilt ein herzlicher Dank Nikoletta Helidonis und Michael Hempel für die wiederum so angenehme Betreuung der Drucklegung.

Matthias Steinhart · Würzburg, im Januar 2017

... so war der Anfang ihrer Plastik der Ernst der Natur,
und die strenge Göttin Athens
die erste und einzige Muse bildender Kunst.
Schelling¹

I. Das Weihrelief. Gestaltungsweise und Deutungsfrage

Die Vorstellung vom Aussehen griechischer Heiligtümer wird heutzutage vor allem von den Resten monumentaler Architektur geprägt, die das Erscheinungsbild, häufig aber auch die Rekonstruktionen sakraler Orte bestimmen. Dabei könnte beinahe in Vergessenheit geraten, dass griechische Heiligtümer stets Orte eines sehr ausgeprägten Votivwesens darstellten und mit Weihungen aller Art angefüllt, mitunter gar überfüllt waren; je nach Zufall der Erhaltung ergeben sich so eindrucksvolle Zahlen wie die rund 15 000 Bronzen, die Adolf Furtwängler in der Grabungspublikation von Olympia zu bearbeiten hatte.² Das Spektrum der Weihungen reicht dabei von einfachen Tonfiguren und Keramikgefäßen über Kleinbronzen bis hin zu großplastischen Werken oder Edelmetallarbeiten;³ Jacob Burckhardt hat die damit zu erwartende Vielfalt in gewohnt prägnanter Weise gekennzeichnet:⁴

Wir würden uns sehr wundern und protestiren! Großes und Kleines, Altes und Neues, auf wechselndem Niveau bunt durcheinander, nur bei dem festesten Willen, das Einzelne apart zu betrachten, überhaupt genießbar. Die Griechen hatten diese Gabe des isolierenden Betrachtens.

Für die Athener Akropolis wird die Fülle zumindest der statuarischen Weihungen mit einer zeichnerischen Rekonstruktion von Gorham P. Stevens (Abb. 1) – ein Blick durch die Propyläen auf die Rückfront des Parthenon – vorstellbar, die ansonsten allenfalls in der *Beschreibung Griechenlands* des Pausanias nachzuvollziehen ist, in der gerade auch Heiligtümer und Weihgeschenke ausführlich berücksichtigt werden.

1 Schelling 1809, S. 352.

2 Vgl. Kunze 2005.

3 Vgl. Boardman u. a. 2004.

4 Burckhardt 2003, S. 423.



1 Ansicht der Akropolis. Zeichnung Gorham P. Stevens

Das Weihrelief

Eines der bedeutendsten Weihgeschenke von der Athener Akropolis ist zweifelsohne das Relief (Abb. 2), das im Jahr 1888 in einem Mauerzug südlich des Parthenon entdeckt wurde.⁵ Der aus parischem Marmor gefertigte Reliefblock ist 54 cm hoch, etwa 31 cm breit und 5 cm tief, die Reliefdarstellung 1,6 cm tief.⁶ Unterhalb eines Profils ist Athena vor einem hochrechteckigen Objekt zu sehen, bei dem es sich um einen der meistdiskutierten Gegenstände der griechischen Kunst handeln dürfte:

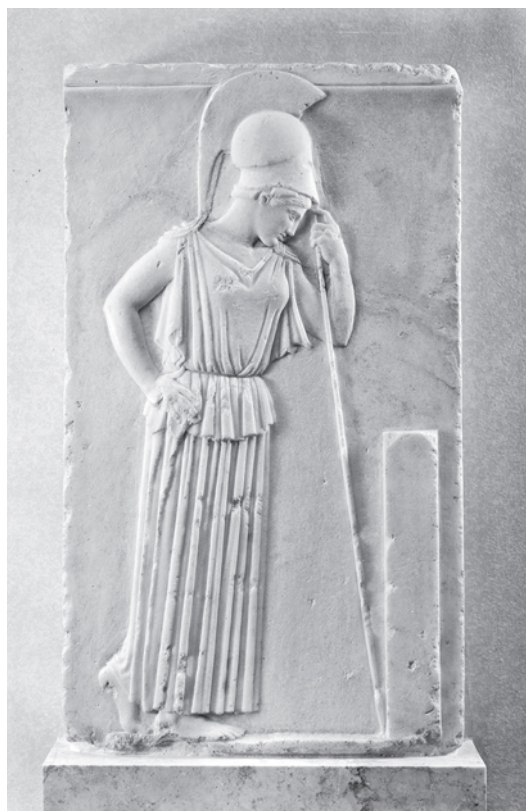
5 Athen, Akropolis-Museum 695. Vgl. Boardman 1991b, S. 66; Bruskari 1974, S. 129; Jung 1995; Kenner 1977; Rigdway 1970, S. 48 f.; Stroszeck 2012. – Fundort: Vgl. Jung 1995, S. 96; Kavvadias – Kawerau 1906, S. 122. 124; Stroszeck 2012, S. 69.

6 Vgl. Bruskari 1974, S. 129.

Die wie üblich mit einem ärmellosen Gewand (Peplos) und dem korinthischem Helm bekleidete Göttin hat den Kopf leicht gesenkt und blickt zu dem umstrittenen Gegenstand; in elegantem Standmotiv ist nur das rechte Bein belastet, während das linke leicht zurückgesetzt ist und der linke Fuß lediglich mit den Zehenspitzen aufsteht. Der rechte Arm ist in die Hüfte gestützt – ein häufig gezeigtes Motiv der Frühklassik, mit der bei eigentlicher Aktionslosigkeit Bewegung und damit Lebendigkeit der Figurendarstellung umgesetzt wird –, mit der Linken, deren Zeigefinger die Stirn berührt, hält die Göttin eine gesenkte Lanze, die zu dem hochrechteckigen Objekt hinführt; Gottheit und Gegenstand sind zudem durch eine Art Standleiste verbunden, die sich in ähnlicher Form auf anderen Weih- und auch Grabreliefs nachweisen lässt und wohl keine konkrete inhaltliche Bedeutung hat.⁷

Die herben Züge der Göttin und der auf wenige Elemente reduzierte Faltenwurf des Gewandes verweisen das Relief in die Epoche des «Strenger Stils», der auf die so detailfreudigen Haar- und Gewanddarstellungen etwa der Statuen junger Frauen mit ihrem «archaischen Lächeln» folgt (vgl. Abb. 21).⁸ Auch dass das Relief auf eine großformatige Figur konzentriert wird, entspricht einer beliebten Gestaltungsweise der Zeit, wie sie sich in Athen etwa bei der bemalten Keramik findet.⁹

-
- 7 Zur üblichen Ikonographie der Göttin vgl. zusammenfassend Demargne 1984; eine ungewohnte und daher lange umstrittene Reliefdarstellung Athenas wird im Exkurs II besprochen. – Standleiste: Vgl. etwa ein frühklassisches Weihrelief an Demeter und Kore (Papangeli 2002, 221) oder das um 410 v. Chr. entstandene Grabrelief von Mnesagora und Nikochares (Kaltsas 2002, S. 147 f. Nr. 281). Mitunter wird auf Reliefs auch eine eigene Bildebene erzeugt, so bei einem Weihrelief des mittleren 4. Jahrhunderts v. Chr. mit Adoranten vor einer Athena auf einer erhöhten Standfläche (Walter 1923, S. 32 f. Nr. 46).
 - 8 Der Ursprung des Begriffs «Strenger Stil» bleibt unklar, ist aber jedenfalls zwischen Winckelmann – der ihn noch nicht verwendet – und dem frühen 19. Jahrhundert anzunehmen, in dem sich die Stilbezeichnung etwa bei Schelling findet (Schelling 1809, S. 352); vgl. Ridgway 1970.
 - 9 Zur Entwicklung des Phänomens in der Vasenmalerei ist der um 530 v. Chr. einsetzende Übergang von der schwarzfigurigen Vasenmalerei Athens zur rotfigurigen aussagekräftig, was sich besonders deutlich bei den sogenannten Bilinguen zeigt, die dasselbe Thema in unterschiedlichen Techniken gegenüberstellen. Als Beispiel sei nur auf die Münchner Amphora des Andokides-Malers mit Herakles auf einer Kline verwiesen, der von Athena begleitet wird: In der schwarzfigurigen Version gesellt sich ein Mundschenk hinzu, zu dem noch ein Weinkessel auf hohem Ständer gehört, in der rotfigurigen wird



2 Weihrelief an Athena. Athen, um 460 v. Chr.

3 Farbrekonstruktion des Weihreliefs (Abb. 2)

dieselbe Thematik auf nur zwei Figuren konzentriert; München, Staatliche Antikensammlungen 2301, vgl. Beazley 1963, S. 4 Nr. 9; Beazley Archive Database Nr. 200009 (auch im Folgenden wird zur bemalten Keramik Athens vor allem dieser Hinweis angegeben, unter dem die wissenschaftliche Literatur leicht zu finden ist). – Wie absichtsvoll die Neuerung eingesetzt wird, lässt sich für die Skulptur sehr deutlich an den zwei in München befindlichen Giebeln des Aphaia-Tempels von Ägina ablesen, die mit zeitlichem Abstand entstanden sind: Während der um 500 v. Chr. gefertigte Westgiebel – dargestellt ist der Trojanische Krieg um Helena – 15 Figuren aufwies, sind es bei dem um 490 v. Chr. entstandenen Ostgiebel – mit der Eroberung Trojas durch Herakles – nur noch 11 Figuren; dieselbe Giebelfläche wird also mit deutlich weniger Figuren gefüllt, die damit größere Bedeutung erhalten; vgl. Steinhart 2011, S. 18 f. 20 f.

Zur Gestaltung des Reliefs gehörte ursprünglich und wie nicht nur in der Antike üblich auch die Bemalung:¹⁰ Nachgewiesen sind ein Eierstab auf dem oberen Profil sowie ein blauer Hintergrund der figürlichen Darstellung, zudem wurden Reste ornamentaler Bemalung am oberen Ende des hochrechteckigen Objekts beschrieben.¹¹ Auch wenn eine hier beispielhaft abgebildete Farbrekonstruktion (Abb. 3) also mit Unsicherheiten behaftet bleibt, so lässt sie doch deutlich werden, dass die Gestalt der Göttin und der vor ihr befindliche Gegenstand durch die Bemalung stärker voneinander geschieden und damit betont worden sind; als Ausgangspunkt für Deutungen ist eine hypothetisch angenommene Bemalung jedoch kaum hilfreich.¹² Ähnliches gilt im Übrigen auch für eine andere Schwierigkeit, die im Gesamtverständnis des Reliefs allzu häufig eine Rolle gespielt hat: Die Frage göttlicher Emotionalität.

Athena – trauernd, sinnend oder betrachtend?

Bereits der Ausgräber Panagiotis Kavvadias hat in der Publikation des Reliefs von einer Athena ἐν μελαγχολία καὶ λύπη («in Melancholie und Trauer») gesprochen, was mit Bezeichnungen wie «Trauernde Athena», «Athéna Mélancolique» oder «Mourning Athena» bis heute fortgewirkt und immer wieder die Deutung des Reliefs mitbestimmt hat.¹³ Häufiger noch ist die Göttin als «sinnend» bezeichnet und damit

-
- 10 Polychromie: Vgl. jüngst Cain 2012. – Die Polychromie spielte bekanntlich auch in Mittelalter und Neuzeit eine große Rolle, deren Tradition insbesondere von Max Klinger noch ins 20. Jahrhundert geführt wurde; Klinger war mit dem Archäologen Georg Treu, dem Direktor des Albertinums in Dresden, befreundet, der sich sehr für die antike Polychromie interessierte; vgl. Knoll 1994. Im späteren 20. Jahrhundert hat die Polychromie in weniger auffallender Weise – etwa bei Markus Lüpertz – wie sehr dominierend – etwa bei Niki de St. Phalle oder natürlich Jeff Koons – wieder Einzug gehalten.
- 11 Vgl. Jung 1995, S. 100 f. Anm. 17 mit Verweis auf ältere Beschreibungen und UV-Aufnahmen.
- 12 Rekonstruktion Universität Göttingen, Archäologisches Institut, Sammlung der Gipsabgüsse 95a; vgl. Cain 2012, S. 58 Nr. 50 und Abb. S. 19.
- 13 Vgl. Chamoux 1957; Kenner 1977, S. 380; zusammenfassend Jung 1995, S. 105–112. Die Interpretation greift eine Tradition der Deutung von emotionalen Darstellungen in der antiken Skulptur auf, wie sie im deutschsprachigen Raum grundlegend mit Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* verbunden wird; vgl. Lessing 1990. – Die Bewertung lässt dann auch verständlich werden, dass das Weihrelief (Abb. 2) mehrfach zum Vorbild moderner Grabsteine wurde; vgl. Stroszeck 2012.



4 Vasenbild, Athen, um 460 v. Chr. Zeichnung

immerhin eine ähnlich kontemplative Richtung eingeschlagen worden.¹⁴ Indes ist unsere Göttin keineswegs zwingend als trauernd oder sinnend zu verstehen: So ist die übliche Darstellung des Sinnens in der griechischen Kunst eine andere, üblicherweise das Aufstützen des Kinnes in der Hand.¹⁵ Dass die üblichen Trauergesten der klassischen Sepulkralkunst – bei Frauen das Erheben beider Hände zum Kopf – fehlen, wird man noch nicht einmal als Argument anführen, da es sich mit dem trauernden Betrachten etwa einer Grabstele um einen anderen Zusammenhang als die eigentliche Trauerfeier handeln würde. Entscheidend ist jedoch, dass der gesenkte Kopf und die Berührung der Stirn nicht auf den Ausdruck des Trauerns festgelegt werden können.¹⁶

Dass es sich bei der Göttin also um nichts anderes als eine Athena handelt, deren gesenkter Kopf im Sinne einer Verbindung mit dem Objekt vor ihr zu verstehen ist, legen auch weitere Darstellungen der Zeit nahe; genannt sei nur das in unserem Zusammenhang auch schon von Helmut Jung erwähnte, um 460 v. Chr. entstandene Bild auf einem Weingefäß (Stamnos) des Hermonax in München (Abb. 4):¹⁷ Gaia über-

14 Vgl. Jung 1995, passim.

15 Vgl. Neumann 1965, S. 108–136. Zur Gebärde in der Kunst der Neuzeit vgl. Klibansky – Panofsky – Saxl 1990, S. 409–412.

16 Vgl. bereits Jung 1995, S. 106 f.

17 München, Staatliche Antikensammlungen 2413; Beazley 1963, S. 495 Nr. 1;

gibt hier den neugeborenen Erichthonios an Athena, was von dem danebenstehenden Hephaistos, dem Vater des späteren attischen Königs, beobachtet wird; die Szene wird von zwei Eroten auf Ornamentranken gerahmt, die sich neben den in der Zeichnung von Karl Reichhold als rundliche Flächen angegebenen Henkelansätzen befinden und auch auf der anderen Gefäßseite begegnen (Abb.15).¹⁸ Die formale Übereinstimmung zwischen Hephaistos und Athena ist deutlich: Auch Hephaistos stützt eine Hand in die Hüfte und hält in der anderen (übrigens wiederum mit einem elegant gespreizten Finger) einen Gegenstand, hier einen Stock, der seine Lahmheit ins Bild setzen mag; den Kopf leicht gesenkt, betrachtet Hephaistos aber vor allem die Übergabe des Kindes – genauso wie Athena den Gegenstand vor ihr.

Das betrachtete Objekt

In der bisherigen Diskussion des Weihreliefs (Abb.2) wurden sehr unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten für das hochrechteckige Objekt vertreten:¹⁹

1. Eine Inschriftenstele, für deren Inhalt in detailfreudiger Variation verschiedene Zusammenhänge erwogen wurden: Ein Inventar – etwa der Akropolis –, ein Urkundentext, eine ‹Tributliste› des Attisch-Delischen Seebundes, der Eintrag von Frauen in eine organisatorische Einheit der Stadt.²⁰
2. Ein Grenzstein (Horos), der wohl die Grenze eines Heiligtums (der Akropolis?) bezeichnen würde.²¹
3. Ein Grabmal, vor dem Athena trauert. Gedacht wurde dabei an das

Beazley Archive Database Nr. 205571. Jung 1995, S.107 geht nicht weiter auf die Übereinstimmungen ein.

18 Zu Karl Reichhold (1856–1919) und seinen Forschungen sowie den herausragenden Zeichnungen nach griechischen Vasenbildern vgl. jüngst Steinhart 2014a m. Lit.

19 Vgl. zusammenfassend vor allem Jung 1995, S.97–118; Kenner 1977; Stroszeck 2012. – Angesichts des Bildmotivs wurden auch immer wieder attische Vasenbilder mit jungen Männern angeführt, die vor Pfeilern oder Stelen auf ihre Bürgerstöcke gestützt verharren und mitunter sogar Inschriften zu lesen scheinen; vgl. auch Meyer 1989, S.163. Der Vergleich ist aber nur bedingt von Nutzen, da bereits die Deutung dieser Szenen offen bleibt.

20 Vgl. Jung 1995, S. 104 f.; Stroszeck 2012, S. 71. Eintrag: Avramidou 2015.

21 Vgl. Jung 1995, S.98–104; Stroszeck 2012, S.71 m. Lit.

Grab eines jung Verstorbenen oder an ein Ehrengrab für gefallene Athener.²²

4. Ein Pfeiler, wie er auf Sportplätzen als Start- und Zielangabe oder auch als Wendemarke beim Wagenrennen dienen konnte. Damit ist das Relief als die Weihung eines siegreichen Athleten zu verstehen.²³
5. Ein bearbeiteter Pfeiler, der für die städtische Zivilisation Athens steht.²⁴

Die verschiedenen Probleme der einzelnen Deutungen sind bereits ausführlich besprochen worden, was hier nicht im Einzelnen wiederholt werden muss.²⁵ Als grundsätzliche Schwierigkeit sei für die ersten drei Deutungen mit Helmut Jung darauf hingewiesen, dass jeweils die eigentliche Thematik der Darstellung – also die Inschriften oder das Grabrelief – nicht zu sehen wäre und eine betrachtende Figur in der griechischen Kunst üblicherweise mit der Vorderansicht eines solchen Monuments kombiniert wird, was zwar einen uneinheitlichen Bildraum schafft, aber leichte Erkennbarkeit sichert; die symbolische Deutung ist nicht nachzuweisen.²⁶ Bei dem von Jung unterstützten Vorschlag eines Hinweises auf einen sportlichen Zusammenhang, am ehesten den Sieg eines Sportlers, muss hingegen fraglich bleiben, weshalb man angesichts der weitverbreiteten ikonographischen Traditionen für Bilder von sportlichen Siegern zu dieser schwer verständlichen Darstellung ohne Wiedergabe eines Sportlers oder leicht zu zeigender Attribute wie etwa Schabeisen und Salbölgefäß gegriffen haben sollte; hinzu kommt, dass die entsprechenden Pfeiler erst im Bildkontext mit Sportlern tatsächlich diesem Themenbereich zuzuordnen sind, da sie ebenso in anderen inhaltlichen Zusammenhängen dargestellt werden.²⁷ Eine überzeugende Deutung des Weihreliefs dürfte damit noch nicht gefunden sein.

22 So Kenner 1977, vgl. aber die ausführliche Widerlegung bei Jung 1995, S. 105–112.

23 Vgl. Jung 1995, S. 112–144 mit dieser Deutung; Stroszeck 2012, S. 71.

24 Meyer 1989, S. 164 f.; vgl. dagegen bereits Jung 1995, S. 98.

25 Vgl. vor allem Jung 1995; Stroszeck 2012.

26 Vgl. Jung 1995, S. 104; Stroszeck 2012, S. 71.

27 Vgl. bereits Jung 1995, bes. S. 121 – dass diese Darstellungen «selten» bleiben, ändert nichts an der prinzipiellen Uneindeutigkeit. Zu üblichen Bildkonzepten für sportliche Sieger vgl. Kephaliadou 1996.

II. Das Bildgeschehen. Selbstreferenzialität und Götternähe

Angeichts der geschilderten Problematik wird es sich anbieten, nach einer Erklärung für das Weihrelief (Abb. 2) zu suchen, die dessen Interpretation in einer selbsterklärenden Weise zulässt und auf Parallelen in den Bildkonventionen der griechischen Kunst verweisen kann.²⁸ Daher wird hier vorgeschlagen, dass mit dem hochrechteckigen Objekt nichts anderes gemeint ist als eine Wiedergabe des Bildträgers in Seitenansicht: Das Weihrelief zeigt also die Göttin und das Weihrelief, das ihr dargebracht werden soll. Man mag gegen diese Deutung unmittelbar einwenden, dass die Proportionen des dargestellten Objekts nicht denjenigen des Bildträgers entsprechen. Tatsächlich ist allerdings zu bemerken, dass dies auch bei anderen Bildern dieser Art der Fall ist und damit nicht als Argument dienen kann.²⁹

Das Weihrelief auf dem Weihrelief

Mit der hier angenommenen Bildgestaltung handelt es sich bei dem Weihrelief (Abb. 2) um einen frühen Beleg für Selbstreferenzialität. Vergleichbare Bilder sind vor allem durch zahlreiche Beispiele der Vasenmalerei bezeugt.³⁰ Vielleicht wird man nun dazu neigen, die bildliche

28 Vgl. dazu grundsätzlich Gombrich 1994.

29 Für die Frage einer nicht gezeigten Basis vgl. u. zu Abb. 27. – Nur unter Vorbehalt sei erwähnt, dass wie oben angeführt (vgl. zu Abb. 3) zumindest nach einer Beschreibung wie das Weihrelief auch das von Athena betrachtete Objekt am oberen Ende ornamental bemalt war.

30 Selbstreferenzialität findet sich natürlich auch in Texten, wofür etwa in der philosophischen Diskussion auf die Hymnen Pindars verwiesen wurde; vgl. Figal 2010, S. 119. – Zu Übereinstimmungen zwischen Vasenbildern und Weihreliefs in Athen vgl. Shapiro 2014.

II. Selbstreferenzialität und Götternähe

Wiederholung als mehr oder minder geistreichen Scherz anzusehen, doch eröffnen sich hier durchaus weitergehende Verständnismöglichkeiten.³¹ Ich beschränke mich im Folgenden allerdings auf einige signifikante Darstellungen der Vasenmalerei Athens im späten 6. und 5. Jahrhundert v. Chr., mit denen aufgezeigt werden kann, dass sich in und bei der Durchführung dieser Bildidee bislang zu wenig beachtete Unterschiede fassen lassen.³² Dass die Wiedergabe des Bildträgers auf dem Bildträger und die Darstellung des Bildträgertypus auf dem Bildträger dabei unterschiedliche Varianten meinen, wird im Folgenden nicht eigens betont. Für unseren Zusammenhang bleibt entscheidend, dass sich in den jeweiligen Bildern unterschiedliche Ansichten des dem Bildträger entsprechenden Gefäßes nachweisen lassen.

Besonders umfassend wird die Bildidee auf den im Athen des späteren 6. Jahrhunderts v. Chr. bemalten Hydrien umgesetzt (Abb. 5): Die Gefäßform diente ursprünglich zum Wasserholen, in der bemalten Version wohl zum Bereithalten des Wassers beim Symposion, bei dem der Wein stets mit Wasser gemischt getrunken wurde. Auf zahlreichen Hydrien sind wie bei dem hier abgebildeten, besonders detailfreudigen Beispiel in London mehrere Frauen in und an Brunnenhäusern zu sehen, wo sie Wasser holen.³³ Die eigentliche Bildthematik ist noch nicht erklärt, was vor allem auch die zugrundeliegenden Vorstellungen über den Realitätsgehalt der Bilder betrifft: Und so umfassen die Interpretationen ebenso eher scherzhafte Darstellungen von Hetären über einen religiösen Festanlass bis hin zu einer Wiedergabe aristokratischer Gesellschaftsideale mit homerischen Reminiszenzen, können doch bei Homer auch vornehme Frauen Wasser holen.³⁴ Unabhängig von dieser komplexen Problematik wird die Vasenform jedenfalls in komplemen-

31 Eine offensichtliche Problematik der Interpretation kann in diesem Zusammenhang der intendierte Betrachter also Rezipient darstellen: Ist etwa an den etruskischen Kunden gedacht, der sich griechische Keramik leistet, so könnten im Sinne der Motive einer Chinoiserie-Mode bei einer Trinkschale wie Abb. 6. 7 fremdländische Symposionssitten vorgeführt, in Athen hingegen an einen exklusiven Symposionszirkel wohlhabender Bürger erinnert werden. Dieser Schwierigkeit muss hier allerdings nicht weiter nachgegangen werden, da die Bildgestaltung so oder so bekannten Elementen griechischer Kulturtradition folgt.

32 Vgl. den Überblick bei Gericke 1970.

33 Hydria London, British Museum 1843,1103.49 (AD-Maler); Beazley 1956, S. 334 Nr. 1; Beazley Archive Database Nr. 301814.

34 Vgl. Himmelmann 2009, S. 91 f.



5 Hydria, Athen, um 520 v. Chr.



6 Trinkschale, Athen, um 480 v. Chr.

7 Symposion aus oben abgebildeter Trinkschale



tären Ansichten vorgeführt: Mit dem in Vorderansicht dastehenden Bildträger bieten die in verschiedenen Seiten- sowie Rückansicht wiedergegebenen Hydrien im Bild alle Ansichten des Gefäßtypus; und auch bei dem zwischen den drei Hydrien gezeigten Wassergefäß mit gerundetem Schulterprofil (Kalpis) werden Vorder- und Seitenansichten kombiniert.

Sind in den Brunnenhausszenen Hydrien nur in einer Funktion zu sehen, so finden sich vor allem auf Trinkschalen für Wein immer wieder unterschiedliche Verwendungsweisen des Gefäßtypus. So zeigt etwa eine rotfigurige Trinkschale, die um 480 v. Chr. von dem Vasenmaler Duris bemalt wurde, eine ausführliche Symposionsszene mit fünf Zechern, die auf Klinen liegen (Abb. 6, 7).³⁵ Ganz links spielt ein Zecher den Diaulos – die sogenannte Doppelflöte –, ein zweiter scheint ihm zuzuhören; auf Musik weist auch das über dem mittleren Zecher hängende Leierinstrument, das für ein Symposion typische Barbiton. Der Zecher schwenkt eine Trinkschale an einem Henkel, um mit dem aus der Schale geschleuderten Rest des Weins ein bestimmtes Ziel zu treffen; der knabenhafte Mundschenk daneben mag daran erinnern, dass das beliebte Symposionsspiel des Kottabos auch eine erotische Komponente hat. Zwei Zecher trinken schließlich aus ihren Schalen, einer davon hält mit einer weiteren bereits den Nachschub bereit. Der von Duris bemalte Gefäßtypus wird also in seiner unterschiedlichen Verwendbarkeit beim Symposion vorgeführt: Als Trinkgefäß wie als Spielgerät. Zudem werden die Trinkschalen wiederum in unterschiedlichen und sich ergänzenden Ansichten gezeigt; dies findet sowohl in den Klinen, deren Anordnung die reale Raumsituation beim Symposion widerspiegelt, als auch in anderen Motiven der Vasenmalerei Entsprechungen (vgl. zu Abb. 28, 29). Die Proportionen der Schalen sind dabei großzügig gestaltet und entsprechen etwa in der Größe der Henkel keineswegs dem Bildträger.

Darstellungen auf Trinkschalen können aber auch auf ganz andere Zusammenhänge verweisen: So bemalt auf einem um 480 v. Chr. in Athen entstandenen Schaleninnenbild des Antiphon-Malers ein sitzender junger Vasenmaler die Außenseite einer entsprechenden Schale

35 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 70/395; Beazley Archive Database Nr. 4704.



8 Trinkschale, Athen, um 480 v. Chr. Zeichnung

(Abb. 8);³⁶ die Darstellung ist also wiederum komplementär zu verstehen. Dabei muss auffallen, dass der Antiphon-Maler fast ausschließlich Schalen bemalt hat, so dass er hier das für ihn typische Metier vorführt.³⁷ In diesem Zusammenhang gewinnt es noch an Bedeutung, dass neben dem Vasenmaler ein Salbölgefäß und ein Schabeisen an der imaginären Wand hängen, als die der Hintergrund griechischer Vasen immer wieder genutzt werden kann; damit ist ein Verweis auf sportliche Aktivität gegeben, wie sie für den athenischen Bürger und gerade die *jeunesse dorée* charakteristisch ist, der dann auch der Vasenmaler zugechnet wird.³⁸

36 Boston, Museum of Fine Arts 01.8073. Beazley 1963, S. 342 Nr. 19; Beazley 1989a, S. 42; Haug 2011, S. 11; Williams 2016, S. 57.

37 Die Bildidee der Herstellung desselben Gefäßtypus lässt sich bis in die korinthische Vasenmalerei des frühen 6. Jahrhunderts v. Chr. verfolgen («Dümmel-Krater», Paris, Musée du Louvre E 632; vgl. Steinhart 2004, S. 44–49). Um 440 v. Chr. hat ein Vasenmaler Athens die Idee noch gesteigert, wenn auf einem Weinmischgefäß (Glockenkrater) der Gefäßtypus ganz links bemalt, in der Mitte weggetragen und rechts auf einer kleinen Basis aufgestellt wird; auch hier sind unterschiedliche Ansichten und Positionen vereint. Oxford, Ashmolean Museum 526, Komaris-Maler; vgl. Beazley 1963, S. 1064 Nr. 3; Beazley 1989a, S. 45 f.; Beazley Archive Database Nr. 213813; Haug 2011, S. 9; Himmelmann 1994, S. 38 Abb. 17; Williams 2016, S. 56.

38 Zu solchen Darstellungen vgl. Scheibler 1995, S. 128–133.

Und schließlich mag noch eine Bildkonzeption angeführt sein, mit der das Gefäß und dessen Benutzer geradezu in andere Dimensionen versetzt werden: Gemeint sind zweihenklige Gefäße (Stamnoi), auf denen häufig Bilder mit Dionysosidolen und Feiernden begegnen, was auf die Verwendung bei einem entsprechenden Fest in Athen bezogen wird; regelmäßig erscheinen dabei auch die Stamnoi im Bild. Auf einem um 440 v. Chr. entstandenen Stamnos des Phiale-Malers (Abb. 9, 10) wandelt sich dieser Zusammenhang wie öfters zu einem religiös-mythischen Bild:³⁹ Eine Frau übergibt hier einen Satyrknaben einer weiteren Frau, die die typische Symposionsleier (Barbiton) hält. Daneben stellt eine Frau einen Stamnos in Seitenansicht auf einen Tisch, die danebenstehende Säule deutet auf ein Gebäude hin; der Stamnos bildet erneut die komplementäre Ansicht zu dem für den Betrachter in Vorderansicht dastehenden Gefäß. Ob die Frauen aufgrund des Satyrs nun Nymphen meinen – die Szene erinnert an Darstellungen der Übergabe des kleinen Dionysos an die Nymphen von Nysa – oder Athenerinnen, die wie bei den Bildern dionysischer Feste üblich mit dem Kreis des Dionysos in einem Bild erscheinen können, muss offenbleiben. Indes wird der Betrachter und Benutzer des Stamnos durch die Darstellung der Gefäßform in die religiös-mythische Bildwirklichkeit einbezogen.

Angeichts solcher Darstellungen mögen die Betrachter dieser Bilder zu Gesprächen über Symposionssitten wie Brunnenhäuser, Gottheiten oder die Vorteile eines nicht der Arbeit verpflichteten Lebensstils veranlasst worden sein; und wenn um 200 n. Chr. Athenaios in seinem *Gelehrtensmahl* umfangreiche Debatten über Bezeichnungen, Funktionen und kulturelle Zusammenhänge von Gefäßen bieten kann, so dürften in solchen Bildern vielleicht auch frühe Beispiele von ›Vasendiskursen‹ zu sehen sein. Vor allem aber belegen sie die Verbreitung der komplementären Bildidee, bei der sich Bildträger und Bild ergänzen.

Kehrt man damit zu dem Weihrelief (Abb. 2) zurück, so lassen sich auch in dieser Gattung ikonographische Parallelen nennen. Das Motiv des Weihreliefs auf Weihreliefs ist unter anderem auch auf der Akropolis bezeugt.⁴⁰ Dabei wird jedoch immer wieder fraglich bleiben müssen, ob das Weihrelief selbst gemeint ist oder eine Bildlösung für die

39 Warschau, Nationalmuseum 142465. Beazley 1963, S. 1019 Nr. 82; Beazley Archive Database Nr. 214262.

40 Vgl. z. B. Walter 1923, S. 100–102 Nr. 213.

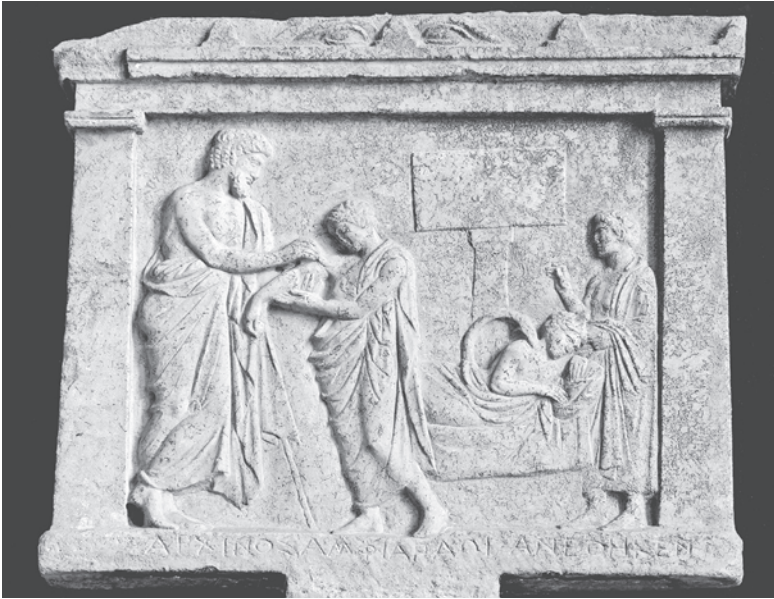
II. Selbstreferenzialität und Götternähe



9 Stamnos, Athen,
um 440 v. Chr.

10 Zeichnung zu oben
abgebildetem Stamnos





11 Weihrelief an Amphiaraos. Um 390 v. Chr.

Angabe einer Sakraltopographie vorliegt. Einen eindeutigen Vergleich für die Bildidee des Weihreliefs (Abb.2) dürfte aber das im frühen 4. Jahrhundert v. Chr. entstandene «Archinos-Relief» bieten. Das Weihrelief an den Heilgott Amphiaraos vereint unterschiedliche religiöse Wirklichkeiten (Abb.11):⁴¹ Ganz links wird Archinos durch den als bärtiger Mann wiedergegebenen Gott an der Schulter behandelt, daneben leckt eine der in Heilkulten verbreiteten Schlangen den Patienten an der Schulter; beides meint denselben Heilungsvorgang, der einmal als Epiphanie des Gottes gezeigt wird – darauf verweist auch das Augenpaar über der figürlichen Szene als Angabe der Gottesschau –, einmal den üblichen Schilderungen von Heilungen in Heiligtümern entspricht.⁴² Der Abschluss des Ganzen ist in der Darstellung des Weihreliefs zu erkennen, das der daneben stehende Archinos zum Dank für die Heilung aufgestellt hat – und der Betrachter nun zweimal vor sich sieht.

41 Athen, Nationalmuseum 3369; vgl. Kaltsas 2002, S. 209 f. Nr. 425; Steinhart 1994, S. 32–34.

42 Vgl. zusammenfassend Krug 1993, S. 120–187. – Augenpaar: Steinhart 1994, S. 34.

Götternähe und Epiphanie

Wenn man von der Darstellung der Athena und des Weihreliefs auf dem Relief (Abb. 2) ausgeht, so verbindet diese Konzeption die göttliche mit der menschlichen Welt in einer Bildebene. Wie sehr sich dieser Gedanke zu kultur- und kunstgeschichtlichen Entwicklungen des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. fügt, kann für Athen zunächst an einer auffälligen Veränderung der Bildsprache in der Gattung der Weihreliefs gezeigt werden: Um 490 v. Chr. ist der Göttin Athena das fragmentarisch erhaltene ›Schweineopferrelief‹ (Abb. 12) auf die Akropolis gestiftet worden.⁴³ Die stehende Göttin mit langem Gewand und attischem Helm, unter dem ihr Haar herabfällt, empfängt den ankommenden Opferzug einer Familie, einen vorausgehenden Mann mit einem Knaben und die ihm folgende Frau mit einem Mädchen; neben Mann und Knabe findet sich das Schwein als Opfertier.⁴⁴ Damit werden hier aber nun zum ersten Mal auf einem attischen Weihrelief Gottheit, Adoranten und Opfergabe so in einem Bild vereint wie nach der hier entwickelten Auffassung Athena und die Weihung auf dem Weihrelief (Abb. 2).⁴⁵

Die beiden Weihreliefs von der Akropolis (Abb. 2, 12) lassen sich in der Verbindung von Gottheit und menschlicher Sphäre einer religions- und kunstgeschichtlichen Entwicklung zuordnen, die bislang eher für einzelne Phänomene diskutiert worden zu sein scheint.⁴⁶ So wurde

43 Athen, Akropolis-Museum 581; vgl. Bruskari 1974, S. 53 f. – Das Schwein mag als Opfertier für Athena vielleicht überraschen, ist aber bereits auf einem Vasenbild des mittleren 6. Jahrhunderts v. Chr. (Trinkschale, um 540 v. Chr. Ehemals Kunsthandel Basel, Privatbesitz Paris [St. S. Niarchos], Beazley Archive Database Nr. 11106; vgl. Gebauer 2002, 28–34; Himmelmann 1997, S. 22; Nilsson 1967, S. 443) wiedergegeben und auch sonst mehrfach bezeugt.

44 Die Erwachsenen sind dabei kleiner dargestellt als die Göttin, die Kinder wiederum wie üblich kleiner als jene; zu Darstellungen von Kindern in der frühklassischen Kunst vgl. Oakley – Neils 2003; Rühfel 1984.

45 Darstellungen der Begegnung von Gottheiten und Menschen (vgl. auch Abb. 25) erleben eine Fortführung auf zahlreichen Weihreliefs der Klassik und des Hellenismus; eine eigene Ausprägung stellen dabei die besonders häufigen Reliefs mit dem Heilgott Asklepios, seiner Familie und den regelmäßig als Familienverband auftretenden Stiftern dar (vgl. zusammenfassend Boardman u. a. 2004, S. 204–207).

46 Auch hier wird im Folgenden Bezug auf einige besonders auffallende Themenbereiche genommen, ohne Vollständigkeit anzustreben. Für die als solche empfundene Nähe der Athena zu Künstlern und Handwerkern vgl. u. Abschnitt III.



12 Weihrelief an Athena. Athen, um 490 v. Chr.

II. Selbstreferenzialität und Götternähe

schon mehrfach auf die Zeugnisse einer Erfahrung direkter göttlicher Einwirkung in den Perserkriegen des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. hingewiesen, die verschiedene Heroen, vor allem jedoch auch Pan oder Boreas betreffen; diese stehen zwar in der Tradition einer Glaubenswirklichkeit, in der Götter in der historischen Wirklichkeit stets real erscheinen konnten, was hier auch nicht im Sinne einer Hinterfragbarkeit des religiösen Erlebens – etwa gar in Kategorien zwischen ›Neurose‹ und ›Volksfrömmigkeit‹ – ausgelotet werden soll, finden sich nun aber sehr zahlreich.⁴⁷ Historisch bezeugte Epiphanien sind dabei generell häufig im Zusammenhang kriegerischer Auseinandersetzungen anzutreffen – sowohl gegen äußere Feinde wie das Perserreich oder die Kelten, aber auch in innergriechischen Auseinandersetzungen⁴⁸ –, doch für die hier interessierende Zeitspanne etwa auch in der Überlieferung zu Dichtern: So soll Simonides aus einem kurz darauf einstürzenden Gebäude zu zwei Jünglingen mit Pferden herausgerufen worden sein, die ihm so das Leben retteten, danach aber spurlos verschwanden und als die Dioskuren verstanden wurden.⁴⁹ Dass sich Peisistratos 558/7 v. Chr. bei seiner Rückkehr nach Athen des berühmten Mummenschanzes mit der Blumenverkäuferin Phye in der Rolle der Athena bediente, die von (den?) Athenern angeboten wurde – schon Herodot und dann Aristoteles haben sich über den Erfolg dieser Aktion befremdet gezeigt –, oder das Auftreten von Gottheiten in verschiedenen Kulturen inszeniert werden konnte, ist dabei kein Widerspruch zu den als solchen erlebten Epiphanien.⁵⁰

47 Vgl. Burkert 2011, passim; Burkert 2011d; Eich 2011, passim; Himmelmann 1957; Himmelmann 2003, S. 89–122; Nilsson 1967, passim; Pfister 1924; Platt 2011, passim; Steinhart 1997.

48 Vgl. Pfister 1924, bes. Sp. 294; Steinhart 2004, S. 65 f. – Als früheste Überlieferung wird eine Epiphanie der Athena in einem Krieg zwischen Paros und Naxos genannt, was aber nicht eindeutig scheint; Archilochos Frgt. 94 (Übersetzung Rainer Nickel, Archilochos 2003, S. 85): »Ihnen aber stand Athene im Kampf / gnädig bei...« ist vieldeutig; vgl. Burkert 2011a, S. 287. – Kelten: Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 10, 15, 2.

49 Simonides: Cicero, *de natura deorum* 1, 60; vgl. Pfister 1924, Sp. 296; Platt 2011, S. 23 f. Die Dioskuren sind im Bereich der Epiphanie von besonderer Bedeutung, da sich ihr Erscheinen in Seenot – das berühmte Elmsfeuer – mit der in ihrem Kult verbreiteten Vorstellung einer Theoxenie verbindet, des Herbeirufens von Göttern zu einer religiösen Feier.

50 Phye: Herodot, *Historien* 1, 60; Aristoteles, *Staat der Athener* 14,4; vgl. Burkert 2011a, S. 285 f.; Eich 2011, S. 166; Steinhart 2004, S. 68–70. – Kult:



13 Vasenbild, Athen, um 480 v. Chr. Zeichnung

Die religiösen Erfahrungen der Perserkriege haben auch in der bildenden Kunst Athens ihre Wirkung: So entstehen nun zahlreiche Darstellungen des Boreas, der nach antiker Auffassung die persische Flotte am Kap Artemision dezimiert hat. Wenn der Gott des Nordwinds dabei während der Entführung der athenischen Königstochter Oreithyia gezeigt wird (Abb.13), entspricht dies noch dazu einem verbreiteten Thema der Vasenmalerei Athens im frühen 5. Jahrhundert v. Chr., das mit verschiedenen Gottheiten und Zielen der Begierde vorgeführt wird:⁵¹ Götter (Zeus, Poseidon, Dionysos, Hermes sowie Pan und Zephyros) und eine Göttin (Eos) verfolgen junge Männer oder Knaben sowie Götter (Zeus, Poseidon, Hades, Dionysos, Apollon, Hermes) junge Frauen; auch hier verbinden sich Götter- beziehungsweise Mythen- und Menschenwelt in neuartiger Weise, zumal die verfolgten Frauen

Vgl. Eich 2011, S. 166; Platt 2011, S. 15–18; Steinhart 2004, S. 65–101. – Zu erinnern ist hier auch an den mythischen König Salmoneus, der Zeus nachahmte, und in der frühklassischen Vasenmalerei gezeigt wird; vgl. Steinhart 1994, S. 98 f.

51 Hier abgebildet die Amphora München, Staatliche Antikensammlungen 2345 in der Zeichnung von Karl Reichhold, deren Umrisse dem sphärischen Vasenkörper geschuldet sind; vgl. Beazley 1963, S. 496 Nr. 2; Beazley Archive Database Nr. 206422. – Zu Reichhold vgl. o. Anm. 18. – Aischylos verfasste eine *Oreithyia*; vgl. Aeschylus 2008, S. 274–277.

II. Selbstreferenzialität und Götternähe



14 Reliefs des Zeustempels von Olympia. Um 460 v. Chr. Zeichnung

und Knaben nicht immer einem mythischen Kontext zugeordnet werden können.⁵² Auf die Frage von Epiphaniedarstellungen in späterer Zeit kann dabei hier nicht weiter eingegangen werden.⁵³

Ein ähnlicher Befund ist in der bildlichen Erzählweise von Mythen festzustellen. So zeigt sich die Veränderung der ikonographischen Tradition prägnant an der Wiedergabe der zwölf Taten des Herakles im Zyklus der architektonischen Reliefs am Zeustempel von Olympia (Abb. 14).⁵⁴ Athena als Schutzgöttin des Herakles ist hier so präsent wie zuvor nie, und sie unterstützt den Helden in neuartiger Weise, etwa wenn sie mit Herakles den Himmel anstelle von Atlas trägt, während dieser die Äpfel der Hesperiden beibringt (Abb. 14, unten links).



15 Vasenbild, Athen, um 460 v. Chr. Zeichnung

52 Vgl. Kaempf-Dimitriadou 1979.

53 Vgl. Himmelmann 1998; Himmelmann 2003.

54 Vgl. Boardman 1991, Abb. 22.

II. Selbstreferenzialität und Götternähe

Besonders deutlich wird die neue Nähe zwischen Göttin und Herakles jedoch an der Gestaltung der Überwindung der Vögel am Stymphalos-See: Während in der Kunst des 6. Jahrhunderts stets der Kampf gegen die Vögel gezeigt wird, ist nun zu sehen, wie Herakles der auf einem Felsen gelagerten Athena in einer geradezu intimen Szene die erlegten Vögel überreicht (Abb. 14, oben rechts).⁵⁵

Schließlich ist eine verwandte Entwicklung auch im Bereich der Götterikonographie auszumachen: Seit der Frühklassik werden neuartige Darstellungen von Gottheiten bei eigentlich menschlichen Tätigkeiten gestaltet, was man als «Göttergenre» bezeichnet hat (vgl. Abb. 30).⁵⁶ Auf dem hier in einer Zeichnung Karl Reichholds abgebildeten Beispiel (Abb. 15) – der anderen Seite des Stamnos (Abb. 4) – vollzieht der thronende Zeus, neben dem Nike steht, die Trankspende, wobei unklar bleibt, wem die Opferhandlung eigentlich gelten soll. Unabhängig von der umstrittenen Interpretation dieser Szene ist in jedem Fall festzustellen, dass in solchen neuartigen Bildideen ebenfalls göttliche und menschliche Sphären ineinander übergehen.⁵⁷

Epiphanie und Weihung

Betreffen die genannten Beispiele der Götternähe einen Bereich, den man als mythisch-religiöses oder religiös geprägtes Narrativ historischer Ereignisse auffassen kann, so verändert sich die Situation mit einem Phänomen, das göttliches Erscheinen als gänzlich individuelles Erlebnis widerspiegelt und in der hier betrachteten Zeitspanne einzusetzen scheint: Seit etwa 500 v. Chr. bis in die römische Kaiserzeit sind etwa 300 Weihungen inschriftlich gesichert, die auf die Epiphanie einer Gottheit zurückgeführt wurden.⁵⁸ Eines der frühesten Zeugnisse

55 Ähnliche neue Bildideen sind auch für Helden wie Jason oder Theseus zu beobachten, denen die Göttin bei Taten beisteht, die mit einer neuartigen Intensität der Gefahr dargestellt werden: So wenn Theseus vom Stier von Marathon regelrecht überrannt wird oder Jason in Kolchis von einer gewaltigen Schlange verschlungen worden ist, beide jedoch mit Hilfe der Göttin siegen werden; vgl. Steinhart 2009.

56 Vgl. Himmelmann 1959; Himmelmann 2003.

57 Stamnos Staatliche Antikensammlungen 2413 (s. Anm. 17); zu Reichhold vgl. Anm. 18. – Zur Frage der Deutung vgl. zusammenfassend Himmelmann 2003.

58 Vgl. Platt 2011, S. 38; Steinhart (im Druck); van Straten 1976.

dürfte trotz gewisser Unsicherheiten die hier in Zeichnung wiedergegebene Inschrift einer Weihung um 500 v. Chr. an Demeter sein (Abb. 16).⁵⁹

AMATPO / TODAΓALMA
 VΘADEΓESOPANTISE
 EISAM / ENOSQIDADASKAI

16 Weihinschrift an Demeter.
 Theben, um 500 v. Chr.,
 Zeichnung

[Δ]άματρο[ς] τόδ' ἄγαλμα ...
 [Ἐ]νθάδε γ' [εἰ]σοράοντι σε ...
 [Τ]εισαμενὸς Κυδάδας καὶ ...

*Der Demeter dieses Standbild ...
 Hier erblickten ...
 (T)eisamenos, (Sohn des) Kydas und ...*

Aufgrund des Erhaltungszustandes ist die Aussage des Textes nicht (mehr) völlig eindeutig: Sicher ist allerdings, dass der Demeter ein *Agalma* errichtet und dass ein optisches Erleben vor Ort genannt wird – damit ist eine Epiphanie zumindest sehr wahrscheinlich; zur Gestalt von Gottheit und Statue wird allerdings nichts (mehr) mitgeteilt, und ebenso muss auch unsicher bleiben, ob Teisamenos außer dem Weihenden auch der Bildhauer gewesen sein könnte.⁶⁰ Wie unmittelbar die Gestalt der Gottheit von der Epiphanie abgeleitet werden kann, mag daher die wesentlich später entstandene, jedoch vollständig erhaltene Inschrift der Weihung eines Chaireas verdeutlichen, die um 250 v. Chr. in Susa aufgestellt wurde:⁶¹

*Dem Chaireas zugetane ... werde ich begegnen schützend,
 der Retter, der Antigona in dieser Gestalt erschienen,
 der Ehefrau wie der Kleio, der Tochter: Mit diesen Figuren,
 selbst mich gestaltend den Dank erweist er,*

59 Theben, Archäologisches Museum 202. Hallof 2014b; Hansen 1983, S. 176 f. Nr. 328, auch zu den Ergänzungen und dem Patronym; Lazzarini 1976, S. 278 f. Nr. 724; Röhl 1907, S. 83 Nr. 12.

60 Vgl. Hallof 2014b.

61 Paris, Musée du Louvre M. 259; Merkelbach – Stauber 2001, S. 12 Nr. 12/03/02 (danach der Text); Prignitz 2014, S. 701 f. Nr. 1, jeweils mit Ausführungen zu Vers 1; vgl. auch Steinhart (im Druck).

II. Selbstreferenzialität und Götternähe

*Mit der Griechen Gesänge rühmend Phoibos den berühmten
Bogenschützen.*

Die Epiphanie fand hier also vor Frau und Tochter des Weihenden Chaireas statt, der indes als vielseitige künstlerische Begabung nicht nur die Statue des Apollon, sondern auch das Epigramm der Weihung geschaffen hat. Als wie bedeutsam solche Epiphanien empfunden wurden, kann insbesondere eine Weihung wie die einer Meneia an Athena im 4. Jahrhundert v. Chr. belegen; da die Stele keine weitere Verzierung trägt, diente sie allein der Verschriftlichung des religiösen Erlebens.⁶²

Ἀθηνᾶαι Μένεια ἀνέθηκεν ὅψιν ἰδοῦσα ἀρετὴν τῆς θεοῦ.

*Der Athena hat Meneia (dies) geweiht, nachdem sie die Vision
sah der Arete der Göttin.*

Mit ὅψιν ἰδοῦσα tritt dabei eine Formulierung auf, die sich häufiger und bis in die Kaiserzeit findet.⁶³

Abgesehen von einzelnen Weihungen können Epiphanieerlebnisse auch zur Einrichtung ganzer Heiligtümer führen. So soll der Dichter Pindar neben seinem Haus in Theben aufgrund einer Vision ein Heiligtum der Göttermutter begründet und Statuen errichtet haben; das Kultbild wurde den Bildhauern Sokrates und Aristomedes aus Theben zugeschrieben. Die Überlieferung findet sich zuerst in einem hellenistischen Kommentar zu einem Vers der 3. *Pythischen Ode*.⁶⁴

«Aber ich will zur Mutter beten»: Aristodemos [2. Jahrhundert v. Chr., M. St.] sagt, dass es, als der Aulet [Musiker mit Diaulos, der «Doppelflöte», M. St.] Olympichos von Pindar unterrichtet wurde, auf dem Berg, wo er die Übung ersann, einen kräftigen Donner gegeben habe und ein Blitz niedergegangen sei. Pindar, der dies bemerkte, habe zugleich gesehen, wie ein steinernes Kultbild der Mutter der Götter auf ihn zuschritt. Daraufhin habe er bei seinem Haus Kultbilder der Mutter der Götter und des Pan geweiht.

62 Vgl. Platt 2011, S. 38 m. Lit.

63 Vgl. Steinhart 1994, S. 34.

64 Scholion zu Pindar, 3. *Pythische Ode*, V. 76; vgl. Kansteiner – Lehmann 2014b, S. 532 f. DNO 623 (danach die Übersetzung); van Straten 1976, S. 19, zu Göttererscheinungen in Gestalt von Statuen auch ebenda, S. 2. 14.

Auch wenn der Bericht in einer hellenistischen Überlieferung vorliegt und seine Entstehungszeit nicht unumstritten ist, so setzt die Tradition auf jeden Fall mit einem Bezug auf Pindar und damit die hier interessierende Zeit ein.⁶⁵ Dass eine solche Überlieferung nun keineswegs allein dem prominenten Namen geschuldet sein muss, lehrt etwa die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts begonnene Ausgestaltung einer Nymphengrotte in Attika durch den sonst nicht bekannten Archedemos von Thera; die Zeilenaufteilung weist wie häufiger bei griechischen Inschriften zahlreiche Binnentrennungen auf (Abb. 17):⁶⁶

Ἀρχέδημος ὁ Θ
 ηραῖος ὁ νυμφό
 ληπτος φραδ
 αἴσι Νυμφῶν τ
 ἄντρον ἐξηργ
 ἄξατο

*Archedemos aus Thera,
 der von den Nymphen
 Ergriffene, auf Weisung
 der Nymphen, hat er
 die Höhle ausgearbeitet.*

ΑΡΧΕΔΗΜΟΣ
 ΗΡΑΙΟΣ
 ΟΛΗΓΤΟΣ
 ΔΙΣΙΝΥΜΦΩΝΤ
 ΑΝΤΡΟΝΕΞΗΡΓ
 ΑΞΑΤΟ

17 Weihinschrift an die Nymphen.
 Vari, spätes 5. Jh. v. Chr., Zeichnung

- 65 Die Vorstellung führt auch zu aitiologischen Erklärungen, wie sich besonders an dem Kultbild des Hermes des frühklassischen Bildhauers Kalamis in Theben zeigt; die Darstellung des Gottes mit einem Widder auf den Schultern wird bei Pausanias in der *Beschreibung Griechenlands* erklärt (9, 22, 1, Übersetzung nach Pausanias 1986, Band 3, S. 153): «In Bezug auf die Heiligtümer des Hermes, des Kriophoros («des Widderträgers») ... erzählen sie ..., dass Hermes ihnen eine Epidemie abwehrte, indem er einen Widder um die Mauer herumtrug, und deshalb schuf Kalamis eine Kultstatue des Hermes mit einem Widder auf den Schultern. Wer aber von den Epheben als der schönste erklärt wird, dieser läuft am Fest des Hermes rings um die Mauer, mit einem Schaf auf den Schultern.» Das Götterbild führte hier zum kultischen Aition, das allerdings für einen widdertragenden Hermes im Grunde nicht notwendig ist, da dieser als Figurentypus weitverbreitet war; vgl. Hallof – Kansteiner – Krumeich – Lehmann 2014b, S. 499 f. Nr. 5; Steinhart 1996, S. 95 mit Hinweis auf die widdertragenden Jünglinge unter den Terrakotten des Thebaner Kabirions. – Ähnliche Epiphanieberichte können dann auch Wundermännern der Frühklassik gelten: So soll Aristes über 200 Jahre nach seinem letzten Auftreten in Metapont erschienen sein, wo auf seine Anweisung sein Standbild und ein Altar des Apollon errichtet wurden (Herodot, *Historien* 4, 15); vgl. Burkert 2011b, S. 218; Kansteiner 2014c, S. 601 f. Nr. 3.
- 66 Vari, Nymphengrotte; vgl. Himmelmann 1957; Hallof – Kansteiner 2014d; Schörner – Goette 2004, bes. S. 42–44 (Klaus Hallof).

II. Selbstreferenzialität und Götternähe

In Vari hat das Erleben einer Begegnung mit den Nymphen zur Anlage eines Heiligtums geführt, das durch Archedemos mit Treppen, Nischen und plastischen Arbeiten versehen wurde, aber auch einen Garten und einen Tanzplatz erhielt; letzteres passt zu den gerne tanzend vorgestellten und wiedergegebenen Nymphen besonders gut.⁶⁷

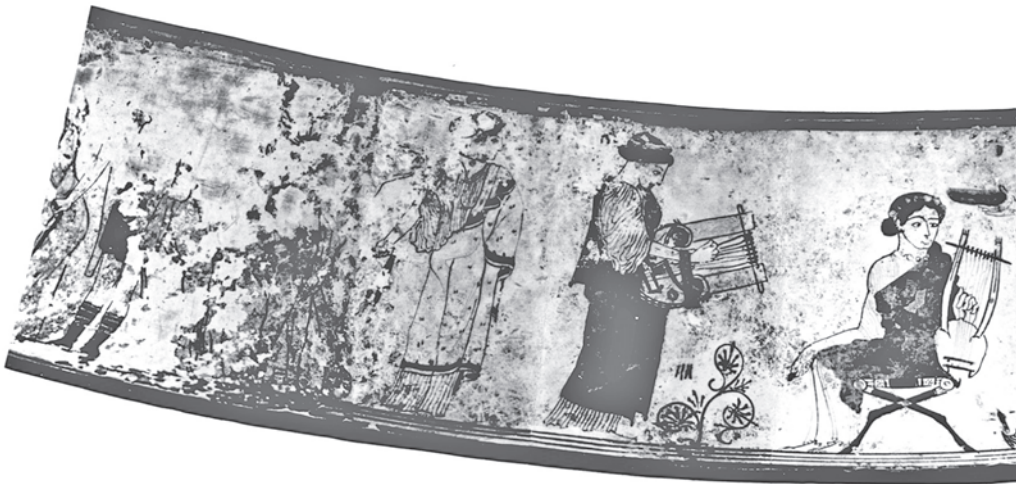
Epiphanie und Kunstwerk

Weihungen aufgrund von Epiphanien finden eine bemerkenswerte Erweiterung in einem Verständnis von hochberühmten Gemälden und Statuen, deren Gestaltung auf die Epiphanie einer Gottheit vor dem Künstler zurückgeführt wurde. Die Vorstellung findet sich ausschließlich für die Klassik: Genannt werden im 5. Jahrhundert v. Chr. der Maler Parrhasios sowie die Bildhauer Phidias und Polyklet, im 4. Jahrhundert v. Chr. der Maler Apelles sowie die Bildhauer Praxiteles und Lysipp; abgesehen von Parrhasios und vielleicht Apelles handelt es sich allerdings stets um ein literarisches Spiel mit einem Topos.⁶⁸ Da ich das Phänomen an anderer Stelle ausführlich behandelt habe, verweise ich hier nur auf die früheste Überlieferung des Motivs zu einem Gemälde des seit etwa 460 v. Chr. tätigen Malers Parrhasios von Ephesos:⁶⁹ Zu einem Gemälde auf Rhodos wird bei Plinius überliefert, dass Parrhasios »einen Herakles, der sich in Lindos befinde, so gemalt habe, wie er ihn

67 Vgl. Hallof – Kansteiner 2014, S. 662–664.

68 Vgl. dazu Steinhart (im Druck). Im Zuge der Traditionsbildung lassen sich eindeutige und durchaus zeittypische Vorlieben ausmachen: In den frühesten Zeugnissen handelt es sich um zwei Maler; für die Bildhauer werden im Hellenismus erotische Motive hervorgehoben (Polyklet, Praxiteles), in der Kaiserzeit *opera nobilia* mit berühmten Künstlernamen gepriesen (Phidias, Lysipp). Abgesehen von der Überlieferung zu Parrhasios und der aufgrund eines fragmentarisch erhaltenen Textes nicht eindeutig zu beurteilenden Einordnung bei Apelles erweisen sich die übrigen Nennungen von Künstlern und Standbildern – überwiegend hellenistische und kaiserzeitliche Gedichte – rasch als Spiel mit einer religiösen Vorstellung, da sowohl mit »Selbstaussagen« von Gottheiten wie mit gänzlich irrealen Textpartien – etwa dem Aufstieg des Phidias zum Olymp, um seinen Zeus zu schaffen – gearbeitet wird. – Zum Epiphaniegedanken in der Neuzeit vgl. Exkurs I.

69 Zur Überlieferung vgl. Himmelmann 2003, S. 97 f.; Mielsch 2014; Steinhart (im Druck) m. Lit.



oft im Schlafe gesehen habe»; bei Athenaios ist dann auch eine Versinschrift des Malers überliefert:⁷⁰

*Wie des Nächtens sich er zeigte, oftmals erscheinend
dem Parrhasios im Schlafe, so ist dieser zu sehen.*

Man hat hier mehrfach an die Epiphanie von Heilgottheiten wie Asklepios oder Amphiaraos erinnert, die den Kranken erscheinen und den Weg zur Heilung aufzeigen (vgl. Abb. 11). Die Vorstellung ist jedoch auch in anderen Zusammenhängen anzutreffen und betrifft vor allem auch Epiphanien im Traum, die zu Weihungen geführt haben; dass Götter in Träumen erscheinen, ist dabei seit der *Ilias* eine altbekannte Tradition.⁷¹ Die frühesten inschriftlichen Belege für Weihungen aufgrund von

⁷⁰ Plinius, *Naturgeschichte* 35,71 (Übersetzung Roderich König); vgl. Steinhart (im Druck) m. Lit. – Athenaios, *Gelehrtenmahl* 12,62 (Mielsch 2014, S. 826 DNO 1651).

⁷¹ Vgl. van Straten 1976, passim; in der Literatur der Zweiten Sophistik: vgl. Platt 2011, S. 253–292; zu altorientalischen Parallelen vgl. Burkert 2011c, S. 230. – Bemerkenswert ist, dass diese Begegnungen durchaus humorvoll verlaufen können. So überliefert Plutarch, *moralia* 83 c/d einen amüsanten Disput zwischen Poseidon, der eine Opfergabe vermisst, und Stilpon, bei



18 Vasenbild, Athen, um 460 v. Chr. Abrollung

Götter- oder Heroenerscheinungen im Traum gehören anscheinend allerdings erst in das 4. Jahrhundert v. Chr.; beispielhaft sei hier die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstandene Inschrift an einer Kultnische in Priene zitiert, zu der ursprünglich ein figürliches Relief gehörte:⁷²

dem sich Philosoph und Gott dann aber rasch einig werden; dass der Gott dabei lächelt, entspricht einem Topos der Traumerscheinungen; vgl. van Straten 1976, S. 5. Philostrat weiß zu erzählen, dass Asklepios dem Sophisten Polemon von Laodikeia erschien und ihn anwies, kein kühles Getränk zu sich zu nehmen; die Antwort des Polemon: «Bester, und wenn Du ein Rind heilen sollst?» (Philostratos, *Leben der Sophisten* 1, 25, 4).

- 72 Priene, beim Quellentor; vgl. Hansen 1989, S. 257 f. Nr. 854; Merkelbach – Blümner 2014, S. 393 f. Nr. 195; Merkelbach – Stauber 1998, S. 290 Nr. 03 / 01 / 01. – Bei einer Weihung mit allerdings stark zerstörter Inschrift von der Athener Agora war vielleicht ebenfalls von einer Übereinstimmung zwischen der Gestalt der Gottheit im Traum und der errichteten Statue die Rede (Athen, Agora-Museum I. 4094; vgl. Geagan 2011, S. 334 V643; Hansen 1989, S. 170 f. Nr. 748): εἰκόνα σοι [...] | ὡς δ' ἐν ὑπνοῖς? ...]: «Das Standbild (Dir) ... | Wie im (Traum) ...». Eine andere Situation beschreibt Pausanias zu dem Kultbild der Demeter von Phigalia in Arkadien von der Hand des frühklassischen Bildhauers Onatas von Ägina (Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 8, 42, 7; Übersetzung nach Pausanias 1986, Band 3, S. 92; vgl. Hallof – Kansteiner – Krumeich – Lehmann 2014a, S. 417–422 Nr. 1; van Straten 1976, S. 19): «Damals schuf dieser Mann nun nach

*Im Schlaf versunken, Philios der Zyprier, aus dem Geschlecht der Salaminier,
Sohn des Ariston, sah den Naulochos im Traum,
die Thesmophoren zudem, die reinen Herrinnen in weißen Gewändern.
Im dreimaligem Anblick, diesen Heros zu verehren,
wiesen sie an, als der Stadt Schützer, und zeigten den Ort.
Deswegen errichtete dieses göttliche Mal Philios.*

Die angeführten Beispiele für göttliche Inspiration könnten noch deutlich vermehrt werden, wenn man die Überlieferung zur Dichtkunst einbeziehen würde, die bereits mit dem Musenanruf zu Beginn eines Epos zu fassen ist und mit den Erzählungen über die Dichterberufungen des Hesiod oder des Archilochos wohl noch eine Steigerung erfährt.⁷³ Erwähnenswert ist in unserem Zusammenhang, dass auch die früheste Darstellung einer solchen ›Dichterberufung‹ in das Athen der Frühklassik gehört. Der Bildfries des um 460 v. Chr. vom Hesiod-Maler bemalten runden Gefäßes (Pyxis) wird hier in einer photographischen Abrollung wiedergegeben (Abb. 18):⁷⁴ Trotz der schlechten Erhaltung des Bildes aufgrund des sehr anfälligen weißen Malgrunds sind sechs stehende und sitzende Musen mit Musikinstrumenten noch gut zu

einer aufgefundenen Zeichnung oder Nachbildung des alten Holzbildes, zur Hauptsache aber, wie es heißt, auch nach Traumgesichten den Phigaleern eine Bronzestatue ...» Wenn das Götterbild im Traum erscheint, so erinnert das zwar an die Überlieferung zu Pindars Kultbild, doch handelt es sich ja um eine Erinnerung an das verlorene Kultbild. – Bei Aelius Aristides ist eine Traumerscheinung der Athena in Gestalt der Parthenos bezeugt (*Reden* 48, 37–45); vgl. Hallof – Raeder – Seidensticker 2014, S. 194 f. DNO 914. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Athena Parthenos des Phidias abgesehen von ihrer weiteren Wirkungsgeschichte in der bildenden Kunst gerade auch zum Vorbild zahlreicher Kultbilder geworden war; vgl. Nick 2002, S. 177–206. – Zu erinnern ist noch an Träume, die in unterschiedlicher Weise im Zusammenhang mit Götterbildern oder Sakralarchitektur stehen; vgl. Steinhart 2014b, S. 53–55.

- 73 Vgl. als Überblick die Beiträge in Zimmermann 2011; eine aufschlussreiche Bemerkung von Wilamowitz zur Vorstellung göttlicher Einwirkung in der frühgriechischen Lyrik: Vogt 2016, S. 35 Nr. 14, letzter Abschnitt. – Auch Zaleukos soll sich für seine Gesetzgebung auf die Erscheinung der Athena im Traum berufen haben (Aristoteles Fragment 548 Rose³); vgl. Aristoteles 2002, S. 54.
- 74 Boston, Museum of Fine Arts 98.887; Beazley 1963, S. 774 Nr. 1; Schefold 1997, S. 110 f. Ein Interesse an früheren Dichtern zeigt sich in Athen nicht viel später auch am Standbild des Anakreon auf der Akropolis; vgl. Shapiro 2012; Zanker 1995, S. 29–38.

II. Selbstreferenzialität und Götternähe

erkennen, zu denen sich im weitgehend verlorenen Bildteil ein Hirte und ein Rind gesellen. Das Vasenbild ist mit einer Überlieferung zu verbinden, nach der der junge Archilochos ein Rind auf dem Markt verkaufen sollte, unterwegs aber mehreren Frauen begegnet und nach einer zum Teil neckenden Unterhaltung schließlich statt des Tieres eine Leier vorfindet – die Dichterberufung des Archilochos durch die Musen, die sich sein Vater aber noch vom Orakel in Delphi bestätigen ließ.⁷⁵

75 Vgl. Bagordo 2011a, S. 139; Gerber 1999, S. 15 Nr. 2; Schefold 1997, S. 110 f.

III. Eine Bildhauerweihe an Athena

Im vorhergehenden Abschnitt hat sich gezeigt, dass für die Deutung des Weihreliefs (Abb. 2) als Wiedergabe von Göttin und Weihung auf formale Parallelen in der griechischen Kunst verwiesen werden kann und dass sich die Darstellung einer Göttin in der menschlichen Sphäre zu einer Vorstellung fügt, die in der frühen Klassik zu verschiedenen Neuerungen in der Bildkunst geführt hat. Folgt man also der Überlegung, dass auf dem Weihrelief (Abb. 2) Gottheit und Motiv in enger Verbindung gezeigt sind, so stellt sich nun die Frage nach der spezifischen Relevanz der Bildgestaltung. Wie auch der Vergleich mit weiteren Weihungen von der Akropolis zeigen wird (vgl. Abb. 12), dürfte mit der Anwesenheit der Göttin die Annahme des Weihgeschenks verbildlicht werden, wie sie der Intention jeder Weihung oder jeglicher religiöser Handlung entspricht. Dabei ist zu bedenken, dass Götter nach antiker Vorstellung Opfer ja auch verschmähen beziehungsweise die Erfüllung der jeweiligen Wünsche verweigern können; dies beschreibt schon Homer in der *Ilias*, etwa wenn Hekabe der Athena ein Gewand darbringt und um Beistand gegen die Griechen bittet.⁷⁶

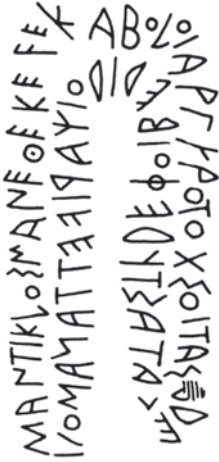
So sprach sie betend, doch weigert es Pallas Athene.

Die Erwartungshaltung des Weihenden wird denn auch bereits in Weihinschriften der Archaik zum Ausdruck gebracht. So verwendet ein Mantiklos im Theben des frühen 7. Jahrhunderts v. Chr. bei einer dem Apollon geweihten Bronzestatuetten eine deutliche Formulierung; die Inschrift ist hier in einer Zeichnung wiedergegeben (Abb. 19):⁷⁷

76 Homer *Ilias*, 6. Gesang, V. 311 (Übersetzung Wolfgang Schadewaldt). Vgl. zum Grundsätzlichen Burkert 2011, S. 111–113.

77 Boston, Museum of Fine Arts O3.997; vgl. Bredekamp 2010, S. 62; Boardman 1991, Abb. 10; Hansen 1983, S. 175 f. Nr. 326 (auch zur Ergänzung von *amoi*); Jeffery 1990, S. 94 Nr. 1; zum in Weihinschriften häufigen Begriff des »Zehn-

III. Bildhauerweihung an Athena



19 Weihinschrift an Apollon,
Theben, um 690 v. Chr. Zeichnung

Μάντικλός μ' ἀνέθεκε φεκαβόλοι ἀργυροτόξοι τᾶς {δ}
δεκάτας. τὸ δέ, Φοῖβε δίδοι χαρίφετταν ἄμοι[βάν].

*Mantiklos hat mich geweiht dem Fernhinterfaffer, dem Silberbogner,
aus dem Zehnten. Du aber, Phoibos, gib mir erfreuende Gegengabe.*

Abgesehen von diesem eher allgemeinen Zusammenhang wird es die Nähe der Göttin zu dem dargestellten Weihrelief aber auch nahelegen, das Relief (Abb. 2) nicht nur als mehr oder minder beliebigen Bildträger, sondern angesichts der akzentuierten Darstellung als die Weihung eines Bildhauers anzusehen. Damit gilt die Weihung wie andere Künstler- und Handwerkervotive auf der Akropolis der Athena Ergane.

Athena und die Künste

Athena wurde nicht nur auf der Akropolis von Athen mit dem Beinamen Ergane verehrt, der sie als Schützerin von Kunst und Handwerk ausweist. Wie an anderer Stelle gezeigt wurde, können diese Bereiche und Vorstellungen über die Staatlichkeit Athens dabei ineinandergreifen; da dort auch die Zeugnisse für Ergane als Schutzgottheit für Tätigkeiten von Frauen und insbesondere die Wollverarbeitung behandelt

ten» vgl. Lazzarini 1976, passim. – Spätere Votivreliefs zeigen Ohrendarstellungen, die das Gewähren der geäußerten Wünsche versinnbildlichen sollen; vgl. jüngst Ehrhardt – Weiß 2016.

sind, wird hier auf diesen Aspekt nur hingewiesen.⁷⁸ Allgemein wird man für die entsprechende Kulttradition in Athen zuerst eine Elegie des Solon nennen:⁷⁹

*Jener, in Werken Athenas und in des Schmiedes Hephaistos
vielen Künsten geschult, lebt von der schaffenden Hand;
jener von dem was die himmlischen Musen ihm zeigen und schenken,
von der reizenden Kunst weiß er die Regel und Norm.*

- 78 Vgl. Steinhart 2014c m. Lit. – Auf die Frage der Unterscheidung zwischen den Begriffen Künstlern und Handwerkern wird dabei nicht näher eingegangen. Dies liegt vor allem auch darin begründet, dass sie mit der Ausnahme von Malern antiken Vorstellungen ohnehin nicht entsprechen. Die moderne Unterscheidung wurde maßgeblich von Immanuel Kant geprägt; *Kritik der Urteilkraft*, § 43: «Wird auch Kunst vom Handwerke unterschieden; die erste heißt freie, die andere kann auch Lohnkunst heißen. Man sieht die erste so an, als ob sie nur als Spiel, d. i. Beschäftigung, die für sich selbst angenehm ist, zweckmäßig ausfallen könne; die zweite so, daß sie als Arbeit, d. i. Beschäftigung, die für sich selbst unangenehm und nur durch ihre Wirkung (z. B. den Lohn) anlockend ist, mithin zwangsmäßig auferlegt werden kann.»
- 79 Solon, Fragment 1, Vers 49–52 (Übersetzung Hermann Fränkel); vgl. Fränkel 1962, S. 267–272; jüngst Bagordo 2011b, S. 171. Die Tradition setzt natürlich bereits mit den Epen ein, vgl. Canciani 1984, S. 70; Steinhart 2014c m. Lit. Der Schutz der Göttin und damit die Beziehung Athenas zu Künstlern und Handwerkern Athens kommt nicht nur in Bildern und Votiven, sondern auch in anekdotischen Erzählungen zum Ausdruck; so wird Plutarch über einen Vorfall bei der Umgestaltung der Akropolis unter Perikles berichten können: «Während des Baus ereignete sich ein Wunder, welches deutlich erkennen ließ, dass die Göttin Athene dem Werk nicht fernstand, sondern mit Hand anlegte und es vollenden half. Der tüchtigste und fleißigste unter den Künstlern tat nämlich einen Fehltritt und stürzte aus großer Höhe in die Tiefe. Dabei verletzte er sich so schwer, dass er von den Ärzten aufgegeben wurde. Perikles war sehr niedergeschlagen, da erschien ihm die Göttin im Traum und zeigte ihm, wie er den Verunglückten heilen könne. Er tat, wie ihm geheißen, und machte den Mann leicht und schnell wieder gesund. Zum Dank errichtete er der Athena Hygieia auf der Akropolis ein ehernes Standbild ...» (Plutarch, *Leben des Perikles* 13, Übersetzung Walter Wuhrmann, zitiert nach Plutarch 2010, S. 125; vgl. Hallof – Raeder – Seidensticker 2014, S. 352 DNO 1104; vgl. auch die Überlieferung bei Plinius, *Naturgeschichte* 22, 44, nach der Athena Perikles im Traum eine höchst wirksame Heilpflanze zeigt; vgl. Hallof – Raeder – Seidensticker 2014, S. 336 DNO 1087). Man wird sich über den ‚Wahrheitsgehalt‘ der Erzählung tunlichst nicht streiten wollen, in der aber in jedem Falle religiöses Empfinden und sakraltopographische Gegebenheiten wie der Kultplatz der Athena Hygieia im Bereich der Propyläen mit der Vorstellung der Athena Ergane und der Schutzherrin der Stadt zu einem sinnhaften Ganzen verbunden werden.



20 Trinkschale, Athen, um 510 v. Chr., Zeichnung

Bei dem Dichter Solon zeigt sich allerdings bereits auch eine nuancierte Unterscheidung zwischen bildenden Künstlern und Dichtern: Denn während die einen zwar «in Werken Athenas und in des Schmiedes Hephaistos vielen Künsten geschult» sind, ist bei den Musen von der direkten Belehrung die Rede.⁸⁰

Wie sehr Athena Ergane als gemeinschaftliche Gottheit verstanden werden kann, belegt besonders eindrucksvoll eine nur fragmentarisch erhaltene rotfigurig bemalte Trinkschale des späten 6. Jahrhunderts v. Chr., die hier in einer Zeichnung wiedergegeben wird (Abb. 20).⁸¹ Der Euergides-Maler vereint auf ihr Szenen aus den Werkstätten von Bildhauer (Reste des Künstlers und einer Pferdestatue), Keramikhersteller (beim Bemalen einer Schale) und Bronzearbeiter (dazu ein Gehilfe sowie darüber Werkzeug) mit einer sitzenden Athena als Patronin all dieser Künste. Die Darstellung passt noch umso besser, als die Schale auf die Akropolis geweiht wurde.⁸²

80 So auch Schweitzer 1925, S. 44.

81 Athen, Nationalmuseum Akr. 166; vgl. Beazley 1963, S. 92 Nr. 64; Beazley 1989a, S. 41 f.; Steinhart 2014c, S. 59. Vgl. allgemein Beazley 1989a, passim; Scheibler 1979, S. 15 f.

82 Das Erscheinen Athenas ist dabei von spezifischer Bedeutung, auch wenn die Göttin auf Vasenbildern von der Akropolis ohnehin ein häufiges Thema bildet; vgl. Boardman u. a. 2004, S. 283; Wagner 2001. Zu Darstellungen der Göttin in Werkstätten vgl. Pfisterer-Haas 2010, S. 43 m. Lit.

Weihungen von Künstlern und Handwerkern an Athena (Ergane) sind auf der Akropolis in sehr unterschiedlichen Gattungen vertreten, die einfache Tontäfelchen, Gefäße, Gerätschaften oder Statuen umfassen.⁸³ Sie bilden aber nicht unbedingt eine spezifische Kategorie mit bestimmten ikonographischen Inhalten, sondern schließen sich ebenso an die übliche Weihepraxis an: So entspricht etwa eine von dem Töpfer Nearchos um 540 v. Chr. geweihte Statue mit ihrer Weihinschrift («Nearchos hat [mich, dies, es] geweiht [der Töpfer] aus seines Werks Zehntem der Athena») den zahlreichen Frauenfiguren dieser Art auf der Akropolis (Abb. 21);⁸⁴ der Begriff des *Agalma* – Kleinod, Zierde – und die Angabe des «Zehnten» (vgl. Abb. 19) sind in Weihinschriften häufig.⁸⁵ Dass dabei aber sicher auch das Gewerbe des Nearchos genannt wird, bezeugt Möglichkeiten der Eigenrepräsentation von Künstlern und Handwerkern, wie sie nicht zu allen Zeiten gegeben sind.⁸⁶

Blickt man nun auf die Bedeutung Athenas für die Bildhauerei, so begegnet die entsprechende Vorstellung in literarischen Texten seit den homerischen Epen.⁸⁷ Weihgeschenke von Bildhauern auf der Akropolis

83 Vgl. Beazley 1989a, passim; Haug 2011, S. 24; Himmelmann 2002, S. 42–49; Scheibler 1979; Steinhart 2014c. Weihungen von Künstlern und Handwerkern sind in Griechenland wohl seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. bezeugt, wobei neben einzelnen Weihgeschenken auch Befunde wie die mehreren tausend Tontäfelchen des 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. zu nennen sind, die Keramikhersteller dem Gott Poseidon in Penteskouphia bei Korinth geweiht haben; vgl. Himmelmann 2002, S. 25 f. 42–49; Scheibler 1979; Steinhart 2014b, S. 60 f. mit einer neuen Deutung der Rolle Poseidons für die Keramikproduktion; zum Nymphenheiligtum des Archedemos vgl. o. mit Abb. 17.

84 Athen, Akropolis-Museum 681. Die typologische Einordnung der Weihung ist dabei eindeutig, auch wenn die Verbindung der in der Rekonstruktion gezeigten Statue mit der Basis und ihren Inschriften nicht gesichert ist; vgl. Beazley 1989a, S. 48; Hallof – Krumeich – Lehmann 2014b, S. 297 f. Nr. 2; Kissas 2000, S. 116 f. Nr. 45; Scheibler 1979, S. 9. Erhalten sind die Weihinschrift und die Signatur des Bildhauers: Νέαρχος ἀνέθεκεν [ho κεραμευ-] ὃς ἔργον ἀπαρχὴν τὰθ[εναίαι], «Nearchos hat (mich, dies, es) geweiht [der Töpfer] aus seines Werks Zehntem der Athena»; Ἀντένωρ ἐπ[οίεσεν ἡ]ο Εὐμάροϋ τ[ὸ ἄγαλμα], «Antenor hat (mich, dies, es) gemacht, der Sohn des Eumares, das Agalma.» Die Ergänzung von κεραμευ-] ὃς ist dabei eindeutig.

85 Zu *Agalma* vgl. Bloesch 1943; Lazzarini 1976, S. 95–98, zum «Zehnten» Lazzarini 1976, passim.

86 Vgl. Beazley 1989a; Burford 1985; Ehrenberg 1968, bes. S. 154–197; Haug 2011; Ziomecki 1975.

87 Vgl. Canciani 1984, S. 70. Wenn Epeios dabei das Trojanische Pferd «mit Hilfe der Athena» fertigt (Homer, *Odyssee* 8, 493; Übersetzung W. Schadewaldt), so



21 Weihung des Nearchos, um 520 v. Chr. Rekonstruktion
 22 Weihung des Alkamenes, um 440 v. Chr.

sind allerdings nur in wenigen und noch dazu nicht immer eindeutigen Beispielen des 5. Jahrhunderts v. Chr. bekannt.⁸⁸ In das frühe 5. Jahrhundert v. Chr. gehört eine fragmentarisch erhaltene Weihung, bei der ein Euenor als Bildhauer genannt wird und eine Künstlerweihung vorliegen könnte.⁸⁹ Eindeutig gesichert ist dagegen die bereits in die Hochklassik

verbinden sich verschiedene Aspekte der Göttin. In den mythischen Bereich führt auch Pindar, 7. *Olympische Ode* (für Diagoras von Rhodos), V. 50–53, der die Söhne des Helios durch Athena zu Künstlern werden lässt; vgl. Weitmänn 2014, S. 25; Wilamowitz 1922, S. 367 f. Ein fälschlich unter dem Namen des Simonides überliefertes Epigramm, das bei Diogenes Laertios in der Lebensbeschreibung des Arkesilaos überliefert ist, nennt hingegen die Verbindung mit einem realen Bildhauer: «Es hat noch drei andere Männer des Namens Arkesilaos gegeben; der eine war ein Dichter der Alten Komödie, der zweite ein Elegiendichter, der dritte ein Bildhauer. Auf diesen hat Simonides folgendes Epigramm gedichtet: Dies ist der Artemis Bild, errichtet für zweihundert Drachmen, / Drachmen von parischer Art, kenntlich am Zeichen des Bocks. / Arkesilaos fertigte sie im Geist der Athene, / Des Aristodikos Sohn, herrlich mit kunstvoller Hand.» (*Philosophenviten* 4, 45; Übersetzung Otto Apelt; vgl. Kansteiner – Lehmann 2014c, S. 563 f. Nr. 1; zum Epigramm vgl. Campbell 1991, S. 575 Nr. LXIII; Statuen betreffen unter den dem Dichter zugeschriebenen Epigrammen auch Campbell 1991, S. 544 Nr. XXV. 548 Nr. XXIX–XXXI. 560 Nr. XLIII f. 566 Nr. L. LII. 568 Nr. LV. 570 Nr. LVI – LVIII).

- 88 Vgl. zusammenfassend Scheibler 1979, S. 22; zu Bildhauerweihungen vgl. hier Anm. 92.
- 89 Athen, Akropolis-Museum 9744, 6964, 13403, 6964a. Fragment der Basis in Gestalt einer Säule mit teilweise erhaltener Inschrift: Εὐένor ἐπ[οίεσε]ν oder Εὐένor ἐπ[οίεσε κἀνέθεκε]ν, «Euenor hat (es, mich) gemacht (oder: gemacht und geweiht.)»; vgl. Hallof – Kansteiner 2014b, S. 461 Nr. 3; Kissas 2000, S. 216 f. Nr. 169; Raubitschek 1939/40, S. 28; Raubitschek 1949, S. 28 Nr. 23; Scheibler 1979, S. 22. Wie bereits Anthony E. Raubitschek vorgeschlagen hat, könnte Euenor als Stifter der Weihung verstanden werden. Bei den übrigen drei Weihungen auf der Akropolis, an denen Euenor als Bildhauer beteiligt war, wird jeweils auch ein Weihender genannt; vgl. Hallof – Kansteiner 2014a. Die Erörterung der Frage wird dadurch nicht einfacher, dass von der fraglichen Ergänzung der Inschrift einmal abgesehen, auch daran erinnert werden muss, dass das häufiger als Signatur bekannte Verb ἐπ[οίεσε]ν («hat es gemacht»); vgl. zusammenfassend Steinhart 2012) mitunter wohl auch eine Weihung zum Ausdruck bringen kann (vgl. Lazzarini 1976, S. 73). – Von der Akropolis stammt auch die Weihinschrift eines Strombichos, die ebenfalls zu einer Bildhauerweihung gehört haben kann (Athen, Akropolis-Museum 7355). Es handelt sich um das Fragment einer Herme mit unvollständiger Weihinschrift: Στρόμ[βιχος] ... | Ἡρμῆι ..., «Strombichos ... | dem Hermes ...»; vgl. Hallof – Kansteiner 2014c, S. 465 Nr. 2; Matthaiou 1990/91, S. 13 f. Taf. 2. Die Deutung als Bildhauerweihung ergibt sich daraus, dass der Name Strombichos auf der Künstlersignatur einer Herme im Amphiareion von Oropos bezeugt ist (Oropos, Museum 248; vgl. Hallof – Kansteiner 2014b, S. 464 f. Nr. 1).

III. Bildhauerweiheung an Athena

gehörende Statuengruppe der Prokne mit Itys, die nach Pausanias der berühmte Bildhauer Alkamenes geweiht hat (Abb. 22).⁹⁰

*Prokne aber, die bereits die Tat gegen ihren Sohn beschlossen
hat, diese selbst und Itys, weihte Alkamenes.*

Die Gruppe mit der stehenden Frau und dem sich an diese anschmiegenden Knaben stellt einen der gewalttätigsten Mythen Athens dar und ist denn auch in ihrer Bedeutung gerade als Weihgeschenk umstritten.⁹¹ Dass Alkamenes der Athena ein Werk von eigener Hand geweiht hat, darf dabei aber vorausgesetzt werden.

Weihung und Produktstolz

Auch in der hier entwickelten Sichtweise des Reliefs (Abb. 2) wird durch dessen betonte Wiedergabe auf das eigene Werk und damit eine Art «Produktstolz» des Weihenden verwiesen, wie er bereits in früheren Weihinschriften gerade von Bildhauern erkennbar wird.⁹² Der Gedanke

90 Athen, Akropolis-Museum 1358. Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 1, 24, 3 (Übersetzung M. St.); vgl. Bruskari 1974, S. 177; Raeder – Lehmann 2014, S. 382 f. Nr. 12 m. Lit.; Scheibler 1979, S. 22.

91 Vgl. Klöckner 2005, S. 262.

92 So weihte der Bildhauer Euthykartides im späten 7. Jahrhundert v. Chr. dem Apollon ein eigenes Werk, wie in der Weihinschrift betont wird; Basis Delos, Museum A 728: Εὐθυκαρτίδης : | μ' ἄ : νέθεκε : ho | Νάβσιος : πο | ιέσας (Zeile 1 sind ὅθ unvollständig erhalten), «Euthykartides hat mich geweiht, der Naxier, nachdem er (mich) gemacht hat»; vgl. Hallof – Kansteiner 2014, S. 107 f. Nr. 1. In eine ähnliche Richtung führt der Dank für die Fertigstellung eines aufwendigen Werks durch Bathykles in Amyklai (Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 3, 18, 9; Übersetzung Pausanias 1986, Band 1, S. 301; vgl. Kansteiner – Lehmann 2014a, S. 223 Nr. 2–3): «Von Bathykles von Magnesia, der den Thron des Amyklaios gemacht hat, stammen als Weihgeschenke wegen der Fertigstellung des Throns Chariten und ein Bild der Artemis Leukophryene («der Weißwangigen», M. St.).»; vgl. allgemein auch Himmelmann 2002, passim; Scheibler 1979. – Entsprechende Angaben auf Weihungen sind auch in anderen Gattungen und Heiligtümern bezeugt; vgl. Boardman u. a. 2004, S. 308–310; Rouse 1902, S. 60–66. Besonders erwähnenswert sind die Weihung eines kleinen Bronzerades auf Rhodos (um 550 v. Chr.) mit der Nennung des Metallhandwerks (Boardman u. a. 2004, S. 211 Nr. 185) sowie das um 450 v. Chr. in Olympia geweihte, monumentalisierte Schabeisen des Dikon (Länge 53 cm), der in der Inschrift hervorhebt, dass er es selbst gefertigt habe (ebenda, S. 211 Nr. 187); zur Artikulation antiken Künstler- und Handwerkerstolzes vgl. auch Steinhart 2012 m. Lit.

kommt im Zusammenhang von Athena und der Bildhauerkunst wohl auch in der Weihung eines Bildhauers des späten 6. Jahrhunderts v. Chr. von Melos zum Ausdruck; erhalten blieb von der Weihung nur die Statuenbasis mit der Inschrift (Abb. 23):



23 Weihung an Athena, Melos, um 510 v. Chr., Zeichnung

παῖ Δίος Ἐκφάντοι δέκσαι τόδ' ἄμενπῆδες ἄγαλμα
σοὶ γὰρ ἐπευκόμενος τοῦτ' ἐτέλεσσε Γρόφῃον.

*Kind des Zeus, für Ekphantos empfangt dieses nicht zu tadelnde Wunderwerk.
Für Dich nämlich hat nach seinem Gelübde dieses vollendet Grophon.*

Auf den üblichen Begriff des *Agalma* wurde schon hingewiesen (vgl. Abb. 21), die Nennung von Ekphantos und Grophon verweist dagegen auf einen individuellen Vorgang bei der Weihung; wahrscheinlich ist, dass der auch sonst bekannte Bildhauer Grophon die verlorene Statue (Athenas?) nicht nur geweiht, sondern auch ausgearbeitet hat.⁹³

Als Parallelen für die Vorstellung auf der Akropolis können hier die Darstellungen zweier Weihreliefs genügen:⁹⁴ Auf dem um 510 v. Chr. entstandenen <Töpferrelief> (Abb. 24) sitzt ein Keramikproduzent mit zwei Trinkschalen als Beispielen seiner Kunstfertigkeit auf einem lehnenlosen Stuhl (Diphros); die unvollständige Inschrift gibt noch den Rest des Namens des Weihenden (-ios) an.⁹⁵ Dagegen sind auf einem etwa eine Generation später entstandenen Weihrelief (Abb. 25) der wiederum sitzende Handwerker vor einem Tisch und die Göttin Athena

93 Berlin, SMPK Antikensammlung F 2294; Beazley 1963, S. 400 Nr. 1; Beazley 1989b, S. 79; Beazley Archive Database Nr. 204340; Zimmer 1982, passim. – Zu Reichhold vgl. o. Anm. 18.

94 Eine ausführliche Diskussion unterschiedlicher Gattungen von Weihungen würde hier zu weit führen, zumal sich bei der Einordnung verschiedene Schwierigkeiten ergeben; vgl. o. Anm. 83.

95 Athen, Akropolis-Museum 1332; vgl. Beazley 1989a, S. 48; Boardman 1991a, Abb. 137; Bruskari 1974, S. 138; Hallof – Krumeich – Lehmann 2014a, S. 278 f. Nr. (9); Himmelmann 2002, S. 42 f.



24 Weihrelief eines Töpfers, Athen, um 510 v. Chr.

vereint (vgl. zu Abb. 12).⁹⁶ Der Sitzende scheint der Göttin sogar ein Produkt seines nicht eindeutig zu benennenden Handwerks zu überreichen, was den religiösen Grundlagen des Weihreliefs (Abb. 2) besonders nahekommt. Die Bedeutung der Wiedergabe des eigenen Erzeugnisses wird aber in beiden Fällen deutlich.

96 Athen, Akropolis-Museum 577; vgl. Boardman 1991b, Abb. 42; Bruskari 1974, S. 45.



25 Weihrelief eines Handwerkers, Athen, um 480 v. Chr.

26 Rekonstruktion der Athena Lemnia



Derselbe gedankliche Zusammenhang dürfte auch die Konzeption einer Weihung wie der um 450 v. Chr. entstandenen Statue der Athena Lemnia des Phidias auf der Akropolis geprägt haben; Pausanias erwähnt die Weihung in seiner *Beschreibung Griechenlands* und verbindet sie mit den Bewohnern der Insel Lemnos in der Nordostägäis, wo seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. athenische Siedler lebten:⁹⁷

... und von allen Werken des Pheidias das sehenswerteste, das Bild der Athena, die man nach den Weihenden die lemnische nennt.

Aufgrund verschiedener Indizien konnte Adolf Furtwängler aus römischen statuarischen Kopien die Figur der Athena Lemnia wiedergewinnen, wovon hier eine die ursprüngliche Prächtigkeit der Statue verdeutlichende Rekonstruktion in Kassel eine Vorstellung geben kann (Abb. 26): Die stehende Athena hält mit der erhobenen Hand eine Lanze und in der vorgestreckten auffällig betont einen Helm, auf den sie ähnlich blickt wie Athena auf das Weihrelief (vgl. Abb. 2); wie üblich ist die Göttin mit einem langen Gewand und der Ägis bekleidet. Das auch aus der Vasenmalerei bekannte und in unterschiedlichen Situationen auftretende Motiv dürfte hier als Hinweis auf das berühmte metallverarbeitende Gewerbe und insbesondere die Waffenherstellung auf der Heimatinsel der Weihenden am besten erklärt sein.⁹⁸

97 Athena Lemnia: Vgl. Gercke – Zimmermann-Elseify 2007, S. 37–42 Nr. 1.5; Hallof – Raeder – Seidensticker 2014, S. 165–171 Nr. 8; Strocka 2007, S. 218 f. Nr. 7 sowie für die auch hier vertretene Deutung der Statue Steinhart 2000. – Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 1, 28, 2, Übersetzung nach Pausanias 1986, Band 1, S. 124.

98 Der Erklärungsansatz findet eine Entsprechung in einer fragmentarisch erhaltenen Elegie des Kritias aus dem späteren 5. Jahrhundert v. Chr., in der spezifische Produkte und Erfindungen aufgezählt und mit Städten oder Landschaften verbunden werden: «Der Kottabos [vgl. zu Abb. 7, M. St.] stammt aus Sizilischem Lande, das treffliche Kunstwerk, das wir als Ziel in der Tropfen Geschosse hinstellen; auch der Wagen ist (?) Sizilisch, der an Schönheit und Pracht die andern übertrifft ... Thessalisch ist der Sessel, der der Glieder üppigster Sitz ist; des Ruhebettes (besondere) Schönheit schafft Milet und Chios, die meenumflossene Stadt Oinopions; Tyrsenisch ist die goldgetriebene Schale, die den Sieg erringt, und alles Erz, welches schmückt das Haus bei allerlei Brauch; die Phoenikier erfanden die Buchstaben als Helfer der Gedanken; Thebe fügt als erste den Wagenkorb zusammen, die lastentragenden Kähne aber die Karer, des Meeres Verwalter. Aber das Töpferrad und der Erde und des Ofens Sprößling, das hochberühmte Tongeschirr, nützlich im Dienste des Hauses, erfand sie [die Stadt Athen, M. St.], die das schöne Siegeszeichen in Marathon errichtet hat.»; Kritias Fragment B 2 Diels – Kranz, zitiert nach Diels – Kranz, S. 376 f.



27 Trinkschale, Athen, um 480 v. Chr.

Athena und die Bildhauerkunst in der frühklassischen Vasenmalerei

Wie gerade gesehen, findet das Verständnis des Reliefs (Abb. 2) als Weiheung eines Bildhauers mit der Darstellung von Göttin und Weiheung im Kult der Athena auf der Akropolis verschiedene Entsprechungen. Die Göttin wird aber zudem in attischen Vasenbildern des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. auffallend häufig mit Bildhauern und plastischen Werken gezeigt (vgl. auch Abb. 20). Dabei werden unterschiedliche und hier nur beispielhaft vertretene Bildkonzepte umgesetzt.

So ist die Göttin auf einer Trinkschale des Erzgießerei-Malers um 480 v. Chr. mit einem Bildhauer und dessen Werk zu sehen (Abb. 27):⁹⁹ Auf der einen Außenseite der Schale steht ein Bildhauer mit Hammer und Meißel hinter der aus Marmor vorzustellenden Pferdefigur; wie bei Künstler- und Handwerkerszenen üblich hat der Mann sein Gewand

99 München, Staatliche Antikensammlungen 2650; vgl. Beazley 1963, S. 401 Nr. 2; Beazley Archive Database Nr. 204341; Pfisterer-Haas 2010, S. 40–43 (mit Hinweisen zur Darstellung von Athena in Werkstätten); Zimmer 1982, S. 6.

um die Hüfte geschlungen. Neben dem Bildhauer steht die sich umblickende Athena mit langem Gewand und Schrägmäntelchen, Helm, Ägis sowie einer Lanze, weiter ein Mann in langem Gewand und mit einem langen Stock. Vor Bildhauer und Pferd sitzt ein bärtiger Mann in langem Gewand und mit einem langen Stock, in dem man den Auftraggeber erkennen mag. Ungeachtet der umstrittenen Deutung ist die Göttin auf jeden Fall eng mit der Bildhauerszene verbunden.¹⁰⁰ Hervorgehoben mag dabei noch sein, dass das Pferd wie das Relief auf dem Weihrelief (Abb. 2) ohne Basis wiedergegeben ist, also noch vor einer endgültigen Aufstellung.

Die Fertigstellung von Bronzeplastik unter dem Schutz der Göttin ist das Thema der etwa gleichzeitigen namengebenden Trinkschale des Erzgießerei-Malers; die Schale ist hier in Zeichnungen von Karl Reichhold abgebildet, in der die Henkelansätze als rundliche Flächen erscheinen (Abb. 28. 29).¹⁰¹ Während auf der einen Außenseite zwei Mitarbeiter mit der Fertigstellung einer Großbronze – dem Glätten der Oberfläche – befasst sind und dabei von zwei sich auf ihre langen Stöcke stützenden Männern (Zuschauern oder Werkstattbesitzern?) beobachtet werden, ist auf der anderen Außenseite die Arbeit am Ofen sowie das Zusammensetzen einer Großbronze zu sehen; an der imaginären Wand des Hintergrunds hängen verschiedene Werkzeuge und die zwei Füße einer Statue in sich ergänzenden Ansichten. Neben dem Ofen befinden sich unter dem Gehörn eines Ziegenbocks verschiedene Votivtafelchen (Sitzende und stehende Frau, laufender Mann mit Hammer, Ziegenbock) sowie ein weiblicher und ein männlicher Kopf, in denen Wolfgang Schiering überzeugend Athena und Hephaistos erkannt hat.¹⁰² Votivtafeln wie Götterköpfe sind als magische Schutzmaßnahme im Umgang gerade mit dem gefährlichen Element Feuer zu verstehen.

Vasenbilder wie diejenigen des Erzgießerei-Malers lassen deutlich werden, dass für die Verbindung von Athena und der Bildhauerkunst ein kulturgeschichtliches Umfeld auch außerhalb von Kult und Votivwesen auf der Akropolis besteht. Zu einer etwas anders einzuordnen-

100 Zur Deutungsfrage vgl. zusammenfassend Pfisterer-Haas 2010, S. 40–43.

101 Berlin, SMPK Antikensammlung F 2294; Beazley 1963, S. 400 Nr. 1; Beazley 1989b, S. 79; Beazley Archive Database Nr. 204340; Zimmer 1982, passim. – Zu Reichhold vgl. o. Anm. 18.

102 Schiering 1964, S. 244 f.



28 29 Trinkschale, Athen, um 480 v. Chr. Zeichnung



30 Weinkanne, Athen, um 460 v. Chr. Zeichnung

den Bildidee führt aber schließlich noch eine um 470 v. Chr. in Athen bemalte Weinkanne (Abb. 30).¹⁰³ Die Göttin hat hier ihr Gewand wie sonst Künstler und Handwerker um die Hüfte geschlungen (vgl. Abb. 20. 27–29) und modelliert aus Ton ein auf einer Arbeitsbasis stehendes Pferd; hinter ihr hängt verschiedenes Arbeitsgerät (Winkelmaß, Meißel, Fiedelbogen). Besonders bemerkenswert ist die Wiedergabe des Tonmaterials – ja auch der Kanne – mit plastischen Tonelementen, was in der abgebildeten Zeichnung von Karl Reichhold deutlicher wird als in Photographien; bei der Tonfigur wird es sich um die Vorstufe einer Bronzestatue handeln.¹⁰⁴ Wenn ein Vasenmaler damit die Göttin zur Bildhauerin werden lässt, so dürfte dies gerade auf einer Weinkanne allerdings eher ein spielerischer Umgang mit einer religiösen Wirklichkeit sein – und damit ein überaus charakteristisches Phänomen griechischer Religiosität, in der der Götterglaube in akzeptierte Possen und erheiternde Bildideen umgemünzt, aber ebenso wie auf dem Weihrelief (Abb. 2) immer wieder zu neuer Intensität geführt werden kann.

103 Berlin, SMPK Antikensammlung F 2415; vgl. Beazley 1963, S. 776 Nr. 1 (Gruppe von Berlin 2415); Zimmer 1982, S. 6.

104 Vgl. Cohen 2006, S. 110. – Zu Reichhold vgl. o. Anm. 18.

Exkurs I.

Epiphanie und neuzeitliche Ästhetik

Die Vorstellung der Epiphanie einer Gottheit als Künstlerinspiration konnte auch in der neuzeitlichen Kunstliteratur eine eigene Tradition entwickeln. Eine Ausprägung betrifft dabei die christlich geprägte Künstlerlegende, in der Epiphanien für Michelangelo ebenso in Anspruch genommen worden sind wie für Tizian.¹⁰⁵ Als eigenes Erlebnis schildert aber vor allem Benvenuto Cellini die Christusvision während seiner Kerkerhaft und ihre künstlerische Auswirkung:¹⁰⁶

Die Sonne ohne Strahlen kam mir nicht weniger und nicht mehr vor als wie ein Bad reinsten geschmolzenen Goldes. Während ich dieses große Wunder betrachtete, sah ich, wie sich in der Mitte dieser Sonne allmählich eine Schwellung bildete, wie deren Umriß anwuchs und sich aus demselben Stoff wie die Sonne auf einmal ein Christus am Kreuz formte, der von so herrlicher Schönheit und so gutigem Ausdruck war, wie sich ihn der menschliche Geist auch nicht zum tausendsten Teil hätte vorstellen können.

Wenig später beschließt Cellini, nie mehr

ein anderes Werk auszuführen, es sei denn ein drei Ellen großer Christus, wobei ich mir jene unendliche Schönheit so gut wie möglich zum Vorbild nehmen wollte, die mir von ihm selbst gezeigt worden war.

Von Cellini ist zwar ein Kruzifixus erhalten, der aber nicht mit der Beschreibung seiner Christusvision in Verbindung steht.¹⁰⁷

105 Vgl. Belting 2005; Bredekamp 2010, S. 173–178; Kris – Kurz 2014, S. 83.

106 Cellini 2000, S. 372–374 sowie S. 429.

107 Vgl. Poeschke 1992, S. 217.



31 Hendrick Goltzius, Kupferstich, 1617

Der Gedanke eines Zusammenhangs zwischen der Gestaltung einer (antiken) Gottesdarstellung und einer Epiphanie ist dann aber auch in Texten zur Kunstgeschichte und Ästhetik wirksam geworden.¹⁰⁸ Die vorrangige Frage musste dabei stets sein, wie man zu der spezifischen Gestalt eines Götterbildes gelangen kann;¹⁰⁹ und für die griechische Antike wurde üblicherweise – wenn auch historisch keineswegs alternativlos – die Menschengestalt der Götter vorausgesetzt.¹¹⁰ Die wohl be-

108 Dabei kann hier nur der deutschsprachige Raum mit einigen signifikanten Texten berücksichtigt werden. Die Rezeption des Epiphaniegedankens bei Dichtern wie Hölderlin – «Götter wandelten einst bei Menschen» – mag lediglich erwähnt sein (*Götter wandelten einst ...*, V. 1; zitiert nach Hölderlin 1992, S. 215).

109 Vgl. etwa Jacob Burckhardt in der *Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst* (Burckhardt 2000, S. 52): «Nun bleibt so viel Typisches, Religiöses, Gebundenes an den Götterbildern als nothwendig ist; um sie 1) als ein Höchstes, Ideales zu charakterisieren, 2) sie vor dem Ausarten ins Zufällige, Realistische, Zeitliche zu bewahren, aber es wird des äußerlich Typischen immer weniger; noch der Tempelstyl belädet die Gestalten mit Kleidung und Attributen – der reife Styl entbehrt diese Accessorien und beschränkt das Typische auf je Eine bestimmte Art und Stufe von leiblicher Schönheit. Es sind lauter einzelne Ausstrahlungen der Sonne des Schönen.» – Archäologische Diskussion der Frage: Vgl. Himmelmann 1998; Himmelmann 2003, S. 89–121; Rodenwaldt 1944; zur antiken Vorstellung der Darstellung von Göttlichkeit insbesondere beim Zeus des Phidias in Olympia vgl. Hallof – Raeder – Seidensticker 2014, passim. Aktuelle philosophische Diskussion des griechischen Götterbildes: Vgl. Rancière 2016. – Recht pragmatisch konnte allerdings auch die Meinung vertreten werden, dass einem Götterbild keine anderen Grundlagen zugrunde liegen als die allgemein gültigen ästhetischen, so insbesondere von Hogarth: «Der sterbende Gladiator, ein Sklave, und der tanzende Satyr, ein wilder Bauernklotz, sind mit einem so erhabenen Geschmack aus dem Stein gehauen wie der Antinous oder der Apollo. Der Unterschied besteht nur darin, daß wir bei letzteren die rechte Linie der Grazie häufiger antreffen.»; Hogarth 1753, S. 177.

110 So Schiller: «Daß der griechische Mythos Anmut und Grazien nur auf die Menschheit einschränke, wird kaum einer Erinnerung bedürfen; er geht sogar noch weiter und schließt selbst die Schönheit der Gestalt in die Grenzen der Menschengattung ein, unter welcher der Grieche bekanntlich auch seine Götter begreift.»; Schiller 1793 (2004), S. 436. Eine andere Sichtweise hat natürlich Goethe formuliert: «Der Sinn und das Bestreben der Griechen ist, den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschlichen. Hier ist ein Theomorphism, kein Anthropomorphism!»; Goethe 1818 (1981), S. 136. – Anikonische Götterbilder in der griechischen Antike: Vgl. Gaifman 2012. – Antike Kritik an der Vorstellung: Zu denken ist etwa an Xenophanes (Fragment B 15 Diels – Kranz 21, danach die Übersetzung): «Doch wenn Hände besäßen die Rinder, die Pferde oder die Löwen/oder malten mit den Händen und Bildwerke vollendeten wie die Menschen,/so würden die Pferde pferde hnliche, die Rinder aber rinder hnliche/Gestalten der Götter malen und Körper erschaffen,/geradeso wie sie selbst sie an Aussehen besitzen.»

kannteste archäologische Einordnung des Götterbildes mit Elementen der Epiphanie findet sich bei Winckelmanns Beschreibung des Apoll vom Belvedere (Abb. 31) in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*.¹¹¹

Dieser Apollo übertrifft alle andere Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homer den, welchen die folgenden Dichter malen. Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeigt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Gehe mit deinem Geiste in | das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt.

Winckelmann weist dann die Darstellung einer mythischen Episode zu, der Eroberung Delphis durch Apollon, was aber keine Auswirkungen auf die göttliche Erscheinung der Statue hat:

Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erleget. Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus: Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in sich zieht, blähet sich in den Nüssen seiner Nase, und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebet, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen. In allen uns übrigen Bildern des Vaters der Götter,

111 Winckelmann 1776, S. 814–816; vgl. Himmelmann 1998; Rodenwaldt 1944, S. 18–22. – Wenn die Statue hier in dem bekannten Selbstbildnis des Hendrick Goltzius von 1617 abgebildet wird, so verweist das auf ihre herausragende Stellung als Künstlerinspiration. Kupferstich Staatliche Graphische Sammlung München 30965 D; vgl. Friedel 2001, S. 146 Nr. 127.

welche die Kunst verehret, nähert er sich nicht der Größe, in welcher er sich dem Verstande des göttlichen Dichters offenbarte, wie hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier, wie bey der Pandora, in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiters, die mit den Göttinn der Weisheit schwanger ist, und Augenbraunen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären: Augen der Königinnen der Göttinnen mit Großheit gewölbet, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wol | lüste eingeflößet. Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt: es scheint gesalbet mit dem Oel der Götter, und von den Gratien mit holder Pracht auf seinem Scheitel gebunden.

Und es folgt die Wirkung auf den Betrachter:

Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwellet sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die lycischen Hayne, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrete: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit.

Winckelmann beschreibt die Statue nicht nur wie die Erscheinung des Gottes, sondern kommt am Ende auch auf Epiphanien des Apollon zu sprechen. Dabei ist bemerkenswert, dass die Statue in ihrer antiken Konzeption wohl tatsächlich als Erscheinung des Gottes angelegt ist, wie vor allem die starke Bewegtheit der Figur nahelegt; diese wird auch in den literarischen Beschreibungen von Epiphanien Apollons hervorgehoben.¹¹² Wie Winckelmann die Statue im Belvedere auffasst, trifft sich mit anderen Äußerungen zum griechischen Götterbild:¹¹³

112 Vgl. Himmelmann 1998; Himmelmann 2003, 115–118.

113 Winckelmann 1764, S. 480. Sehr ähnlich hat sich Schiller in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* geäußert:

Die himmlische Grazie scheint sich allgenügsam und bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen. Sie verschließt sich den Bewegungen der Seele und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur.

Dass die Epiphanie grundsätzlich als sehr typisch für die griechische Kultur gelten darf, hat etwa Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* herausgestellt:¹¹⁴

Und dieses Volk, mit seinen Göttern schöner und näher befreundet als irgend eines, von seiner heroischen Vorzeit an ... bis zur Gegenwart, worin auf der von lauter Gottheiten bewohnten oder verdoppelten Natur in jedem Haine ein Gott oder sein Tempel war, und wo für alle menschlichen Fragen und Wünsche, wie für jede Blume, irgend ein Gott ein Mensch wurde, und wo das Irdische überall das Ueberirdische, aber sanft wie einen blauen Himmel über und um sich hatte.

Doch auch schon Baumgarten geht im Abschnitt seiner *Aesthetica* über die «höchste ästhetische Großmut» auf die antike Bedeutung der Epiphanie ein:¹¹⁵

«In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.»; Schiller 1795 (2004), S. 618 f.– Zur aktuellen philosophischen Auseinandersetzung mit «dem Schönen» vgl. Figal 2010; Han 2015.

114 *Vorschule der Ästhetik, IV. Programm. Ueber die griechische oder plastische Dichtkunst. § 17. Das Plastische oder Objektive der Poesie*; Jean Paul 1813 (2015), S. 95. Vgl. auch Jean Paul 1813 (2015), S. 115. 117 (II. oder Jubiläats-Vorlesung über die neuen Poetiker. Erste Kautel für den Kopf): «Einst, wo der Dichter noch Gott und Welt glaubte und hatte, wo er malte, weil er schauete – indeß er jetzo malt, um zu schauen – da gab es noch Zeiten, wo ein Mensch Geld und Gut verlieren konnte, und noch mehr dazu, ohne daß er etwas anderes sagte als: Gott hat es gethan, wobei er gen Himmel sah, weinte und darauf sich ergab und still wurde.»

115 Alexander G. Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt/Oder 1750, § 404, zitiert

Wenn nun ein solches edles Gemüt sich wirklich tätig den Dingen, die größer zu denken sind, annähern will, muß es, wie wenn es sich selbst und seinen gewöhnlichen Zustand vergessen hätte, erregt werden und gleichsam außer sich selbst auf einen größeren Schauplatz fortgerissen werden, als der es ist, auf dem es tagtäglich seine Rolle spielt, und so mit den Göttern und Helden vereint werden, daß es mit diesen einen gewissen himmlischen vertrauten Umgang gefunden zu haben scheint, nicht, wie wenn es in eine fremde Welt verwiesen, sondern schon lange in einer solchen Gemeinschaft beheimatet gewesen wäre.

*[Steig herab vom Himmel und hebe an auf der Flöte,
Königin Kalliope, ein langes Lied,
oder, wenn lieber du willst, mit deiner Stimme, der klaren,
oder auf den Saiten, auf der Kithara des Phoibos.]*

*Hört ihr? Oder täuscht mich holder
Wahn? Zu hören doch meine ich es
Und durch heilige Haine zu streifen,
die lieblich durchziehen Wasser und Lüfte.*

Wenngleich Baumgarten an dieser Stelle zunächst nicht explizit von Epiphanie spricht, so weist sein Text auf ein Miteinander des entsprechend Begabten und einer göttlichen Welt hin, wobei die Musenerscheinung der Kalliope in den Versen des Horaz dann einen Epiphaniecharakter aufweist; zum besseren Verständnis wurde dabei in Baumgartens Text der Beginn der 3. Ode ergänzt, für den die bei Baumgarten zitierten Verse die Erfüllung des Gebets bieten und zudem das «es» als Lied der Muse verstehbar wird. Baumgarten verbindet also die Vorstellung des künstlerischen Enthusiasmos mit dem Gedanken der Epiphanie.¹¹⁶

nach Baumgarten 2007, Band 1, S. 383 (Übersetzung Dagmar Mirbach mit den Horazversen *Oden* 3, 4, V. 5–9 nach Bernhard Kytzler, Horaz 1992, S. 139), mit Ergänzung des Beginns der 3. Ode; zur Verbindung von Ästhetik und Metaphysik bei Baumgarten vgl. Aichele 1999.

116 Eine Gemeinschaft des zu «höchster ästhetischer Großmut» Befähigten mit den Göttern benennt Baumgarten schon in § 394, den Enthusiasmos § 331 mit Bezug auf Longin.

Sozusagen eine abschließende Bemerkung zur Frage scheint sich bei Hegel in den *Vorlesungen zur Ästhetik* zu finden, der aperçuhaft das Problem der Götterdarstellung und ihrer offensichtlich erwähnenswerten, aber doch gänzlich irrealen Lösung thematisiert.¹¹⁷

... so bleibt es doch wissenschaftlich eine durchaus müßige Frage, ob es in der vorhandenen Wirklichkeit so schöne ausdrucksvolle Gestalten und Physiognomien gibt, deren sich die Kunst bei Darstellung z. B. eines Jupiter – seiner Hoheit, Ruhe, Macht –, einer Juno, Venus, eines Petrus, Christus, Johannes, einer Maria usf. unmittelbar als Porträts bedienen könne. Es läßt sich zwar dafür und dawider streiten, aber es bleibt eine ganz empirische und selbst als empirisch unentscheidbare Frage. Denn der einzige Weg der Entscheidung wäre das wirkliche Zeigen, das sich z. B. für die griechischen Götter schwer möchte bewerkstelligen lassen ...

Und doch hat der Begriff der Epiphanie in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts sogar noch eine erweiterte Bedeutung gewonnen: Adorno kennzeichnet so den Charakter von Kunstwerken, die beim Betrachter zu einem «Gefühl des Überfallen-Werdens» führen, was diese zu «Nachbilder(n) des vorweltlichen Schauers» werden lässt.¹¹⁸ In diesem Zusammenhang erinnert Adorno an Epiphanien:¹¹⁹

Kunst ist solche Mnemosyne. Der Augenblick des Erscheinens in den Werken jedoch ist die paradoxe Einheit oder der Einstand des Verschwindenden und Bewahrten. Kunstwerke sind ein Stillstehendes so gut wie ein Dynamisches; Gattungen unterhalb der approbierten Kultur wie die Tableaux in Zirkusszenen und Revuen, wohl schon die mechanischen der Wasserkünste des siebzehnten Jahrhunderts sind dessen geständig, was die authentischen Kunstwerke als ihr geheimes Apriori in sich verstecken. Aufgeklärt bleiben sie dabei, weil sie den erinnerten Schauer, inkommensurabel in der magischen Vorwelt, den Menschen kommensurabel machen möchten ... Kunstwerke sind neutrali-

117 Hegel 2013, S. 227.

118 Adorno 1970, S. 123 f.

119 Adorno 1970, S. 159.

sierte und dadurch qualitativ veränderte Epiphanien. Sollten die antiken Gottheiten an ihren Kultstätten flüchtig erscheinen oder wenigstens in der Vorzeit erschienen sein, so ist dies Erscheinen zum Gesetz der Permanenz von Kunstwerken geworden um den Preis der Leibhaftigkeit des Erscheinenden. Am nächsten kommt dem Kunstwerk die apparition, die Himmelserscheinung.

Exkurs II.

Ein hellenistischer Athenatypus

Seit 1824 besaß Goethe den Abguss eines Reliefs, der sich heute im Brückenzimmer des Goethehauses befindet und dessen eigentümliche ikonographische Gestaltung schon im frühen 19. Jahrhundert ausführlich diskutiert wurde (vgl. Abb. 32. 33).¹²⁰ Ein weiblicher Kopf mit starker Wendung nach rechts; auf dem Kopf sitzt eine Medusenmaske, deren einer Flügel hinter dem Haar der Frau hervorkommt. Wie in einem Brief Friedrich Tiecks vom 21.2.1824 an Goethe erwähnt wird, hat Goethe den Abguss von dem Bildhauer Christian Daniel Rauch als Geschenk erhalten:¹²¹

Rauch läßt sich Ew Exzellenz bestens empfehlen und hofft Sie werden die erste Scizze [des geplanten Goethedenkmals, Verf.] glücklich erhalten haben, welcher er einen Abguß eines Antiken Trümmer [sic, Verf.] beigelegt hatte, welche von hohem Interesse scheint, ich weiß nicht ob er in seinem Briefe bemerkt hatt daß die sehr plumpe Nase des Köpfchens Ergänzung ist.

In einem Brief vom 13.4.1824 nimmt Tieck dann auch ausführlich zur Deutung des Kopfes Stellung:¹²²

In meinem Vorigen [Brief vom 21. 2. 1824, Verf.] erwähnte ich des weiblichen Köpfchens mit einem Medusenhaupt als Helm, und

120 Klassik Stiftung Weimar GPI/O1159, Goethehaus, Büstenzimmer. Vgl. http://ora-web.swkk.de/gkm_online/gkm.Vollanzeige?id=1578 (Maße: 18,5 × 14 × 11 cm); Holler – Knebel 2011, S. 49; Oswald 2005, Nr. 55 m. Lit.; Schuchardt 1814, S. 336 Nr. 120; Voretzsch 1954, S. 25. Hier abgebildet nach einem Abguss im Besitz des Verf.

121 Vgl. Tieck 1997, S. 24–28, Zitat S. 28. Zu Tieck und Goethe vgl. Lehmann 2016, S. 33–35; Oswald 2005, S. 195–200; Rauch: ebda. S. 200–204; Rauch und die Antike: von Simson 2004.

122 Tieck an Goethe, 13. April 1824; vgl. Tieck 1997, S. 28–30, Zitat S. 30.



32 33 Abguss eines Reliefs mit Athena

daß wir dasselbe für eine Victorie hielten. Diese unsere Meinung hatt sich bestätigt gefunden, in dem wir hier eine Figur der Victoria von gleicher Grösse des Kopfes erhalten haben. Es ist dies die Copie eines antiken Werkes im Vatican befindlich, und auch in dem Werke des Piranesi gestochen, sogar von zwei Seiten in jenem Bande in welchem sich die Kandelaber befinden. Die Figur ist Nakt, bloß mit einem Mantel bedekt zwischen dessen reichen Falten man jedoch die linke Seite der Figur im Profil fast ganz entblöst sieth. Piranesi hält den Helm für eine altrömische Maske, und giebt davon eine sonderbare Erklärung. Die Figur steht vor einem Trohne. Da beide Köpfe gleich an Grösse, und einander so ähnlich sind wie Copie und Original so ist es sehr Sonderbar, daß das Trümmer wovon Euer Excellen einen Abguß

haben offenbar Theil eines Reliefs ist, ja nach den Stükchen des Randes der Tafel welche sich erhalten hatt, sollte man schliessen, daß daß Ganze eine Scheibe gewesen sei welche in ihrer Rundung nicht mehr als die Büste hätte fassen können, und jenes Werk im Vatican, ist ein rundes Werk in ganzer Figur. Verzeihen Euer Exzellenz daß ich abermahls so weitläufig geworden bin, jedoch glaubte ich Ihnen diese leztere Notiz schuldig zu sein, da daß Köpfchen so schön ist, und dies vielleicht etwas zu anderweitigen Aufklärung beitragen kann.

Und Goethe würdigt in einem Dankesbrief den Abguss:¹²³

Auch das kleine Köpfchen ist sehr dankenswerth, eine Gesichtsbildung die an Venus erinnert trägt das Brustbild der Minerva als Helm und Hauptschmuck und die Flügel gehören offenbar dieser Medusenmaske zu, sie sind auf eine so geschickte Weise gestellt, daß sie gewissermaßen dem Köpfchen selbst angehören könnten. Es ist auf alle Fälle ein aus einer Fläche hervortretendes hocharhaben Bild.

Auch die Hinweisung auf Piranesi war mir sehr willkommen.

Das Köpfchen fügt sich damit zur nicht nur repräsentativen Bedeutung von Abgüssen für Goethe, wie dieser in einem späteren Brief an Tieck hervorhebt:¹²⁴

Fahren Sie fort mir manchmal irgend einen Gypsabguß zuzuwenden; der kleinste Rest aus jenen Zeiten, nach denen wir als den Mustertagen der Kunst hinschauen, macht mich behaglich und glücklich.

Der Empfang des Abgusses wurde zudem bereits in einem Brief vom 8. März 1824 durch Heinrich Meyer bestätigt, der sich dabei ebenfalls zur Deutung äußerte:¹²⁵

¹²³ Goethe an Tieck, Mitte April 1824; vgl. Tieck 1997, S. 30.

¹²⁴ Goethe an Tieck, 27. Juni 1824; vgl. Tieck 1997, S. 32. – Bedeutung von Gypsabgüssen in Weimar: Vgl. Holm 2012; Lehmann 2016, S. 26–37; Steinhart 2015, S. 266 m. Lit.

¹²⁵ Meyer an Tieck, 8.3.1824; zitiert von Bernhard Maaz in Tieck 1997, S. 118 Anm. 171 mit Verweis auf Eggers 1889, S. 61 f. (danach das Zitat).



- 34 Athenarelief,
Publikation 1835
35 Abguss Athenarelief,
Publikation 1857



Der Gypsabguß des sonderbaren Fragments, welches Canova beseßen, ist ebenfalls wohlbehalten angekommen und ich habe solchen bey Herrn von Goethe gesehen. Warum die Alterthumsforscher das Werk eine Victoria genant haben, möchte ich wohl wissen? Indeßen wird man gestehen müssen daß es schwer ist einen bessern Namen dafür in Vorschlag zu bringen. In so ferne man nach dem Abguß urtheilen kann, dürfte es eins von den Schildförmigen Hautreliefs gewesen seyn, hierüber dürfte der Marmor genauere Auskunft geben, so ist auch die Arbeit besser als sie von den Schildförmigen Hautreliefs gewöhnlich zu seyn pflegt. Also auch hierfür vielen Dank.

Die Herkunftsangabe Antonio Canova wurde auch auf dem Weimarer Gips handschriftlich vermerkt, das in der Nähe Roms gefundene Origi-

nal befand sich später im Besitz von Lord Hamilton.¹²⁶ Der Abguss im Goethehaus ist dabei auch deswegen von Bedeutung, weil er wie die Publikation des Originals durch die Society of Dilettanti einen unergänzten Zustand wiedergibt, bei dem das Relief mit runder Abschlusspartie (Meyers «Schildförmigen Hautreliefs») erhalten ist (Abb. 34); dementsprechend wurde in der Publikation der Society auch die Zugehörigkeit zu einem Votivschild vermutet («perhaps the umbo of a votive shield»).127 Wiedergaben anderer Abgüsse zeigen dagegen eine moderne Ergänzung, die den halbrunden Abschluss überdeckt hat (Abb. 35).¹²⁸

Angesichts der ungewöhnlichen Gestaltung der Athena mit einer Medusenmaske auf dem Kopf ist die Diskussion um dieses Relief nicht verwunderlich. Lässt doch schon Cicero in seinem Dialog *Über die Natur der Götter* durch C. Aurelius Cotta ausführen, dass die eigenen Vorstellungen über das Aussehen der Götter von der bildenden Kunst und von ikonographischen Gewohnheiten geprägt sind:¹²⁹

Denn schon von unserer Kindheit an kennen wir Iuppiter, Iuno, Minerva ... und alle übrigen Götter in derjenigen Gestalt, die ihnen die Maler und Bildhauer verliehen haben, und nicht bloß in der Gestalt, sondern auch mit ihren bestimmten Attributen, in einem bestimmten Alter, in bestimmter Kleidung ...

Tatsächlich folgen ja auch Götter- oder Heroendarstellungen in der Bildüberlieferung bestimmten Schemata, die einmal entwickelt über

126 Vgl. Schuchardt 1814, S. 336 Nr. 120: «Kopf der Minerva mit einem Helm, der von dem Medusenhaupte gebildet wird. Hochrelief, 6 Z. h. Auf der Rückseite ist mit Bleistift bemerkt: Aus Canova's Nachlaßs.» – Kopf Hamilton: Lippold 1956, S. 279 mit Verweis auf Michaelis 1882, S. 434 Nr. 2 und einen Gipsabguss in Berlin: Friederichs – Wolters 1885, S. 555 f. Nr. 1439; Voretzsch 1954, S. 23. Zu Hamiltons Antikensammlung vgl. Jenkins – Sloan 1996.

127 Society of Dilettanti 1835, zu Taf. 44.

128 So vor allem bei Welcker 1857, Taf. 97 S 1, einem Aufsatz anlässlich des Erhalts eines Gipsabgusses, der in Bonn nach freundlicher Auskunft von Dr. Nele Schröder-Griebel nicht mehr nachweisbar ist. Den ergänzten Zustand zeigen auch Gipsabgüsse in Berlin (Friederichs – Wolters 1885, S. 555 f. Nr. 1439: «Marmorkopf, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts bei Rom gefunden und von Hamilton erworben. Die Platte, auf welche der Kopf aufgesetzt ist, scheint modern zu sein») und Göttingen (Göttingen, Universität, Archäologisches Institut, Sammlung der Gipsabgüsse A 790).

129 Cicero, *de natura deorum* 81–83 (Auszug), Übersetzung Olof Gigon – Laila Straume-Zimmermann.



36 Münzbild Korinth

Jahrhunderte hinweg bestimmend bleiben können. Dies schließt freilich nicht aus, dass bedeutende Veränderungen stattfinden – so insbesondere die Verjüngung von Gottheiten wie Apollon oder Hermes in der Klassik.¹³⁰ Eine Problematik kann sich dabei ergeben, wenn die Vertrautheit moderner Interpreten mit derartigen Traditionen dazu führt, bei der Deutung einzelner Bildüberlieferungen allzu sehr von einem handbuchartigen Regelwerk auszugehen anstatt auch davon abweichende Möglichkeiten zu erwägen. So zeigt etwa die Münzprägung Korinths seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. einen behelmten weiblichen Kopf (Abb. 36), in dem überwiegend eine Athena gesehen wird. Dass dies nicht die einzige Möglichkeit sein muss, zeigt der Hinweis auf eine gewappnete Aphrodite, die Pausanias anlässlich eines Kultbilds in Akrokorinth anführt.¹³¹

¹³⁰ Vgl. Himmelmann 1959; Zanker 1965.

¹³¹ Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 2, 4, 7 (Übersetzung Pausanias 1986, Band 1, S. 175); vgl. Blomberg 1996. – Erwähnt sei hier noch die Reliefdarstellung einer Frau mit Helm und Büchern, die nicht Athena meint, sondern die Dichterin Telesilla; Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 2, 20, 8: «Über dem Theater steht ein Heiligtum der Aphrodite, und vor dem Sitzbild ist auf einer Stele die Dichterin Telesilla dargestellt. Bücher liegen zu ihren Füßen, und sie schaut auf den Helm, den sie in der Hand hält und sich aufsetzen will.» (Übersetzung Pausanias 1986, Band 1, S. 211; eine Statue der Dichterin wird bei Tatian, *Rede gegen die Griechen* 33,3 dem hellenistischen Bildhauer Nikeratos zugeschrieben; vgl. Hallof – Kansteiner – Lehmann 2014, S. 341 f. Nr. 9). Die ikonographische Auffälligkeit der kämpferischen Dichterin wird

Oben auf Akrokorinth befindet sich ein Tempel der Aphrodite und von Statuen sie selbst in Waffen und Helios und Eros mit Bogen.

Umgekehrt sind aber auch Fälle bekannt, in denen die ikonographische Gestaltungsweise von der üblichen Tradition abweicht, auch wenn eindeutig dieselbe Gottheit gemeint ist: In unserem Zusammenhang sei nur an die geflügelte Athena in der attischen, chalkidischen oder ionischen Vasenmalerei des 6. Jahrhunderts v. Chr. erinnert.¹³²

Auch im Falle des Athenareliefs handelt es sich gegen die Deutungen als Nike oder auch Aphrodite (Friedrich Gottlieb Welcker) um eine Athena, für deren Gestaltung es allerdings nur wenige Parallelen gibt; die Deutung wurde durch Emil Braun begründet und von Georg Lippold bei seiner Besprechung einer Statue im Vatikan ausführlich dargelegt.¹³³ Eine zusätzliche Bestätigung für diese Benennung bietet ein 1990 in Thessaloniki wohl im Bereich des hellenistischen Palastes entdecktes Bronzemedallion (Abb. 37, 38).¹³⁴ Das annähernd 27 cm Durchmesser aufweisende Medaillon zeigt den Oberkörper der Göttin Athena, die mit einem Arm nach hinten auszuholen scheint und sich über einem ärmellosen Gewand (Peplos) mit der Ägis schützt; gemeint ist also eine kämpferische Gottheit im Sinne der Athena Promachos oder – in Makedonien – Alkidamos.¹³⁵ Auf dem von reich bewegten Locken umspielten Kopf der Göttin befindet sich erneut eine Medusenmaske, von der auch der Ansatz eines Flügels erhalten ist; am vorderen Rand sind die typischen ineinander verknoteten Schlangenleiber zu sehen.¹³⁶ Wie technische Details und die Mitfunde – vier bronzene Pantherköpfe – nahelegen, stammt das Medaillon von einem Prunkwagen.¹³⁷

im Folgenden damit begründet, dass Telesilla mit anderen Frauen einen Angriff der Spartaner abgewehrt habe.

132 Vgl. Demargne 1984.

133 Vgl. Braun 1854, S. 37 f.; Lippold 1956, S. 279. Deutung auf Aphrodite: Welcker 1857.

134 Thessaloniki, Archäologisches Museum MTh 17540; vgl. Adam-Veleni 2000, S. 148–151; Adam-Veleni 2016 m. Lit.

135 So auch schon Adam-Veleni 2000, S. 148. – Zum Kult der Athena in Thessaloniki und der Alkidamos vgl. Düll 1977, S. 75.

136 Umstritten ist, ob es sich um einen Helm (Adam-Veleni 2016, S. 185) oder eine Art Kappe (Barr Sharrar 1994, S. 554) handeln soll.

137 Vgl. Adam-Veleni 2000. – Prunkwagen sind auch in Marmor gestaltet worden: Vgl. Strocka 2009.



37 38 Bronzemedailon mit Athena, 2. Jh. v. Chr.

Anhang

Quellen- und Literaturverzeichnis

Antike Texte

- Aeschylus, Fragments, herausgegeben von Alan H. Sommerstein, Loeb Classical Library, Band 505, Cambridge/Mass. – London 2008.
- Archilochos, Gedichte. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Nickel, Düsseldorf – Zürich 2003.
- Aristoteles, Die Historischen Fragmente. Übersetzt und erläutert von Martin Hose, Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung. Begründet von Ernst Grumach, herausgegeben von Hellmuth Flashar, Band 20. Fragmente, Teil 3, Berlin 2002.
- David A. Campbell (Hrsg.), Greek Lyric, Band 3. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others, Loeb Classical Library, Band 476, Cambridge/Mass. – London 1991.
- Cicero, Vom Wesen der Götter, herausgegeben von Olof Gigon und Laila Straume-Zimmermann, Zürich – Düsseldorf 1996.
- Hermann Diels – Walther Kranz (Hrsg.), Die Fragmente der Vorsokratiker, 2. Band, 17. Auflage Zürich – Hildesheim 1989.
- Diogenes Laertios, Leben und Meinungen berühmter Philosophen. In der Übersetzung von Otto Apelt unter Mitarbeit von Hans Günter Zekl neu herausgegeben sowie mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Klaus Reich, Hamburg 2008.
- Daniel J. Geagan, Inscriptions. The Dedicatory Monuments, The Athenian Agora, Band 18, Princeton 2011.
- D. E. Gerber, Greek Iambic Poetry, Loeb Classical Library, Band 259, Cambridge/Mass. – London 1999.
- Peter A. Hansen, Carmina Epigraphica Graeca saeculorum VIII–V a. Chr. n., Texte und Kommentare, Band 12, Berlin – New York 1983.
- , Carmina Epigraphica Graeca saeculorum IV a. Chr. n., Texte und Kommentare, Band 15, Berlin – New York 1989.
- Herodot, Historien. Herausgegeben von Josef Feix, Düsseldorf 2001.
- Homer, Die Ilias. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt am Main 1975.
- , Die Odyssee. Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt, Hamburg 1958.
- Horaz, Sämtliche Gedichte. Mit einem Nachwort herausgegeben von Bernhard Kytzler, Stuttgart 1992.

- Lilian H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece. Revised Edition with a supplement by A. H. Johnston*, Oxford 1990.
- Reinhard Merkelbach – Wolfgang Blümel (Hrsg.), *Inschriften von Priene, Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien*, Bonn 2014.
- Reinhard Merkelbach – Josef Stauber (Hrsg.), *Steinepigramme aus dem griechischen Osten*, Band 1. *Die Westküste Kleinasien von Knidos bis Ilion*, München – Leipzig 1998.
- Pausanias, *Reisen in Griechenland. Auf Grund der kommentierten Übersetzung von Ernst Meyer herausgegeben von Felix Eckstein, abgeschlossen von Peter C. Bol*, Zürich 1986.
- Pindar, *Siegesgesänge und Fragmente*. Herausgegeben und übersetzt von Oskar Werner, *Sammlung Tusculum*, München 1967.
- Plutarch, *Große Griechen und Römer*, Band 2. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann, 3. Auflage Mannheim 2010.
- Hermann Röhl, *Imagines Inscriptionum Graecarum Antiquissimarum*, 3. Auflage Berlin 1907.
- Neuzeitliche und moderne Texte, Fachliteratur, Homepages*
- Polyxeni Adam-Veleni, *Metallio Athenas kai tesseri kephales zoon apo ti Thessaloniki*, in: Polyxeni Adam-Veleni (Hrsg.), *YRTOS. Mnimi Ioulas Vokotopoulou*, Thessaloniki 2000, S. 141–157.
- , *Roundel with Athena and Four Animal Heads*, in: Carlos A. Picon – Sean Hemingway (Hrsg.), *Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World*, New York – New Haven – London 2016, S. 185 Nr. 104.
- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Rolf Tiedemann u. a. (Hrsg.), Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt am Main 1970.
- Alexander Aichele, *Die Grundlegung einer Hermeneutik des Kunstwerks. Zum Verhältnis von metaphysischer und ästhetischer Wahrheit bei Alexander Gottlieb Baumgarten*, in: *Studia Leibniziana* 31/1, 1999, S. 82–90.
- Amalia Avramidou, *Women Dedicators on the Athenian Acropolis and their Role in Family Festivals. The Evidence for Maternal Votives between 530–450 BC*, in: *Cahiers «Mondes Anciens»* 6, 2015, o. S.
- Andreas Bagordo, *Archilochos*, in: Zimmermann 2011, S. 138–148 (2011a).
- , *Solon*, in: Zimmermann 2011, S. 169–175 (2011b).
- Beryl Barr-Sharrar, *Five Decorative Busts*, in: Gisela Hellenkemper Salies – Hans-Hoyer von Prittwitz und Gaffron – Gerhard Bauchhenss (Hrsg.), *Das Wrack. Der Schiffsfund von Mahdia*, Ausstellungskatalog Bonn 1994, Köln 1994, S. 551–558.
- Alexander G. Baumgarten, *Ästhetik*. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern herausgegeben von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007.

- John D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956.
- , *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2. Auflage Oxford 1963.
- , *Potter and Painter in Ancient Athens*, in: Donna C. Kurtz (Hrsg.), *Greek Vases. Lectures by J. D. Beazley*, Oxford 1989, S. 39–59 (1989a).
- , *A Greek Realist*, in: Donna C. Kurtz (Hrsg.), *Greek Vases. Lectures by J. D. Beazley*, Oxford 1989, S. 78–83 (1989b).
- Beazley Archive Database (Pottery): <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/default.asp>.
- Hans Belting, *Das echte Bild*, München 2005.
- Hansjörg Bloesch, *Agalma. Kleinod, Weihgeschenk, Götterbild*, Bern 1943.
- Peter Blomberg, *On Corinthian Iconography*, Boreas 25, Uppsala 1996.
- John Boardman, *Greek Sculpture. The Archaic Period*, London 1991 (1991a).
- , *Greek Sculpture. The Classical Period*, London 1991 (1991b).
- John Boardman – Thomas Mannack – Claudia Wagner und Björn Forsén (II.F.10), Robert Parker (I), Eugenia Vikela (II.C.1), *Greek Dedications*, in: *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* (ThesCRA), Band 1, Los Angeles 2004, S. 269–318.
- Emil Braun, *Vorschule der Kunstmythologie*, Gotha 1854.
- Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main 2010.
- Maria S. Bruskari, *Mouseion Akropoleos. Perigraphikos Katalogos*, Athen 1974.
- Jacob Burckhardt, *Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst*, in: Jacob Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Peter Ganz. Jacob Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Band 10, München – Basel 2000, mit Anhang S. 9–128.
- , *Die Weihgeschenke des Altertums*, in: Jacob Burckhardt, *Vorträge 1870–1892*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Maurizio Ghelardi und Susanne Müller unter Mitarbeit von Reinhard Bernauer, Jacob Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Band 13. *Vorträge 1870–1892*, München – Basel 2003, S. 416–424.
- Alison Burford, *Künstler und Handwerker in Griechenland und Rom*, Mainz 1985.
- Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, 2. Auflage Stuttgart 2011 (2011a).
- , *Apokalyptik im frühen Griechentum. Impulse und Transformationen*, in: Fritz Graf (Hrsg.), *Walter Burkert. Kleine Schriften*, Band 4. *Mythica, Ritualia, Religiosa*, Band 1, Göttingen 2011, S. 204–224 (2011b).
- , *«Mein Gott»? Persönliche Frömmigkeit und unverfügbare Götter*, in: Fritz Graf (Hrsg.), *Walter Burkert. Kleine Schriften*, Band 4. *Mythica, Ritualia, Religiosa*, Band 1, Göttingen 2011, S. 225–236 (2011c).
- , *Epiphanies and Signs of Power. Minoan Suggestions and Comparative Evidence*, in: Eveline Krummen (Hrsg.), *Walter Burkert.*

- Kleine Schriften, Band 6. Mythica, Ritualia, Religiosa, Band 3, Göttingen 2011, S. 156–176 (2011d).
- Hans-Ulrich Cain (Hrsg.), Lust auf Farbe. Die neue bunte Antike, Ausstellungskatalog Leipzig 2012.
- Fulvio Canciani, Bildkunst, Teil 2, Hans-Günter Buchholz (Hrsg.), Archaeologia Homerica, Band N 2, Göttingen 1984.
- Benvenuto Cellini, Mein Leben. Übersetzt v. Jacques Laager, Zürich 2000.
- François Chamoux, L'Athéna Mélancolique, in: Bulletin de Correspondance Hellénique 81, 1957, S. 141–159.
- Beth Cohen (Hrsg.), The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases, Ausstellungskatalog Malibu 2006.
- Alexander Conze, Die attischen Grabreliefs, Band 2,2, Berlin 1900.
- Pierre Demargne, Athena, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Band 2, München – Zürich 1984, Sp. 955–1044.
- Sigrid Düll, Die Götterkulte Nordmakedoniens in römischer Zeit, München 1977.
- Karl Eggers, Rauch und Goethe. Urkundliche Mitteilungen, Berlin 1889.
- Victor Ehrenberg, Aristophanes und das Volk von Athen. Eine Soziologie der altattischen Komödie, Zürich – Stuttgart 1968.
- Norbert Ehrhardt – Peter Weiß, Die Ohren der Göttin. Neue Votive aus dem milesischen Aphrodite-Heiligtum von Oikus und ihr religionsgeschichtlicher Kontext, in: Heinz-Helge Nieswandt – Holger Schwarzer (Hrsg.), «Man kann es sich nicht prächtig genug vorstellen!» Festschrift für Dieter Salzmann zum 65. Geburtstag, Marsberg/Padberg 2016, Band 2, S. 681–696.
- Peter Eich, Gottesbild und Wahrnehmung. Studien zu Ambivalenzen früher griechischer Götterdarstellungen (ca. 800 v. Chr. – ca. 400 v. Chr.), Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge, Band 34, Stuttgart 2011.
- Günter Figal, Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie, Tübingen 2010.
- Hermann Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechenlands, 2. Auflage München 1962.
- Helmut Friedel (Hrsg.), Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, Köln 2001.
- Carl Friederichs – Paul Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt. Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik, Berlin 1885.
- Milette Gaifman, Aniconism in Greek Antiquity, Oxford 2012.
- Jörg Gebauer, Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen, EIKON, Band 7, Münster 2002.
- Peter Gercke – Nina Zimmermann-Elseify, Antike Steinskulpturen und neuzeitliche Nachbildungen in Kassel. Bestandskatalog, Mainz 2007.

- Helga Gericke, Gefäßdarstellungen auf attischen Vasen, Berlin 1970.
- Johann Wolfgang von Goethe, Myrons Kuh, in: Über Kunst und Alterum II, 1. 1818, zitiert nach: Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe, herausgegeben von Erich Trunz, Band 12. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf. Kommentiert von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf, München 1981, S. 130–137.
- Ernst H. Gombrich, *The Image and the Eye*, London 1994.
- Klaus Hallof, Grophon und A[gasikles], in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 258–261 (2014a).
- , Teisamenos, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 333 f. (2014b).
- Klaus Hallof – Sascha Kansteiner, Euthykartides, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 107 f. (2014a).
- , Euenor, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 459–462 (2014b).
- , Strombichos, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 464–466 (2014c).
- , Archedamos von Thera, in: Kansteiner 2014a, Band 2, S. 662–664 (2014d).
- Klaus Hallof – Sascha Kansteiner – Ralf Krumeich – Lauri Lehmann, Onatas, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 417–437 (2014a).
- , Kalamis, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 494–523 (2014b).
- Klaus Hallof – Sascha Kansteiner – Lauri Lehmann, Nikeratos, in: Kansteiner 2014a, Band 4, S. 333–342.
- Klaus Hallof – Ralf Krumeich – Lauri Lehmann, Endoios, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 268–280 (2014a).
- , Antenor, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 292–301 (2014b).
- Klaus Hallof – Joachim Raeder – Bernd Seidensticker, Phidias, in: Kansteiner 2014a, Band 3, S. 119–323.
- Byung-Chul Han, *Die Errettung des Schönen*, Frankfurt/Main 2015.
- Annette Haug, Handwerkerszenen auf attischen Vasen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Berufliches Selbstbewußtsein und sozialer Status, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 126, 2011, S. 33–76.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 1, Werke, Band 13, 12. Auflage, Frankfurt am Main, 2013.
- Nikolaus Himmelmann, *Theoleptos*, Marburg 1957.
- , *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes*, München 1959.
- , Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 28. Ergänzungsheft, Berlin – New York 1994.
- , Apoll vom Belvedere, in: Matthias Winner – Bernard Andreae – Carlo Pietrangeli (†) (Hrsg.), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz 1998, S. 211–225.
- , *Die private Bildnisweihe bei den Griechen*, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 373, Paderborn u. a. 2002.
- , *Alltag der Götter*, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissen-

- schaften, Vorträge G 385, Paderborn u. a. 2003.
- , Der Ausruhende Herakles, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste, Vorträge G 420, Paderborn u. a. 2009.
- Friedrich Hölderlin, Sämtliche Gedichte, herausgegeben von Jochen Schmidt, Frankfurt/Main 1992.
- William Hogarth, Analyse der Schönheit. Aus dem Englischen von Jörg Heininger. Mit einem Nachwort von Peter Bexte, Dresden – Basel o. J.
- Wolfgang Holler – Kristin Knebel (Hrsg.), Goethes Wohnhaus, Weimar 2011.
- Christiane Holm, Goethes Gips. Präsentations- und Betrachtungsweisen von Antikenabgüssen im Weimarer Wohnhaus, in: Charlotte Schreier (Hrsg.), Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Aufstellung und Ausstellung seit der Renaissance, Berlin 2012, S. 117–134.
- Jean Paul, Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Edition der Druckfassungen von 1804 und 1813 in synoptischer Darstellung, herausgegeben von Florian Bambeck. Jean Paul Werke. Historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Helmut Pfotenhauer und Barbara Hunfeld, Band 5, Berlin – München – Boston 2015.
- Ian Jenkins – Kim Sloan, Sir William Hamilton and His Collection, Ausstellungskatalog London 1996.
- Helmut Jung, Die Sinnende Athena. Zur Deutung des Reliefs Athen, Akropolismuseum 695, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 110, 1995, S. 95–147.
- Sophia Kaempf-Dimitriadou, Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr., 11. Beiheft Antike Kunst, Bern 1979.
- Nikolaos Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens, Los Angeles 2002.
- Sascha Kansteiner u. a. (Hrsg.), Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künstlern der Griechen, Band 1–5, Berlin – Boston 2014 (2014a).
- Sascha Kansteiner, Anonymoi, in Sizilien und Unteritalien tätig, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 600 – 603 (2014b).
- Sascha Kansteiner – Lauri Lehmann, Bathykles, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 218–224 (2014a).
- , Sokrates, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 531–537 (2014b).
- , Arkesilaos, in: Kansteiner 2014a, Band 1, S. 563 f. (2014c).
- Immanuel Kant, Kritik der Urteilkraft, Werkausgabe Band 10, Frankfurt/Main 1974.
- Panagiotis Kavvadias – Georg Kawerau, Die Ausgrabungen der Akropolis, Athen 1906.
- Hedwig Kenner, Die trauernde Athena, in: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 114, 1977, Nr. 13, S. 379–406.
- Euridike Kephaliadou, *Niketes*, Thessaloniki 1996.
- Konstantin Kissas, Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit, Athen 2000.

- Raymond Klibansky – Erwin Panofsky – Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst, Frankfurt/Main 1990.
- Anja Klöckner, Mordende Mütter, in: Günter Fischer – Susanne Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr., Kolloquium Bonn 11.–13. Juli 2002, Stuttgart 2005, S. 247–262.
- Kordelia Knoll (Hrsg.), Das Albertinum vor 100 Jahren – Die Skulpturensammlung Georg Treus, Ausstellungskatalog Dresden 1994.
- Antje Krug, Heilkunst und Heilkult, 2. Auflage München 1993.
- Christian Kunze, Auf der Suche nach der griechischen Frühzeit: Adolf Furtwängler und die geometrische Kunst, in: Volker Michael Strocka (Hrsg.), Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg im Breisgau 30. Juni – 3. Juli 2003, München 2005, S. 39–60.
- Maria L. Lazzarini, Le formule delle dediche votive nella Grecia arcaica, in: Atti della Accademia Nazionale dei Lincei 19, 1976.
- Stephan Lehmann, Goethes allerliebste Klytia – Metamorphosen einer Frauenbüste, Andreas E. Furtwängler – Stephan Lehmann (Hrsg.), Kataloge und Schriften des Archäologischen Museums der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Band 6, Halle an der Saale 2016.
- Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon. Briefe antiquarischen Inhalts, herausgegeben von Wilfried Barner, Frankfurt am Main 1990.
- Georg Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, Band 3,2, Berlin 1956.
- Angelos P. Matthaiou, *Epigraphes Akropoleos*, in: *Hóros* 8/9, 1990/91, S. 9–14.
- Marion Meyer, Zur «sinnenden Athena», in: Hans-Ulrich Cain – Hanns Gabelmann – Dieter Salzmann (Hrsg.), Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann, Mainz 1989, S. 161–168.
- Adolf Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882.
- Gerhard Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst, Berlin 1965.
- Gabriele Nick, Die Athena Parthenos, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, 19. Beiheft, Mainz 2002.
- Martin P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion, Handbuch der Altertumswissenschaft, Band 5, 2, 1, 3. Auflage München 1967.
- John H. Oakley – Jennifer Neils (Hrsg.), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, Ausstellungskatalog Hanover 2003, New Haven 2003.
- Gabriele Oswald, Goethes Plastiksammlung – Spiegel seines Kunstverständnisses, Dissertation Halle-Wittenberg 2005.

- Kalliopi Papangeli, *Eleusina*, Athen 2002.
- Friedrich Pfister, Epiphanie, in: *Realencyclopädie des Classischen Alterthums* Suppl. 4, Stuttgart, 1924, Sp. 277–323.
- Susanne Pfisterer-Haas, *Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland*, Band 88, München, Staatliche Antikensammlungen, Band 16, München 2010.
- Verity Platt, *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge u. a. 2011.
- Joachim Raeder – Lauri Lehmann, Alkamenes, in: Kansteiner 2014a, Band 2, S. 354–390.
- Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 3. Auflage Wien 2016.
- Antony E. Raubitschek, Early Attic Votive Monuments, in: *Annual of the British School at Athens* 40, 1939/40, S. 17–37.
- , *Dedications from the Athenian Acropolis*, Cambridge/Mass. 1949.
- Brunilde Sismondo Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton 1970.
- Gerhart Rodenwaldt, *Theoi Rheia Zoontes*, *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse* Nr. 13, Berlin 1944.
- William H. D. Rouse, *Greek Votive Offerings*, Cambridge 1902.
- Hilde Rühfel, *Das Kind in der griechischen Kunst*, Mainz 1984.
- Karl Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, 2. Auflage Basel 1997.
- Ingeborg Scheibler, Griechische Künstlervotive der archaischen Zeit, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 30, 1979, S. 7–30.
- , *Griechische Töpferkunst*, 2. Auflage München 1995.
- Friedrich Wilhelm Josef Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede zur Feier des 12ten Oktobers als des Allerhöchsten Namensfestes Seiner Königlichen Majestät von Baiern gehalten in der öffentlichen Versammlung der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München (Mit Zugabe einiger Anmerkungen), Landshut 1807, überarbeitet in: ders., F. W. J. Schelling's Schriften, Landshut 1809, S. 341–396.
- Wolfgang Schiering, Archäologischer Befund, in: Alfred Mallwitz – Wolfgang Schiering, *Die Werkstatt des Pheidias in Olympia, Olympische Forschungen*, Band 5, Berlin 1964, S. 135–277.
- Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Band 5. Erzählungen. Theoretische Schriften, herausgegeben von Wolfgang Riedel, München 2004.
- Günther Schörner – Hans Rupprecht Goette, *Die Pan-Grotte von Vari*, Mainz 2004.
- Christian Schuchardt u. a., *Goethe's Kunstsammlungen. Zweiter Theil*, Jena 1848.
- Bernhard Schweitzer, Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* 1925, S. 28–132.
- H. Alan Shapiro, *Re-Fashioning Anakreon in Classical Athens*, *Morphomata Lectures* Cologne, Band 2, München 2012.

- , Votive Relief and Vase Painting: An Archaeological Kreuzung der Gattungen in Classical Athens, in: Rita Amedick – Heide Froning – Winfried Held (Hrsg.), Marburger Winckelmann-Programm 2014, Marburg 2014, S. 57–66.
- Jutta von Simson, Christian Daniel Rauch als Kopist, Restaurator und Rezipient der Antike, in: Birgit Kümmel – Bernhard Maaz (Hrsg.), Kolloquium zur Skulptur des Klassizismus, Bad Arolsen 2004, S. 105–112.
- Society of Dilettanti, Specimens of Ancient Sculpture, Ægyptian, Etruscan, Greek, and Roman. Selected from different Collections in Great Britain, Band 2, London 1835.
- Matthias Steinhart, Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst, Mainz 1994.
- , Bemerkungen zu Rekonstruktion, Ikonographie und Inschrift des platäischen Weih-geschenkes, in: Bulletin de correspondance hellénique 121, 1997, S. 33–69.
- , Athena Lemnia, Athen und Lemnos, in: Archäologischer Anzeiger 2000, S. 377–385.
- , Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit, Mainz 2004.
- , The Razor's Edge. Heroes in Danger in Early Fifth-Century Attic Red-Figure Vase-Painting, in: Dimitrios Yatromanolakis (Hrsg.), An Archaeology of Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodology, Athen 2009, S. 1–24.
- , Glyptothek München. Skulpturen der griechischen und römischen Antike. Ein Kurzführer. Lindenberg im Allgäu 2011.
- , Adolf Furtwängler, Karl Reichhold und die «Griechische Vasenmalerei», oder: Tradition und Gestaltung eines imaginären Museums, in: Stefan Schmidt – Matthias Steinhart (Hrsg.), Sammeln und Erforschen – Griechische Vasen in neuzeitlichen Sammlungen, Akten des Kolloquiums München 7.–9.11.2012, Paul Zanker (Hrsg.), Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland, Band 6, München 2014, S. 149–160 (2014a).
- , Kunstwert und Materialgüte. Antike Inschriften als Medium eines Ideentransfers, in: Wolfgang Augustyn – Ulrich Söding (Hrsg.), Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Akten des Kolloquiums München 4.–6.10.2012, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Band 33, Passau 2014, S. 41–69 (2014b).
- , Die Künste der Athena. Handwerk und Politik am Ostfries des Parthenon, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 65, 2014, S. 7–27 (2014c).
- , «... als eine pikante Speise». Eine satirische Zeichnung Heinrich Meyers auf Friedrich Justin Bertuch und die Kunstreflexion um 1800, in: Kurt Zeitler (Hrsg.), Linien – Musik des Sichtbaren. Festschrift für Michael Semff, München 2015, S. 262–269.
- , Götterepiphanie als Kunstinspiration? Ein Beitrag zur «Legende

- vom Künstler», in: Raban von Haehling – Matthias Steinhart – Meinolf Vielberg (Hrsg.), *Prophetie und Parusie, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, voraussichtlich 2017* (im Druck).
- Folkert T. van Straten, *Daikrates' Dream. A Votive Relief from Kos, and some other kat' onar Dedications*, in: *Bulletin Antieke Beschaving* 51, 1976, S. 1–38.
- Volker M. Strocka, *Pheidias*, in: Rainer Vollkommer (Hrsg.), *Künstlerlexikon der Antike*, Band 2, München – Leipzig 2007, Sp. 210–236.
- , *Die Quadriga auf dem Augustusforum in Rom*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 115, 2009, S. 21–55.
- Jutta Stroszeck, «Athene, traurig auf ihre Lanze gebückt zum frischen Grab niederschauend». Die «Sinnende Athena» als Grabdenkmal auf dem Ersten Athener Friedhof, in: Jutta Stroszeck – Heide Frielinghaus (Hrsg.), *Vorbild Griechenland. Zum Einfluss antiker griechischer Skulptur auf Grabdenkmäler der Neuzeit*, Beiträge zur Archäologie Griechenlands, Band 3, Möhnesee 2012, S. 69–80.
- Friedrich Tieck, *Briefwechsel mit Goethe*, herausgegeben von Bernhard Maaz, Berlin 1997.
- Ernst Vogt, «Wenn die Jugend nur etwas taugt ...». Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff an Walther Kranz. 39 Dokumente, Sitzungsbericht der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2016, Heft 1, München 2016.
- Ernst A. Voretzsch, *Ein römisches Porträt-Medaillon in Afghanistan*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 64, 1957, S. 8–45.
- Claudia Wagner, *The Worship of Athena on the Athenian Acropolis. Dedications of Plaques and Plates*, in: Susan Deacy – Alexandra Villling (Hrsg.), *Athena in the Classical World*, Leiden – Boston – Köln 2001, S. 95–104.
- Otto Walter, *Beschreibung der Reliefs im Kleinen Akropolismuseum in Athen*, Wien 1923.
- Pascal Weitmann, *Heliaden*, in: *Kansteiner* 2014a, S. 25 DNO 56.
- Friedrich Gottlieb Welcker, *Aphrodite zu Salamis*, in *Cypern*, genannt *Parakypstusa*, *Prospiciens*, auch *die Mitleidige*, in: *Archäologische Zeitung* 15, 1857, S. 2–9.
- Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Pindaros*, Berlin 1922.
- Dyfri Williams, *Peopling Athenian kerameia. Beyond the Master Craftsmen*, in: Norbert Eschbach – Stefan Schmidt (Hrsg.), *Töpfer. Maler. Werkstatt. Zuschreibungen in der griechischen Vasenmalerei und die Organisation antiker Keramikproduktion*, Paul Zanker (Hrsg.), *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum*, Band 7, München 2016, S. 54–68.
- Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 2. Auflage Dresden 1776.

Bibliographie/Abbildungsnachweis

- Paul Zanker, Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei, Bonn 1965.
- , Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst, München 1995.
- Gerhard Zimmer, Antike Werkstattbilder, Berlin 1982.
- Bernhard Zimmermann (Hrsg.), Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Erster Band. Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, Handbuch der Altertumswissenschaft VII.1, München 2011.
- Juliusz Ziomecki, Les représentations d'artisans sur les vases attiques, Breslau 1975.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: © American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations. Archive Number 2012.58.0141. – Abb. 2: © Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, Fotothek. Photo: Gösta Hellner, DAI-Neg.-Nr. D-DAI-ATH-1972/2999. Alle Rechte vorbehalten. – Abb. 3: © Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Photo Stephan Eckardt. – Abb. 4: Nach Adolf Furtwängler – Karl Reichhold (Hrsg.), Griechische Vasenmalerei, Band 3 (herausgegeben von Ernst Buschor – Carl Watzinger – Robert Zahn), München 1932, Taf. 137. – Abb. 5: © Trustees of the British Museum, London. – Abb. 6. 7: © Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. – Abb. 8: Nach Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 14, 1899, Taf. 4. – Abb. 9: Nach Corpus Vasorum Antiquorum Polen 1, Göluchow, Musée Czartoryski, Warschau – Paris 1931, Taf. 27. – Abb. 10: Nach Jean de Witte, Description des Collections d'Antiquités conservées à l'Hotel Lambert, Paris 1886, Taf. XI. – Abb. 11: © Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, Fotothek. Photo: Hermann Wagner, DAI-Neg.-Nr. D-DAI-ATH-NM 3312. Alle Rechte vorbehalten. – Abb. 12: © Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, Fotothek. Photo: Gösta Hellner, DAI-Neg.-Nr. D-DAI-ATH-1969/1599. Alle Rechte vorbehalten. – Abb. 13: Nach Adolf Furtwängler – Karl Reichhold (Hrsg.), Griechische Vasenmalerei, Band 2 (herausgegeben von Friedrich Hauser), München 1909, Taf. 94. – Abb. 14: Nach Georg Treu, Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon, Olympia Band III, Berlin 1897, Taf. XLV. – Abb. 15: Nach Adolf Furtwängler – Karl Reichhold (Hrsg.), Griechische Vasenmalerei, Band 3 (herausgegeben von Ernst Buschor – Carl Watzinger – Robert Zahn), München 1932, Taf. 137. – Abb. 16: Nach Roehl 1907, S. 83 Nr. 12. – Abb. 17: Nach Himmelfmann 1957, S. 9. – Abb. 18: Nach Lacey D. Caskey – John D. Beazley, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, Band I, Oxford u. a. 1931, Taf. XV. – Abb. 19: Nach Monuments et Mémoires 2, 1895, S. 134. – Abb. 20: Nach Botho Graef – Ernst Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen, Band 2, Berlin 1906, Taf. 6. – Abb. 21: Nach Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 2, 1887, S. 141. – Abb. 22: © Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, Fotothek. Photo: Gösta Hellner, DAI-Neg.-Nr. D-DAI-ATH-1975/420. Alle Rechte vorbehalten. – Abb. 23: Nach Roehl 1907, S. 14 Nr. 1. – Abb. 24: © Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, Fotothek. Photo: Gösta Hellner,

DAI-Neg.-Nr. D-DAI-ATH-1969/1684. Alle Rechte vorbehalten. – Abb. 25: © Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, Fotothek. Photo: Hans Schrader, DAI-Neg.-Nr. D-DAI-ATH-Schrader-0167. Alle Rechte vorbehalten. – Abb. 26: © Museumslandschaft Hessen Kassel, Antikensammlung. – Abb. 27: © Staatliche Antikensammlungen München. Photo Renate Kühling. – Abb. 28. 29: Nach Adolf Furtwängler – Karl Reichhold (Hrsg.), Griechische Vasenmalerei, Band 3 (herausgegeben von Ernst Buschor – Carl Watzinger – Robert Zahn), München 1932, Taf. 155. – Abb. 30: Nach Adolf Furtwängler – Karl Reichhold (Hrsg.), Griechische Vasenmalerei, Band 3 (herausgegeben von Ernst Buschor – Carl Watzinger – Robert Zahn), München 1932, Taf. 162,3. – Abb. 31: © Staatliche Graphische Sammlung München. – Abb. 32. 33: Photo Christina Kiefer nach Abguss im Besitz des Verf. – Abb. 34: Nach Society of Dilettanti 1835, Taf. 44. – Abb. 35: Nach Welcker 1857, Taf. 97. – Abb. 36: © Staatliche Münzsammlung München. Photo: Nicolai Kästner. – Abb. 37: Nach Adam-Veleni 2000, S.142 Abb.1 (Zeichnung A. Phaklari). – Abb. 38: © Greek Ministry of Culture/AMTh/photo by O. Kourakis.

Sitzungsberichte Backlist

SITZUNGSBERICHTE

2006

978 3 7696 1637 8 Heft 1:
Göllner Theodor, **Die psalmodische Tradition bei Monteverdi und Schütz.**
30 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 0960 8 Heft 2:
Bollée Willem, **Gone to the dogs in ancient India.** 135 S., brosch., € 14,00

978 3 7696 1638 5 Heft 3:
Hübner Wolfgang, **Crater Liberi. Himmelspforten und Tierkreis.**
69 S., brosch., € 8,00

978 3 7696 1639 2 Heft 4:
Maier Hans, **Die Kabinettsregierung. Entstehung, Wirkungsweise, aktuelle Probleme.**
30 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1640 8 Heft 5:
Höfele Andreas, **Shakespeare und die Verlockungen der Biographie.**
60 S., brosch., € 12,00

2007

978 3 7696 1641 5 Heft 1:
Ziegler Rolf, **The Kula Ring of Bronislaw Malinowski. A Simulation of the Co-Evolution of an Economic and Ceremonial Exchange System.**
125 S., brosch., (vergriffen, Download)

978 3 7696 1642 2 Heft 2:
Landau Peter, **Goethes verlorene juristische Dissertation und ihre Quellen. Versuch einer Rekonstruktion.**
42 S., brosch., € 7,00

978 3 7696 1643 9 Heft 3:
Hofmann Hasso, **Verfassungsgeschichte als Phänomenologie des Rechts.**
28 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1644 6 Heft 4:
Oettinger Norbert, **Gab es einen Trojanischen Krieg? Zur griechischen und anatolischen Überlieferung.**
28 S., brosch., € 5,00

2008

978 3 7696 1645 3 Heft 1:
Wenz Gunther, **Friedrich Immanuel Niethammer (1766–1848). Theologe, Religionsphilosoph, Schulreformer und Kirchenorganisator.**
114 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1646 0 Heft 2:
Moulines C. Ulises, **Die Entstehung der Wissenschaftstheorie als interdisziplinäres Fach (1885–1914).**
20 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1647 7 Heft 3:
Pfotenhauer Helmut, **Unveröffentlichtes von Jean Paul. Die Vorarbeiten zum ›Leben Fibels‹.**
41 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1648 4 Heft 4:
Ullmann Manfred, **Lexikalische Probleme im Sinnbezirk Hyäne** (Beiträge zur Lexikographie des Klassischen Arabisch Nr.17).
40 S., brosch., € 6,00

2009

978 3 7696 1649 1 Heft 1:
Konrad Ulrich, **Zusammenfassung des Lebens und der Kunst. Das Siegfried-Idyll von Richard Wagner.**
32 S., brosch., € 6,00

978 3 7696 1650 7 Heft 2:
Hose Martin, **Euripides als Anthropologe.**
71 S., brosch., EUR 10,00

978 3 7696 1651 4 Heft 3:
Weipert Reinhard, **Altarabischer Sprachwitz: Abu 'Alqama und die Kunst, sich kompliziert auszudrücken** (Beiträge zur Lexikographie des Klassischen Arabisch Nr.18).
181 S., brosch., € 22,00

978 3 7696 1652 1 Heft 4:
Hendrik Birus, **Le temps présent est l'arche du Seigneur. Zum Verhältnis von Gegenwart, Geschichte und Ewigkeit beim späten Goethe.**
31 S., brosch., € 5,00

2010

978 3 7696 1653 8 Heft 1:
Manfred Ullmann, **Die Conclusio a minori ad maius im Arabischen** (Beiträge des Klassischen Arabisch Nr.19).
31 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1654 5 Heft 2:
Detlef Liebs, **Hofjuristen der römischen Kaiser bis Justinian.**
213 S., brosch., € 23,00

978 3 7696 1655 2 Heft 3:
Peter Thiergen, **Aufrechter Gang und liegendes Sein. Zu einem deutsch-russischen Kontrastbild.**
99 S., brosch., € 11,00

Sitzungsberichte Backlist

2011

978 3 7696 1656 9 Heft 1:
Paul Kunitzsch, **Richard Lorch, Theodosius,
De habitationibus. Arabic and
Medieval Latin Translations.**
95 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1657 6 Heft 2:
Gunther Wenz, **Von den göttlichen
Dingen und ihrer Offenbarung.**
Zum Streit Jacobis mit Schelling 1811/12.
115 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1658 3 Heft 3:
Peter Landau, **Der Archipoeta –
Deutschlands erster Dichterjurist.**
*Neues zur Identifizierung des Politischen
Poeten der Barbarossazeit.*
45 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1659 0 Heft 4:
Peter Schreiner, Ernst Vogt (Hrsg.),
Karl Krumbacher. Leben und Werk.
147 S., brosch., € 17,00

2012

978 3 7696 1661 3 Heft 1:
Rainer Warning, **Ästhetisches Grenzgängertum.**
Marcel Proust und Thomas Mann.
103 S., brosch., € 11,00

978 3 7696 1662 0 Heft 2:
Annegret Heitmann, **Henrik Ibsens
dramatische Methode.** 40 S., brosch., € 6,00

978 3 7696 1663 7 Heft 3:
Wolfgang Ballwieser, **Unternehmens-
bewertung zwischen Fakten und Fiktionen.**
44 S., brosch., € 7,00

2013

978 3 7696 1664 4 Heft 1:
Bernd Schünemann, **Vom Tempel zum
Marktplatz. Die wahre Natur der Urteils-
absprache im Strafprozess.**
40 S., brosch., € 7,00

978 3 7696 1665 1 Heft 2:
Hartmut Bobzin, **Ließ ein Papst
den Koran verbrennen? Mutmaßungen
zum Venezianischer Korandruck von 1537/38.**
48 S., brosch., € 8,00

2014

978 3 7696 1666 8 Heft 1:
Jan-Dirk Müller, **Das Faustbuch in
den konfessionellen Konflikten des
16. Jahrhunderts.** 64 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1667 5 Heft 2:
Manfred Ullmann, **Die arabische
Partikel *ḥaṣṣa*.** 64 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1668 2 Heft 3:
Andreas Höfele, **Der Einbruch der Zeit.**
Carl Schmitt liest Hamlet.
48 S., brosch., € 10,00

2015

978 3 7696 1669 9 Heft 1:
Helmut Pfotenhauer, **Literarische Biographie
als philologischer Erkenntnisgewinn?**
Neue Bücher über Goethe. 24 S., brosch., € 7,00

978 3 7696 1670 5 Heft 2:
Matthias Steinhart, **Im Wettstreit
mit Apelles. Archäologische Bemerkungen
zur Konzeption von Giorgiones Tempesta.**
88 S., brosch., € 10,00

2016

978 3 7696 1671 2 Heft 1:
Ernst Vogt, **«Wenn die Jugend nur etwas
taugt...» Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff
an Walther Kranz. 39 Dokumente.**
80 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1672 9 Heft 2:
Martin Hose, **Konstanten und Wandel in der
antiken Historiographie: Explanada und
explanantia in ihrer Entwicklung. Beiträge
zu einer Geschichte der Geschichtsschreibung.**
56 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1673 6 Heft 3:
Gunther Wenz, **Die Sünde Adams.**
*Zum Fall des Dorfrichters in Heinrich von
Kleist's Lustspiel «Der zerbrochene Krug».*
56 S., brosch., € 12,00

2017

978 3 7696 1674 3 Heft 1:
Wolfgang Hübner, **Athena am Sternhimmel
bei Proklos.**
56 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1675 0 Heft 2:
David E. Wellbery, **Goethes Pandora.**
*Dramatisierung einer Urgeschichte der
Moderne.*
80 S., brosch., € 12,00

Abhandlungen Backlist

ABHANDLUNGEN – Neue Folge

- 978 3 7696 0958 5 Nummer 127:
Sabine Heym, Willibald Sauerländer,
Herkules besiegt die Lernäische Hydra.
Der Herkules-Teppich im Vortragssaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
2006. 94 S., 52. Abb., geb., € 34,00
- 978 3 7696 0965 3 Nummer 128:
Theodor Göllner, Bernhold Schmid (Hg.)
Severin Putz (Mitarbeit), **Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext.** *Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2.–4. August 2004.*
2006. 466 S., geb., € 109,00
- 978 3 7696 0964 6 Nummer 129:
Bearbeitet von D. Diemer, P. Diemer, L. Seelig, P. Volk, B. Volk-Knüttel u. a.
Vorgelegt von Willibald Sauerländer,
Die Münchner Kammer. 2008. Bd. 1: Katalog Teil 1, Bd. 2: Katalog Teil 2, zus. 1062 S., Bd. 3: Aufsätze und Anhänge, VIII+569 S., geb., € 498,00
- 978 3 7696 0967 7 Nummer 130:
Martin Heckel, **Vom Religionskonflikt zur Ausgleichsordnung.** *Der Sonderweg des deutschen Staatskirchenrechts vom Augsburger Religionsfrieden 1555 bis zur Gegenwart.*
2007. 135 S., brosch., € 23,00
- 978 3 7696 0973 8 Nummer 131:
Volker Bierbrauer, **Ethnos und Mobilität im 5. Jahrhundert aus archäologischer Sicht: Vom Kaukasus bis nach Niederösterreich.**
2008. 129 S., 32 Tafeln, geb., € 48,00
- 978 3 7696 0977 6 Nummer 132:
Wolfgang Fikentscher, **Law and Anthropology.** *Outlines, Issues, and Suggestions.*
2009. 512 S., geb., € 125,00
- 978 3 7696 0951 6 Nummer 133:
Gunter Wenz (Hg.), **Friedrich Immanuel Niethammer (1766–1848).** *Beiträge zur Biographie und Werkgeschichte.*
2009. VIII, 123 S., brosch., € 28,00

- 978 3 7696 0122 0 Nummer 134:
Werner Beierwaltes, Erich Fuchs (Hrsg.),
Symposium Johann Gottlieb Fichte. Herkunft und Ausstrahlung seines Denkens.
2009. VII, 98 S., brosch., € 30,00
- 978 3 7696 0123 7 Nummer 135:
Kalliope Sarri, **Orchomenos IV. Orchemenos in der mittleren Bronzezeit.**
2010. 479 S., 8 Tabellen, 77 Tafeln, 7 Phototafeln, 51 Diagramme, 12 Pläne, geb., € 144,00
- 978 3 7696 0124 4 Nummer 136:
Cornelia Meyer-Stoll, **Die Maß- und Gewichtsreformen in Deutschland im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Rolle Carl August Steinheils und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.**
2010. 305 S., brosch., € 76,00
- 978 3 7696 0125 1 Nummer 137:
Gunter Wenz (Hg.), **Das Böse und sein Grund.** *Zur Rezeptionsgeschichte von Schellings Freiheitsschrift 1809.*
2010. 163 S., brosch., € 35,00
- 978 3 7696 0126 8 Nummer 138:
Michaela Konrad, Christian Witschel (Hrsg.), **Römische Legionslager in den Rhein- und Donauprovinzen – Nuclei spätantik-frühmittelalterlichen Lebens?**
2011. 666 S., zahlr. Abb., geb., € 224,00
- 978 3 7696 0127 5 Nummer 139:
Claudia Märkl, Peter Schreiner (Hrsg.), **Jakob Philipp Fallmerayer (1790–1861).** *Der Gelehrte und seine Aktualität im 21. Jahrhundert.*
2013. 170 S., brosch., € 62,00
- 978 3 7696 0128 2 Nummer 140:
Klaus Strunk (Hrsg.), **Zur Geschichte der Sprachwissenschaft im 19. Jahrhundert.** *Briefe Johannes Schmidts an August Schleicher 1865–1868.*
2014. 128 S., geb., € 48,00
- 978 3 7696 0150 5 Nummer 141:
Dieter Launert (Hrsg.), **Nova Kepleriana.** *Bürgis Kunstweg im Fundamentum Astronomiae – Entschlüsselung seines Rätsels.*
2015. 120 S., geb., € 48,00
- 978 3 7696 0131 2 Nummer 142:
Anton Spitaler, Kathrin Müller (Hrsg.), **Erste Halbverse in der klassisch-arabischen Literatur.**
2016. 160 S., geb., € 48,00