



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die bildlichen Darstellungen des Poseidon in Attika in
archaischer und klassischer Zeit

Verfasserin

Marie Antonie Röder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 314

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Klassische Archäologie

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Marion Meyer

VORWORT

Durch einen sehr beeindruckenden exkursionsbedingten Aufenthalt in Athen und im attischen Umland zu Beginn meiner Studienzeit in Wien ist mein besonderes Interesse an der Bilderwelt jener griechischen Landschaft geweckt worden. Aus diesem Grund lag es für mich nahe, ein Diplomarbeitsthema in einem entsprechenden Themenbereich zu wählen. Diesem Wunsch ist Frau Prof. Dr. Marion Meyer gerne nachgekommen und hat mich schnell für die interessante und vielversprechende Fragestellung der vorliegenden Untersuchung begeistern können.

Ihr gilt auch mein größter Dank. Sie hat nicht nur meine Arbeit mit unerschütterlicher Geduld, konstruktiver Kritik und einer Vielzahl von wertvollen Gedankenanstößen bereichert, sondern auch der persönlichen Betreuung und all meinen Fragen stets sehr viel Zeit gewidmet.

Zudem möchte ich all meinen Freunden und Kommilitonen danken, die mich während der gesamten Zeit unterstützt und ertragen haben. Mein ganz besonderer Dank geht an meine Familie und speziell an meine Mutter, die sich wie keine zweite Person kontinuierlich in die Arbeit hineingedacht und diese mit nützlichen und vor allem ordnenden Gedanken bereichert hat.

1	Einleitung	5
1.1	FRAGESTELLUNG.....	6
1.2	METHODISCHES VORGEHEN	7
1.3	FORSCHUNGSGESCHICHTE.....	9
2	Poseidon in der attischen Vasenmalerei	13
2.1	NARRATIVE DARSTELLUNGSKONTEXTE.....	13
2.1.1	Hochzeit des Peleus und der Thetis.....	13
2.1.2	Athenageburt	15
2.1.2.1	<i>Die frühesten Darstellungen</i>	15
2.1.2.2	<i>Chronologische Entwicklung</i>	17
2.1.2.3	<i>Interpretation</i>	21
2.1.2.4	<i>Zusammenfassung</i>	23
2.1.3	Gigantomachie.....	24
2.1.3.1	<i>Vorbemerkungen</i>	24
2.1.3.1.1	<i>Die frühesten Darstellungen</i>	24
2.1.3.1.2	<i>Die sog. Akropolisvasen</i>	25
2.1.3.2	<i>Chronologische Entwicklung</i>	27
2.1.3.3	<i>Bedeutung des Bildthemas</i>	31
2.1.3.4	<i>Zusammenfassung</i>	32
2.1.4	Apollinische Trias	33
2.1.4.1	<i>Chronologische Entwicklung</i>	33
2.1.4.2	<i>Interpretation</i>	36
2.1.4.3	<i>Zusammenfassung</i>	38
2.1.5	Taten des Herakles	39
2.1.6	Einführung des Herakles in den Olymp	40
2.1.6.1	<i>Vorbemerkungen</i>	40
2.1.6.2	<i>Chronologische Entwicklung</i>	41
2.1.6.3	<i>Zusammenfassung</i>	46
2.1.7	Taten des Theseus	47
2.1.7.1	<i>Der attische Tatenzyklus</i>	47
2.1.7.2	<i>Prokrustes</i>	48
2.1.7.3	<i>Marathonischer Stier</i>	48
2.1.7.4	<i>Raub der Antiope</i>	50

2.1.8	Theseus' Besuch auf dem Meeresgrund.....	53
2.1.8.1	Mythos	53
2.1.8.1.1	Entstehungskontext.....	53
2.1.8.1.2	Literarische Überlieferung.....	54
2.1.8.2	Chronologische Entwicklung	54
2.1.8.2.1	„Amphitrite-Version“	55
2.1.8.2.2	„Poseidon-Version“.....	57
2.1.8.3	Interpretation	60
2.1.8.4	Umstrittene Darstellungen	61
2.1.8.5	Zusammenfassung	63
2.2	NICHT-NARRATIVE DARSTELLUNGSKONTEXTE.....	65
2.2.1	Chronologischer Überblick	65
2.2.1.1	Archaische Zeit.....	65
2.2.1.2	Klassische Zeit	70
2.2.2	Quantitative Verteilung	74
2.2.3	Zusammenfassung	75
2.3	DARSTELLUNGEN MIT AUSGEWÄHLTEN MYTHISCHEN FIGUREN.....	76
2.3.1	Amphitrite.....	76
2.3.1.1	Vorbemerkungen	76
2.3.1.2	Beginn der gemeinsamen Darstellung	77
2.3.1.3	Erste Begegnung auf Naxos	77
2.3.1.4	Verfolgung der Partnerin?	80
2.3.1.5	Nicht-narrative Darstellungen	82
2.3.1.5.1	Im Gespräch.....	82
2.3.1.5.2	Bei der Spende	83
2.3.1.6	Interpretation	84
2.3.1.7	Zusammenfassung	85
2.3.2	Aithra und Amymone	86
2.3.2.1	Bildtypus der Liebesverfolgung.....	86
2.3.2.2	Aithra.....	88
2.3.2.3	Amymone	89
2.3.2.3.1	Vorbemerkungen	89
2.3.2.3.2	Chronologische Entwicklung	90
2.3.2.4	Interpretation	95
2.3.2.5	Zusammenfassung	96
2.3.3	Attische Heroen	97
2.3.3.1	Erechtheus	97
2.3.3.2	Kekrops.....	100
2.3.3.3	Pandion	103
2.3.3.4	Aigeus	104
2.3.3.5	Hippothon	105
2.3.3.6	Interpretation	106
2.3.3.7	Zusammenfassung	107

3	Poseidon in der Bauplastik.....	109
3.1	PARTHENON	109
3.1.1	Ostmetopen: Gigantomachie	109
3.1.1.1	<i>Metope XIV</i>	110
3.1.1.2	<i>Metope VI</i>	111
3.1.1.3	<i>Interpretation im Zusammenhang</i>	112
3.1.2	Ostfries: Götterversammlung	113
3.1.2.1	<i>Figur Ost 38</i>	113
3.1.2.2	<i>Interpretation im Zusammenhang</i>	114
3.1.3	Ostgiebel: Athenageburt.....	116
3.1.3.1	<i>Rekonstruktion</i>	117
3.1.3.2	<i>Torso H</i>	119
3.1.3.3	<i>Interpretation im Zusammenhang</i>	120
3.1.4	Westgiebel: Streit um Attika	121
3.1.4.1	<i>Rekonstruktion</i>	121
3.1.4.2	<i>Figur M</i>	123
3.1.4.3	<i>Interpretation im Zusammenhang</i>	126
3.1.5	Interpretation vor dem zeitgenössischen politischen Hintergrund.....	129
3.2	OSTFRIES DES HEPHAISTEIONS.....	130
3.2.1	Figur 22	131
3.2.2	Interpretation im Zusammenhang.....	133
3.3	POSEIDONTEMPEL AM KAP SUNION	135
3.3.1	Erhaltene Giebelfragmente	136
3.3.2	Erhaltene Friesfragmente.....	137
3.3.3	Zusammenfassende Bemerkungen	139
3.4	OSTFRIES DES ATHENA-NIKE-TEMPELS	139
3.4.1	Figur 13	140
3.4.2	Interpretation im Zusammenhang.....	142
4	Ergebnisse	145
4.1	DAS BILD DES POSEIDON IM 6. UND 5. JH. V. CHR.	145
4.2	POSEIDON UND DIE ATHENER.....	152
5	Zusammenfassung.....	153

6	Vasenbilderliste	155
7	Literatur- und Abkürzungsverzeichnis	165
8	Tafelteil.....	193

1 Einleitung

«O Kronos' Sohn,
Poseidon, du hast unserm Land
Dies beides verliehn :
Hast unsern Gauen als ersten
Den zähmenden Zügel
Der Pferde gewiesen
Und die Schaufel der Ruder, von Menschen bewegt,
Fliegt windschnell über die Flut,
Umwogt von dem Chor
Der fünfzig Töchter des Meeres.»
(Sophokles *Oid. K.* 712-719)¹

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der ikonographischen sowie ikonologischen Analyse der bildlichen Darstellungen des Gottes Poseidon, die in der griechischen Landschaft Attika in archaischer und klassischer Zeit geschaffen werden.

Einen ersten Eindruck von der Relevanz des Gottes für jene Region soll die eingangs zitierte Stelle aus der Tragödie *Oidipous epi Kolōnō* vermitteln, die aus der Feder des attischen Dichters Sophokles stammt und erstmals im Jahre 401 v. Chr. posthum als Teil der sog. thebanischen Trilogie in Athen zur Aufführung kommt. In dem besagten Auszug erinnert der Chor mit feierlichen Worten an zwei sehr wichtige Verdienste des Gottes Poseidon um die attische Landschaft: Er hat der dortigen Bevölkerung einerseits die Domestizierung der Pferde, andererseits die Schifffahrt gelehrt. Es wird deutlich, dass die Athener dem Gott eine ganz zentrale Stellung in ihrem Bewusstsein einräumen; sie setzen ihn mit der seit Homer² ihm vornehmlich zugewiesenen Domäne – dem Meer – in Beziehung, verbinden ihn aber genauso mit anderen Zuständigkeitsbereichen. Der bei Sophokles so hervorgehobene Aspekt des Hippios schließt den Gott eng mit Athena – der Hauptgottheit Attikas – zusammen, mit der er nicht nur am Kolonos Hippios³, sondern auch auf der Athener Akropolis im Erechtheion⁴, am Kap Sunion⁵ und im Demos Lakiadai⁶ gemeinsame kultische Verehrung genießt. Ferner treffen die beiden Gottheiten als unmittelbare Kontrahenten in dem Mythos vom Streit um den Besitz von Attika aufeinander⁷ und gelten auch als Schutzgottheiten dieser Landschaft. In einer weiteren attischen Tragödie des 5. Jh. v. Chr. – im *Hippolytos* des Euripides – wird der Gott Poseidon zudem als göttlicher Vater des Theseus angesprochen⁸,

¹ Nach BUSCHOR 1979, 212.

² Hom. Il. 15, 187-193.

³ Paus. 1, 30, 4.

⁴ Plut. symp. 741B.

⁵ Zur umstrittenen Frage der Hauptkultempfänger am Kap Sunion siehe Kap. 3.3.

⁶ Paus. 1, 37, 2.

⁷ Früheste literarische Erwähnung des Streits bei Hdt. 8, 55.

⁸ Eur. Hipp. 887.

eine Gegebenheit, die ihn in ein direktes verwandtschaftliches Verhältnis zu dem attischen Heros *par excellence* setzt.

Wie dieser kurze einführende und keineswegs vollständige Blick auf die attische Bühne des 5. Jh. v. Chr. zeigt, ist der Gott Poseidon mit Attika sehr eng verwoben. Er wird dort nicht nur an einer Vielzahl von Kultorten⁹ und unter den verschiedensten Aspekten¹⁰ verehrt, sondern auch mit den dortigen mythischen Exponenten – Hauptgottheit und Hauptheros – in eine ausgesprochen enge Beziehung gesetzt. Interessant ist nun, ob sich ähnliche Beobachtungen auch in der attischen Bildkunst machen lassen.

1.1 FRAGESTELLUNG

Das Anliegen dieser Arbeit ist es, anhand der überlieferten Bildkunst Erkenntnisse über die Vorstellung zu gewinnen, die man sich in Attika in archaischer und klassischer Zeit von dem Gott Poseidon macht. Die Untersuchung ist topographisch auf die östlichste Region in Mittelgriechenland festgelegt, die als dreieckige Halbinsel zwischen dem Euboiischen Meer und dem Saronischen Golf hervorragt und im Nordwesten von dem Gebirge Kithairon und im Süden durch das Kap Sunion begrenzt wird¹¹, und zeitlich auf das 6. und 5. Jh. v. Chr. beschränkt.

Zentraler Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Fragestellung, wie, wann und mit wem bzw. in welchem Kontext der Gott Poseidon in der attischen Bildkunst wiedergegeben wird. Dabei möchte ich verstärkt herausarbeiten, welche Bedeutung dem Gott auf den einzelnen Darstellungen zukommt: Wird er im Bildfeld als bloße Füllfigur charakterisiert oder wird ihm eine tragende Rolle im gezeigten Geschehen zuteil? Wie wird er im Vergleich mit anderen Gottheiten dargestellt?

Ferner steht im Mittelpunkt meines Interesses, welche unterschiedlichen Zuständigkeitsbereiche des Poseidon speziell auf attischen Bildern angesprochen werden, d. h. ob er sich beispielsweise eher als würdige olympische Gottheit, als Beherrscher des Meeres, als Gott der Pferde, als Erderschütterer oder als göttlicher Vater des Heros Theseus präsentiert. Gerade im Hinblick auf die regionalspezifische Ausrichtung der Arbeit wird zudem berücksichtigt, wie oft und in welcher Weise der Gott bei den Darstellungskontexten,

⁹ Zu den Kultstätten und Festen des Gottes in Attika: DEUBNER 1932; SIMON 1983; PARKER 1996 und 2005.

¹⁰ Zu den verschiedenen Epitheta des Gottes in Attika: WÜST 1954, 514-516.

¹¹ Siehe LOHMANN 1997, 234.

die für Attika besonders signifikant sind, gezeigt und in welche Beziehung er mit den mythischen Repräsentanten des attischen Staates gesetzt wird. Dabei steht insbesondere sein Verhältnis zu Athena, der zentralen Gottheit Attikas, und zu Theseus, dem athenischen Hauptheros, im Blickpunkt der Untersuchung.

Um ein möglichst umfassendes und aussagekräftiges Bild von dem Gott Poseidon in der attischen Bildkunst zu gewinnen, erachte ich ferner folgende Fragestellungen als wichtig: Kann man einen Anstieg bzw. eine Abnahme der Menge an Poseidonbildern über die gewählte Zeitspanne hinweg feststellen? Wird er zu bestimmten Zeiten besonders häufig bildlich wiedergegeben und welche Schlüsse darf man aus derartigen Beobachtungen ziehen?

Schließlich soll aufgezeigt werden, ob eine Veränderung in der Darstellungsweise des Gottes Poseidon über den zu behandelnden Zeitraum hinweg zu konstatieren ist und inwieweit sich dabei die zunehmende Auseinandersetzung der Athener mit dem Meer – dem zentralen Zuständigkeitsbereich des Gottes – seit den Perserkriegen und der Flottenpolitik des Themistokles bemerkbar macht.

Nicht in die vorliegende Arbeit mit aufnehmen möchte ich hingegen die Diskussion sämtlicher religionsgeschichtlicher Aspekte des Poseidonkultes in Attika, die insbesondere Ursprung sowie Herkunft des Gottes betreffen¹².

1.2 METHODISCHES VORGEHEN

In der Forschung ist bereits eine Vielzahl ganz ähnlicher Fragestellungen bearbeitet worden. Besonders herausstreichen möchte ich die im Jahre 1962/63 eingereichte Dissertation „Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei“ von PAUL ZANKER, die das Wirken und die Erscheinung des Gottes Hermes im 6. und 5. Jh. v. Chr. zum Gegenstand hat und ferner das Verhalten der Athener zu dieser erfahrenen und nach der Erfahrung im Bild geformten Gottheit analysiert. Zanker gliedert seine Arbeit in drei große Kapitel, in denen die Figur des Hermes zum einen in Verbindung mit bestimmten Heroen (Perseus, Herakles, Paris) und Gottheiten (Zeus, Dionysos, Athena, Apollon, Aphrodite) untersucht, zum anderen mit den Menschen in Beziehung gesetzt wird. Wie der Titel der Abhandlung bereits verrät, legt der Autor hierbei sein Hauptaugenmerk auf den Wandel in der Darstellungsweise des Gottes, was eine stets chronologisch angelegte Beschäftigung mit den Vasenbildern zur Folge hat. KARIM W. ARAFAT beschäftigt sich in der im Jahre 1990 erschienenen Monographie

¹² Vgl. dazu SCHACHERMEYR 1950; WÜST 1954, 446-454; WINDEKENS 1960; LITTLETON 1973.

„Classical Zeus. A Study in Art und Literature“ mit dem Vergleich von bildlicher und literarischer Überlieferung von Mythen und der spezifischen Rolle des Gottes Zeus in den besagten Erzählungen (Gigantomachie, Geburten, Verfolgungen, Libationen, Einführung des Herakles, Urteil des Paris). In den einzelnen Kapiteln listet er zunächst die literarischen Quellen zu dem Mythos auf, bevor er sich eingehend mit den Darstellungen des Zeus, und zwar vornehmlich mit denen auf attisch rotfigurigen Vasen klassischer Zeit auseinandersetzt. Dabei wählt Arafat ein Vorgehen, das die Beschreibung der Bilder an den Anfang stellt und bei der Auswertung insbesondere die chronologische Entwicklung und die jeweils zur Charakterisierung des Gottes herangezogenen ikonographischen Elemente berücksichtigt. Bei der Ordnung und Gliederung des Quellenmaterials habe ich mich vornehmlich an der Untersuchung von Zanker orientiert, bei der ikonographischen Auswertung der Darstellungen hingegen an der methodischen Herangehensweise von Arafat.

Am Anfang steht die Sammlung des archäologischen Quellenmaterials, das in dem für die vorliegende Arbeit relevanten Zeitraum die äußerst aussagekräftigen Gattungen der attischen Vasenbilder sowie der attischen Bauplastik umfasst. Meine Materialzusammenstellung basiert auf den Online-Datenbanken des Beazley- und des CVA-Archivs, den Bänden des LIMC und den von mir im Literaturverzeichnis aufgelisteten Werken. Die Analyse der einzelnen Darstellungen erfolgt in zwei Kapiteln.

Der erste größere Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den attischen Vasenbildern, die in die Kategorien „narrative“ und „nicht-narrative“ Darstellungskontexte unterteilt sind. Als „narrativ“ bezeichne ich die Bilder, die sich auf „einen gegebenen erzählerischen Zusammenhang“ beziehen, dessen Kenntnis sie beim Betrachter voraussetzen, als „nicht-narrativ“ dagegen die Bilder, die einen rein deskriptiven Charakter besitzen¹³. Separat werden die Darstellungen des Poseidon mit einigen mythischen Figuren untersucht: Bei diesen handelt es sich um seine Partnerin Amphitrite, der er sowohl in narrativen als auch in nicht-narrativen Bildkontexten begegnet, um Aithra und Amymone, denen der Gott in dem weit verbreiteten, aber nur schwer in eine der oben skizzierten Kategorien einordbaren Verfolgungsschema nachstellt, und schließlich um ausgewählte attische Heroen, die nicht so sehr Vasenbilder, sondern vielmehr antike Schriftquellen mit Poseidon in Beziehung setzen. Alle Vasenbilder werden stets in chronologischer Reihenfolge beschrieben und untersucht, wobei sich das Hauptaugenmerk der Analyse darauf richtet, welche ikonographischen Elemente zur Charakterisierung des Gottes Poseidon herangezogen werden, mit wem und wie er im Bildfeld platziert wird und ob ein Wandel in seiner Darstellungsweise über den

¹³ So GIULIANI 2003, 285-286.

festgelegten Zeitraum hinweg zu beobachten ist. Ferner werden einerseits die Bilder mit entsprechenden nicht-attischen Darstellungen des Poseidon und mit entsprechenden attischen Darstellungen anderer Gottheiten verglichen, andererseits die Relevanz des wiedergegebenen Themas für Attika und die Quantität der Bilder des Poseidon im Hinblick auf die Gesamtmenge ermittelt. Derartige methodische Herangehensweisen ermöglichen nähere Aussagen über die Stellung und allgemeine Bedeutung des Gottes in der attischen Vasenmalerei.

Der zweite kleinere Teil der Arbeit setzt sich mit der attischen Bauplastik, ebenfalls in chronologischer Reihenfolge, auseinander. Bei der näheren Analyse stehen auf der einen Seite die genaue und kritische Untersuchung der dem Gott Poseidon zugewiesenen Figuren bzw. Bruchstücke, auf der anderen Seite wiederum seine Ikonographie sowie Platzierung und Einbindung in das jeweilige Geschehen im Vordergrund. Zudem beziehen meine Überlegungen nicht nur den gesamten Skulpturenschmuck, sondern auch den Entstehungskontext des Baus mit ein, die oftmals konkrete Anhaltspunkte für die Interpretation der einzelnen Darstellungen des Poseidon liefern.

Das letzte Kapitel zieht schließlich ein zusammenfassendes Fazit aus allen Teilergebnissen der Arbeit, und zwar unter besonderer Berücksichtigung der Frage, in welchen Darstellungskontexten der Gott Poseidon vor und nach den Perserkriegen in der attischen Bildkunst gezeigt wird.

1.3 FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die erste systematische Untersuchung der bildlichen Darstellungen des Gottes Poseidon in griechischer und römischer Zeit legt HEINRICH BULLE Anfang des 20. Jahrhunderts in dem Lexikonartikel „Poseidon in der Kunst“ vor, in dem zu großen Teilen auf die umfangreiche, dem Gott gewidmete Materialsammlung von JOHANNES OVERBECK aus dem Jahre 1873 zurückgegriffen wird. In dem für meine Arbeit relevanten Teil des Beitrages befasst sich der Autor unter fortwährender Berücksichtigung der chronologischen Entwicklung zum einen mit den ikonographischen Elementen¹⁴, die zur näheren Charakterisierung des Gottes eingesetzt werden, zum anderen mit einzelnen wichtigen Darstellungskontexten¹⁵, die er an

¹⁴ BULLE 1902-1909, 2855-2861 geht näher auf die Attribute (Dreizack und Fisch), Tracht und Haltungen des Gottes sowie auf die Tiere (Pferd, Stier) und Meerwesen (Tritonen, Hippokampen) ein, die den Gott gelegentlich begleiten.

¹⁵ BULLE 1902-1909, 2861-2880 nimmt in seine Überlegungen den Streit um Attika, die Gigantomachie, die Liebesverbindungen, die Hochzeit des Peleus und der Thetis und die Götterversammlungen auf.

ausgewählten Bildern und mit besonderem Augenmerk auf die jeweilige Erscheinung des Gottes diskutiert. Er konstatiert, dass in der Bildkunst die Erscheinung des Poseidon sehr stark der seines Bruders Zeus angeglichen wird und dass man erst in hellenistischer Zeit seinen besonderen Wesenszügen volle Beachtung schenkt. Obgleich seine Ergebnisse nicht mehr dem heutigen Forschungsstand entsprechen, ist es Bulle als großen Verdienst anzurechnen, dass er sich den Darstellungen des Gottes Poseidon erstmals mit einer gewissen Methodik genähert hat.

Im Jahre 1954 erscheint ein umfangreicher Artikel in der Realenzyklopädie von ERNST WÜST, der sich außer mit Problemstellungen wie Name, Herkunft oder Funktionen des Gottes Poseidon auch gezielt mit dessen Erscheinung in der antiken Bildkunst auseinandersetzt und sich dabei an den Materialsammlungen von Overbeck und Bulle orientiert. Der Autor führt zunächst Stellenzitate antiker Schriftquellen auf, die Nachrichten über teils verlorene Darstellungen des Gottes beinhalten. Dann beschäftigt er sich mit dem erhaltenen archäologischen Quellenmaterial: Zuerst werden die Darstellungen des Poseidon als Einzelfigur aufgelistet, die Wüst aufgrund von bestimmten Handlungs- und Bewegungsmotiven sieben verschiedenen Typen¹⁶ zuordnet. Darauf folgen die Zusammenstellungen der Bilder des Gottes mit ausgewählten mythischen Gestalten¹⁷ sowie mit bestimmten mythischen Kontexten¹⁸. Bei Wüst steht das katalogartige Sammeln von Darstellungen über sämtliche Gattungen und Epochen hinweg im Vordergrund und nicht die genaue ikonographische Analyse und Auswertung.

Die bisher einzige monographische Auseinandersetzung mit den bildlichen Wiedergaben des Gottes Poseidon liefert URSULA HEIMBERG in ihrer im Jahr 1968 eingereichten Dissertation „Das Bild des Poseidon in der griechischen Vasenmalerei“, in der allerdings nur Darstellungen auf korinthischen, attischen und unteritalischen Vasen berücksichtigt werden. Anhand der speziellen Bildträger analysiert die Autorin kapitelweise einerseits das Verhältnis

¹⁶ Vgl. WÜST 1954, 537-543: I: „Der Gott tritt mit dem einen Fuß hoch auf“ – II: „Der Gott ist schreitend dargestellt“ – III: „Der Gott steht (meistens nackt) in ruhiger Haltung da; die Linke greift (hoch) nach dem Dreizack; die Rechte ist entweder leer herabgesenkt oder bis zu horizontaler Lage des Unterarms gehoben, wenn sie ein Attribut (Fisch, Aphlaston) trägt“ – IV: „Der Gott steht in ruhiger Haltung da, entweder ganz nackt oder unterwärts mit einem Chiton bekleidet oder mit dem zusammengefalteten Mäntelchen über den Schultern. Beide Arme sind gesenkt. Der Dreizack lehnt an der einen Schulter, die andere Hand trägt meistens ein Attribut“ – V: „Der Gott reitet oder fährt“ – VI: „Der Gott sitzt (thront), fast immer nach links; unterwärts bekleidet“ – VII: „Der Gott schreitet (meistens nach rechts) in starker Bewegung oder läuft. Den Dreizack hält er dabei in der Rechten horizontal“.

¹⁷ WÜST 1954, 543-551 beschäftigt sich näher mit den Gottheiten Athena, Dionysos, Hermes und Zeus sowie mit Amphitrite, Aithra und Amymone, den Frauen des Gottes.

¹⁸ WÜST 1954 551-557 konzentriert sich hierbei auf die Athenageburt, den Streit um Attika, die Gigantomachie, die Sagen um Herakles und Theseus und auf nur vereinzelt gezeigte Ereignisse.

des Gottes zu verschiedenen mythischen Gestalten¹⁹, andererseits die Erscheinung des Gottes bei bestimmten mythischen Ereignissen²⁰. Die ikonographische Auswertung der Vasenbilder erfolgt stets in chronologischer Reihenfolge und mittels einer genauen Beschreibung und Analyse der Bildelemente. Ihre Ergebnisse fasst Heimberg in einem chronologischen Überblick zusammen, der die Entwicklung des Poseidonbildes in der griechischen Vasenmalerei von der archaischen bis zur hellenistischen Zeit zu skizzieren versucht. Sie ist der Meinung, dass das „Bild des Gottes Poseidon, das auf diese Weise gewonnen wurde, [...] nicht besonders farbig und abwechslungsreich [ist]“, und weist dem Gott Poseidon, der „nicht eigentlich ein Gott wie die anderen Olympier [ist]“, den Platz eines ungeliebten Außenseiters im griechischen Pantheon zu²¹. Die inhaltlich nicht nachzuvollziehenden Schlussfolgerungen von Heimberg sind in der Forschung kaum rezipiert worden, ihre Vorarbeit in Sachen Materialsammlung und sinnvoll angelegter Aufbereitung dagegen hat Anklang gefunden.

In der Folgezeit werden nur wenige kurze Aufsätze publiziert, die sich lediglich mit sehr speziellen Aspekten des Gottes befassen. An dieser Stelle seien der 1977 erschienene Artikel „Poseidon and Amymone on an Apulian Pelike“ von ARTHUR D. TRENDALL über die Darstellungen von Poseidon und Amymone in der unteritalischen Vasenmalerei und der 1979 veröffentlichte Beitrag „Poseidon in the Gigantomachie“ von MARY B. MOORE über die Ikonographie des Gottes in dem konkreten Bildkontext erwähnt.

Im Jahre 1989 erscheint das bemerkenswerte Buch „Art and Cult under the Tyrants“ von H. ALAN SHAPIRO, das regen Anklang in der Fachwelt gefunden hat und damals wie heute wertvolle Gedankenanstöße liefert. In dem eigens dem Poseidon gewidmeten Kapitel sammelt der Autor sämtliche Kultevidenz für den Gott in der Landschaft Attika in der von ihm festgelegten Zeitspanne und analysiert dabei auch mit überzeugenden Beobachtungen und Schlussfolgerungen die Bedeutung und Präsenz des Poseidon in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei. Im Mittelpunkt seiner Untersuchungen stehen das besondere Verhältnis des Gottes zu Athena - der Hauptgottheit Attikas -, die außergewöhnliche Stellung des Poseidon im Oeuvre des Amasismalers sowie der Zuständigkeitsbereich des Gottes als Hippios, der Poseidon in spezieller Weise mit den Pferden und der Reitkunst verbindet. Shapiro analysiert und interpretiert als Erster in angemessener und überzeugender Weise die unterschiedlichen Facetten, die der Gott Poseidon in der attischen Bildkunst offenbart.

¹⁹ Heimberg nimmt die Gottheiten Athena, Zeus, Apollon, Dionysos, Hermes, Aphrodite und Amphitrite sowie die mythischen Gestalten Kadmos, Pelops, Herakles und Theseus in ihre Arbeit mit auf.

²⁰ In gesonderten Kapiteln behandelt Heimberg die Gigantomachie, die Bellerophonsage und den Medusamythos.

²¹ HEIMBERG 1968, 78.

Die aktuellste und zugleich umfangreichste Sammlung griechischer und unteritalischer Poseidondarstellungen befindet sich in dem 1994 veröffentlichten LIMC-Artikel von ERIKA SIMON, der einen nahezu vollständigen Überblick über die Erscheinung des Gottes in sämtlichen Quellengattungen, Bildkontexten und Epochen der griechischen Kunst gibt. Die Autorin beschränkt sich dabei aber nicht auf die bloße Zusammenstellung der bildlichen Wiedergaben des Gottes, sondern nimmt auch vielversprechende Interpretationsversuche einzelner Darstellungen mit nützlichen Hinweisen auf weiterführende Literatur sowie einen chronologischen Abriss der Entwicklung des Poseidonbildes vor.

Zusammenfassend betrachtet ist die konkrete Analyse und Interpretation der bildlichen Darstellungen des Gottes Poseidon in Attika nur von wenigen Wissenschaftlern zielgerichtet verfolgt worden. Viel häufiger ist die Auseinandersetzung mit den besagten Bildern nur ein marginaler Bestandteil thematisch entweder divergent ausgerichteter oder sehr weit gefasster Publikationen, die kaum ein zusammenhängendes oder gar aussagekräftiges Bild von der Vorstellung vermitteln können, die man sich in dieser Region von dem Gott macht. Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, eben diese Forschungslücke zu schließen.

2 Poseidon in der attischen Vasenmalerei

Im Hinblick auf die große Menge an bildlicher Wiedergaben des Gottes Poseidon auf attischen Vasenbildern wird in diesem Teil der Arbeit nicht der Anspruch auf eine vollständige Materialberücksichtigung erhoben. Insbesondere bei sehr häufig gezeigten Bildthemen wie der Gigantomachie oder der Verfolgung der Amythone wird eine repräsentative Auswahl²² unter den Darstellungen getroffen. Ferner sei darauf hingewiesen, dass die vorgenommene Unterteilung der Vasenbilder in narrative und nicht-narrative Darstellungskontexte keineswegs als absolut zu verstehen ist. Schließlich ist es bei nicht wenigen der angeführten Bilder umstritten, ob sie szenisch eingebunden sind oder nicht; derartig fragliche Darstellungen werden in ihrem jeweiligen Kontext diskutiert.

2.1 NARRATIVE DARSTELLUNGSKONTEXTE

2.1.1 Hochzeit des Peleus und der Thetis

Im frühen 6. Jh. v. Chr. wird der Gott Poseidon zum ersten Mal auf attischen Vasenbildern anlässlich der Hochzeit des Peleus und der Thetis dargestellt, zu der sich die gesamte olympische Göttergemeinschaft versammelt. Einen imposanten Eindruck von dem Ereignis vermitteln vor allem die außergewöhnlichen Bilder des Sophilos und des Kleitias²³.

Eine feierliche Wagenprozession festlich gestimmter und gekleideter Götterpaare, die sich auf das Haus des jung verheirateten Paares zu bewegen, zierte die eine Seite des Dinos P1 des Sophilos (um 580 v. Chr.²⁴; Taf. I, 1). Unmittelbar hinter dem Wagen von Zeus und Hera folgt das Viergespann des Poseidon und der Amphitrite. Während der Gott die Zügel hält, zieht Amphitrite an ihrem Schleier und kennzeichnet sich mit der Geste als dessen Partnerin. Williams behauptet, dass die Pferde des Poseidon, besonders der sich wild aufbäumende

²² Ich habe vornehmlich die Vasenbilder ausgewählt, die mehrere für den Gott Poseidon besonders charakterisierende Bildelemente in sich vereinigen und somit für eine Vielzahl ganz ähnlicher Darstellungen stehen können.

²³ Die Gefäße des Sophilos sind stilistisch früher anzusetzen, aber die thematischen Übereinstimmungen mit Kleitias stechen derart ins Auge, dass man ein gemeinsames Vorbild für beide Maler postulieren darf, so SIMON – HIRMER 1967, 70.

²⁴ So BAKIR 1981, 59.

Schimmel, feuriger als die des Zeus dargestellt sind, und glaubt, in der Beobachtung eine Anspielung auf Poseidons spezielle Beziehung zu Pferden zu erkennen²⁵. Meiner Meinung nach ist das abwegig, da auch alle anderen Pferde auf dem Bild in kraftvoller Bewegung wiedergegeben sind und Shapiro zu Recht darauf hinweist, dass nicht jedes Pferd zwangsläufig mit Poseidon zu verbinden ist, sondern einer gewissen „göttlichen“ Kennzeichnung bedarf²⁶. Von Sophilos sind ferner zehn Fragmente eines weiteren Dinos P2 erhalten, der von der Athener Akropolis stammt und das gleiche Ereignis zeigt. Mit Hilfe des oben beschriebenen Gefäßes im British Museum ist eine Rekonstruktion der dargestellten Handlung auf dem Dinos möglich, da dessen erhaltene Figuren denen auf dem Gefäß in London entsprechen²⁷.

Den Hauptfries der imposanten François-Vase P3 des Kleitias (570-565 v. Chr.²⁸) zielt auch eine Götterprozession anlässlich der Hochzeit des Peleus und der Thetis (Taf. I, 2). Kleitias breitet seine Komposition jedoch weniger in die Fläche aus als Sophilos, rhythmisiert „aber mit dem Wechsel dicht gedrängter und lockerer komponierter Partien das Ganze mehr“ und besticht „durch die unübertreffliche Feinheit seiner Gravierungen“²⁹. Das Gespann des Poseidon und der Amphitrite ist wiederum direkt hinter dem Wagen des Zeus und der Hera platziert. Der Gott und seine Gattin werden zwar von der Henkelzone verdeckt, sind aber inschriftlich identifizierbar³⁰. Ich halte die Positionierung auf dem nur schwer einsehbaren Gefäßteil für keine Bedeutungsminimierung³¹, sondern eher für ein vom Bildträger vorgegebenes Erfordernis. Die neun Musen begleiten die ersten drei Wagengespanne³²; jenes verbindende Element schließt Poseidon ganz eng mit seinem ehrwürdigen Bruder zusammen.

Den bereits lange Zeit der Forschung bekannten Gefäßen fügt Iozzo kürzlich noch den Dinos P4 (zweites Viertel des 6. Jh. v. Chr.³³) hinzu, der auch eine Götterprozession anlässlich der Hochzeit des Peleus und der Thetis zeigt (Taf. I, 3). Allerdings folgt auf das Gespann des Zeus und der Hera kein Wagen mit Poseidon und Amphitrite, sondern mit zwei bärtigen männlichen Figuren. Iozzo zieht nun in Erwägung, Poseidon mit der schreitenden männlichen Gestalt am Ende des Götterzuges zu identifizieren, von der nur noch die nackten Füße, der untere Teil des Gewandes und ein Stück eines langen Stabes, für den Autor der Rest

²⁵ WILLIAMS 1983, 28.

²⁶ SHAPIRO 1989, 108-109.

²⁷ Vgl. BAKIR 1981, 5.

²⁸ So SIMON 1994, 466.

²⁹ SCHEFOLD 1993, 218.

³⁰ SIMON 1994, 466.

³¹ So HEIMBERG 1968, 71.

³² SIMON – HIRMER 1967, 70 zufolge schreiten Urania und Kalliope neben Zeus und Hera, Melpomene, Kleio, Euterpe und Thaleia neben Poseidon und Amphitrite und schließlich Stesichore, Erato und Polymnia neben Ares und Aphrodite.

³³ So IOZZO 2007, 64.

des Dreizacks, zu erkennen ist; er räumt aber selbst ein, dass Poseidon auf anderen Darstellungen der Hochzeitsprozession eine abweichende Position inne hat³⁴. Seine Bedenken bei einer solchen Zuweisung teile ich vollkommen. Aus zwei Gründen halte ich den Vorschlag von Iozzo für unwahrscheinlich: Erstens ist die Platzierung des Poseidon auf thematisch vergleichbaren Bildern stets dieselbe, nämlich unmittelbar hinter dem Gespann des höchsten Götterpaares, und zweitens würde es sich bei der vorgeschlagenen Positionierung am Ende des Zuges um keinen adäquaten Platz für einen so bedeutsamen olympischen Gott wie Poseidon, dem Bruder des Zeus, handeln. Die logische Konsequenz wäre dann, den Gott in einer der bärtigen Gestalten auf dem Gespann hinter Zeus und Hera zu erkennen, ein Vorschlag, der auch Fragen wie beispielsweise nach der Identität der männlichen Figur neben Poseidon oder nach dem Grund für die Abwesenheit der Amphitrite aufwirft.

In den eindrucksvollen Götterzügen, die anlässlich der Hochzeit des Peleus und der Thetis in der ersten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. auf wenigen attischen Vasen dargestellt sind (P1-P4), erscheint Poseidon in der Regel in Begleitung seiner Partnerin Amphitrite. Seine besondere Würde und wichtige Stellung unter den olympischen Göttern als Bruder des Zeus bringen die Vasenmaler in Athen durch seine stets hervorgehobene Positionierung innerhalb der Prozession – nämlich unmittelbar hinter dem Gespann des höchsten Götterpaares – deutlich zum Ausdruck.

2.1.2 Athenageburt

2.1.2.1 Die frühesten Darstellungen

Gegen Ende des 7. Jh. v. Chr. kommen auf der Peloponnes die frühesten Bilder der Athenageburt auf argivischen Schildreliefs auf³⁵. Kunze unterscheidet sieben verschiedene Fassungen des Themas, die alle die Gemeinsamkeit aufweisen, dass „sie das wunderbare Geschehen auf seinem Höhepunkt vor Augen führen und auf die vier unmittelbar handelnd beteiligten Gestalten [Zeus, Athena, Hephaistos und eine Eileithyia,] konzentrieren“³⁶. Ferner sind zwei literarisch überlieferte Darstellungen, ebenfalls nicht-attischen Ursprungs, bekannt, nämlich ein Erzrelief des einheimischen Künstlers Gitiadas in Sparta³⁷ sowie ein Gemälde des

³⁴ IOZZO 2007, 64.

³⁵ SIMON 1982, 38.

³⁶ KUNZE 1950, 78. Siehe dazu auch BOL 1989, 48-49.

³⁷ Paus. 3, 17, 3; Philod. 59. SCHEFOLD 1993, 210 datiert die Darstellung ohne Angabe von Gründen in spätarchaische Zeit.

Korinthers Kleantes im Heiligtum der Artemis Alpheiusa bei Olympia³⁸. Das letzt genannte Bild führt Athenaios ausschließlich wegen des anwesenden Gottes Poseidon an; aus dessen Beschreibung kann man allerdings nur entnehmen, dass sich der Gott in unmittelbarer Nähe zu Zeus aufgehalten haben muss. Der Vollständigkeit halber sei hier noch eine kleine Scherbe einer Tontafel von der Athener Akropolis³⁹ aus der Zeit vor 570 v. Chr.⁴⁰ erwähnt, auf der die gerüstete Athena aus dem Haupt des Zeus entspringt. Während Kunze beklagt, dass der peloponnesische Ursprung des Fragments meist verkannt wird, und Schefold es als korinthisch bezeichnet, weist es Shapiro mit dem Hinweis auf das attische Schema einer Werkstatt in Athen zu⁴¹.

Gegen Kunzes Annahme, dass der Mythos von der Athenageburt dorische Wurzeln besitze⁴², spricht eventuell ein 1953 auf der Kykladeninsel Tenos gefundener Reliefpithos⁴³ aus dem frühen 7. Jh. v. Chr.⁴⁴; bei dem Gefäß ist es umstritten, ob es die früheste Athenageburtsdarstellung überhaupt trägt. Das Zentrum des Bildes nimmt eine thronende geflügelte Gestalt in kurzem Chiton mit erhobenen Armen ein, die mit überzeugenden Argumenten⁴⁵ als männlich charakterisiert wird. Aus ihrem Haupt ragt der Oberkörper einer ebenfalls geflügelten etwas kleineren Figur mit einem Helm auf dem Kopf hervor, die eine Lanze und einen nicht sicher erkennbaren Gegenstand in den Händen trägt. Die Figurengruppe ist von drei weiteren geflügelten Gestalten umgeben, in denen man verschiedene Gottheiten, aber niemals Poseidon erkennen will. Ich schließe mich den Forschern an, die in der Darstellung eine Athenageburt sehen⁴⁶ und vornehmlich mit der Beobachtung argumentieren, dass die Athenageburt aus dem Haupt des Zeus die einzige aus der Antike schriftlich⁴⁷ und bildlich überlieferte Kopfgeburt ist⁴⁸.

³⁸ Strab. Geogr. 8, 343; Ath. deipn. 8, 346. Laut SCHEFOLD 1993, 210 „scheint [es] nach den übrigen Nachrichten früharchaisch gewesen zu sein“.

³⁹ Athen, Nationalmuseum Akr. 2578; SCHEFOLD 1993, Abb. 218.

⁴⁰ So SCHEFOLD 1993, 213.

⁴¹ KUNZE 1950, 77; SCHEFOLD 1993, 213; SHAPIRO 1989, 39 Anm. 179.

⁴² KUNZE 1950, 78.

⁴³ Abbildung bei SCHEFOLD 1964, Taf. 13.

⁴⁴ So SHAPIRO 1989, 39 Anm. 178.

⁴⁵ FITTSCHEN 1969, 130 und SIMON 1982, 36. 38 weisen darauf hin, dass ein oberhalb der Knie endender Chiton absolut untypisch für Frauen ist; während Fittschen noch betont, dass „das Fehlen des Bartes [...] kein Argument gegen männliches Geschlecht“ sei, hat Simon „Reste eines Bartes, der durch die Ergänzung verunklärt wurde“, festgestellt.

⁴⁶ BROMMER 1961, 72-73 erkennt auf dem Pithos die Geburt der Athena aus dem Haupt der Metis, SCHEFOLD 1964, 30, FITTSCHEN 1969, 129-131 und SIMON 1982, 35-38 bevorzugen hingegen die Version aus dem Haupt des Zeus.

KONTOLEON 1969, 228-231 sieht in der Darstellung die Geburt des Zeus aus dem Haupt der Rhea und führt gegen die Interpretation von Schefold sechs Gegenargumente auf, die m. E. SIMON 1982, 35-37 überzeugend entkräftet. CONDOLÉON 1984, 21-14 wiederum versucht, auf dem Gefäß - m. E. wenig überzeugend - die Geburt des Dionysos zu erkennen.

⁴⁷ Siehe Hes. Theog. 924; Hom. h. 28, 4f.; Pind. O. 7, 35.

⁴⁸ Vgl. FITTSCHEN 1969, 129 und SIMON 1982, 35.

2.1.2.2 Chronologische Entwicklung

Die attischen Abbildungen der Athenengeburt setzen im frühen zweiten Viertel des 6. Jh. v. Chr. ein⁴⁹. Aufgrund der Betonung des engen und besonderen Verhältnisses der athenischen Schutzgöttin zum Göttervater Zeus findet das Bildthema weite Verbreitung in Attika und entwickelt dort eine genuin attische Ausprägung⁵⁰. Athena wird als „Mini-Promachos“ ähnlich wie in der Gigantomachie dargestellt: Sie springt in fast ganzer Gestalt aus dem Haupt des Zeus heraus und wendet sich dabei stets nach rechts⁵¹. Das Aufkommen des Mythos in der attischen Vasenmalerei fällt in etwa zeitgleich mit der Reorganisation des Panathenäenfestes im Jahr 566/65 v. Chr. zusammen. Während Shapiro vorsichtig eine Verbindung zwischen den beiden Ereignissen in Betracht zieht, lehnt Schefold einen solchen Zusammenhang mit einer m. E. nicht stichhaltigen Erklärung kategorisch ab⁵². Laut Brommer sind mehr als 50 attisch schwarzfigurige Vasenbilder mit dem Thema erhalten⁵³; ich bin nach der Durchsicht der neueren Forschungsliteratur und nach einer umfangreichen Recherche im Beazley Archiv zu keiner aktuelleren Angabe der Gesamtmenge gelangt. Wichtig bleibt festzuhalten, dass Poseidon bereits auf einigen der frühesten Exemplare (A1-4) berücksichtigt wird und ab dem Zeitpunkt ein kontinuierlich häufiger Teilnehmer bei dem Ereignis ist - ich habe den Gott immerhin neunzehnmal identifizieren können.

Die Vasenbilder der ersten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. legen zwei konkrete Beobachtungen in Bezug auf Poseidon nahe: Zum einen zeigen sie den Gott von Anfang an in unmittelbarer Nähe zu der bedeutsamen Mittelgruppe, die in der Regel aus dem nach rechts thronenden Zeus, der dem Haupt entspringenden Athena und mindestens einer Eileithyia besteht; er befindet sich auf A1, A2 und A4 direkt hinter den Geburtshelferinnen und besitzt somit das Privileg, als einer der ersten Gottheiten Athena begrüßen zu dürfen. Zum anderen erscheint Poseidon häufig abgewandt mit dem Rücken zum eigentlichen Geschehen und wirkt dabei teilnahmslos und uninteressiert. Das Verhalten ist keineswegs ungewöhnlich, es legen auch die anderen Gottheiten in der Zeit an den Tag⁵⁴. Auf A2 (575-570 v. Chr.⁵⁵) stehen die anwesenden Götter, darunter auch Poseidon, in Gruppen beieinander und wirken völlig teilnahmslos. Einen ähnlichen Eindruck vermittelt A3 (um 570 v. Chr.⁵⁶; Taf. II, 1): Die versammelten Gottheiten sind in zwei isolierten Dreiergruppen angeordnet und scheinen dem

⁴⁹ HEIMBERG 1968, 10.

⁵⁰ Zur literarischen Überlieferung des Mythos und dessen Einfluss auf die Vasenmalerei: SHAPIRO 1989, 39.

⁵¹ SHAPIRO 1989, 40.

⁵² SHAPIRO 1989, 40; SCHEFOLD 1993, 213.

⁵³ Siehe Zusammenstellung bei BROMMER 1961, 67-72.

⁵⁴ BROMMER 1961, 73f.

⁵⁵ So CASSIMATIS 1984, 986.

⁵⁶ So CASSIMATIS 1984, 987.

außergewöhnlichen Vorgang in der Mitte kaum Beachtung zu schenken. Links von Zeus befinden sich Hermes, der dem obersten Gott demonstrativ den Rücken zuwendet, Hephaistos, der mit übergroßem Schritt davoneilt, dabei aber noch ehrfürchtig zurückblickt, und schließlich Dionysos, der mit einem Kantharos herantritt. Auf der anderen Seite des Zeus schließen sich Poseidon, Amphitrite und Apollon an, wobei sich letzterer sogar abwendet und aus dem Bildfeld herausschreitet. Keine der Gottheiten zeigt irgendeine besondere emotionale Regung oder Reaktion auf das wundersame Geschehen in der Mitte, abgesehen von Hephaistos. Der Gott war am Geburtsakt selbst beteiligt und verlässt nun nach vollbrachter Arbeit schnellen Schrittes das Bildfeld, nicht ohne sich noch einmal scheu umzublicken; mit der Geste deutet er an, dass er die Ankunft der neuen Göttin wahrgenommen hat. Die Amphora A4 trägt ein Vasenbild, das das wichtige Ereignis in ambivalenter Weise veranschaulicht (560-550 v. Chr.⁵⁷; Taf. II, 2). Das Geschehen in der Mitte wird voller Anteilnahme geschildert: Die eine Eileiythia hält behutsam den übergroßen Kopf des schmerzerfüllten Zeus, die andere berührt mitfühlend dessen Kinn und Haupt. Im Gegensatz zu den lebhaft agierenden Geburtshelferinnen wirken die versammelten den Vorgang ruhig und würdevoll beobachtenden Gottheiten aufgereiht wie starre Statisten.

Nach der Mitte des 6. Jh. v. Chr. ist eine grundlegende Veränderung zu beobachten: Die Götter wenden sich erwartungsvoll dem außergewöhnlichen Ereignis zu und zeigen sich von dem Geschehen ergriffen, d. h. die Wiedergabe des Mythos konzentriert sich jetzt auf die bedeutungsvolle Mittelgruppe und nicht mehr auf die ausführliche Darstellung der Götterversammlung zu beiden Seiten des Zeus⁵⁸. Auf A5 der Gruppe E (um 550 v. Chr.⁵⁹; Taf. II, 3) reagiert nicht nur die Göttin hinter Hephaistos am linken Bildrand auf das Geschehen, indem sie voller Erstaunen die Hand zum Mund führt, sondern auch Poseidon am anderen Bildrand, der sich wie die frontal thronende Hera dem Geschehen in der Mitte zuwendet und die neugeborene Göttin sogar respektvoll mit der erhobenen Rechten grüßt. Auch auf A6 (um 540 v. Chr.⁶⁰), einem weiteren Gefäß der Gruppe E, wird die Anteilnahme des Poseidon deutlich (Taf. II, 4): Er steht direkt links hinter Zeus und blickt äußerst wachsam zur Bildmitte. Dort wird der spannungsvolle Moment unmittelbar vor der Geburt dargestellt: Athena ist noch nicht wiedergegeben, aber sowohl die über der linken Hand des Zeus schwebende Eule als auch die aufgeregt gestikulierende Eileithyia weisen bereits auf das bevorstehende Ereignis hin.

⁵⁷ So CASSIMATIS 1984, 987.

⁵⁸ LOEB 1979, 23.

⁵⁹ So CASSIMATIS 1984, 987.

⁶⁰ So CASSIMATIS 1984, 986.

Die in ihrer Aussagekraft geschlossensten und eindruckvollsten Bilder der Athenageburt stammen von jener Malergruppe E um Exekias in den Jahrzehnten nach der Jahrhundertmitte⁶¹. Jede Gottheit erhält einen bestimmten Platz in einer vorgeschriebenen Reihen- bzw. Rangfolge und die Anzahl der anwesenden Götter wird auf wenige reduziert⁶². Auf A7 (Taf. II, 5) und A8 ist deutlich erkennbar, dass Poseidon immer hinter dem kitharaspielenden Apollon zurücktreten muss, wenn dieser gegenwärtig ist. Fehlt Apollon allerdings, nimmt Poseidon dessen Platz ein und steht unmittelbar links hinter Zeus (Vgl. A6; A9), d. h. er rückt noch näher als auf den früheren Exemplaren an das Hauptgeschehen heran. Bei der Suche nach einer möglichen Erklärung für die hierarchische Abfolge ist mir aufgefallen, dass in der Tyrannis der Peisistratiden, die in etwa mit der Entstehungszeit all der betrachteten Bilder zusammenfällt, den Gottheiten Zeus, Athena und Apollon besondere Verehrung und Förderung von Seiten der Herrscher zukommen⁶³. Obwohl mir kein später entstandenes Vasenbild der Athenageburt bekannt ist, das Poseidon hinter Apollon positioniert zeigt, hege ich Zweifel, ob Apollon wirklich nur aufgrund des zeitgenössischen politischen Hintergrundes so nahe der Mittelgruppe und vor Poseidon platziert wird. Schließlich scheint der Gott im Gegensatz zu Poseidon durch sein eventuell sogar schmerzlinderndes Kitharaspiel unmittelbar an dem Geburtsvorgang beteiligt zu sein.

Nichtsdestotrotz zeigt sich Poseidon auf allen Bildern nach der Mitte des 6. Jh. v. Chr. sehr viel interessierter an dem Geschehen. Nur noch auf A10 (550-540 v. Chr.⁶⁴) ist er im Begriff zu gehen; im letzten Moment wird er aber doch von dem außergewöhnlichen Ereignis in den Bann gezogen und wendet sich mit einer heftigen Bewegung und neugierigen Blick um. Auf den übrigen Vasenbildern, auch auf solchen, die nicht aus der Gruppe um Exekias stammen und die erst gegen Ende des 6. Jh. v. Chr. entstanden sind, ist Poseidon ganz nah an der Mittelgruppe platziert⁶⁵, das Geschehen stets aufmerksam verfolgend und sogar manchmal die neugeborene Göttin ehrfurchtsvoll grüßend (Vgl. A9). Besondere Aufmerksamkeit verdient in dem Zusammenhang die Hydria A14 des Antimenesmalers (um 520 v. Chr.⁶⁶), die trotz manch geäußelter Zweifel definitiv auf die Athenageburt zu beziehen ist⁶⁷ (Taf. III, 1): Athena steht im Epiphaniegestus in voller Lebensgröße und mit Helm und Lanze in den Händen vor ihrem majestätisch thronenden Vater; sie hat sich bereits nach links zum Gehen

⁶¹ HEIMBERG 1968, 11.

⁶² KNELL 1965, 15; HEIMBERG 1968, 11.

⁶³ KOLB 1977, 107. 113-114. 137.

⁶⁴ So CASSIMATIS 1984, 987.

⁶⁵ Auf A11 befindet sich Poseidon unmittelbar hinter Zeus, während er auf A12 und A13 den Platz unmittelbar hinter der Eileithyia einnimmt.

⁶⁶ So CASSIMATIS 1984, 989.

⁶⁷ Gegen eine Geburtsszene spricht sich SCHMIDT 1988, 321-323 aus.

gewandt, blickt aber noch zu Zeus zurück. Poseidon steht mit leicht geneigtem Haupt am linken Bildrand und erhebt grüßend die Hand. Er wird hier die erste Gottheit sein, der sich die neugeborene Athena gleich zuwendet.

Im 5. Jh. v. Chr. nimmt die Zahl der Athenageburtsbilder ab; die meisten der letzten Gefäße werden noch vor 460 v. Chr. mit dem besagten Motiv dekoriert⁶⁸. Laut Brommer⁶⁹ sind nur fünf rotfigurige Exemplare gesichert, von denen der Großteil noch aus der archaischen Zeit stammt. Thomas stellt die Hypothese auf, dass das Darstellungsthema „wegen seiner Drastik und Naivität“ in klassischer Zeit kaum mehr beachtet wird⁷⁰, was wenig überzeugend ist, wenn man an im 5. Jh. v. Chr. so weit verbreitete Themen wie die Erichthoniosgeburt denkt. In spät- und nachklassischer Zeit existiert kein einziges griechisches Vasenbild des einst so weit verbreiteten Mythos mehr, auch nicht in Unteritalien⁷¹. Die Darstellung der Athenageburt ist bei den Vasenmalern in Athen nur wenig mehr als ein Jahrhundert lang auf Interesse gestoßen.

Poseidon erscheint noch auf zwei Vasenbildern aus dem 5. Jh. v. Chr. Von A15 (nach 480 v. Chr.⁷²) sind nur noch zwei Fragmente erhalten (Taf. III, 2). Auf dem linken Bruchstück sieht man am oberen Bildrand die gerüstete, nach rechts gewandte Athena in Miniaturgestalt, die wohl gerade dem Haupt des Zeus entspringt, der allerdings nicht mehr zu erkennen ist. Ihr schließen sich links zwei Gestalten an. Von der vorderen, der Athena näheren Figur ist noch der bärtige Kopf und ein Teil des gewandbedeckten Oberkörpers erhalten; die männliche Gestalt blickt nach oben zu Athena. Hinter ihr folgt eine weitere Figur, von der fast nichts mehr erhalten ist außer zwei leicht erhobene Hände - die Linke hält einen Stab, während die Rechte die Finger wie zu einem Gruß spreizt. Ein Bartzipfel lässt darauf schließen, dass auch hier ein Mann dargestellt ist. Auf dem rechten Bruchstück befindet sich der Kopf einer weiblichen Gestalt, die sich nach links der Athena zuwendet und dabei erstaunt ihre rechte Hand zum Gesicht führt; m. E. handelt es sich aufgrund ihrer unmittelbaren Nähe zu Zeus und Athena und aufgrund ihrer Gestik um eine Eileithyia. Vor ihr erkennt man einen ausgestreckten Arm, der zur Mitte des Geschehens weist und zu einer hinteren Figur gehört. Eine Identifizierung der anderen Gestalten ist nur anhand der bereits besprochenen Bildschemata möglich: Bei der männlichen Figur am linken Bildrand handelt es sich m. E. um Poseidon, der die neue Göttin mit der erhobenen Rechten grüßt und seinen Dreizack in der Linken hält; es sei an Vasenbildern erinnert, die den Gott in der gleichen Platzierung mit ganz

⁶⁸ LOEB 1979, 23.

⁶⁹ BROMMER 1961, 78.

⁷⁰ THOMAS 1982, 57.

⁷¹ BROMMER 1961, 78-79.

⁷² So SCHEFOLD 1981, 21.

ähnlicher Gestik zeigen (Vgl. A7; A14). Die Zuordnung der anderen attributlosen Gestalt vor ihm ist etwas schwieriger. Eine Identifizierung als Apollon ist trotz des passenden Standorts (Vgl. A7; A8) auszuschließen, da sowohl seine fehlende Kithara als auch die starke Bärtigkeit eine derartige Zuweisung unmöglich machen. Schefold hat die Gestalt „nach der Bildtradition“ als Hephaistos bezeichnet⁷³. Der Vorschlag gewinnt m. E. sowohl durch den winzigen Rest eines Stabes, der in seiner erhobenen Hand erkennbar ist und wohl zu dessen Axt gehört, als auch durch die absolut identische Positionierung und Gestik auf einem anderen Vasenbild aus derselben Zeit (Vgl. A16; Taf. III, 3) an zusätzlicher Beweiskraft. In jedem Fall ist Poseidon auf dem Gefäß in einer für ihn bereits bekannten Weise dargestellt, dem Geschehen zugewandt und grüßend. Die Pelike A16 (um 460 v. Chr.⁷⁴) zeigt einen in Vorderansicht thronenden und gebietend die Rechte ausstreckenden Zeus, der klar das Bild beherrscht (Taf. III, 3). Hephaistos weicht links zurück, während sich eine Eileithyia auf der anderen Seite erschrickt; hinter ihr eilt Artemis, die neue Schwester freudig begrüßend, herbei. Poseidon steht wiederum in feierlich-ruhiger Haltung mit langem Gewand hinter Hephaistos, dem Geschehen zugewandt und das bunte Treiben würdevoll verfolgend.

Folglich lassen sich auf den letzten Bildern der Athenageburt – etwa eine Generation vor dem Parthenon – keine Neuerungen in der Darstellungsweise des Poseidon erkennen.

2.1.2.3 Interpretation

Die Götter, die dem außergewöhnlichen Ereignis der Athenageburt beiwohnen dürfen, sind nicht als bloßes Füllwerk zu verstehen, sondern mit Bedacht ausgewählt. Sie alle stehen in einer intensiven Beziehung zu Athena und tragen durch ihr „Wesen, und sei es auch gegensätzlicher Natur, zur Charakterisierung des Ereignisses, zum würdigen und feierlichen Empfang der neugeborenen Göttin bei“⁷⁵. Ares deutet beispielsweise die kriegerische Natur der neuen Göttin an, während Hermes ein ständiger Begleiter der Athena auf ihren Wegen sein wird⁷⁶.

Auch Poseidon steht mit der neugeborenen Göttin in einer ganz engen Beziehung. Die beiden Gottheiten besitzen gemeinsame Berührungspunkte im Kult – sowohl auf der Akropolis als auch im Stadtgebiet von Athen und in ganz Attika – und sind zudem gleichberechtigte Schutzpatrone Athens. Poseidon ist in der Regel anwesend, wenn Athena das Zentrum der Aufmerksamkeit darstellt⁷⁷. Einen bildlichen Ausdruck des besonderen

⁷³ SCHEFOLD 1981, 22.

⁷⁴ So CASSIMATIS 1984, 988.

⁷⁵ HEIMBERG 1968, 11.

⁷⁶ KNELL 1965, 15-16.

⁷⁷ Siehe dazu SHAPIRO 1989, 105-106.

Verhältnisses geben einige Vasenbilder, hauptsächlich des Amasismalers, die im letzten Drittel des 6. Jh. v. Chr. entstanden sind⁷⁸ und eben die beiden Götter in einer ruhigen gleichsam wie in einem Gespräch befindlichen Anordnung zeigen. Laut Shapiro sind die Darstellungen schon zu zahlreich und eindeutig in ihrer Aussage, als dass sie eine Eigenheit eines Künstlers sein könnten⁷⁹. Bestätigung findet die Feststellung durch einen lokal gefertigten Teller aus Thasos, der mit einer ganz ähnlichen Szene versehen ist und bereits in das zweite Viertel des 6. Jh. v. Chr. datiert wird⁸⁰. Dennoch scheint der Amasismaler eine besondere Vorliebe für das Thema besessen zu haben. Auf der vom Töpfer Amasis signierten Amphora AT1 (um 540 v. Chr.⁸¹) stehen sich die beiden Gottheiten wie bei einer Unterredung gegenüber (Taf. IV, 1). Athena scheint gerade von links herantreten zu sein: Sie hält ihre Lanze noch leicht schräg in der Rechten und erhebt die Linke zum Gruß. Ihr gegenüber steht die ruhige majestätische Gestalt des Poseidon, der den Dreizack mit seiner rechten Hand fest umfasst. Ein zweites signiertes, allerdings sehr zerstörtes Gefäß AT2 (um 520 v. Chr.⁸²) gibt die gleiche Szene mit dem kleinen Unterschied wieder, dass die Positionen der Gottheiten vertauscht sind (Taf. IV, 2). Diesmal schreitet Poseidon, von dem nur noch der Kopf und die Füße erhalten sind, am linken Bildrand heran. Shapiro legt überzeugend dar, dass die Stellung seiner Füße und der diagonal gehaltene Dreizack die Vermutung einer Ankunft des Gottes bestärken und dass er wohl wie vorher Athena die linke Hand zum Gruß erhebt⁸³. Jene erwartet ihn und steht ruhig mit der Lanze in der Rechten und einem großen Schild mit einem beeindruckenden Gorgoneion als Insignie in der Linken da. Zu Athena und Poseidon treten zwar auf einigen weiteren Gefäßen des Amasismalers Figuren hinzu, die Betonung aber liegt weiterhin auf der in sich geschlossenen Zweiergruppe. Das kann man auf der Oinochoe AT3 (zwischen der Mitte und dem 3. Viertel des 6. Jh. v. Chr.⁸⁴) beobachten, in deren Zentrum sich die Gottheiten mit relativ geringen Abstand gegenüber stehen (Taf. IV, 3). Keine von beiden macht Anstalten, sich zu begrüßen oder die männlichen Gestalten, die sich zu ihren Seiten anschließen, zur Kenntnis zu nehmen. Einen ähnlichen Eindruck vermitteln Athena und Poseidon auf AT4 (um 540 v. Chr.⁸⁵): Sie wirken völlig in sich konzentriert und scheinen die beiden Figuren, die sie umrahmen, weder zu bemerken noch in ihre Sphäre mitein zu beziehen. Es hat fast den Anschein, als ob der von rechts hinzutretende Hermes und der von

⁷⁸ HEIMBERG 1968, 14.

⁷⁹ SHAPIRO 1989, 106.

⁸⁰ So WEILL 1985, 141. Abb. 8.

⁸¹ So SIMON 1994, 472.

⁸² So BOTHMER 1985, 136.

⁸³ SHAPIRO 1989, 106.

⁸⁴ So BEAZLEY 1931, 97.

⁸⁵ So SIMON 1994, 472.

links heranschreitende nicht näher charakterisierte Mann – beide werden von einem Hund, dem Lieblingstier des Amasismalers, begleitet⁸⁶ – sich über die Köpfe der beiden förmlich unsichtbaren Gottheiten hinweg grüßen⁸⁷. Die würdevollen Begegnungen von Athena und Poseidon sind sicherlich nicht als Darstellungen des Wettstreits um Attika aufzufassen (Vgl. S1; S2); schließlich tritt der Gott in gleicher Weise auf NK26 (Taf. XVII, 4) Hermes gegenüber, ein Gott, mit dem er nie in Konflikt steht und eine eher freundschaftliche Beziehung pflegt. Da hinter all den Bildern zudem weder eine andere mythologische Erzählung zu vermuten noch eine Verbindung zu den Darstellungen der anderen Gefäßseiten zu konstatieren ist, wird in ihnen wohl am wahrscheinlichsten die Nähe von Athena und Poseidon im Kult und ihr Status als gleichberechtigte Schutzgottheiten der Stadt Athen ausgedrückt⁸⁸.

Die enge Verbundenheit des Poseidon mit Athena und Attika kommt auch bei der Darstellung des Mythos der Athenengeburt zum Tragen, eine Hypothese, die ich durch die Beobachtung untermauere, dass Poseidon – abgesehen von dem nur literarisch überlieferten Gemälde des Kleantes in Olympia – keine Berücksichtigung auf den nicht-attischen Darstellungen der Athenengeburt gefunden hat. Der Verdacht liegt nahe, dass der Gott erst von den athenischen Vasenmalern höchstwahrscheinlich aufgrund seiner tiefen kultischen Wurzeln im attischen Staat zu einem festen Bestandteil der Athenengeburtbilder gemacht worden ist. Er verleiht durch seine Anwesenheit dem Geschehen eine spezielle attische Konnotation, eine Schlussfolgerung, die bereits Knell, aber mit einer etwas anders aufgebauten Argumentation, gezogen hat⁸⁹.

2.1.2.4 Zusammenfassung

Seit dem Beginn der attischen Athenengeburtssdarstellungen im frühen zweiten Viertel des 6. Jh. v. Chr. befindet sich Poseidon als kontinuierlich häufiger Teilnehmer unter den dem Ereignis beiwohnenden Gottheiten. Von Anfang an hält er sich nahe dem Hauptgeschehen unmittelbar hinter den Geburtshelferinnen auf (A1; A2; A4) und erhält dadurch das Privileg, als einer der ersten Götter Athena willkommen zu heißen. Er kehrt allerdings häufig dem Geburtsvorgang desinteressiert den Rücken zu (A2-A4), ein Verhalten, das auch die anderen anwesenden Gottheiten auf den frühesten Vasenbildern offenbaren. Nach der Mitte des 6. Jh.

⁸⁶ HEIMBERG 1968, 15.

⁸⁷ Vgl. SHAPIRO 1989, 107. HEIMBERG 1968, 15 hat zwar ein weiteres Gefäß (Paris, Musée du Louvre F257: Beazley Archiv Nr. 4802) in dem Kontext zur Diskussion gestellt, aber bereits selbst berechnete Zweifel an einer Zugehörigkeit zu der besprochenen Gruppe von Vasenbildern geäußert.

⁸⁸ Siehe HEIMBERG 1968, 14, SHAPIRO 1983a, 91 und 1989, 107.

⁸⁹ KNELL 1965, 20.

v. Chr. aber wenden sich die versammelten Götter dem Ereignis erwartungsvoll zu und bringen die Anteilnahme mit ihrer Gestik zum Ausdruck, so auch Poseidon (A5; A6). Die Malergruppe um Exekias kreiert die aussagekräftigsten Bilder von der Athenageburt, indem sie die dargestellten Gottheiten in ihrer Anzahl reduziert und sorgfältig auswählt, zudem in eine bestimmte Reihen- bzw. Rangfolge bringt. Poseidon muss zwar stets hinter Apollon zurücktreten (A7; A8), rückt aber bei dessen Abwesenheit noch näher an die Zentralgruppe heran (A6; A9 und A10-A14). Im 5. Jh. v. Chr. nimmt die Zahl der Athenageburtsdarstellungen drastisch ab. Poseidon erscheint noch zweimal auf attisch rotfigurigen Vasenbildern (A15; A16), es ist aber keine Neuerung oder Entwicklung in seiner Darstellungsweise, eine Generation vor dem Parthenon, erkennbar.

So wie alle anderen bei der Athenageburt gegenwärtigen Gottheiten besitzt Poseidon eine ganz eng gestaltete Beziehung zu der neugeborenen Göttin (AT1-AT4). Da er auf nicht-attischen Athenageburtsbildern in der Regel keine Berücksichtigung findet, liegt die Vermutung nahe, dass er erst von den athenischen Vasenmalern aufgrund seiner tiefen kultischen Wurzeln im attischen Staat zu einem festen Bestandteil der Athenageburtsbilder gemacht worden ist. Poseidon verleiht dem Ereignis somit eine spezielle attische Konnotation.

2.1.3 Gigantomachie

2.1.3.1 Vorbemerkungen

2.1.3.1.1 Die frühesten Darstellungen

Die frühesten Gigantomachiedarstellungen befinden sich auf fragmentierten korinthischen Pinakes aus dem Poseidonheiligtum bei Penteskouphia; diese werden in den Zeitraum zwischen 575 und 550 v. Chr. datiert⁹⁰. Auf den Tontäfelchen ist auch Poseidon als Kämpfer gegen die Giganten wiedergegeben. Einige Bruchstücke⁹¹ zeigen ihn nackt und unbärtig in Ausfallstellung nach rechts, wie er mit dem Dreizack einen Feind bedroht⁹².

⁹⁰ MOORE 1979a, 23; VIAN 1988, 215.

⁹¹ Berlin, Antikensammlungen F 471-473; GEAGAN 1970, Abb. 11.

⁹² PAYNE 1931, 143 Anm. 1 schlägt erstmals eine Deutung als Gigantomachie vor. RODENWALDT 1939, 159-161 erwägt die Möglichkeit einer Titanomachiedarstellung, ein Gedanke, der von VIAN 1952, 18 und besonders von DÖRIG 1961, 21 weiterentwickelt wird. Auch GEAGAN 1970, 38 zweifelt auf einem der Stücke (Berlin F 471) das Gigantomachiethe-ma an; er sagt, Poseidon sei hier in einem bekannten Typus dargestellt, der auch auf Münzen aus Poseidonia um 530 v. Chr. vorkommt.

Des Weiteren ist die Schlacht Thema auf einem Keramikfragment aus Eleusis⁹³ um 570 v. Chr.⁹⁴, das nur Ares beim Kampf gegen die Giganten wiedergibt und als nicht-attisch zu bezeichnen ist⁹⁵. Über den Entstehungsort einer Amphora im Louvre⁹⁶ aus dem zweiten Viertel des 6. Jh. v. Chr.⁹⁷ wurde m. E. ohne überzeugende Lösung kontrovers diskutiert⁹⁸; in jedem Fall weist das frühe Gefäß bereits Wesenszüge der späteren Gigantenkämpfe des Poseidon auf: Er - bärtig und mit einem Schuppenpanzer bekleidet - stürmt von links heran, setzt einen Fuß auf den Unterschenkel seines Gegners und versucht, diesen mit dem Dreizack zu treffen. Auch den Gesteinsbrocken - die spätere Insel Nisyros - trägt er schon auf seiner linken Schulter.

2.1.3.1.2 Die sog. Akropolisvasen

Die zahlreichen attischen Darstellungen des Kampfes der olympischen Götter gegen die Giganten setzen mit den sehr fragmentierten schwarzfigurigen Gefäßen von der Athener Akropolis aus den beiden Jahrzehnten um die Mitte des 6. Jh. v. Chr. ein⁹⁹. Es sei auf die bemerkenswerte Wechselbeziehung zwischen abgebildeten Thema und Fundort aufmerksam gemacht, die ohne Parallele in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei geblieben ist¹⁰⁰.

Die sog. Akropolisvasen befinden sich in einem desolaten Zustand und sind nur schwer rekonstruierbar. Vian stellt dennoch fest, dass alle einem ähnlichen Prinzip folgen: Das Zentrum des Kampfgetümmels bilden stets Zeus, Herakles und Athena, der eine gewisse Schlüsselposition in jeder der Szenen zukommt; links schließen sich Aphrodite, Dionysos, Poseidon, Hermes und Hera an und rechts das Paar der Letoiden, Ares und Hephaistos¹⁰¹. Schefold legt zudem dar, dass die Bilder der Gefäße bereits eine äußerst feine Charakteristik und Differenzierung der einzelnen Gottheiten sowie kompositorische Grundzüge aufweisen, die auf allen späteren Abbildungen zu finden sind wie beispielsweise die zentrale Stellung

⁹³ Eleusis, Museum 1398 : SCHEFOLD 1978, Abb. 54.

⁹⁴ So VIAN 1988, 215.

⁹⁵ VIAN 1988, 215.

⁹⁶ Paris, Louvre E732: Amphora; LIMC IV Gigantes 170.

⁹⁷ So VIAN 1988, 219f.

⁹⁸ CASSIMATIS 1984, 990 bezeichnet die Amphora als ionisch, während sie laut HEIMBERG 1968, 45 „nicht rein attischen Charakters, aber doch im attischen Einflußbereich entstanden“ ist. VIAN 1952, 94-95 ordnet sie als schwer klassifizierbar ein und diskutiert sie ausführlich, ohne zu einem eindeutigen Ergebnis zu gelangen. In einem späteren Aufsatz hält VIAN 1988, 220 sie für eine lokale Arbeit, die sowohl ionischen als auch attischen Einflüssen ausgesetzt ist, und vermerkt auch den Vorschlag von v. Bothmer und Moore, dass es sich hierbei um ein attisches Gefäß handelt.

⁹⁹ HEIMBERG 1968, 44.

¹⁰⁰ Die Präsenz der Gigantomachiesage auf der Athener Akropolis ist unübersehbar, vgl. dazu SHAPIRO 1989, 38.

¹⁰¹ VIAN 1952, 99.

von Zeus, Athena und Herakles¹⁰². Auch die Giganten werden individuell unterschieden und namentlich benannt. Folglich liegt es nahe, ein gemeinsames Vorbild - am wahrscheinlichsten eine dichterische Fassung des Mythos - zu postulieren.

Giuliani konstatiert überzeugend, dass „für Hesiod um 700 v.Chr. die Giganten noch keine Namen und keine eigene Geschichte hatten: [...] Für die Entstehung der Gigantomachie-Sage liefert uns Hesiod somit einen zuverlässigen *terminus post quem*.“¹⁰³. Schefold führt das Gedicht vom Gigantenkampf auf die Zeit Solons zurück, und zwar „vielleicht als Teil des zyklischen Epos der Titanomachie“¹⁰⁴. Die Annahme muss reine Spekulation bleiben, da man weder Informationen zu dem sicherlich aus archaischer Zeit stammenden Verfasser noch irgendwelche Fragmente seines Werkes besitzt¹⁰⁵. Auch dem Peplos, der alle vier Jahre anlässlich der Großen Panathenäen von den Athenern an ihre Stadtgöttin übergeben wird und auf dem eine Darstellung eines Gigantenkampfes eingewebt ist¹⁰⁶, muss man einen vorbildhaften oder zumindest anregenden Charakter bei der Ausgestaltung der Gigantomachiebilder zuschreiben. Wann das Kleidungsstück zum ersten Mal mit einem derartigen Bild versehen wird¹⁰⁷ und wie es genau beschaffen ist¹⁰⁸, wissen wir nicht. Mansfield geht bei seiner „Datierung“ des ersten Panathenäenpeplos von der Prämisse aus, dass die Dekoration des Gewandstückes eine Erinnerung an die athenische Rolle bei der Perserabwehr darstellt, und schlägt aus diesem Grund die Jahre 474/73 oder 470/69 v. Chr. vor¹⁰⁹. Der Großteil der Forschung nimmt allerdings zu Recht an, dass der Peplos mit dem Gigantomachiemotiv erstmals anlässlich der Neugestaltung der Panathenäen im Jahr 566/65 v. Chr. hergestellt wird¹¹⁰.

Folglich würde ich die Gigantomachievasen, die kurze Zeit später auf der Akropolis von Athen geweiht werden, als einen mehr oder weniger unmittelbaren Reflex auf die ikonographischen Elemente des Panathenäenpeplos verstehen. Die Athener begreifen das Panathenäenfest schließlich seit seiner Reorganisation nicht nur als Geburtstag der Göttin Athena, sondern auch als die immer wiederkehrende Feier des Sieges der Athena über die Giganten¹¹¹.

¹⁰² SCHEFOLD 1993, 200 und 1978, 55.

¹⁰³ GIULIANI 2000, 266. SIMON 1975, 5 dagegen nimmt an, dass Hesiod die Sage vom Kampf zwischen Götter und Giganten zwar bereits gekannt, sie aber in seiner Theogonie ausgespart hat.

¹⁰⁴ SCHEFOLD 1993, 200.

¹⁰⁵ GIULIANI 2000, 271.

¹⁰⁶ MANSFIELD 1985, 51.

¹⁰⁷ Zur antiken Evidenz des Peplos: DEUBNER 1932, 18-19, ZIEHEN 1949, 460-463 und MANSFIELD 1985, 51-68.

¹⁰⁸ Siehe Vermutungen bei MANSFIELD 1985, 58-65.

¹⁰⁹ MANSFIELD 1985, 51.

¹¹⁰ Vgl. BOARDMAN 1977, 241; SCHEFOLD 1993, 200; GIULIANI 2000, 271.

¹¹¹ SCHEFOLD 1993, 200.

2.1.3.2 Chronologische Entwicklung

Poseidon gilt neben Zeus, Athena und Ares als der wichtigste olympische Teilnehmer beim Kampf gegen die Giganten¹¹². Er findet sowohl auf nicht-attischen als auch auf attischen Gigantomachiebildern Berücksichtigung. Dennoch fällt auf, dass er gerade bei dem Darstellungskontext, der so eng mit der Stadtgöttin Athens verbunden ist, in einem für ihn außergewöhnlich häufigen Maße auf attischen Gefäßen wiedergegeben wird. Die Vasenmaler in Athen scheinen ein besonderes Interesse daran besessen zu haben, die Wichtigkeit des Poseidon in dem Kampf herauszustellen. Apollodor gibt uns ein wichtiges ikonographisches Merkmal für dessen Identifizierung an die Hand; er überliefert¹¹³, dass Poseidon, während er den Giganten Polybotes¹¹⁴ über das Meer hinweg verfolgt, ein Stück von der Insel Kos abgerissen hat und auf diesen schleudert. Der Felsbrocken soll zur Insel Nisyros geworden sein, die seine originelle und etwas unorthodoxe Kampfwanne in der Gigantomachie darstellt und die deutlich auf seine Funktion als Erderschütterer hinweist.

Poseidon taucht bereits auf Exemplaren aus dem großen Scherbenkomplex der Akropolisvasen um 560-550 v. Chr. auf. Hier sei an erster Stelle der Dinos G1 des Lydos genannt (Taf. V, 1): Auf den Fragmenten I und K sind vor einem nach links galoppierenden Viergespann die riesigen Umrisse der Insel Nisyros erkennbar, die mit Pflanzen, einem Fuchs und einem Hasen versehen ist und unter der wohl gerade ein nicht sichtbarer Gigant begraben wird; es ist aufgrund der eindeutigen ikonographischen Kennzeichnung eine logische Konsequenz, in dem Gespann das des Poseidon zu sehen. Einige Forscher¹¹⁵ vertreten die m. E. mögliche Ansicht, dass Amphitrite bereits auf dem Bild als Wagenlenkerin tätig ist. Ebenfalls aus dem Repertoire der auf der Akropolis gefundenen Gefäße stammt der Kantharos G2, auf dessen Fragment D sich ein niedergestreckter Gigant und der nach rechts gewandte Poseidon mit Dreizack und Felsbrocken zwischen Aphrodite¹¹⁶ und Dionysos befinden. Bereits auf den frühen attischen Wiedergaben der Gigantomachie werden zur Charakterisierung des Poseidon bestimmte kanonische Elemente wie beispielsweise der Felsbrocken verwendet.

Nach der Mitte des 6. Jh. v. Chr. werden vielfigurige Bilder seltener; der panoramaartigen Version zieht man nun Ausschnitte aus dem Kampfgeschehen und vor allem Darstellungen

¹¹² SIMON 1994, 465.

¹¹³ Apollod. 1, 6, 2.

¹¹⁴ Laut WÜST 1954, 552 werden inschriftlich auf Vasen die Gegner des Poseidon im Gigantenkampf namentlich mit Polybotes und, seltener, mit Ephialtes bezeichnet.

¹¹⁵ Vgl. HEIMBERG 1968, 45; MOORE 1979b, 91.

¹¹⁶ Laut VIAN 1988, 216 herrscht bei der Identifizierung der Aphrodite Unsicherheit.

einzelner kämpfender Götter vor¹¹⁷. Einzelkampfszenen, die Poseidon und seine Gegner wiedergeben, gibt es sowohl im 6. als auch im 5. Jh. v. Chr. erstaunlich viele, besonders wenn man in Betracht zieht, wie wenig Bilder insgesamt von dem Gott erhalten sind. Ich habe über 50 derartige Darstellungen bei meiner Recherche im Beazleyarchiv auf attischen Vasen gezählt, die durch ihr kontinuierlich gleichförmiges Erscheinungsbild auffallen. Stellvertretend für viele weitere Einzelkampfszenen führe ich G3 (540-530 v. Chr.¹¹⁸) auf (Taf. V, 2): Poseidon schreitet energisch von links heran und trägt auf seiner linken Schulter bzw. auf seinem linken ausgestreckten Arm (Vgl. G4; G5) einen in weiß gehaltenen Felsbrocken, im Begriff, diesen gleich auf seinen Gegner zu wälzen. Zur Verdeutlichung der Unterwerfung setzt er seinen rechten Fuß auf den Unterschenkel des Giganten. In seiner rechten Hand hält er auf Hüfthöhe den Dreizack, der einfach als Attribut (Vgl. G6; G7), aber auch als Stech- (Vgl. G8-G11) oder Stoßwaffe (Vgl. G12-G15) dienen kann. Der Gigant ist bereits zu Boden gegangen, hat sich Poseidon aber noch zugewandt und versucht, sich mit einer Lanze zu wehren. Auf den meisten Bildern jedoch ist bereits der Moment der totalen Niederlage des Giganten dargestellt. Eine gewisse Abwechslung wird durch das Verhalten der Gegner des Poseidon erreicht: Heimberg unterscheidet zwischen dem fliehend-niederstürzenden, dem rückwärtsstrauchelnden, auf die Knie gesunkenen und dem vorne übergefallenen, auf dem Boden kriechenden Giganten und betont, dass im Laufe der Zeit die Szene noch um zu Hilfe eilende oder entfliehende Giganten erweitert wird¹¹⁹. Auch die Anzahl der Gegner des Poseidon variiert. Im letzten Drittel des 6. Jh. v. Chr. können es mehrere Giganten sein, vor und nach der Zeitspanne ist es meist nur einer¹²⁰. Ich greife mit der Feststellung vorweg, dass Poseidon auch auf Gigantomachiebildern mit mehreren teilnehmenden Gottheiten in exakt derselben Art und Weise wiedergegeben wird; das oben beschriebene Darstellungsschema wird wie eine Schablone von einer auf die nächste Szene übertragen.

Poseidon kämpft üblicherweise in der Nähe der Hauptprotagonisten Zeus, Herakles und Athena und manchmal sogar mit ihnen gemeinsam, wie G9 (530-525 v. Chr.¹²¹) zeigt (Taf. V, 3): Auf der einen Seite der Vase befinden sich die drei erwähnten Gottheiten, auf der anderen Seite Poseidon, der in gewohnter Manier gegen seinen Gegner kämpft. Die beiden Bilder sind als Einheit zu verstehen und machen deutlich, dass der Gott eng mit den wichtigsten Kämpfern der Schlacht verbunden ist. Besonders möchte ich mein Augenmerk auf die

¹¹⁷ HEIMBERG 1968, 45; SHAPIRO 1989, 38.

¹¹⁸ So VIAN 1988, 227.

¹¹⁹ HEIMBERG 1968, 45f.

¹²⁰ HEIMBERG 1968, 48.

¹²¹ So VIAN 1988, 217.

gemeinsamen Bilder von Poseidon und Athena legen; schließlich gilt der Gott in der attischen Vasenmalerei als der häufigste Mitstreiter der Göttin¹²². Auf G16 (um 540 v. Chr.¹²³; Taf. V, 5) befindet sich im Zentrum Poseidon mit einem riesigen Felsklotz in beiden Händen, den er auf seinen bereits rückwärts zu Boden gestürzten Gegner fallen lassen wird; er blickt konzentriert auf den Giganten hinab und setzt als Zeichen der Unterwerfung einen Fuß auf den Besiegten. Direkt links hinter ihm läuft Athena mit einem Schild in der Linken herbei und macht mit der Rechten eine schlecht erkennbare Bewegung - ich habe fast den Eindruck, als lege sie die Hand auf Poseidons Schulter. Ihren Kopf hat sie völlig nach hinten gedreht und blickt im Lauf zu einem weiteren Giganten zurück. Will sie Poseidon mit der Geste auf den Gegner, der von hinten naht, aufmerksam machen? Des Öfteren agieren die beiden Gottheiten allerdings Seite an Seite. G17 (um 540 v. Chr.¹²⁴; Taf. V, 6) zeigt Poseidon und Athena unmittelbar nebeneinander kämpfend. Beide Gottheiten sind völlig auf ihren jeweiligen Gegner fixiert und nehmen keine Notiz voneinander (Vgl. G18; G19).

Neben all den Vasenbildern ist auch ein fragmentierter Marmorgiebel von der Athener Akropolis aus dem späten 6. Jh. v. Chr.¹²⁵ mit einer Gigantomachiedarstellung überliefert, der gewöhnlich der Ostfront¹²⁶ des spätarchaischen Alten Athenatempels zugewiesen wird¹²⁷. Erhalten sind eine Athena in Angriffshaltung, zwei kriechende Giganten, ein sitzender Gigant und das Fragment eines männlichen Fußes, der zu einem in Knie- oder Hockstellung zurücksinkenden Giganten gehört haben wird¹²⁸. An dem gesicherten Bestand orientieren sich die im Laufe der Zeit zahlreich gewordenen Rekonstruktionsvorschläge, die an dieser Stelle weder dargelegt noch diskutiert werden sollen¹²⁹. Im Rahmen meiner Arbeit ist lediglich interessant, dass die Mehrheit der zur Diskussion gebrachten Meinungen¹³⁰ neben Athena die Gottheiten Zeus, Herakles und Poseidon in der Giebelkomposition vermutet. Über deren näheres Erscheinungsbild können aufgrund fehlender Evidenz zwar keine sicheren Aussagen gemacht werden, es ist aber m. E. berechtigt, bei der Rekonstruktion Poseidon zu

¹²² STÄHLER 1972, 93.

¹²³ So SOTHEBY 1982, 147 Nr. 383.

¹²⁴ So VIAN 1988, 217.

¹²⁵ Auf die umstrittene Datierung des Giebels möchte ich im Rahmen dieser Arbeit nicht eingehen.

¹²⁶ STÄHLER 1972, 110 spricht sich als Erster für eine Anbringung an die Westfront aus.

¹²⁷ In dem Tempel stand das aus Olivenbaumholz gefertigte Kultbild der Athena, auf dessen Peplos eine Gigantomachiedarstellung eingewebt ist, so SHAPIRO 1989, 38. Literatur zu dem Giebel: SCHRADER 191; HEBERDEY 1915; SIX 1925; OPPERMAN 1990, 55-58; MOORE 1995.

¹²⁸ STÄHLER 1972, 89.

¹²⁹ Die meiner Meinung nach überzeugendste Rekonstruktion liefert STÄHLER 1972, 88-101. Er bezieht zwei bis dato nicht beachtete Pferdetorsi auf den Giebel, was eine äußerst ansprechende Rekonstruktion zur Folge hat: In der Giebelmitte befindet sich ein (Vier-) Gespann in Vorderansicht, das von Zeus gelenkt wird; rechts von ihm kämpft Athena, links von ihm Poseidon. SCHRADER 1978 weist dem Giebel einen möglichen Kopf des Zeus zu. Kritik an dem Rekonstruktionsvorschlag übt u. a. DELIVORRIAS 1974, 178-179.

¹³⁰ Siehe HEBERDEY 1915, 56; STÄHLER 1972, 101.

berücksichtigen; schließlich gehört er nicht nur zu den wichtigsten Kämpfern der Schlacht, sondern besitzt auch zu Athena, der als Tempelherrin sicher zentrale Bedeutung in der Giebelkomposition zukommt, eine enge Beziehung.

Die rotfigurige Vasenmalerei des 5. Jh. v. Chr. bringt kleine Veränderungen mit sich: Poseidon wird noch mehr als Einzelkämpfer hervorgehoben und auch größere Kampfzyklen mit mehreren Gottheiten werden in Zweiergruppen gegliedert¹³¹. Im Prinzip aber wandelt sich die Darstellungsweise des Gottes, abgesehen von kleinen Abweichungen, kaum. Seine Waffe, die Insel Nisyros, erscheint nun nicht mehr als bloßer Felsblock, sondern als „ein unregelmäßig begrenztes Stück Land, auf dem sich zur Charakterisierung alles mögliche Land- und Seegetier bewegt“¹³², gut zu beobachten auf G13 und G20 (Taf. VI, 1). Simon zufolge trägt Poseidon die Waffe in klassischer Zeit zunehmend weniger mit sich und vermutet den „Hauptgrund für das Weglassen des Attributs [...], daß die Giganten in der klassischen Kunst mehr als früher zu Steinwälzern wurden“¹³³. Die Beobachtung und Erklärung sind für mich nicht nachvollziehbar, da ich auf allen Vasenbildern aus dem 5. Jh. v. Chr., bis auf die einzige Ausnahme G10¹³⁴ (Taf. V, 4), die Insel Nisyros als Waffe des Poseidon identifizieren kann. Auf rotfigurigen Vasenbildern werden Poseidon und Athena in ähnlicher Weise wie im Schwarzfigurigen gemeinsam dargestellt. Auf G21 (500-480 v. Chr.¹³⁵) kämpfen die Gottheiten wiederum nebeneinander, jede mit ihrem Gegner vollauf beschäftigt, genauso wie auf G22 (um 460 v. Chr.¹³⁶; Taf. VI, 2): Athena kommt von links im Laufschrift heran und hält ihre Lanze mit der rechten Hand schräg nach unten, als wolle sie dem vor ihr bereits zu Boden gesunkenen Giganten drohen. Die Linke hat sie in abwehrender Geste erhoben. Poseidon dreht ihr den Rücken zu und richtet seine ganze Aufmerksamkeit auf den Giganten vor ihm, den er gleich mit seinem Felsbrocken begraben wird.

Im späten 5. Jh. v. Chr. bildet sich ein neues Motiv für die Poseidondarstellungen in der Gigantomachie heraus, das auch noch in der hellenistischen Epoche¹³⁷ Gültigkeit besitzt¹³⁸. Der Gott agiert von nun an vom Rücken eines Pferdes aus, was m. E. eine Anspielung auf seine besondere Beziehung zu jenen Tieren ist - schließlich wird keine andere olympische

¹³¹ SIMON 1994, 465; HEIMBERG 1968, 46.

¹³² BULLE 1902-1909, 2867.

¹³³ SIMON 1994, 465.

¹³⁴ Poseidon gebraucht auf G10 allein seinen Dreizack als Waffe und stößt auf seinen Gegner ein. Das Gefäß datiert aber laut SIMON 1994, 465 auch schon in das späte 5. Jh. v. Chr.

¹³⁵ So VIAN 1988, 222.

¹³⁶ So VIAN 1988, 231.

¹³⁷ Im Hellenismus kehrt das Thema der Gigantomachie in die Monumentalplastik zurück, wie das berühmte Beispiel des Pergamonaltars zeigt, so MOORE 1979a, 23.

¹³⁸ VIAN 1988, 260.

Gottheit je reitend dargestellt¹³⁹. Auf G23 (400-390 v. Chr.¹⁴⁰) werden viele Götter beim Gigantenkampf dargestellt (Taf. VI, 3): Poseidon kämpft vom Rücken eines Schimmels herab und sticht mit dem Dreizack auf die Giganten ein. Durch Pausanias¹⁴¹ erfahren wir von einer Statuengruppe in Athen vor dem Demetertempel im Kerameikos aus dem späteren 5. Jh. v. Chr.¹⁴², die Poseidon zu Pferd im Gigantenkampf zeigt, wie er einen Speer gegen den Giganten Polybotes schleudert. Die Deutung der spätklassischen Reitergruppe als Gott Poseidon mit Polybotes braucht trotz eines Einwandes von Wüst nicht bezweifelt werden¹⁴³. Durch ein spätes Epigramm ist die Statuengruppe wahrscheinlich auf eine andere Bedeutung umgeschrieben worden, was unberechtigte Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Pausanias aufkommen lässt¹⁴⁴.

2.1.3.3 Bedeutung des Bildthemas

Um eine angemessene Beurteilung des Poseidon in der Gigantomachie zu erreichen, werden abschließend ein paar Worte zu der eigentlichen Kernaussage des Mythos gesagt. Im Prinzip handelt die Sage von dem letzten Aufbäumen der Gaia und ihrer erdgeborenen Nachkommen gegen die olympischen Götter, deren Herrschaft nach der Schlacht für alle Zeit gesichert ist. Als wichtigste Helferin des Zeus nimmt Athena eine besondere Stellung in dem Mythos ein, dem die attische Bevölkerung aus diesem Grund größte Bedeutung beimisst. Der Sieg über die Giganten wird zum persönlichen Triumph ihrer Hauptgöttin stilisiert, an den traditionell an den Großen Panathenäen in Form des gewebten Peplos erinnert wird¹⁴⁵. Kaum eine andere Erzählung nimmt in der öffentlichen Bildwelt von Athen einen so wichtigen Platz ein und wird in so vielerlei Hinsicht politisch instrumentalisiert¹⁴⁶. Wie Giuliani zutreffend bemerkt, behauptet sich der Gigantomachiemythos „immer wieder als politischer Kardinal-Mythos [...], der – grundsätzlicher und expliziter als jeder andere – die Überlegenheit der Herrschenden über potentielle Usurpatoren proklamiert“¹⁴⁷. Poseidon gehört in dem Kampf zu den wichtigsten Teilnehmern. Dass man bei dem Mythos auf den Gott nicht verzichten kann,

¹³⁹ SIMON 1994, 478.

¹⁴⁰ So VIAN 1988, 230.

¹⁴¹ Paus. 1, 2, 4.

¹⁴² HEIMBERG 1968, 47 Anm. 34 bezeichnet die Gruppe als „nachparthenonisch“.

¹⁴³ WÜST 1954, 515; SIMON 1994, 463.

¹⁴⁴ BULLE 1902-1909, 2897.

¹⁴⁵ HERINGTON 1955, 60; CASTRIOTA 1992, 138-143.

¹⁴⁶ Vgl. der Gigantomachiemythos als „Symbol der Gesetzgebung Solons“ (so SCHEFOLD 1993, 20), als „Sinnbild des attischen Staates, der attischen Siege über die Barbaren, der olympischen Ordnung über die Urweltriesen“ (so SCHEFOLD 1978, 92), als „ein Krieg gegen Barbaren, transponiert auf die Ebene der Götter, [...] [mit dem Ziel] der Bewahrung und Erhaltung der bestehenden Zivilisation und Kultur“ (so THOMAS 1976, 25).

¹⁴⁷ GIULIANI 2000, 276f.

zeigt dessen große Präsenz auf attischen Vasenbildern in unmittelbarer Nähe zu den unerlässlichen Hauptprotagonisten. Es ist m. E. kein Zufall, dass die beiden Schutzgottheiten Athens gerade bei dem für die Göttin Athena so wichtigen Darstellungsthema Seite an Seite für den Sieg der olympischen Götter kämpfen. Auffallend ist ferner, dass Poseidon bei dem Kampf in seiner nur selten thematisierten Funktion als Erderschütterer erscheint. Seine markante und entscheidende Waffe ist nicht sein konventionelles Attribut, der Dreizack, sondern ein herausgerissenes Stück Fels, das seine elementare, seinem eigentlichen Wesen sehr entsprechende Macht deutlich zum Ausdruck bringt.

2.1.3.4 Zusammenfassung

Die attischen Gigantomachiedarstellungen setzen mit den schwarzfigurigen Vasen von der Athener Akropolis in den beiden Jahrzehnten um die Mitte des 6. Jh. v. Chr. ein. Die frühesten Bildschöpfungen folgen alle einem ähnlichen kompositorischen Prinzip und weisen bereits eine feine Differenzierung der einzelnen Gottheiten und Giganten auf. Wir dürfen davon ausgehen, dass eine heute verlorene dichterische Fassung des Mythos den Gefäßen vorausgegangen ist und dass auch der Panathenäenepelos anregenden Charakter besessen hat.

Bereits auf den frühen Akropolisvasen (G1; G2) lassen sich bestimmte Elemente für die Darstellung des Poseidon erkennen wie beispielsweise der Felsbrocken auf seiner linken Schulter, seine markante und originelle Kampfwanne, die Insel Nisyros. Nach der Mitte des 6. Jh. v. Chr. werden die Bilder mit vielen Gottheiten seltener, stattdessen dominieren Einzelkampfscenen, auf denen Poseidon sowohl im 6. als auch im 5. Jh. v. Chr. sehr häufig wiedergegeben ist. Sie zeigen den Gott in einem kontinuierlich gleichförmigen Erscheinungsbild, das wie eine Schablone auch auf Gigantomachiebilder mit mehreren teilnehmenden Gottheiten übertragen wird (G3-G15). Poseidon agiert stets in unmittelbarer Nähe zu den Hauptprotagonisten (G9), eine Position, die für ihn auch im sog. Gigantomachiegiebel des Alten Athenatempels angenommen wird. Im 5. Jh. v. Chr. verändert sich die Darstellungsweise des Poseidon kaum. Er wird noch mehr als Einzelkämpfer hervorgehoben und seine Kampfwanne erscheint nicht mehr als klobiger Felsbrocken, sondern ist durch allerlei Getier und Vegetation belebt (G13; G20). Das späte 5. Jh. v. Chr. führt schließlich ein neues Motiv ein: Poseidon kämpft nun vom Rücken eines Pferdes aus (G23). Da der Gott als einziger der olympischen Götter je reitend dargestellt wird, ist die Neuerung als eine Anspielung auf sein besonderes Verhältnis zu jenen Tieren zu verstehen. Zusammenfassend betrachtet verändert sich das Darstellungsschema des Poseidon über die gesamte Laufzeit des Bildthemas wenig. Während man Ähnliches bei der bildlichen

Wiedergabe des Apollon in der Gigantomachie beobachten kann, durchläuft Dionysos eine sichtbare ikonographische Entwicklung¹⁴⁸.

Poseidon tritt im Kampf gegen die Giganten, der nicht nur für das Bestehen der olympischen Götterordnung, sondern auch speziell für die attische Bevölkerung eine enorme Bedeutung besitzt, als einer der wichtigsten Kämpfer auf und das in hervorgehobener Positionierung an der Seite des Zeus, des Herakles und vor allem der Göttin Athena, der in Attika der Ruf als eigentliche Siegerin über die Giganten zukommt. Sein eigentümliches und eher selten thematisiertes Wesen als Erderschütterer wird in den Darstellungen der Schlacht mittels der Wahl seiner Waffe äußerst charakterisierend zum Ausdruck gebracht.

2.1.4 Apollinische Trias

Da die Darstellungen der apollinischen Trias sehr zahlreich und zu jeder Zeit in der griechischen Bildkunst zu finden sind, werden im Folgenden ausschließlich solche Bilder behandelt, die die drei Gottheiten ruhig stehend im Schema der *sacra conversazione* zeigen. Gegen Ende des 6. Jh. v. Chr. ist Apollon stets als Kitharöde zwischen Mutter und Schwester wiedergegeben; er befindet sich in der Regel mit seiner Kithara in Profilansicht nach rechts in der Mitte des Bildfeldes und stellt dadurch die zentrale Hauptfigur der streng symmetrisch aufgebauten Komposition dar¹⁴⁹.

2.1.4.1 Chronologische Entwicklung

Poseidon gesellt sich fast ausschließlich auf attisch schwarzfigurigen Vasenbildern des relativ kurzen Zeitraums zwischen 550 und 500 v. Chr. zu der Göttertrias¹⁵⁰. Bei meiner Recherche habe ich 22 Exemplare gezählt, die den Gott in einem derartigen Kontext zeigen und dabei stets dem gleichen Darstellungsschema folgen. Poseidon befindet sich links von Apollon hinter Leto, während der meist auch anwesende Hermes seinen Platz auf der anderen Seite hinter Artemis einnimmt¹⁵¹. Die Positionen des Götterboten und des Poseidon können hin und wieder vertauscht werden und auch Dionysos kann hinzutreten bzw. eine der beiden Gottheiten ersetzen.

¹⁴⁸ Siehe dazu VIAN 1988, 260-262.

¹⁴⁹ LAMBRINUDAKIS 1984, 261.

¹⁵⁰ HEIMBERG 1968, 24.

¹⁵¹ Die Benennung der weiblichen Gottheiten ist oftmals schwierig, aber ZANKER 1965, 72 argumentiert überzeugend dafür, dass auf fast allen Bildern Artemis der erste Rang zukommt und Apollon ihr beim Singen zugewandt ist.

Das früheste Exemplar, die Amphora AP1 des Princeton-Malers (um 540 v. Chr.¹⁵²), zeigt Poseidon in einer markanten Pose (Taf. VI, 4): Er verlässt am rechten Bildrand die Szene und schaut nur noch mit leicht geneigten Kopf zurück, so „als lausche er den verklingenden Tönen der Kithara nach“¹⁵³, während Hermes großen Schrittes von links an die Trias herantritt und sie grüßt. Am häufigsten jedoch erscheint die Trias mit Poseidon im letzten Viertel des 6. Jh. v. Chr. in den Werken des Antimenesmalers¹⁵⁴. Im Oeuvre jenes Künstlers wendet sich der Gott in der Regel der Göttergruppe zu und lauscht andächtig der Musik (Vgl. AP2-AP4; Taf. VI, 5). Trotz seiner etwas abseitigen Position am Bildrand versucht er, sich der fest geformten Gruppierung anzunähern. Auf AP5 (Taf. VII, 1) und AP6 hebt Poseidon die Hand; er möchte Kontakt zu der Trias herstellen bzw. auf seine emotionale Bewegtheit aufmerksam machen. Bemerkenswert ist, dass Poseidon, obwohl er die Trias interessiert beobachtet, von jener abgegrenzt und isoliert erscheint. Gleichsam wie eine unmittelbare Reaktion darauf wendet sich der Gott auf AP7 (530-520 v. Chr.¹⁵⁵) ab und ist im Begriff, das Bildfeld zu verlassen (Taf. VII, 2). Er dreht Kopf und Oberkörper noch zur Mitte, als sei er noch unentschlossen, ob er der Szene tatsächlich den Rücken kehren soll. Auffallenderweise wenden sich neben Poseidon auch manchmal Hermes (Vgl. AP5; AP8) und Dionysos (Vgl. AP2) von der Szene ab. Zanker stellt fest, dass der Götterbote in dem Bildkontext der eigentliche Fremde ist, der keinen Anteil an der innigen Verbundenheit Apollons mit Mutter und Schwester besitzt¹⁵⁶. Die Beobachtung lässt sich m. E. auf Poseidon übertragen; nichtsdestotrotz ist die völlige Abkehr von der Trias als eine Ausnahmeerscheinung unter den Bildern zu werten.

Gewissermaßen den Endpunkt in der Reihe der Antimenesbilder stellt die Amphora AP2 (um 520 v. Chr.¹⁵⁷) dar, die die Trias aufgelockert und nach außen geöffnet zeigt (Taf. VI, 5). Leto, die sich links von Apollon aufhält, wendet sich Poseidon zu, der mit ihr lebhaft in Interaktion tritt. Artemis steht dem kitharastspielenden Apollon nicht mehr statisch gegenüber, sondern zieht mit der Rechten an ihrem Gewand. Hinter ihr ist Dionysos gerade dabei, mit Blick zurück aus dem Bildfeld zu schreiten. Das starre symmetrische Darstellungsschema wird hier aufgeweicht: Die Figuren nehmen sich gegenseitig zur Kenntnis und stellen Kontakt zueinander her.

¹⁵² So SHAPIRO 1989, 104.

¹⁵³ KNELL 1965, 31.

¹⁵⁴ ZANKER 1965, 72; LAMBRINUDAKIS 1984, 282.

¹⁵⁵ So LAMBRINUDAKIS 1984, 289.

¹⁵⁶ ZANKER 1965, 74.

¹⁵⁷ So LAMBRINUDAKIS 1984, 289.

Die Tendenz zur Öffnung der apollinischen Trias nach außen wird auf einigen jüngeren Vasenbildern, die nicht mehr vom Antimenesmaler stammen, noch verstärkt. AP9¹⁵⁸ (um 520 v. Chr.¹⁵⁹; Taf. VII, 3) und AP10 (gegen Ende des 6. Jh. v. Chr.¹⁶⁰) zeigen Poseidon, wie er Seite an Seite mit Artemis steht, dem spielenden Apollon - dem Zentrum der Aufmerksamkeit - unmittelbar gegenüber. Das ist auf AP11 (um 510 v. Chr.¹⁶¹) nicht mehr der Fall: Poseidon befindet sich zwar wieder direkt neben einer der beiden Göttinnen, aber diesmal hinter dem Rücken des abgewandten Apollon. Folglich können wir das Bildmotiv des nicht unmittelbar dem Vorgang beiwohnenden, isoliert dastehenden Poseidon auch bei den nicht mehr dem Antimenesmaler zugesprochenen Vasenbildern fassen und es nicht als Eigenart des einen Künstlers abtun. AP8 und AP12 (gegen Ende des 6. Jh. v. Chr.¹⁶²) bestärken den Schluss, indem sie Poseidon wieder ruhig am linken Bildrand stehend zeigen. Einen etwas anderen Eindruck vermittelt die Hydria AP13 (um 520-510 v. Chr.¹⁶³; Taf. VII, 4): Apollon sitzt in der Mitte mit seiner Kithara auf einem Klotz, ebenso die beiden ihm zugewandten Göttinnen an den jeweils äußeren Bildenden. Am linken Bildrand hat sich Poseidon auf einem Stuhl niedergelassen; er trägt Fisch und Szepter mit sich und wird größtenteils von der vor ihm sitzenden Gestalt¹⁶⁴ verdeckt. Er darf hier als einzige anwesende Gottheit – sowohl Hermes als auch Dionysos stehen – neben der apollinischen Trias Platz nehmen. Das Sitzen ist ein Würdemotiv, das auf dem Bild bei den Gottheiten zur Anwendung kommt, die in der klar strukturierten olympischen Hierarchie deutlich über den „jüngeren“, aus nicht ganz ebenbürtigen Verbindungen des Zeus stammenden Gottheiten Hermes und Dionysos¹⁶⁵ einzuordnen sind. Auch Poseidons besondere Stellung als Bruder des Zeus wird auf dem Vasenbild berücksichtigt: Er sitzt nämlich im Gegensatz zu den anderen Göttern nicht auf einem einfachen Klotz, sondern auf einem Stuhl und hält in seiner Linken einen Szepter, das Symbol für Herrschaft und Macht. Bei allen bisher diskutierten schwarzfigurigen Vasenbildern ist nicht nur Poseidon, sondern auch eine weitere Gottheit an die apollinische Trias herangetreten. Auf AP14 (um 520 v. Chr.¹⁶⁶) allerdings erscheint Poseidon alleine bei

¹⁵⁸ KAEMPF 1981, 728 sieht in der Göttin neben Poseidon Amphitrite und in der ganzen Szene eine Götterversammlung, was m. E. aufgrund der typischen Figurenanordnung in der Mitte nicht zutreffend ist.

¹⁵⁹ So KAEMPF 1981, 728.

¹⁶⁰ KUNZE 1992, 82-83 weist dieses Gefäß der Gruppe von München 1501.

¹⁶¹ So JONGKEES - VOS 1972, 10.

¹⁶² JONGKEES - VOS 1972, 10 datiert das Gefäß in Leiden um 510 v. Chr., während KUNZE 1992, 82-83 das Gefäß in München der Gruppe von München 1501 zuordnet und an das Ende des 6. Jh. v. Chr. setzt.

¹⁶³ So KAEMPF 1981, 728.

¹⁶⁴ BEAZLEY 1971, 164 sieht in der weiblichen Gestalt nicht Artemis oder Leto, sondern Amphitrite, was mir aber aufgrund der für die apollinische Trias typischen Bildkomposition unwahrscheinlich erscheint.

¹⁶⁵ SIMON 1980a, 275.

¹⁶⁶ So SIMON 1994, 464.

der Göttergruppe: Er steht in gewohnter Weise am linken Bildrand, hält den Dreizack und einen Fisch in den Händen und wird ferner von einem Panther, eigentlich der Trabant des Dionysos und eventuell ein Hinweis auf den hier nicht abgebildeten Gott, begleitet.

Im 5. Jh. v. Chr. verschwindet das Darstellungsthema; Poseidon und Apollon tauchen in der rotfigurigen attischen Vasenmalerei kaum mehr gemeinsam auf¹⁶⁷. Eine Ausnahme bildet der Kelchkrater AP15 des Kadmosmalers (um 420 v. Chr.¹⁶⁸; Taf. VII, 5). In der Mitte eines durch Säule und Dreifuß angedeuteten Heiligtums steht Apollon als Standbild¹⁶⁹ auf einer Basis mit der Kithara in der Rechten; Artemis und Leto befinden sich mit Fackeln vor dem Erhöhten, während Hermes auf diesen herunterblickt. Poseidon lauscht von links mit aufgestützten rechten Fuß andächtig der Musik; seine Rechte ist in die Hüfte gestützt, seine Linke mit dem Dreizack auf den rechten Oberschenkel gelegt. Seine „alte“ Verhaltensweise wird hier mit einem neuen Standmotiv kombiniert, das für Poseidon im Hellenismus so charakteristisch wird¹⁷⁰. Die Triasbilder finden in Form von rotfigurigen Spendedarstellungen¹⁷¹ weiterhin Anklang, aber es wird nun auf die Anwesenheit des Poseidon verzichtet¹⁷².

2.1.4.2 Interpretation

Seitens der Forschung werden viele Bemühungen unternommen, die Anwesenheit des Poseidon bei der apollinischen Trias zu interpretieren.

Ein Großteil der Wissenschaftler¹⁷³ präferiert eine Erklärung aus dem Mythos heraus. Die apollinische Trias erfährt die meiste Verehrung in Delphi und auf der Insel Delos, wobei letztere sehr eng mit dem Geburtsmythos des göttlichen Geschwisterpaares verbunden ist. Jener¹⁷⁴ besagt, dass Poseidon Delos so lange mit seinen Fluten verbirgt, bis Leto ihre Kinder geboren hat, und sie dann erst den Blicken freigibt. Das aktive Eingreifen des Poseidon könnte seine Anwesenheit bei der apollinischen Trias verständlich machen, obwohl fraglich bleiben muss, „ob [...] mit diesen Darstellungen eine ganz konkret zu verstehende Kultillustration gemeint sei“¹⁷⁵.

Shapiro bringt die bildlichen Wiedergaben von Poseidon und der Trias mit der sog. ionischen Politik der Peisistratiden in Verbindung; sowohl Apollon als auch Poseidon gelten

¹⁶⁷ HEIMBERG 1968, 25.

¹⁶⁸ LAMBRINUDAKIS 1984, 282.

¹⁶⁹ So ZANKER 1965, 76.

¹⁷⁰ Zum Typus Lateran: VORSTER 1993, 68-74; KLÖCKNER 1997, 20-61. 197-215.

¹⁷¹ Beispiele bei LAMBRINUDAKIS 1984, 263-265.

¹⁷² ZANKER 1965, 73; HEIMBERG 1968, 25.

¹⁷³ KNELL 1965, 32; ZANKER 1965, 72f.; HEIMBERG 1968, 25.

¹⁷⁴ Vgl. Aristeid. or. 46, 14.

¹⁷⁵ KNELL 1965, 32.

schließlich als die ionischen Gottheiten schlechthin¹⁷⁶. Während seiner Herrschaft trifft Peisistratos bekanntlich einige Maßnahmen auf Delos¹⁷⁷ und stilisiert sich selbst zum Schutzherrn der Insel¹⁷⁸. All die Aktivitäten haben das Ziel, die athenische Position als führende Stadt unter den ionischen Griechen zu etablieren¹⁷⁹. Während der eine Teil der Forschung annimmt, dass die Peisistratiden tatsächlich von dem wichtigen sakralen Zentrum aus eine dominierende Stellung über die Kykladen gewinnen¹⁸⁰, hält der andere Teil dies, m. E. überzeugend, für schwerlich zutreffend. Die Maßnahmen auf Delos zeigen nur die Bemühungen von Seiten der Tyrannen um die Gunst des delischen Gottes¹⁸¹; auch der im dritten Viertel des 6. Jh. v. Chr. nachweisbare „ionisierende“ Trend in der attischen Marmorplastik und Vasenmalerei kommt nicht als Fremdkörper auf Anregung der Peisistratiden nach Athen, sondern das attische Kunsthandwerk wird empfänglicher für derartige Anregungen¹⁸². Zusammenfassend betrachtet ist es höchst problematisch, in Bildthemen irgendwelche politische Leitlinien oder eine gezielte Propaganda zu erkennen¹⁸³ - die Behauptung von Shapiro muss hypothetisch bleiben.

Einem dritten m. E. möglichen Erklärungsversuch zufolge dienen die Bilder der Verherrlichung des musischen Gottes Apollon¹⁸⁴. Das Kitharaspield ist „hier als Entäußerung einer spezifischen göttlichen Kraft zu verstehen, die im Kreis der Götter sichtbar und wirksam wird“; die versammelten Gottheiten werden von den Klängen in den Bann gezogen und verdeutlichen durch ihre Präsenz das apollinische Wesen¹⁸⁵. Simon versucht, eine Brücke zu Dionysos zu schlagen: Ihrer Meinung nach gehört „das Apollinisch-Musische [...] auch zum Lebensstil jener Schicht, der Pferde und Symposien [...] lieb waren“; somit ist Poseidon auf den Bildern nicht nur mit dem musischen Apollon, sondern auch mit Dionysos, dem Gott des Symposions, zusammenzusehen¹⁸⁶. Als Bestätigung ihrer These führt sie die Schale APO1 (um 510 v. Chr.¹⁸⁷) auf – ich füge APO2¹⁸⁸ (510-500 v. Chr.¹⁸⁹) hinzu –, die zeigen, wie

¹⁷⁶ SHAPIRO 1989, 104.

¹⁷⁷ Um 545-540 v. Chr. führt Peisistratos gemäß eines Orakelspruchs (Hdt. 1, 64; Thuk. 3, 104, 1) eine „kultische Reinigung“ der Insel durch, ist wohl beim Bau des ersten steinernen Tempels für Apollon beteiligt und richtet ein penteterisches Fest, die Delia, auf der Insel ein, so SHAPIRO 1989, 48.

¹⁷⁸ SCHACHERMEYR 1937, 186.

¹⁷⁹ SHAPIRO 1989, 49.

¹⁸⁰ Vgl. SCHACHERMEYR 1937, 186; CORNELIUS 1929, 49f.

¹⁸¹ BERVE 1967, 63.

¹⁸² SHAPIRO 1989, 49; KLUWE 1976, 50.

¹⁸³ Zum Problem der Existenz einer politische Propaganda während der Tyrannis der Peisistratiden: KLUWE 1967; KOLB 1977; SHAPIRO 1983a; BOARDMAN 1984.

¹⁸⁴ KNELL 1965, 35.

¹⁸⁵ KNELL 1965, 35-36.

¹⁸⁶ SIMON 1994, 464.

¹⁸⁷ So SHAPIRO 1989, 104.

¹⁸⁸ Den rechten jungen Mann identifiziert BLATTER 1976, 7 in Analogie zur Florenzschale als Apollon; es ist nicht zu erkennen, was er in seinen Händen hält.

Poseidon und Apollon gemeinsam beim Symposion lagern (Taf. VIII, 1. 2). Auf APO1 wurden die beiden Gottheiten allem Anschein nach von Herakles eingeladen, der sich auf der anderen Seite gemeinsam mit Hermes befindet¹⁹⁰, während sie auf APO2 Gäste des Dionysos sind, der auf der anderen Seite von zwei tanzenden Silenen eingerahmt wird. Poseidon und Apollon wirken vertraut miteinander, scheinen eine Unterhaltung zu führen oder sich zumindest einander zuzuwenden¹⁹¹.

Es ist bereits angeklungen, dass Dionysos und Hermes die einzigen Gottheiten neben Poseidon sind, die den Kreis der apollinischen Trias erweitern können¹⁹². Da der Götterbote überall, „wo eine bedeutsame Erscheinung sich kundtut, [...] als erster zur Stelle“ ist, ist seine Anwesenheit bei der Gruppierung gut erklärbar¹⁹³. Etwas schwieriger ist das im Falle des Dionysos. Knell postuliert, den Gott in Analogie zu Poseidon als Vertreter Delphis - auch ein Kultort der apollinischen Trias - zu verstehen, da er sich dort mit Apollon das Festjahr teilt; Heimberg geht sogar so weit, dass sie Dionysos und Poseidon als bloße „Ortsangaben“ in dem Bildkontext versteht¹⁹⁴. Die Annahme entfernt sich m. E. zu sehr von der eigentlichen Darstellungsabsicht. Die Anwesenheit von Poseidon und Dionysos ausschließlich kultisch bedingt zu erklären, erscheint mir nicht ausreichend. Der Gott Poseidon ist hier mehr als nur ein Hinweis auf die Insel Delos oder eine abseits stehende Füllfigur.

2.1.4.3 Zusammenfassung

Poseidon ist mit der apollinischen Trias im Schema der *sacra conversazione* fast ausschließlich auf attisch schwarzfigurigen Vasenbildern zwischen 550 und 500 v. Chr. dargestellt. Auf dem frühesten Exemplar (AP1) wendet sich Poseidon von der Trias ab, eine Beobachtung, die man auch auf den zahlreichen Gefäßen des Antimenesmalers aus dem letzten Viertel des 6. Jh. v. Chr. machen kann (AP7). Es handelt sich bei der Geste aber um eine Ausnahmeerscheinung; gewöhnlich tritt Poseidon an die Götterformation heran, lauscht aufmerksam der Musik (AP2-AP4) und versucht, Kontakt mit der Trias herzustellen (AP5; AP6). Dennoch kann man sich oftmals des Eindrucks nicht erwehren, dass er dabei wie ein nicht dazu gehöriger Fremdkörper wirkt. Auf einem späten Vasenbild des Antimenesmalers

¹⁸⁹ So BLATTER 1976, 8.

¹⁹⁰ HEIMBERG 1968, 25f.

¹⁹¹ HEIMBERG 1968, 26 sieht eine so freundschaftliche und vertraute Beziehung zwischen den beiden Göttern nirgendwo vorgezeichnet und somit als überraschend an.

¹⁹² LAMBRINUDAKIS 1984, 281 erwähnt noch einen kleinen reliefierten Marmoraltar aus Athen, der in das 5. Jh. v. Chr. datiert wird und auf dem sich eine Darstellung der Trias mit Athena befinden soll. Da ich den von Lambrinudakis zitierten Abbildungsnachweis nicht finden konnte und mir folglich kein Bild von dem Relief vorliegt, sei es an dieser Stelle nur erwähnt.

¹⁹³ ZANKER 1965, 73; KNELL 1965, 33.

¹⁹⁴ KNELL 1965, 34; HEIMBERG 1968, 25.

um 520 v. Chr. wird die Trias nach außen geöffnet (AP2). Es kündigt sich hier eine Entwicklung an, die auf den nachfolgenden von anderen Vasenmalern geschaffenen Bildern verstärkt zum Ausdruck kommt (AP9; AP10). Allerdings kehrt bei jenen auch das „alte“ Bildmotiv des relativ isoliert dastehenden Poseidon wieder (AP11; AP12), das uns in gleicher Weise auf dem einzigen mit dem Thema dekorierten Gefäß aus dem 5. Jh. v. Chr. (AP15) begegnet.

Trotz seines durchwegs gleichförmigen Erscheinungsbildes weist die Forschung Poseidon eine bedeutsamere Rolle als die einer bloßen Füllfigur zu und versucht, seine Anwesenheit aus dem Mythos heraus, vor dem zeitgenössischen politischen Hintergrund oder auch im Kontext der musisch-symposiastischen Lebenswelt zu erklären. Interessant ist, dass neben Poseidon nur Dionysos und Hermes den Kreis der apollinischen Trias erweitern können. Meiner Meinung nach ist Poseidon bei dem Bildthema in erster Linie mit Apollon in Beziehung zu setzen; schließlich zieht das Kitharaspieldieses Gottes stets alle Aufmerksamkeit auf sich. Es wird deutlich, dass die Athener Poseidon und Apollon in einem weitgehend freundschaftlichen Verhältnis zueinander darstellen (APO1; APO2), das möglicherweise aus ihrem gemeinsamen Status als ionische Gottheiten resultiert.

2.1.5 Taten des Herakles

Ab der Mitte des 6. Jh. v. Chr. wird Poseidon sehr sporadisch auf attischen Vasenbildern bei bestimmten Taten des Herakles¹⁹⁵ dargestellt, dessen Widersacher nicht selten Kinder oder wenigstens Verwandte des Gottes sind¹⁹⁶.

Eine gewisse Bedeutsamkeit kommt dem Gott allerdings nur beim Kampf des Herakles mit dem fischleibigen Meerwesen zu, einem sehr weit verbreiteten Thema in der schwarzfigurigen Vasenmalerei Athens, das auffälligerweise unmittelbar nach der archaischen Zeit aufhört¹⁹⁷. Poseidon ist aus offensichtlichen Gründen bei der Tat die am häufigsten anwesende Gottheit¹⁹⁸: Er gilt sowohl als Vater des Nereus¹⁹⁹ als auch des Triton²⁰⁰, die

¹⁹⁵ Poseidon ist auf TH1 beim Kyknosabenteuer, auf TH2 beim Streit um den Dreifuß und auf TH3 beim Kampf mit dem Nemeischen Löwen dargestellt.

Laut WÜST 1954, 553 wohnt Poseidon auf Gefäßen in London (British Museum B196: ABV 366.84; JHS 26, 1906, Taf. 5) und in München (Antikensammlungen J430: ABV 360.7; Beazley Archiv Nr. 302002) dem Kampf gegen Antaios bei. Ich konnte Poseidon aber auf keinem der Bilder ausmachen.

¹⁹⁶ Vgl. Bousiris, Antaios, Nereus oder Triton.

¹⁹⁷ BROMMER 1973, 143-151 listet über 150 Darstellungen in der Zeitspanne zwischen 570-490 v. Chr. auf.

¹⁹⁸ AHLBERG 1984, 84. Ich habe Poseidon auf mehr als 10 Gefäßen identifizieren können.

¹⁹⁹ Laut SIMON 1994, 470 sieht man ursprünglich in dem Seemonster Nereus, der von Herakles zu einer Weissagung gezwungen wird, sich aber zunächst weigert, worauf der Heros seinen Palast verwüstet.

beide mit dem Meerwesen gleichgesetzt werden (Vgl. TH4; TH5)²⁰¹, und fungiert in dem Kontext wohl auch als Repräsentant seines Macht- und Wirkungsbereiches, dem Meer. Auf den Vasenbildern beobachtet Poseidon den Kampf ruhig (Vgl. TH4; TH6) oder weist mit nach vorne gestreckten Arm auf diesen hin (Vgl. TH7-TH9; Taf. VIII, 3). Begleitet werden kann er von seiner Partnerin Amphitrite, der Mutter des Triton (Vgl. TH10; Taf. VIII, 4), oder von Meeresgöttinnen (Vgl. TH4; TH11).

2.1.6 Einführung des Herakles in den Olymp

2.1.6.1 Vorbemerkungen

Die bildlichen Wiedergaben der Einführung des Herakles in den Olymp setzen im zweiten Viertel des 6. Jh. v. Chr. in der attischen Kunst ein²⁰².

Es spricht einiges dafür, dass es sich bei dem Bildthema um eine rein attische Erfindung handelt: Erstens sind kaum außerattische Beispiele mit dem Motiv bekannt²⁰³ und wenn, dann sind sie später als die frühesten attischen Abbildungen entstanden²⁰⁴, und zweitens erfährt man aus der antiken Literatur²⁰⁵, dass die Bewohner von Attika die ersten sind, die Herakles als Gott verehren. Aus diesem Grund ist es eine nahezu logische Konsequenz, dass sie dessen Apotheose zur Darstellung bringen.

In der Forschung wird zudem viel über die Möglichkeit einer Einflussnahme von Seiten der Peisistratiden auf die Ausgestaltung des Bildmotivs diskutiert. Überzeugend legt Shapiro dar, dass die Apotheose des Herakles bereits auf Vasen vor der ersten Tyrannis des Peisistratos bezeugt ist und dass einige wichtige Motive des Bildthemas erst am Ende des 6. Jh. v. Chr., d. h. nach dem Sturz der Tyrannen, auftauchen²⁰⁶. Mit der Beobachtung wird die häufig zitierte Behauptung von Boardman²⁰⁷ entkräftet, dass die Darstellungen der

²⁰⁰ Auf späteren Vasen wird das Meerwesen auch mit Triton gleichgesetzt, so BOARDMAN 1972, 59.

²⁰¹ Auf TH4 ringt Herakles mit dem weißhaarigen und -bärtigen Nereus in Anwesenheit des Poseidon, auf TH5 ist das Seeungeheuer eindeutig Triton, da dessen Eltern Poseidon und Amphitrite zugegen sind und zudem Nereus mit seiner Gattin dem Kampf beiwohnt.

²⁰² SHAPIRO 1989, 158.

²⁰³ BROMMER 1973, 166 listet nur 12 Exemplare auf, was angesichts der Masse an attischen Wiedergaben verschwindend gering ist.

²⁰⁴ SHAPIRO 1989, 161.

²⁰⁵ Während Paus. 1, 15, 3. 1, 32, 4 zweimal erwähnt, dass die Bevölkerung von Marathon die erste ist, die Herakles als Gott verehrt, berichten Isokr. 5, 33 und Diod. 4, 39, es seien die Athener.

SHAPIRO 1983b, 12 bringt die beiden Zeugnisse überzeugend miteinander in Einklang, indem er davon ausgeht, dass mit der Bezeichnung „die Athener“ die ganze Bevölkerung von Attika gemeint ist, die natürlich auch den Demos von Marathon mit einbezieht.

²⁰⁶ SHAPIRO 1989, 162.

²⁰⁷ BOARDMAN 1977, 246.

Herakleseinführung von der berühmten bei Herodot²⁰⁸ geschilderten Rückkehr des Peisistratos nach Athen und auf die Akropolis in den frühen 50er Jahren des 6. Jh. v. Chr. angeregt werden. Der Tyrann erlangte damals zum zweiten Mal die Herrschaft²⁰⁹ und stilisierte sich, von einer gerüsteten Frau namens Phye und einer Leibwache von Keulenträgern begleitet, nach dem volkstümlichen Herakles²¹⁰.

Das Bildthema ist in spätarchaischer Zeit weit verbreitet, wie über 150 bekannte schwarzfigurige Vasenbilder zeigen²¹¹. Herakles gelangt entweder zu Fuß in den Olymp, wo Zeus den Helden in Empfang nimmt, oder, sehr viel häufiger, mittels eines Viergespanns. Im Verhältnis zu der großen Anzahl von Darstellungen²¹² erscheint Poseidon nur auf wenigen Exemplaren²¹³ – seine Anwesenheit ist folglich nicht zwingend erforderlich; er kann fehlen.

2.1.6.2 Chronologische Entwicklung

Aus der Anfangszeit des Bildthemas stammen nur relativ wenige Abbildungen²¹⁴; Poseidon wird auf ihnen nicht berücksichtigt. Doch das Interesse der athenischen Vasenmaler an der Apotheose des Herakles steigt stetig an.

Um 550 v. Chr.²¹⁵ erscheint Poseidon erstmals auf der Amphora H1, die die im 6. Jh. v. Chr. sehr viel seltenere Variante der Herakleseinführung zu Fuß zeigt: Am linken Bildrand stehen erwartungsvoll Zeus und Hera; sie grüßen Hermes, der sich zu der herantretenden Athena umblickt; diese geleitet Herakles. Direkt hinter dem Heros folgen Poseidon und eine weitere nicht näher bestimmbare Gottheit. Ebenfalls zu Fuß hat Herakles auf dem interessanten Vasenbild H2 (gegen 540 v. Chr.²¹⁶) den Olymp erreicht (Taf. IX, 1). Der Heros, erschreckt vom Anblick des Göttervaters, versucht sich unbemerkt hinter dem Rücken der Athena aus dem Bildfeld zu schleichen, doch dort steht die majestätische Gestalt des

²⁰⁸ Hdt. 1, 60.

²⁰⁹ Siehe BERVE 1967, 49; KOLB 1977, 105.

²¹⁰ SCHEFOLD 1978, 36f.

²¹¹ Siehe Auflistungen bei BROMMER 1973, 159-166.

Aus dem 6. Jh. v. Chr. stammt auch ein Porosgiebel von der Athener Akropolis (Athen, Akropolismuseum Inv. 9) mit der Thematik. Er gibt Zeus und Hera in der Bildmitte thronend wieder; sie blicken Herakles entgegen, der von der nicht mehr erhaltenen Athena und von Hermes geleitet wird. Literatúrauswahl zu dem Giebel: HEBERDEY 1919, 29-40; BROUSKARI 1974, 34f. Nr. 9; BEYER 1974; BEYER 1977; OPPERMAN 1990, 42-45.

²¹² Es sind laut SCHEFOLD 1978, 35 in der schwarzfigurigen Vasenmalerei 25 Abbildungen mit seiner Ankunft zu Fuß und 130 mit seiner Ankunft per Viergespann bekannt.

²¹³ Ich habe Poseidon auf 10 derartigen Szenen – 4 zu Fuß und 6 per Gespann – identifizieren können.

²¹⁴ SHAPIRO 1989, 161.

²¹⁵ So BOARDMAN 1990, 123.

²¹⁶ So BOARDMAN 1990, 123.

Poseidon²¹⁷, der mit einer beschwichtigenden Geste die Linke hebt, um den Heros am Gehen zu hindern. Poseidon beobachtet hier nicht lediglich das Geschehen, sondern greift aktiv in die Handlung ein. Auf der anderen Seite des Gefäßes findet man allerdings die traditionelle Variante des Bildthemas: Zeus thront am linken Bildrand und blickt Athena, Herakles und Hermes entgegen. Warum der Vasenmaler die Herakleseinführung einmal konventionell und einmal in einer etwas abgewandelten Version dargestellt hat, ist m. E. schwer zu beantworten. Canciani schlägt H3 (530-520 v. Chr.²¹⁸) als weiteres Beispiel für die Variante der Herakleseinführung zu Fuß vor (Taf. IX, 2): Es zeigt zwölf paarweise gruppierte Götter, darunter Herakles und Athena und auch Poseidon und Amphitrite. Ob man hier wirklich „einen Anklang an Herakles’ Einführung in den Olymp wegen des offensichtlich bewegten Hermes erkennen“ kann²¹⁹, halte ich für sehr fraglich; schließlich bildet die Mitte des Gefäßes Dionysos und nicht Herakles. Meiner Meinung nach handelt es sich hierbei um eine nicht-narrative Götterversammlung. Auch bei der verschollenen Amphora H4 (um 510 v. Chr.²²⁰) ist m. E. nicht klar, ob sie ein weiteres Exemplar für eine Einführungsszene zu Fuß darstellt: Herakles blickt sich unsicher zu Athena, Hermes und Poseidon, der aufmunternd die Rechte hebt, um. Es sind zwar die für das Ereignis unerlässlichen Gottheiten wie Athena oder Hermes anwesend, dennoch halte ich eine definitive Zuweisung für problematisch. Die Rückseite des Gefäßes mit einer Darstellung des Kampfes des Herakles gegen eine Amazone liefert auch keinen sicheren Anhaltspunkt.

Poseidon erscheint ebenso bei der im Schwarzfigurigen weitaus häufigeren Version der Wagenauffahrt des Herakles in den Olymp, ein Bildtypus, der generell in der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. oft von den Vasenmalern verwendet wird²²¹. Auf H5 (550-540 v. Chr.²²²) steht Poseidon völlig ruhig am linken Bildrand und blickt einem wild bewegten Viergespann hinterher, das von Athena gelenkt wird und auch Herakles trägt (Taf. IX, 3). Poseidon ist auf vier weiteren Vasenbildern (H6-H9)²²³ aus der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. dargestellt, die die Wagenauffahrt des Heros in den Olymp zeigen und ähnlichen kompositorischen Grundzügen folgen (Taf. IX, 4. 5). Das Bildfeld dominiert stets ein Viergespann, auf dem

²¹⁷ Poseidon ist bartlos dargestellt, aber sicher durch den Dreizack in seiner Rechten identifizierbar; HEIMBERG 1968, 50 Anm. 9 nimmt an, dass der “Kopf des Poseidon [...] entweder falsch gezeichnet oder falsch ergänzt worden“ ist.

²¹⁸ So CANCIANI 1978, 19.

²¹⁹ So CANCIANI 1978, 19.

²²⁰ So GREIFENHAGEN 1978, 514.

²²¹ HEIMBERG 1968, 50.

²²² So SIMON 1994, 464.

²²³ Aus der Beschreibung einer Amphora aus dem Kunsthandel geht hervor, dass sich auf dieser Athena auf einem Wagen und vor ihr Herakles und Poseidon befinden, vgl. SOTHEBY’S 1984, 84 Abb. 214. Ich konnte auf dem relativ schlechten Bild nicht etwa Poseidon, sondern ganz eindeutig Hermes mit seinem Petasos und den Flügelschuhen erkennen, der neben dem Gespann herläuft und sich umblickt.

Athena und Herakles stehen; den Wagen begleiten diverse Gottheiten, die von den Pferden teilweise verdeckt sind und deren Anordnung variieren kann. Apollon erscheint immer; er untermalt das Ereignis mit den feierlichen Klängen seiner Kithara und bekommt des Öfteren von Artemis (Vgl. H6-H8) Gesellschaft. Vor dem Gespann ist in der Regel Hermes in Begleitung einer weiteren Gottheit platziert. Poseidon befindet sich meist in energischer Vorwärtsbewegung vor Apollon und Artemis, von den Pferden teilweise verdeckt, und blickt ungeduldig zu den nachfolgenden Figuren zurück, als dränge er zur Eile (Vgl. H6; H7; H9). Simon hat versucht, Poseidons Anwesenheit bei der Apotheose des Herakles mit der Bemerkung zu erklären, dass die Fahrt in den Olymp mit einem Pferdegespann erfolgt, zu denen Poseidon bekanntlich ein besonderes Verhältnis pflegt²²⁴. Die Argumentation erscheint mir angesichts der zahlreichen Wagenauffahrten ohne den Gott und der Tatsache, dass auf den Bildern keinerlei Indizien auf eine derartig spezielle Beziehung hinweisen, wenig überzeugend.

Einige Vasenbilder geben die Situation unmittelbar nach der Einführung wieder: Der Heros befindet sich nun mitten unter den olympischen Göttern. Auffälligerweise erscheint Poseidon bei derartigen Götterversammlungen stets in unmittelbarer Nähe zu Zeus (Vgl. H10; H11; Taf. X, 1. 2), was ihn auch bei dem für den Schützling der Athena so wichtigen Ereignis als bedeutenden Gott kennzeichnet. Die exponierte Positionierung innerhalb des griechischen Pantheons macht deutlich, dass Poseidon keineswegs zu den „unbeliebteren“ Gottheiten und zwar auch nicht bei dem Mythos gehört, wie Heimberg fälschlicherweise angenommen hat²²⁵.

Wenden wir uns dem auffälligen Vasenbild H12 des Amasismalers (um 540 v. Chr.²²⁶) zu, das für Diskussionsstoff in der Forschung gesorgt hat (Taf. X, 3): Am linken Bildrand steht Poseidon mit dem Dreizack und schaut Hermes entgegen; der Götterbote grüßt, blickt dabei aber zurück, um sich zu vergewissern, dass Athena und Herakles ihm auch wirklich folgen. Während die Göttin ruhig herantritt, hebt ihr Schützling grüßend bzw. voller Erstaunen die rechte Hand. Das Vasenbild ist analog zu anderen Herakleseinführungen des Malers²²⁷ aufgebaut, aber mit dem Unterschied, dass hier Poseidon und nicht Zeus den Heros im Olymp willkommen heißt. Die Frage ist nun, ob eine derartige Vorstellung überhaupt möglich ist oder ob es sich hier lediglich um eine nicht-narrative Szene handelt. Auf AT3 desselben Malers befindet sich ein scheinbar ganz ähnliches Bild (Taf. IV, 3): Poseidon und Athena stehen sich gegenüber; hinter der Göttin tritt ein Mann mit kurzen Gewand heran, während

²²⁴ SIMON 1994, 470.

²²⁵ HEIMBERG 1968, 51.

²²⁶ So BOARDMAN 1990, 124.

²²⁷ Vgl. Berlin, Antikensammlung 1688: ABV 150.9; Beazley Archiv Nr. 310436 – Berlin, Antikensammlung 1691: ABV 151.12; KAROUZOU 1956, Taf. 8, 1.

auf der anderen Seite zwei männliche Gestalten, mit Lanzen bewaffnet, auf Poseidon folgen. Heimberg deutet den Mann hinter Athena als Herakles und zieht den Schluss, dass auf H12 und AT3 Poseidon den Platz von Zeus einnimmt und den Heros in die Gemeinschaft der Götter aufnimmt²²⁸. Die Autorin nimmt noch zwei weitere Vasenbilder in ihre Diskussion mit auf: Auf der Amphora H13 des Antimenesmalers eilt Hermes von links mit ausgestrecktem Arm heran und scheint Herakles, der sich in der Bildmitte befindet und den Kopf zum Götterboten zurückwendet, zum Gehen bewegen zu wollen. Vor dem Heros steht Poseidon in ruhiger Haltung. Während Heimberg die Szene als eine Herakleseinführung durch Poseidon „in nur wenig veränderter Form“ bezeichnet, legt Shapiro überzeugend dar, dass sich H13 zu weit von der traditionellen Ikonographie der Herakles-Apotheose entfernt und aus diesem Grund sicher keine wiedergibt²²⁹. Auch Simon sieht auf H13 sicher keine Einführung in den Olymp; ihrer Meinung nach ist es mit den beliebten Meeresszenen zu verbinden²³⁰. Auf dem zweiten ins Gespräch gebrachten Vasenbild H14 greift Athena Herakles am Unterarm und zieht ihn ungeduldig zu einem rechts im Bild thronenden Gott, im Begriff, diesen schmeichelnd ans Kinn zu fassen. Heimberg will in der sitzenden Gestalt Poseidon und in dem vierzackigen Szepter eine abgewandelte Form des Dreizacks sehen²³¹, was m. E. jeglicher ikonographischer Grundlage entbehrt; für mich ist hier niemand anderes als Zeus dargestellt. Für Boardman kann keines der vier genannten Beispiele (H12; AT3; H13; H14) sicher als eine Einführungsszene gedeutet werden. Auf H12 ist Zeus seiner Meinung nach eher ausgespart als ausgewechselt und auf AT3 hält er die Gleichsetzung der männlichen Gestalt mit Herakles für ungewiss²³². Auch Shapiro findet keine bestärkenden Argumente für die Identifizierung des Heros auf AT3, ist aber der Auffassung, dass H12 Poseidon bei der Einführung des Herakles in den Olymp wiedergibt²³³. Ich persönlich tendiere dazu, in dem besagten Vasenbild H12 eine nicht-narrative Szene zu sehen. Herakles wird schließlich in den Olymp eingeführt, der nicht die Domäne des Poseidon, sondern die des Zeus darstellt²³⁴.

Nicht eindeutig scheint auch H15 (550-530 v. Chr.²³⁵) zu sein: Herakles geht voran, dahinter folgen Athena, Poseidon und ein Viergespann. Auch wenn im ersten Moment die

²²⁸ HEIMBERG 1968, 51.

²²⁹ HEIMBERG 1968, 51; SHAPIRO 1989, 107.

²³⁰ SIMON 1994, 470.

²³¹ HEIMBERG 1968, 52.

²³² BOARDMAN 1990, 124.

²³³ SHAPIRO 1989, 107 führt nicht besonders überzeugende Gründe für den “Götterwechsel” auf.

²³⁴ Vgl. Hom. Il. 15, 190-193.

²³⁵ So H. Bordier in UGAGLIA 1993, 41.

Ikonographie an eine Einführungsszene erinnert, handelt es sich m. E. doch eher um den Auszug der Götter in den Kampf gegen die Giganten²³⁶.

Die rotfigurige Vasenmalerei bildet Herakles nur noch wenig ab; Boardman versucht, das Phänomen etwas zu einfach mit der „wachsende[n] Abneigung gegenüber dem Monströsen [und der] zunehmende[n] Vorliebe für Theseus, den Helden der neuen Demokratie“ zu erklären²³⁷. Im frühen 5. Jh. v. Chr. verschwinden die Darstellungen der Herakleseinführung in den Olymp geradezu²³⁸, vor allem die Variante der Wagenauffahrt wird sehr viel seltener wiedergegeben²³⁹. Nach Boardmans Ansicht, die meiner Meinung nach als überholt anzusehen ist, besaß das Bildthema nur Symbolgehalt für die Tyrannenzeit und verlor deshalb nach dem Niedergang dieser an Bedeutung; ebenfalls kritisch zu betrachten ist die Auffassung von Mingazzini, dass ab 480 v. Chr. die Darstellungen der Apotheose des Herakles durch verschiedenartige Verbindungen des Helden mit dem Thiasos ersetzt worden sind²⁴⁰. Poseidons Darstellungsschema verändert sich im 5. Jh. v. Chr. unwesentlich. Auf H16 (um 500 v. Chr.²⁴¹) bewegt sich ein Götterzug auf den thronenden Zeus und die thronende Hera zu. Hinter Hermes und Athena schreitet Herakles heran, der mit seiner lebhaften Gestik einen aufgeregten Eindruck macht; diesem folgt der nur noch schlecht erkennbare Poseidon mit erhobener Hand, vielleicht eine den Heros beruhigende Geste. Ebenfalls zu Fuß ist Herakles auf H17 und H18 (beide: 470-460 v. Chr.²⁴²) unterwegs: H17 zeigt, wie Athena den noch unsicheren Heros energisch am Handgelenk packt und mit sich zieht. Die Nachricht von der Ankunft des neuen Gottes wird unter den zahlreichen Gottheiten, die der Szene beiwohnen, verbreitet: Hermes hat jene gerade von Poseidon erfahren und teilt sie nun gestenreich dem Dionysos mit. H18 (Taf. X, 4) beschränkt sich dagegen auf wenige Figuren: Das Zentrum bilden Zeus und Herakles, der seinem Vater die Rechte mit einem Apfel hinstreckt; hinter ihrem Schützling befindet sich Athena, während Poseidon auf der anderen Seite, hinter einer weiteren weiblichen Gottheit, vermutlich Hera, stehend, die Szene ruhig beobachtet. Aufgrund des eindeutig erkennbaren Apfels in der Hand des Herakles interpretiert Wüst das Vasenbild als Teil des Hesperidenabenteuers und erkennt in der Gestalt vor dem Heros nicht

²³⁶ Auch BROMMER 1973, 64 Nr. 16 hat das Stück unter den Gigantomachieszenen eingeordnet.

²³⁷ BOARDMAN 1981, 251.

²³⁸ SHAPIRO 1989, 158.

²³⁹ Laut SCHEFOLD 1978, 35 existieren nur noch 17 rotfigurige Bilder mit dem Viergespann und 11 mit der Einführung zu Fuß.

²⁴⁰ BOARDMAN 1990, 252; MINGAZZINI 1925, 489.

²⁴¹ So CALDERONE 1985, 27.

²⁴² So BOARDMAN 1990, 125.

Aus derselben Zeit stammt eine nur in Fragmenten erhaltene Schale in Athen (Nationalmuseum Akr. 352: ARV² 643,128; Beazley Archiv Nr. 207484), die allerdings keine neuen Anhaltspunkte für das Erscheinungsbild des Poseidon bietet.

Zeus, sondern Eurystheus²⁴³. Ich halte den Vorschlag für unwahrscheinlich, da sowohl die typische Figurenanordnung als auch die Auswahl der anwesenden Götter für eine Herakleseinführung sprechen.

2.1.6.3 Zusammenfassung

Der Gott Poseidon und Herakles erscheinen relativ selten gemeinsam in der attischen Bildkunst.

Ab der Mitte des 6. Jh. v. Chr. ist der Gott vereinzelt bei den Taten des Helden zugegen (TH1-TH3). Als Erzeuger des Widersachers und als Repräsentant seines Macht- und Wirkungsbereiches tritt er nur beim Kampf mit dem fischleibigen Meerwesen mehrmals auf (TH4-TH11).

Des Öfteren dagegen erscheint Poseidon ab der Mitte des 6. Jh. v. Chr. bei der Einführung des Herakles in den Olymp, ein Bildthema, das allem Anschein nach eine rein attische Erfindung darstellt. Poseidon gehört aber nicht zu den für das Ereignis unerlässlichen Gottheiten - er kann fehlen. Während er bei der Version zu Fuß hauptsächlich als Zuschauer fungiert (H1-H2), schreitet er bei der sehr viel häufiger dargestellten Wagenauffahrt des Heros energisch voran und blickt ungeduldig und drängend zu den nachfolgenden Figuren zurück (H5-H9). Um 540 v. Chr. ist ein in der Forschung sehr umstrittenes Vasenbild des Amasismalers entstanden (H12), auf dem anscheinend überraschenderweise Poseidon und nicht Zeus Herakles im Olymp willkommen heißt. Meiner Meinung nach handelt es um eine nicht-narrative Szene, da der Olymp zum Macht- und Wirkungsbereich des Zeus gehört. Im frühen 5. Jh. v. Chr. verschwindet das Bildthema der Heraklesapotheose; das Erscheinungsbild des Poseidon verändert sich nicht (H17-H19).

Poseidon besitzt im Gegensatz zu den unverzichtbaren Gottheiten Athena, Apollon oder Hermes keinen Stamplatz oder aktiven Part bei der Aufnahme des Herakles in den Olymp und kann genauso gut dem für den Schützling der Athena so wichtigen Ereignis fern bleiben. Wird er dargestellt, repräsentiert er in der bedeutsamen und hohen Position als Bruder des Zeus die olympische Göttergemeinschaft, in die Herakles aufgenommen wird.

²⁴³ WÜST 1954, 553.

2.1.7 Taten des Theseus

2.1.7.1 *Der attische Tatenzyklus*

Von 570 v. Chr. bis in die zweite Hälfte des 6. Jh. v. Chr. werden in der Bildkunst fast ausschließlich zwei Taten des Theseus dargestellt, nämlich einerseits seine Teilnahme im Lapithenkampf²⁴⁴, andererseits seine Tötung des Minotauros²⁴⁵, Ereignisse, bei denen die Anwesenheit seines mythischen Vaters Poseidon weder zu postulieren noch nachzuweisen ist. Theseus opfert zwar dem Gott den Minotauros²⁴⁶, aber nicht als Dank für dessen Beistand, sondern in einer Art Sühneritus²⁴⁷.

Um 510 v. Chr.²⁴⁸ entwickelt sich dann ein Bilderzyklus, der die Taten des jungen Theseus auf dem Weg von seiner Geburtsstadt Troizen nach Athen schildert. Dieser findet zunächst Eingang in die Vasenmalerei und Reliefkunst²⁴⁹. Die Beobachtung, dass all die zwischen dem späten 6. und dem späten 5. Jh. v. Chr. entstandenen Zyklusvasen ausschließlich attischer Herkunft sind²⁵⁰ und dass der neu geschaffene Tatenzyklus des Theseus in der Bauplastik erstmals in den Metopen des Athener Schatzhauses in Delphi²⁵¹ auftaucht, legt eine Entstehung der Serie von Taten in Athen nahe. In der Dichtung wird der Zyklus erst im 18. Dithyrambos des Bakchylides aus der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. erwähnt²⁵². Allerdings geht inzwischen der Großteil der Forschung²⁵³ davon aus, dass bereits „vor 510 v. Chr. eine Dichtung geschaffen wurde, welche die Taten des Theseus schilderte und die Darstellungen in der bildenden Kunst anregte“²⁵⁴, obwohl es keinen definitiven Beweis dafür gibt²⁵⁵. Neils nimmt an, dass der Zyklus allein durch Vasenmaler geschaffen worden ist und führt als stärkstes Argument gegen die Existenz einer Dichtung die große Variationsbreite innerhalb der bildlichen Überlieferung an²⁵⁶. In der Forschung taucht ferner wiederholt die Ansicht auf, dass bei der Gestaltung des Tatenzyklus Anregungen von Seiten

²⁴⁴ NEILS 1994, 949.

²⁴⁵ BECKEL 1961, 67 führt daneben eine singuläre Darstellung der Hadesfahrt des Theseus auf einem Schildbandrelief auf.

²⁴⁶ Vgl. Pherekyd. 148.

²⁴⁷ BECKEL 1961, 69 und Anm. 592.

²⁴⁸ Vgl. CONNER 1970, 151; BROMMER 1982, 73; NEILS 1987, 36. 143; WALKER 1995, 38.

²⁴⁹ BROMMER 1982, 73.

²⁵⁰ Es sind nur außerattische Vasen mit gelegentlichen Wiedergaben einzelner Theseustaten bekannt. Dieselbe Beobachtung macht man auf archaischen Schildbändern oder auf Reliefs aus Melos.

²⁵¹ Zum Athener Schatzhaus in Delphi: MESSELIÈRE 1957; GAUER 1980; HOFFELNER 1988; BÜSING 1994; NEER 2004.

²⁵² WALKER 1995, 38 Anm. 22.

²⁵³ Vgl. WEBSTER 1972, 82. 253; HERTER 1973, 1046f.; KLEINE 1973, 98; GAUER 1980, 130; SHAPIRO 1989, 144; WALKER 1995, 38-39.

²⁵⁴ BROMMER 1982, 74.

²⁵⁵ Siehe NEILS 1987, 11-12; WALKER 1995, 39.

²⁵⁶ NEILS 1987, 144.

der Peisistratiden²⁵⁷ oder der Alkmenoiden²⁵⁸, besonders des Kleisthenes²⁵⁹, mit eingeflossen sind; wie eine derartige „Einflussnahme“ im Einzelnen ausgesehen haben soll, ist mir unklar. Kron erkennt nämlich richtig, dass Theseus „keineswegs allein in der politischen Propaganda bestimmter attischer Geschlechter [...] eine Rolle [spielt], sondern [...] seit Peisistratos allen attischen Politikern als mythisches Vorbild“ gilt²⁶⁰. Die komplexe Fragestellung, inwieweit älteres Sagenut und Herakles-Motive die Gestaltung des Zyklus von Theseustaten inspiriert haben, soll im Rahmen dieser Arbeit weder diskutiert noch beantwortet werden²⁶¹.

Erst im späten 5. Jh. v. Chr., d. h. auf den letzten Zyklusvasen überhaupt, wohnt Poseidon auf wenigen Bildern den Taten des Theseus bei. Der Heros kämpft bekanntlich auf seinem Weg nach Athen gegen diverse Wegelagerer und Unholde, die zu einem großen Teil auch Poseidon zum Vater haben wie Prokrustes, Kerkyon oder Skiron²⁶².

2.1.7.2 *Prokrustes*

Auf dem Kelchkrater TT1 (um 410 v. Chr.²⁶³) ist Theseus gerade dabei, den auf einer Kline gelagerten Prokrustes mit der linken Hand an den Haaren zu packen und mit der Doppelaxt in der anderen Hand zu bedrohen (Taf. XI, 1). Flehend streckt der Unhold die Hand nach Poseidon aus, der links daneben in lockerer Haltung steht. Er hat seine Rechte lässig in die Hüfte gestemmt und stützt sich mit der Linken auf den Dreizack. Ungewöhnlicherweise ist der Gott ohne Bart dargestellt, worin Simon eine beabsichtigte Ähnlichkeit zu Theseus sehen will²⁶⁴. Mir sind derartige verwandtschaftliche Kennzeichnungen auf Bildern bisher noch nicht begegnet, weshalb ich sehr an der Hypothese zweifle. Dennoch erscheint es befremdlich, dass Poseidon ausgerechnet bei dem Abenteuer, dem Kampf zweier seiner Söhne gegeneinander, anwesend ist und dabei so unbeteiligt wirkt.

2.1.7.3 *Marathonischer Stier*

Der Kelchkrater TT2 des Kekropsmalers (410-400 v. Chr.²⁶⁵) zeigt die Niederwerfung des marathonischen Stiers durch Theseus. Im späten 5. Jh. v. Chr. wird bei dem Abenteuer der Zuschauerkreis merklich erweitert: Athena ist nun häufiger zugegen und auch Hermes,

²⁵⁷ Vgl. CONNOR 1970, 145-150; HERTER 1973, 1142. 1214f. Die von ihnen angeführten Argumente entkräftet WALKER 1995, 38-39 in sehr überzeugender Weise.

²⁵⁸ Vgl. SOURVINOU 1979, 27; NEILS 1987, 148-150.

²⁵⁹ Vgl. SCHEFOLD 1946.

²⁶⁰ KRON 1976, 224.

²⁶¹ Siehe hierzu BECKEL 1961, 67; BOARDMAN 1981, 253; NEILS 1994, 949.

²⁶² BROMMER 1982, 14. 19. 22.

²⁶³ So SIMON 1994, 469.

²⁶⁴ SIMON 1994, 469.

²⁶⁵ So SIMON 1994, 469.

Poseidon und Apollon, dem der Stier laut Diodor²⁶⁶ letztlich geopfert wird, treten hinzu²⁶⁷. Im Zentrum des besagten Vasenbildes beobachtet Theseus den an einen Baum angebundenen, bereits besiegt Stier; zahlreiche Götter und Menschen wohnen dem Ereignis bei. Ganz am rechten Bildrand, in der oberen Ecke über dem Henkel, befinden sich Poseidon und eine weibliche Gestalt (Taf. XI, 2). Heimberg sieht die beiden hinter einer Geländeerhebung stehen oder aus einer Woge auftauchen²⁶⁸. Der Gott ist in einen prächtig verzierten Mantel gehüllt, hält in seiner Rechten den Dreizack, während die Linke unter dem Gewand verschwindet. Er wendet sein bekröntes Haupt einer matronenhaft wirkenden Frau an seiner linken Seite zu, die über den Hinterkopf einen Schleier gezogen hat und in der linken Hand einen Szepter trägt. Sie blickt Poseidon an und erhebt dabei die rechte Hand mit nach außen gedrehter Innenfläche und gespreizten Fingern, eine Geste, die Heimberg überzeugend als Ausdruck des Erstaunens über die kühne Tat des Theseus deutet²⁶⁹. Die genaue Benennung der weiblichen Gestalt ist umstritten. Während Beazley in ihr Hera sieht und Brommer sie mit Demeter gleichsetzt, denkt Heimberg²⁷⁰ an Amphitrite, „die mit Poseidon vom Meere aus zu dem Geschehen hinüber blickt“, die meiner Meinung nach wahrscheinlichste Lösung. Für das hier dargestellte Abenteuer selbst sind die beiden Gottheiten m. E. nur wenig bedeutsam; sie schauen lediglich aus weiter Ferne zu. Für Simon aber verweisen Poseidon und seine Gattin „nicht nur auf die Meeresnähe Marathons, sondern auch auf die Herkunft des Theseus“²⁷¹.

Das Vasenbild TT3 (um 470 v. Chr.²⁷²) könnte für meine Arbeit bedeutsam sein (Taf. XI, 3). Im Zentrum des Bildes lehnt Theseus über dem in die Knie gegangenen Stier und hat fest dessen Schwanz gepackt. Auf der linken Seite haben sich Athena und ein sitzender Jüngling als Zuschauer eingefunden, während am rechten Bildrand ein bärtiger Mann mit einem Stab in der rechten Hand steht und ruhig auf den Kampf vor ihm blickt. Ihm ist der Name ΠΑΝΕΙΔΩΝ beigeschrieben. Die Interpretation der männlichen Gestalt ist sehr umstritten. Kron nimmt an, dass der Vasenmaler sich verschrieben hat, und sieht in der Figur Pandion, den Großvater des Theseus, der durch seine Anwesenheit wohl auch die Bedeutung der Heldentat unterstreicht²⁷³. Beckel dagegen vermutet, dass Aigeus, der sterbliche Vater des Theseus, gemeint sei²⁷⁴. Eine ganz andere, für mich besonders interessante Benennung schlägt

²⁶⁶ Diod. 4, 59, 6. Paus. 1, 27, 9-10 gibt eine andere Version wieder, nach der der Stier von Marathon der Athena geopfert wird.

²⁶⁷ BECKEL 1961, 70.

²⁶⁸ HEIMBERG 1968, 54.

²⁶⁹ HEIMBERG 1968, 54.

²⁷⁰ BEAZLEY 1957, 111; BROMMER 1956, 37; HEIMBERG 1968, 54.

²⁷¹ SIMON 1994, 469.

²⁷² So SHAPIRO 1988, 378.

²⁷³ KRON 1976, 114. 119.

²⁷⁴ BECKEL 1961, 70.

Neils vor; sie sieht in der bärtigen Figur Poseidon und führt für die Annahme überzeugende Argumente an²⁷⁵: Erstens kann die offensichtlich falsch geschriebene Namensbeischrift genauso gut als POSEIDON gelesen werden, was sich viel besser in den Kontext einordnen lassen würde, da dessen Interesse an dem Heros sicherlich augenfälliger als das des Pandion wäre, zweitens erscheinen die beiden Gottheiten Athena und Poseidon auch auf der Rückseite des Gefäßes und zwar gemeinsam in der Gigantomachie kämpfend, drittens schickt ursprünglich der Gott selbst den Stier nach Kreta, der nach seiner Gefangennahme durch Herakles nach Marathon wanderte²⁷⁶ und als viertes und letztes Argument führt die Autorin schließlich an, dass in genau der Periode die Szenen, auf denen Theseus und sein göttlicher Vater berücksichtigt werden, besonders zahlreich sind. Ich schließe mich der Beweisführung von Neils an und sehe in dem Vasenbild eine weitere Tat des Theseus, die sich in Anwesenheit des Poseidon abspielt.

2.1.7.4 Raub der Antiope

Eine besondere Rolle spielt der Gott Poseidon bei einer ganz bestimmten, nicht zum attischen Zyklus gehörenden Tat des Theseus, nämlich beim Raub der Amazone Antiope²⁷⁷. In der kurzen Zeitspanne von 520 bis 490 v. Chr. ist das Bildthema in der attischen Vasenmalerei weit verbreitet²⁷⁸. Ein „ionisch-großgriechisches“²⁷⁹ Bronzeblech aus Olympia²⁸⁰, das im frühen 6. Jh. v. Chr. entstanden ist²⁸¹, stellt die erste Wiedergabe des Mythos dar²⁸², während dagegen aus der Zeit nach 490 v. Chr. nur noch ein rotfiguriges Fragment in Erlangen und eine apulische Hydria in Leningrad²⁸³ stammen. Manche Forscher vertreten die Ansicht, dass der Mythos vom Raub der Antiope einen Giebel am Athener Schatzhaus in Delphi gefüllt hat²⁸⁴; da nichts mehr von dem Architekturteil erhalten ist, handelt es sich um reine Spekulation. Die attischen Darstellungen der Sage unterliegen einer erstaunlichen ikonographischen Beständigkeit: Theseus, als junger Krieger wiedergegeben, trägt Antiope stets zum wartenden Wagen oder hat sie bereits auf diesem platziert; den Heros

²⁷⁵ NEILS 1987, 82.

²⁷⁶ Apollod. 2, 5, 7.

²⁷⁷ Zu Mythos und antiker literarischer Überlieferung: HOFKES-BRUKKER 1966, 14; BROMMER 1982, 110-112.

²⁷⁸ SHAPIRO 1991, 131f.

²⁷⁹ So bezeichnet es SCHEFOLD 1964, 71.

²⁸⁰ Olympia, Museum Inv. M 77: SCHEFOLD 1964, Taf. 80.

²⁸¹ So HOFKES 1966, 16; HAINBACH 1983, 120.

²⁸² Vgl. SCHEFOLD 1964, 71; HOFKES 1966, 16; BROMMER 1979, 503-504.

²⁸³ Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität I852: Fragment; LIMC I Antiope II 12 mit Abb. - Leningrad, Ermitage 1842 (St. 1143): Hydria; JdI 73, 1958, 59 Abb. 7.

²⁸⁴ Vgl. HAINBACH 1983, 121; SCHEFOLD - JUNG 1988, 231.

begleiten meist zwei oder drei Gefährten, Peirithoos, Phorbas und bisweilen Konnidas²⁸⁵. Auf den Bildern wird folglich nicht der Kampf, sondern die Entführung der Amazonenkönigin betont²⁸⁶.

Poseidon erscheint dreimal bei der Tat, was angesichts einer Gesamtzahl von etwa zehn Vasenbildern²⁸⁷ häufig ist. Es fällt auf, dass Athena bei der Antiope-Episode ihrem Schützling nie zur Seite steht²⁸⁸. Auf TT4 (510-500 v. Chr.²⁸⁹) besteigt Theseus am rechten Bildrand in höchster Eile das Viergespann, auf dem bereits die geraubte Antiope und ein Wagenlenker warten (Taf. XI, 4). Unruhig blickt er dabei zurück. Von den Pferden zum Teil verdeckt, läuft Poseidon rasch von links herbei und scheint mit dem gezückten Dreizack unsichtbare Verfolger abzuwehren. Er tritt seinem Sohn bei der Entführung aktiv helfend zur Seite. TT5 (spätes 6. Jh. v. Chr.²⁹⁰) zeigt Theseus, wie er Antiope eilig zum wartenden Wagen trägt (Taf. XI, 5). Poseidon befindet sich wiederum hinter dem Gespann; in der Rechten hält er ruhig den Dreizack, während der linke Arm mit geöffneter Hand erhoben ist. Sowohl Kauffmann-Samaras als auch von Bothmer sehen hier eine grüßende, Heimberg²⁹¹ dagegen eine Einhalt gebietende Geste. Ein Vergleich mit Gesten auf Vasenbildern mit entsprechenden Szenen könnte aufschlussreich sein. Eine etwa zeitgleiche²⁹² Amphora des Euthymides in München²⁹³ beispielsweise, auf der alle Figuren mit Namensbeischriften versehen sind, zeigt den jungen nackten Theseus, wie er mit Korone, die er mit seinen Armen umklammert, nach rechts davon läuft. Diese hält sich mit der rechten Hand, die sie um den Nacken des Jünglings gelegt hat, an dessen linken Unterarm fest, während ihre Linke sein Haar berührt. Die beiden blicken zu Helene zurück, einer Freundin der Korone²⁹⁴, die von links heraneilt und mit weit nach vorn gestreckten Händen nach dem rechten Arm ihrer Gefährtin und nach dem Mantel des Entführers greift, so, als wolle sie den Raub verhindern. Links folgen Peirithoos, „mit Schwert und Lanze zur Abwehr bereit“²⁹⁵, und der Vater der Geraubten, der grüßend die Hand hebt. Letzt genannte Geste in dem kontrovers interpretierten Vasenbild²⁹⁶ ist mit der des Poseidon

²⁸⁵ NEILS 1994, 950.

²⁸⁶ SHAPIRO 1991, 134.

²⁸⁷ BOTHMER 1957, 124-125 zählt nur 9, KAUFFMANN 1981, 858-859 dagegen 10 und BROMMER 1973, 216-217 schließlich 12 Exemplare.

²⁸⁸ BECKEL 1961, 71; SHAPIRO 1991, 135.

²⁸⁹ So SIMON 1994, 469.

²⁹⁰ So KAUFFMANN 1981, 858.

²⁹¹ KAUFFMANN 1981, 858; BOTHMER 1957, 128; HEIMBERG 1968, 55.

²⁹² So LULLIES 1956, 13.

²⁹³ München, Antikensammlungen 2309: ARV² 27,4; Para 323; SCHEFOLD 1978, Abb. 209.

²⁹⁴ So LULLIES 1956, 12.

²⁹⁵ LULLIES 1956, 12.

²⁹⁶ Da in der Literatur eine Entführung einer Korone durch Theseus nirgendwo belegt wird, ist die Deutung der Szene problematisch und birgt vielerlei Möglichkeiten, so BROMMER 1982, 95; HAINBACH 1983, 124.

auf dem TT5 gut vergleichbar – der Gott scheint auf dem Exemplar seinen Sohn zu grüßen. Etwas schwieriger gestaltet sich die Identifizierung des Poseidon auf TT6 (um 510 v. Chr.²⁹⁷): Theseus, der hektisch mit Antiope in den Armen das Pferdegespann besteigt, wird von zwei Kriegern am rechten Bildrand verfolgt. Antiope streckt nach diesen hilfeschend die Arme aus. Hinter den Pferden tritt von links ein bärtiger attributloser Mann heran, der auffordernd die Rechte erhebt, als wolle er den Heros anfeuern. Bothmer und Shapiro²⁹⁸ sehen in Analogie zu den anderen Vasen in der Figur Poseidon, eine m. E. überzeugende Schlussfolgerung. Das abrupte Ende des Darstellungsthemas nach 490 v. Chr. bringt Shapiro mit den Perserkriegen in Zusammenhang: Seiner Meinung nach werden die Amazonen ab dem Zeitpunkt mit den Persern auf eine Stufe gestellt²⁹⁹; eine Romanze des Hauptheros mit einer Amazonenkönigin sähe folglich wie Landesverrat aus³⁰⁰.

Einen interessanten Blickwinkel bei der Interpretation der Darstellungen könnte die Betrachtung typologisch vergleichbarer Bilder liefern. Ab 550 v. Chr. lassen sich nämlich in der attischen Vasenmalerei Szenen mit Frauenentführungen bzw. –verfolgungen durch Heroen nachweisen; derartige Bilder erlangen ihre größte Verbreitung in dem Zeitraum zwischen 500 und 475 v. Chr.³⁰¹. All den Darstellungen liegt die griechische Auffassung zugrunde, dass unverheiratete Mädchen mit wilden Tieren gleichzusetzen sind, die gejagt und gezähmt werden müssen; die Liebeswerbung wurde „als Verfolgung, sogar als Kampf betrachtet, und der Prozess, der seinen Höhepunkt im Geschlechtsverkehr fand, verwandelte eine wilde Tierfrau in eine gezähmte Ehefrau“³⁰² (Vgl. Kap. 2.3.2.1). Im Falle der Antiope besitzt der Verfolgungstypus eine ganz besondere Brisanz. Schließlich handelt es sich bei dieser um die Königin der Amazonen, jener Gruppierung von Frauen, die das genaue Gegenteil der zivilisierten und männlich dominierten Polis darstellt und die folglich auch den von Männern geschaffenen Institutionen wie beispielsweise der Ehe ablehnend und verachtungsvoll gegenübersteht³⁰³. Theseus entführt Antiope, um die asoziale Einstellung der Amazonen gegenüber der Heirat zu berichtigen³⁰⁴. Es ist sicherlich kein Zufall, dass das Interesse der attischen Vasenmaler an dem Bildthema in etwa mit der Eroberung von Sardis, der persischen Provinzhauptstadt von Ionien, durch die athenische Flotte im Jahr 499 v. Chr.

²⁹⁷ So NEILS 1987, 32.

²⁹⁸ BOTHMER 1957, 127; SHAPIRO 1989, 149.

²⁹⁹ Die Annahme findet man auch bei BENSON 1996, 374.

³⁰⁰ So SHAPIRO 1991, 134.

³⁰¹ STEWART 1996, 88.

Literarisch sind außer Antiope noch zahlreiche andere Geliebte des Theseus mit Namen überliefert, siehe Athen. 13, 557a-b und die Auflistung bei NEILS 1994, 945. Bildlich sind uns zudem die Entführung der Helena und der Periboia durch Theseus überliefert, so STEWART 1996, 74. 83.

³⁰² SOURVINOU 1987a, 139; REEDER 1996c, 340.

³⁰³ STEWART 1996, 88; BENSON 1996, 373.

³⁰⁴ STEWART 1996, 83.

zusammenfällt³⁰⁵; all die bildlich dargestellten Kämpfe zwischen Griechen und Amazonen sollen schließlich betonen, „dass die griechische Ordnung, in der die Frau vom Mann beherrscht wird, von griechischen Helden bis in die entlegensten Gegenden getragen wurde“³⁰⁶. Dass Poseidon ausgerechnet auf den wenigen Bildern des Raubs der Antiope mehrmals aktiv helfend dargestellt wird, verwundert nicht³⁰⁷. Zum einen kann Theseus die Unterstützung seines göttlichen Vaters bei dem mit Sicherheit sehr schwierigen Unterfangen³⁰⁸ gebrauchen, zum anderen erinnert die Anwesenheit des Gottes an dessen eigenes gewaltvolles Werben um Aithra, der Mutter des Theseus, und unterstreicht somit den göttlichen Ursprung und besonderen Status des Heros³⁰⁹.

2.1.8 Theseus' Besuch auf dem Meeresgrund

2.1.8.1 Mythos

2.1.8.1.1 Entstehungskontext

Die Jahre um 510 v. Chr. markieren einen Wendepunkt in der Entwicklung der Darstellungen des Theseus (Vgl. Kap. 2.1.7.1). Der attische Heros erfährt in dem Zeitraum eine enorme Aufwertung gegenüber dem bisher in der Bilderwelt dominierenden panhellenisch-dorischen Herakles und steigt nicht nur zum gemeinsamen Heros aller Athener auf, sondern stellt auch gewissermaßen die athenische Alternative zu Herakles dar³¹⁰. Shapiro weist zu Recht darauf hin, dass ein derartiger Prozess nicht über Nacht geschieht, sondern einer Entwicklung über Generationen bedarf. Seiner Meinung nach lassen sich bereits gewisse Elemente der Theseuslegende in der Zeit des politischen Wirkens des Solon finden. Er zieht den Schluss, dass jede nachfolgende Zeitspanne den Heros als ihren eigenen adaptieren kann und die Aspekte seines Aufstiegs fördert, die am besten mit ihren Zielsetzungen zu vereinbaren sind³¹¹. In der klassischen Epoche verkörpert Theseus allerdings den athenischen Hauptheros *par excellence*. Über das gesamte 5. Jh. v. Chr. hinweg fügen attische Künstler,

³⁰⁵ STEWART 1996, 83.

³⁰⁶ BENSON 1996, 376.

³⁰⁷ Man darf davon ausgehen, dass die Anwesenheit des Poseidon auf eine Erfindung der athenischen Vasenmaler zurückgeht. Laut BROMMER 1982, 112 bringt keine uns bekannte literarische Überlieferung den Gott mit dem Antiopemythos in Verbindung.

³⁰⁸ BENSON 1996, 379 formuliert es so: „Die Umwerbung oder Eroberung einer Amazone erforderte ein anderes Vorgehen“.

³⁰⁹ SHAPIRO 1989, 149.

³¹⁰ Plut. Thes. 29, 3 zufolge behaupten die Athener, dass Theseus ein ἄλλος Ἡρακλῆς sei.

³¹¹ SHAPIRO 1989, 144-146.

Vasenmaler und andere Handwerker kontinuierlich dem Theseusmythos neue Episoden zu³¹². In den Kontext ist auch das Bildthema des Besuches des Heros auf dem Meeresgrund einzuordnen.

2.1.8.1.2 Literarische Überlieferung

Die erste uns bekannte literarische Quelle zu dem Mythos vom Besuch des Theseus auf dem Meeresgrund stellt der 17. Dithyrambos des Bakchylides dar, ein Werk, das in den 470er Jahren entsteht³¹³. Darin wird geschildert, wie Theseus, von dem kretischen König Minos angestachelt, seine göttliche Abstammung unter Beweis zu stellen, indem er dessen kostbaren Ring von den Tiefen des Meeres zurückholt, ins Wasser springt und, von Delphinen getragen, in den Palast des Poseidon und seiner Gattin gelangt. Dort empfängt ihn nicht der Gott selbst, sondern Amphitrite. Sie überreicht ihrem Stiefsohn einen purpurnen Mantel und einen Kranz aus Rosen. Bei dessen umjubelter Rückkehr wird der mitzubringende Ring nicht mehr erwähnt. Die weiteren schriftlichen Quellen, Hyginus und Pausanias³¹⁴, folgen im Wesentlichen der Erzählung des Bakchylides.

2.1.8.2 Chronologische Entwicklung

Bevor ich mich mit den frühesten attischen Darstellungen des Bildthemas beschäftige, sollte auch ein schwarzfiguriges Vasenbild auf einem Teller aus Thasos³¹⁵ nicht ganz unerwähnt bleiben. Es stammt aus der Zeit zwischen 525 und 500 v. Chr.³¹⁶ und ist eventuell auf die Meeresfahrt des Theseus zu beziehen. Im Zentrum des Bildes hat ein nackter Jüngling rittlings auf Triton Platz genommen, der sich nach rechts auf eine sitzende bekleidete Figur zubewegt. Von links rennt eine weibliche, ebenfalls bekleidete Gestalt hinter der zentralen Gruppe her und streckt dabei weit ihren linken Arm nach vorne, als wolle sie auf jene hinweisen. Weill schwankt zunächst zwischen einer Deutung als Kampf des Herakles mit dem Seemonster oder als Meeresfahrt des Theseus. Da das Bild aber ihrer Meinung nach kein Kampfgeschehen wiedergibt, hält sie es für wahrscheinlicher, dass hier die Ankunft des Theseus und des Triton in Begleitung einer Nereide vor der sitzenden Amphitrite geschildert wird. Für Weill ist das Vasenbild, das an einen Mythos des attischen Heros erinnert, ein Zeugnis für den Einfluss der Athener auf die Malkunst von Thasos³¹⁷. Dobrowolski weist

³¹² WALKER 1995, 65.

³¹³ SHAPIRO 1982, 296.

³¹⁴ Hyg. astr. 2, 5; Paus. 1, 17, 3.

³¹⁵ Thasos, Museum 1703: Teller; BCH 83, 1959, Taf. 25.

³¹⁶ So NEILS 1994, 939.

³¹⁷ WEILL 1959, 442. 444. 445.

zwar auch auf das etwas andere Kompositionsschema hin, zweifelt aber letztlich nicht daran, dass der Teller am Beginn der Serie von Darstellungen steht, die den Besuch des Theseus auf dem Meeresgrund abbilden³¹⁸. Brommer dagegen widersetzt sich vehement einer solchen Zuweisung: Seiner Meinung nach fehlen dem Vasenbild wesentliche Elemente, um die Meeresfahrt des Theseus darstellen zu können. Er sieht hier eher Herakles als Theseus und fügt als weiteres Argument hinzu, dass das Hauptbild des Tellers auch Herakles, und zwar im Amazonenkampf zeigt³¹⁹. Meiner Meinung nach besitzen beide Vorschläge überzeugende Punkte. Auf der einen Seite kann auch ich auf dem Vasenbild kein Kampfgeschehen erkennen und halte die Identifizierung der sitzenden Gestalt mit Amphitrite für einleuchtend. Auf der anderen Seite wäre ein solches Sitzmotiv für Theseus in der Tat äußerst ungewöhnlich und auch der Hinweis auf das Hauptbild mit der Heraklesdarstellung scheint für eine Identifizierung mit Herakles zu sprechen. Ich möchte die Interpretation des Vasenbildes offen lassen.

In der attischen Vasenmalerei ist der Besuch des Theseus auf dem Meeresgrund auf einer überschaubaren Menge von rotfigurigen Bildern dargestellt, die allerdings bereits in der Zeit vor der Dichtung des Bakchylides einsetzen. Folglich besaßen die Vasenmaler in Athen noch eine weitere ältere Quelle.

2.1.8.2.1 „Amphitrite-Version“

Die erste Darstellung des Bildthemas befindet sich auf der Schale T1 des Onesimos (um 500 v. Chr.³²⁰; Taf. XII, 1): Amphitrite hat sich reich gewandt am rechten Bildrand auf einem Diphros niedergelassen und hält in der linken Hand einen Kranz, während sie die Rechte Theseus zum Gruß reicht. Dieser steht am linken Bildrand und ist in Knabengestalt dargestellt; er wird von den Händen des winzig wiedergegebenen Triton, dem Sohn des Poseidon und der Amphitrite, gehalten und von schwimmenden Delphinen umgeben und erweckt so den Eindruck, als würde er im Wasser schweben. Er streckt die rechte Hand der Amphitrite entgegen. Den zentralen und prominenten Platz in der Bildmitte nimmt Athena, die Schutzgöttin des Theseus, ein. Sie steht groß und beherrschend zwischen den beiden Gestalten und blickt Amphitrite an. Auch auf der Schale T2 des Briseismalers (um 480 v. Chr.³²¹) sitzt die Meeressgöttin am rechten Bildrand auf einem Klismos und ist gerade dabei, dem Theseus, der sich vor ihr befindet, einen Kranz mit großer Geste aufzusetzen. Der Heros

³¹⁸ DOBROWOLSKI 1972, 12.

³¹⁹ BROMMER 1982, 78.

³²⁰ So KAEMPF 1981, 730.

³²¹ So NEILS 1994, 939.

hat bereits den Mantel der Amphitrite um seine Arme geschlungen und erhebt nun beide Hände mit nach außen gedrehter Innenfläche. Hinter ihm deuten eine Säule und ein Gebälkteil den Palast auf dem Meeresgrund an.

Die beiden Vasenbilder stimmen in Grundzügen mit der jüngeren literarischen Überlieferung überein und bestätigen, dass Theseus im Meerespalast nicht auf Poseidon trifft, sondern von Amphitrite empfangen wird, was die Forschung zu interpretieren versucht. Harrison sieht in Amphitrite die ursprüngliche Herrscherin über das Meer und erklärt mit der Beobachtung deren Anwesenheit und wichtigen Part bei der Meeresfahrt des Theseus³²². Laut Wüst scheint die „Amphitriteversion [...] ursprünglich ihre Zuspitzung aber nicht im Erweis der göttlichen Herkunft des Theseus, sondern in der gnädigen Aufnahme durch die gefürchtete Stiefmutter gehabt zu haben“³²³. Die Hypothese erweitert Simon, indem sie Amphitrite aufgrund eines Rechtsbrauchs, der besagt, dass es „auf die Anerkennung des Bastardsohnes durch die Stiefmutter“ ankommt, die Hauptrolle in dem Geschehen zuweist³²⁴. Walker orientiert sich an der Argumentation von Segal³²⁵ und stellt nach einem Vergleich mit der ähnlichen Suche des Telemachos nach Odysseus fest, dass die Abwesenheit des Vaters und seine Vertretung durch eine weibliche Figur keine Merkwürdigkeit der Sage von der Meeresfahrt des Theseus ist, sondern ein wichtiges Motto im griechischen Mythos; seiner Meinung nach hat Amphitrite in der Erzählung die Aufgabe, die femininen Kräfte zu repräsentieren³²⁶. Mit der letzten Feststellung bewegt sich Walker bereits in die richtige Richtung; den entscheidenden Hinweis aber geben die von Amphitrite dargebrachten Geschenke. Shapiro legt überzeugend dar, dass sowohl der Rosenkranz, ein Hochzeitspräsent der Aphrodite, als auch der purpurne Mantel, man denke an den des Jason³²⁷, eine unmissverständliche erotische Assoziation besitzen. Die Geschenke der Amphitrite stellen nicht nur die Antwort auf die Herausforderung des Minos dar, sondern kennzeichnen auch die kommende Zeit des Theseus als Liebesheros, da sie den jungen unschuldigen Helden für seine erste erotische Eroberung ausstatten. Das Liebesleben des Theseus stößt in der frühen griechischen Kunst und Dichtung nicht wegen Liebe oder Sex per se auf Interesse, sondern wegen des Resultats seiner Liebe, nämlich die Athener der archaischen und klassischen Zeit, die sich als unmittelbare Nachkommen des Theseus begreifen³²⁸.

³²² HARRISON 1898, 85-86.

³²³ WÜST 1968, 532. In dieselbe Richtung denkt bereits ROBERT 1898, 139-140.

³²⁴ SIMON 1994, 469.

³²⁵ SEGAL 1979.

³²⁶ WALKER 1995, 87. 92.

³²⁷ Vgl. dazu SEGAL 1979, 31; SHAPIRO 1980; BARRON 1980.

³²⁸ SHAPIRO 1991, 128-130.

2.1.8.2.2 „Poseidon-Version“

Wir treffen in der attischen Vasenmalerei aber auch auf einige weitere Bilder, die trotz erheblicher Abweichungen von der Dichtung des Bakchylides sehr wahrscheinlich im Kontext der Meeresfahrt des Theseus zu verstehen und zeitgleich oder möglicherweise noch vor jener Schriftquelle³²⁹, nämlich um 480-470 v. Chr., entstanden sind. Brommer³³⁰ äußert zum Teil berechtigte Zweifel, ob es sich tatsächlich bei all den Bildern um narrative Darstellungen des Besuchs des Theseus auf dem Meeresgrund handelt. Auf T3 (Taf. XII, 2) erkennen wir im Zentrum Poseidon mit dem Dreizack, wie er den rechts vor ihm stehenden Theseus die Hand schüttelt. Jener trägt einen runden Gegenstand³³¹ in der linken Hand. Hinter dem Gott haben sich ein älterer kahlköpfiger Mann - möglicherweise Nereus - und eine Nereide, die mit Phiale und Oinochoe für die Begrüßungsspende ausgestattet ist - möglicherweise Doris³³² - eingefunden; zwischen den beiden befindet sich eine Säule als *pars pro toto* für den Ort der Begegnung. Am rechten Bildrand hinter dem Heros wartet Amphitrite mit einem Kranz in ihren Händen. Ich verstehe die Szene als Besuch des Theseus bei seinem Vater auf dem Meeresgrund, da sowohl die Meeresgöttin mit dem Kranz als auch diverse spendende Meeresbewohner zugegen sind und ein deutlicher Hinweis auf den Meerespalast existiert. Ein ganz anders komponiertes Bild ziert T4 (Taf. XII, 3): Theseus sitzt in der Bildmitte nach links gewandt auf einem Diphros. Er dreht die erhobene Rechte mit gespreizten Fingern nach außen, ebenso die Linke; die Gebärden sind wohl der Ausdruck von Furcht und Erstaunen vor der majestätischen Gestalt seines Vaters, der vor ihm mit Dreizack und Delphin in den Händen steht. Hinter dem Heros befindet sich wiederum Amphitrite, im Begriff, ihm einen Kranz aufzusetzen. Theseus erscheint hier in einer sehr ehrenvollen Position: Er darf sitzen, während die beiden Gottheiten neben ihm stehen. Die für die Szene ungewöhnliche Anordnung lässt sich durch die andere Gefäßseite erklären. Dort befindet sich nämlich eine ganz analog komponierte Szene mit dem sitzenden Triptolemos und den stehenden Göttinnen Demeter und Kore. Für Brommer aber ist gerade der sitzende Theseus der Stein des Anstoßes; er sieht in der Szene nicht den Besuch auf dem Meeresgrund, „bei dem Theseus, wie man es auch erwarten würde, sonst stehend wiedergegeben wird“³³³. Ich teile die Ansicht nicht: Theseus ist hier die Hauptperson; er hat in einer wichtigen Mission seinen Vater aufgesucht und erhält nun die ihm zustehende Anerkennung als dessen Sohn. Im Zentrum von T5 (Taf. XII, 4) reicht Poseidon, nach rechts gewandt auf einem prächtigen

³²⁹ SHAPIRO 1982, 296.

³³⁰ BROMMER 1982, 78-82.

³³¹ Über den Gegenstand ist viel gemutmaßt worden, siehe die Diskussion bei BROMMER 1982, 81.

³³² So SIMON 1994, 469.

³³³ BROMMER 1982, 78.

lehnenlosen Thron sitzend, dem vor ihm stehenden Theseus zur Begrüßung die Hand. Im Unterschied zu den bisher betrachteten Bildern befindet sich die Nereide, vermutlich Amphitrite³³⁴, nicht hinter dem Heros, sondern hinter dem Gott; sie hält allerdings in gewohnter Weise einen Kranz in den Händen. Meiner Meinung nach ist hier Brommers Unschlüssigkeit, „ob es sich um den Besuch anlässlich der Kretafahrt handelt oder um ein anderes Zusammentreffen mit seinem Vater“³³⁵, berechtigt³³⁶; auch ich schließe bei dem Bild einen nicht-narrativen Kontext nicht aus.

Es ist deutlich geworden, dass einige der Vasenbilder eine andere Version der Meeresfahrt des Theseus als T1 und T2 wiedergeben. Poseidon selbst empfängt seinen Sohn, während Amphitrite zu einer Nebenfigur degradiert wird. Den attischen Vasenmalern sind demnach bereits vor der Dichtung des Bakchylides zwei Überlieferungen der Erzählung bekannt. Auf den früheren Bildern ist Amphitrite die eigentlich Agierende, ab 480 v. Chr. steht dann Poseidon im Vordergrund. Möglicherweise verspricht der Gott bei dem Zusammentreffen Theseus, als Unterpfand für dessen göttliche Herkunft, die Erfüllung jener drei Wünsche, deren verhängnisvollster den Tod des Hippolytos zur Folge hat³³⁷. Bakchylides verbindet die beiden ihm vorliegenden Versionen miteinander und fügt als neue Elemente den Streit zwischen Theseus und Minos und das Ringmotiv zu³³⁸. An dieser Stelle sei noch T6 (475-470 v. Chr.³³⁹) erwähnt, das eventuell eine in dem Kontext zu verstehende Darstellung trägt: Im Zentrum befindet sich eine majestätisch wirkende Frau, die einem vor ihr stehenden Jüngling einen ursprünglich rot aufgemalten, heute kaum mehr erkennbaren Kranz³⁴⁰ überreicht. Das Gesicht des jungen Mannes ist nicht mehr erhalten; zu dessen beiden Seiten schließen sich jeweils drei Mädchen an, von denen einige Binden in den Händen halten und die man wohl in Analogie zur Rückseite als Nereiden bezeichnen darf. All die ikonographischen Hinweise legen laut Isler-Kerenyi³⁴¹ eine Interpretation als Empfang des Theseus durch Amphitrite, die durch ihren auffälligen Kopfschmuck und ihre Mittelstellung klar hervorgehoben wird, im Kreise ihrer Schwestern nahe. Brommer erhebt zwar vorsichtige Einwände, ordnet im Endeffekt die Darstellung aber doch auch der Serie von Meeresbesuchsbildern zu³⁴².

³³⁴ So auch POLLITT 1987, 12.

³³⁵ BROMMER 1982, 80.

³³⁶ POLLITT 1987, 12 ist der Meinung, dass die fehlenden narrativen Elemente das ursprüngliche Motiv nicht beeinträchtigt.

³³⁷ Eur. Hipp. 48. 888. 1315. Vgl. dazu KAKRIDIS 1928.

³³⁸ WÜST 1968, 534; FRONING 1971, 46.

³³⁹ So ISLER 1977, 37.

³⁴⁰ So hat es ISLER 1977, 20 gesehen.

³⁴¹ ISLER 1977, 20. 22-23.

³⁴² BROMMER 1982, 78 Anm. 3. 79.

Fast ein halbes Jahrhundert später, nämlich um 420 v. Chr.³⁴³, ist das für uns späteste sichere Vasenbild T7 mit dem Thema auf einem Kelchkrater des Kadmos-Malers entstanden (Taf. XII, 5). Es vermittelt den Eindruck einer Neukonzeption. Amphitrite bildet gewissermaßen die Mitte des Bildes: Sie sitzt auf einer Geländeerhebung, ist reich gewandet, mit Strahlendiadem und Szepter versehen und hält den Kranz³⁴⁴ für Theseus bereit. Dieser wird von Triton in den Armen gehalten und berührt mit ausgestreckten Händen flehend die Knie der Meeresgöttin. In der unteren Mitte des Bildfeldes ist Poseidon repräsentativ auf einer Kline gelagert. In der rechten hochgestreckten Hand hält er den auf den Boden gestellten Dreizack, mit dem linken Arm stützt er sich auf ein Kissen; er blickt zur Hauptszene empor. Am linken Bildrand weist der Bug des Schiffes des Theseus auf die Wasseroberfläche hin, während dagegen über Amphitrite und dem Heros das hinauffahrende Viergespann des Helios auftaucht. Es symbolisiert den anbrechenden Tag und spannt das dargestellte Geschehen in einen kosmischen Rahmen ein. Die Szene wird von einem weinmischenden Eros und vier Nereiden bereichert. Dass Amphitrite auf dem Bild sehr fein als eigentlich Agierende betont wird, erinnert an die frühesten Exemplare des Themas (Vgl. T1; T2) und an die Dichtung des Bakchylides; der unter der Göttin lagernde Poseidon wird weder von ihr noch von Theseus wahrgenommen. In der älteren Forschung nimmt man an, dass die Darstellung in Bologna von dem bei Pausanias überlieferten Gemälde des Mikon im Theseion abhängt³⁴⁵. Jacobsthal weist aber überzeugend darauf hin, dass das Vasenbild über formal jüngere Elemente verfügt und dass der auf einer Kline gelagerte Poseidon nicht vor 440 v. Chr. bezeugt ist³⁴⁶. Laut Froning stellen dennoch gewisse Elemente wie beispielsweise die Einbettung in einen kosmischen Rahmen eine Verbindung zwischen dem Vasenbild des Kadmos-Malers und der großen Malerei her; sie sieht Einigkeit in der Forschung, dass die Darstellung „nicht nur als eine Neuschöpfung des Vasenmalers [zu] betrachten [ist], sondern darüber hinaus als Nachklang eines etwa gleichzeitigen Theseusgemäldes der großen Kunst“³⁴⁷. Brommer greift zuletzt aber doch wieder die Möglichkeit auf, dass das Gemälde des Mikon Pate für des Vasenbild in Bologna steht, m. E. ohne schlagkräftige Argumente³⁴⁸.

³⁴³ So NEILS 1994, 940.

³⁴⁴ HEIMBERG 1968, 57 sieht hier keinen Kranz, sondern eine doppelreihige Perlenschnur.

³⁴⁵ Paus. 1, 17, 3. Vgl. FRONING 1971, 44.

³⁴⁶ JACOBSTHAL 1911, 9-12. 16-17.

³⁴⁷ FRONING 1971, 45.

³⁴⁸ BROMMER 1982, 82.

2.1.8.3 Interpretation

Bevor ich zu einer abschließenden Interpretation des Bildthemas komme, sei an dieser Stelle noch erwähnt, dass der Besuch des Theseus auf dem Meeresgrund außerhalb von Attika nur noch auf wenigen melischen Reliefs³⁴⁹, die in der Zeit um 480-470 v. Chr. entstanden sind³⁵⁰, dargestellt wird. Man erkennt auf jenen nur Triton, der den jugendlichen Heros mit beiden Händen festhält und über die Wellen hinweg trägt. Wie Stilp überzeugend darlegt, kommt auf den Reliefs „kein unmittelbar greifbarer Moment zur Darstellung, sondern ein Ausschnitt eines längeren Zustandes, wahrscheinlich eher die erste als die letzte Etappe der Reise des Theseus mit Triton“³⁵¹. Brommer vermutet, dass auf Melos, das auf dem Weg von Athen nach Kreta liegt, der Glaube herrscht, „der Meeressprung sei nahe dieser Insel geschehen“, und dass dort deshalb die Erzählung Einzug in die Bildkunst hält³⁵².

Die Existenz so weniger nicht-attischer bildlicher Wiedergaben lässt die Schlussfolgerung zu, dass das Bildmotiv der Meeresfahrt des Theseus für Attika eine ganz besondere Bedeutung besitzt. Eine erste Bestätigung der Annahme liefern die Geschenke der Amphitrite. Diese verweisen auf den zukünftigen Status des Theseus als Liebesheros und implizieren damit auch das Ergebnis seiner sexuellen Handlungen, nämlich die Athener der archaischen und klassischen Zeit, die sich als Nachkommen des Heros betrachten. Ein zweites Indiz könnte die Beobachtung sein, dass Poseidon mit seinem Sohn vor allem auf Vasenbildern, die in den Zeitraum 480-470 v. Chr. datiert werden, erscheint. Es ist die Zeit nach den Perserkriegen, in der der steile Aufstieg Athens zur Seemacht als Kopf des im Jahr 478/77 v. Chr. gegründeten delisch-attischen Seebundes beginnt; die schon lange Zeit bestehende wichtige Beziehung der Athener zum Meer ist durch den enormen Ausbau ihrer Flotte nun merklich intensiviert worden. Möglicherweise sind die gemeinsamen Darstellungen von Poseidon, dem göttlichen Repräsentant des Meeres und dadurch auch Schutzgott des neuen athenischen Machtbereichs, und Theseus, dem Nationalheros der Athener, auch als ein Reflex auf die vermehrte athenische Wertschätzung des Meeres zu verstehen³⁵³. Die beiden Aspekte verbinden das Bildthema des Besuches des Theseus auf dem Meeresgrund eng mit der

³⁴⁹ a) Paris, Louvre MNC 746 (9821418 AGR): JACOBSTHAL 1931, 17 Nr. 3. Taf. 3; STILP 2006, Taf. 24.
b) Athen, Nationalmuseum, Sammlung Stathatos ST 23: HOLMBERG 1963, 112 Nr. 64 Taf. 18; STILP 2006, Taf. 24.
c) Athen, Kanellopoulos-Museum Nr. 2123: STILP 2006, Taf. 23.

³⁵⁰ STILP 2006, 192-193.

³⁵¹ STILP 2006, 96.

³⁵² BROMMER 1982, 82.

³⁵³ Als falsch und abwegig zu bezeichnen ist dagegen die Behauptung von HEIMBERG 1968, 57, dass sich in „dieser Sage, in diesen Bildern [...] die neue, intensive Begegnung der Athener mit dem Meer spiegeln“ würde.

attischen Bevölkerung und begründen sein fast ausschließliches Erscheinen in der attischen Vasenmalerei.

2.1.8.4 *Umstrittene Darstellungen*

Neben den eindeutig auf die Meeresfahrt des Theseus zu beziehenden Darstellungen existieren einige weitere attisch rotfigurige Vasenbilder, die Poseidon und den Heros zwar zusammen zeigen, aber auf Elemente wie den Palast, Amphitrite, Delphine oder Geschenke verzichten und somit keinen Hinweis auf die Begegnung zwischen Vater und Sohn in den Tiefen des Meeres beinhalten³⁵⁴. Neils³⁵⁵ schlägt vor, die Zusammentreffen zwischen Theseus und Poseidon einerseits als verkürzte Versionen des Besuches auf dem Meeresgrund zu betrachten, eine m. E. unwahrscheinliche Hypothese, andererseits als nicht-narrative Äußerungen des Kindsverhältnisses des Heros zu Poseidon, was ich für sehr viel überzeugender halte.

In der Bildmitte von TP1 (480-470 v. Chr.³⁵⁶) sitzt Poseidon nach rechts gewandt auf einem Klotz und hält in der Linken den auf den Boden gestellten Dreizack (Taf. XIII, 1). Hinter ihm steht Theseus, der durch Petasos und Speere sicher gekennzeichnet ist und auf den Gott herabblickt. Dem Poseidon gegenüber befindet sich eine bärtige auch als Reisender charakterisierte Gestalt, möglicherweise Peirithoos³⁵⁷, ein Gefährte des Theseus. Meiner Meinung nach besitzt die Szene keinen narrativen Hintergrund, sondern gibt einfach eine Begegnung zwischen Vater und Sohn wieder. Ein solches Treffen stellt auch TP2 (um 470 v. Chr.³⁵⁸) dar. Auf der einen Seite des Gefäßes steht der bekränzte Poseidon majestätisch in Frontalansicht mit dem Dreizack in der linken und einem Delphin in der rechten Hand. Er wendet sich nach links, vermutlich dem ebenfalls bekränzten Jüngling zu, der sich auf der Rückseite befindet. Jener hat sich nach rechts gewandt und erhebt die Linke wie in einer Grußgeste. Ich halte eine Benennung als Theseus für sehr wahrscheinlich³⁵⁹. Völlig eindeutig ist die Situation auf TP3 (470-460 v. Chr.³⁶⁰; Taf. XIII, 2): Poseidon am linken und Theseus am rechten Bildrand stehen sich gegenüber und reichen sich die Hände. Das Vasenbild wird trotz fehlender Indizien des Öfteren in die Serie der Meeresfahrt Darstellungen eingeordnet. Heimberg räumt zwar ein, dass die Szene überall stattfinden kann, bezeichnet sie auch als „einfachste Begrüßungsbegegnung“, fügt sie dann aber doch der oben erwähnten Reihe zu.

³⁵⁴ BROMMER 1982, 78.

³⁵⁵ NEILS 1994, 948.

³⁵⁶ So NEILS 1994, 984.

³⁵⁷ So NEILS 1987, 102.

³⁵⁸ So NEILS 1994, 984.

³⁵⁹ So auch NEILS 1987, 73.

³⁶⁰ So NEILS 1994, 984.

Laut Saunders dürfte der bewaffnete Theseus, der Poseidon die Hand schüttelt, das Faktum symbolisieren, dass die Macht und der Wohlstand von Athen nach den Perserkriegen auf den Beschluss der Bündnispartner basiert, dieser Stadt die Kontrolle über das Meer zu geben. In dieselbe Richtung geht der Vorschlag von Pollitt, der in Poseidon und Theseus Symbole für die neue auf Flotte und Meer basierende Macht des nachkriegszeitlichen demokratischen Athen sieht. Neils dagegen lässt die Szene in Troizen stattfinden; Poseidon wäre dann als Patron dieser Stadt anwesend³⁶¹. Aufgrund des Fehlens eindeutiger Hinweise möchte ich auf dem Vasenbild eher ein nicht-narratives Treffen zwischen Poseidon und Theseus vermuten. In dieselbe Sparte ist wohl auch TP4 (400-375 v. Chr.³⁶²) einzuordnen. Poseidon taucht, auf einem prächtigen Hippokampen reitend, in der linken Bildhälfte auf und grüßt mit der Rechten einen Jüngling, der rechts vor ihm in ein Himation gehüllt steht. Dieser streckt fast verlangend die rechte Hand nach dem Gott aus. Während Neils in der jungen männlichen Figur, m. E. zu Recht, Theseus vermutet, sieht Curtius analog zur ersten olympischen Ode des Pindar³⁶³ hier Pelops, der von Poseidon ein schnelles Pferdegespann für sein Wettrennen mit Oinomaos um dessen Tochter Hippodameia erbittet³⁶⁴. Das außergewöhnliche Vasenbild TP5 des Oinanthemalers (470-460 v. Chr.³⁶⁵) soll abschließend diskutiert werden (Taf. XIII, 3). Den Mittelpunkt der Szene bildet der in Frontalansicht dargestellte junge Theseus. Der Heros steht zwischen seinem göttlichen Vater Poseidon, der sich würdevoll am rechten Bildrand, wahrscheinlich für menschliche Blicke unsichtbar³⁶⁶, mit dem Dreizack eingefunden hat und den gleichen Blattkranz wie sein Sohn trägt, und einer Frau, der er sich zuwendet und die zärtlich mit den Händen sein Kinn berührt. Im gleichen Moment reichen sich der Heros und ein älterer Mann mit weißem Haar, der auf einen Stock gestützt in gebückter Haltung hinter der Frau steht und einen runden drapierten Gegenstand in seiner Linken trägt, die Hände. In dem Greis will man in der Regel Aigeus, den menschlichen Vater des Theseus, und in der Frau Aithra, die Mutter des Theseus, erkennen³⁶⁷. Das Bild zeigt den Heros folglich im Kreise seiner „Familie“ und betont auf eine stimmungsvolle Weise die innere Verbundenheit unter den anwesenden Gestalten. Der erstmals von Beazley³⁶⁸ vorgeschlagenen Interpretation folgend, sieht Kron in der Szene „die erste Ankunft des Theseus in Athen, wo ihn sein sterblicher Vater Aigeus empfängt, während sein göttlicher Vater Poseidon ihn auf der

³⁶¹ HEIMBERG 1968, 55; SAUNDERS 1975, 64; POLLITT 1987, 11; NEILS 1987, 114.

³⁶² So NEILS 1994, 948.

³⁶³ Pind. O. 1, 67-88.

³⁶⁴ NEILS 1994, 948; CURTIUS 1927, 168-169.

³⁶⁵ So SIMON 1994, 468.

³⁶⁶ KRON 1981, 428.

³⁶⁷ KRON 1976, 135; HEIMBERG 1968, 53; SIMON 1994, 468.

³⁶⁸ BEAZLEY 1963, 579 Nr. 1. Dieser Meinung ist auch BROMMER 1973, 247.

gefährlichen Reise geschützt hat“; zudem wollte der Vasenmaler die Ambivalenz der Theseusherkunft klar herausstellen³⁶⁹. Den Versuch anderer Forscher, auf dem Gefäß und „auf ähnlichen Vasenbildern die dramatische Wiedererkennung des Theseus in Athen³⁷⁰ oder [...] [den] Abschied des Helden in Troizen³⁷¹“ erkennen zu wollen, lehnt Kron mit überzeugenden Argumenten ab³⁷².

Aus der Analyse all der Vasenbilder geht deutlich hervor, dass Poseidon und Theseus größtenteils ohne mythologischen Hintergrund zusammen wiedergegeben sind. Hinter den nicht-narrativen Darstellungen steckt sicherlich die Absicht, das Vater-Sohn-Verhältnis der beiden bildlich zum Ausdruck zu bringen und zu betonen. Allem Anschein nach misst die athenische Bevölkerung der engen verwandtschaftlichen Beziehung große Bedeutung zu.

2.1.8.5 Zusammenfassung

Poseidon und sein Sohn Theseus erscheinen im 6. Jh. v. Chr. selten gemeinsam in der attischen Bildkunst. Die bildlichen Wiedergaben des Heros berücksichtigen bis in die zweite Hälfte des 6. Jh. v. Chr. vornehmlich Begebenheiten, bei denen Poseidon weder zu erwarten noch nachzuweisen ist. Um 510 v. Chr. erfährt Theseus durch die Schaffung eines Tatenzyklus eine enorme Aufwertung. Der Großteil der Forschung vermutet, dass der Serie von Taten eine inspirierende Dichtung vorausgeht. Poseidon ist bei den Abenteuern seines Sohnes kein besonders wichtiger Gott; er erscheint nur auf sehr wenigen Vasenbildern und fungiert auf diesen stets als unbeteiligter Zuschauer (TT1-TT3). Eine bedeutsamere Rolle übernimmt Poseidon bei einer nicht zum Zyklus gehörenden Tat des Heros, nämlich beim Raub der Antiope (TT4-TT6). In der kurzen Zeitspanne von 520 bis 490 v. Chr. ist der Mythos ein verbreitetes Thema in der attischen Vasenmalerei. Nicht nur Theseus, sondern auch einige weitere Heroen betätigen sich ab 550 v. Chr. als Entführer bzw. Verfolger von jungen Frauen, die gemäß der griechischen Mentalität als wilde Tiere zu verstehen sind und gejagt sowie gezähmt werden müssen. Die Amazonenkönigin Antiope macht da keine Ausnahme, verleiht dem Unterfangen aber eine besondere Schwierigkeit und auch eine politische Konnotation. Nicht umsonst unterstützt Poseidon seinen Sohn gerade bei der schweren Aufgabe und erinnert dabei auch an seine eigenen gewaltvollen Bemühungen um Aithra, der Mutter des Theseus, und auf diese Weise an die göttliche Abstammung und besondere Stellung des Heros.

³⁶⁹ KRON 1976, 135.

³⁷⁰ Vgl. HEIMBERG 1968, 53; NEUMANN 1965, 52.

³⁷¹ Vgl. DUGAS – FLACELIERE 1958, 85; POLLITT 1987, 11; NEILS 1994, 925.

³⁷² KRON 1976, 135-136.

Das 5. Jh. v. Chr. bildet den definitiven Endpunkt der Entwicklung des Theseus zum attischen Nationalheros schlechthin. Dem Mythos des Heros werden durch das gesamte Jahrhundert hinweg kontinuierlich neue Episoden zugefügt, zu denen auch die Erzählung vom Besuch des Heros auf dem Meeresgrund gehört. Laut Bakchylides besteht der Anlass für die Meeresfahrt darin, die göttliche Abstammung des Theseus unter Beweis zu stellen. Die Bestätigung verschafft aber nicht etwa Poseidon dem Heros, sondern Amphitrite, die allein – darin ist sich die literarische Überlieferung einig – Theseus empfängt und beschenkt. Ein divergierendes Bild vermitteln uns die wenigen attisch rotfigurigen Vasen mit dem Thema, die bereits um 500 v. Chr., d. h. vor der Dichtung des Bakchylides, einsetzen und bis etwa 420 v. Chr. nachzuweisen sind. Auf den frühesten Exemplaren wird Theseus von Amphitrite empfangen und erhält von ihr einen Mantel und einen Rosenkranz (T1; T2). Ab dem Zeitraum 480-470 v. Chr. löst Poseidon Amphitrite als Hauptakteur auf den Vasenbildern ab (T3-T5); er empfängt nun selbst seinen Sohn, während seine Gattin zu einer Nebenfigur degradiert wird. Eine gewisse Neukonzeption erfährt das Bildthema um 420 v. Chr. auf dem letzten uns bekannten Beispiel (T7), dem vermutlich ein etwa gleichzeitig entstandenes Gemälde Pate steht. Das Bildmotiv der Meeresfahrt besitzt für Attika eine spezielle Bedeutung: Zum einen geben die von Amphitrite überreichten Geschenke einen Hinweis auf die Vorstellung der Athener, dass Theseus ihr aller Vorfahr ist, zum anderen können die Bilder, von denen der Großteil in dem Zeitraum zwischen 480 und 470 v. Chr. entsteht, als ein Reflex der historischen Situation in Attika verstanden werden. Es ist nämlich die Zeit nach den Perserkriegen, in der die schon lange Zeit bestehenden Beziehungen der Athener zum Meer durch den Flottenausbau intensiviert werden und möglicherweise in den gemeinsamen Darstellungen von Poseidon, dem Gott des Meeres, und Theseus, dem athenischen Nationalheros, ihren bildlichen Ausdruck finden.

Zusammenfassend betrachtet fällt auf, dass Poseidon und Theseus kaum gemeinsam bei Darstellungen mythischer Ereignisse auftreten. Sie erscheinen auf den meisten bildlichen Wiedergaben in nicht-narrativen Bildkontexten, deren Hauptanliegen es ist, ihre Vater-Sohn-Beziehung deutlich zum Ausdruck zu bringen (TP1-TP5), die die athenische Bevölkerung allem Anschein nach als sehr bedeutsam und darstellungswert empfindet.

2.2 NICHT-NARRATIVE DARSTELLUNGSKONTEXTE

2.2.1 Chronologischer Überblick

2.2.1.1 Archaische Zeit

Poseidon wird seit dem zweiten Viertel des 6. Jh. v. Chr. auf attischen Vasenbildern als reitende Einzelfigur dargestellt, ein Bildmotiv, das uns auch auf korinthischen Pinakes³⁷³ begegnet. Auf den beiden ältesten bekannten Gefäßen NA1 und NA2 (Taf. XIV, 1) des Heidelberg Malers (beide 570-560 v. Chr.) befindet sich Poseidon auf dem Rücken eines geflügelten Pferdes, vermutlich des Pegasos, seinem mit Medusa gezeugten Sohn³⁷⁴. NA3 (um die Mitte des 6. Jh. v. Chr.) lässt das gleiche Reittier erahnen. In der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. werden die Reittiere des Gottes zu Hippokampen³⁷⁵; die Mischwesen aus Pferdervorder- und Fischhinterteil verweisen auf die Zuständigkeitsbereiche des Poseidon als Hippios und besonders als Meeresbeherrscher³⁷⁶. Die weite Verbreitung des Bildmotivs in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei zeigt, dass die Athener des 6. Jh. v. Chr. mit den beiden Aspekten des Gottes bereits wohl vertraut sind. Auf NA4 (530-520 v. Chr.³⁷⁷) reitet Poseidon nach rechts mit horizontal gehaltenen Dreizack auf einem Hippokampen durch das Meer, das am äußeren Rand der Schale mittels Schiffe und Delphine angedeutet wird (Taf. XIV, 2). Auch auf NA5, NA6 und NA7 (frühes 5. Jh. v. Chr.) spielt die Szene in einer maritimen Atmosphäre, die herumspringende Delphine entstehen lassen, während sich NA8 und NA9 (frühes 5. Jh. v. Chr.) auf die Wiedergabe des hippokampenreitenden Gottes beschränken. NA10 (500-490 v. Chr.³⁷⁸; Taf. XIV, 3) und NA11 (frühes 5. Jh. v. Chr.) zeigen Poseidon ausnahmsweise auf einem Hippalektryon, einem Mischwesen aus Pferdervorderteil und Hinterteil eines Hahns.

Gegen Ende des 6. Jh. v. Chr. nehmen die sog. Daseinsbilder ihren Anfang, die die Mythenerzählung hinter sich lassen und allein der Erscheinung des Gottes und der Deutung seines Wesens dienen. Sie beabsichtigen, sowohl „die Innerlichkeit des sich selbst genießenden Gottes“ als auch „die diesem verinnerlichten Für-sich entsprechende Entrückung

³⁷³ Berlin F539+630 und F452. Vgl. dazu SIMON 1994, 457.

³⁷⁴ Zu den antiken Schriftquellen des Mythos: YALOURIS 1975, xii.

³⁷⁵ HEIMBERG 1968, 67.

³⁷⁶ Schließlich sind Hippokampen im Meer heimisch und vornehmlich Reittiere von Seegöttern wie beispielsweise des Nereus oder des Poseidon, siehe LAMER 1913, 1748. 1752.

³⁷⁷ So SIMON 1994, 463.

³⁷⁸ So SIMON 1994, 463.

in eine eigene, verklärte Sphäre“ bildlich zum Ausdruck zu bringen³⁷⁹. In den Entwicklungsprozess der Daseinsbilder gehören auch die Darstellungen des Poseidon als dynamisch weit ausschreitende Einzelfigur, die im letzten Drittel des 6. Jh. v. Chr. einsetzen und seinem die Naturkräfte verkörpernden Wesen entsprechen. Die frühesten überlieferten Bilder befinden sich auf NA12 (Taf. XIV, 4), NA13 und NA14 und stammen aus der Zeit um 520 v. Chr.³⁸⁰. Im Innenbild jeder der Schalen eilt Poseidon großen Schrittes nach rechts und blickt dabei zurück; mit der Rechten greift er den leicht schräg mit der Spitze nach hinten gehaltenen Dreizack, während er mit der erhobenen Linken einen großen Fisch bzw. Delphin umfasst. Auf NA15 (um 500 v. Chr.³⁸¹) eilt der bekränzte Poseidon zwar wieder nach rechts, allerdings gehen diesmal sowohl die Spitze seines Dreizacks als auch sein Blick in diese Richtung und sein linker nach vorne gestreckter Arm wird von einem Mantel verhüllt. Auch auf NA16 (490-480 v. Chr.³⁸²) liegt das Gewandstück wie ein Schild über dem linken Arm des sonst nackten und eilig nach rechts schreitenden Gottes. Meiner Meinung nach sind all die Vasenbilder, die Poseidon gegen Ende des 6. Jh. v. Chr. und zu Beginn des 5. Jh. v. Chr. als Meerwesen reitende oder elementar bewegte Einzelfigur zeigen, als eine Stufe in der Entwicklung zu den klassischen Daseinsbildern zu begreifen. Außer Poseidon werden nämlich auch Gottheiten wie Apollon, Athena, Demeter und besonders Dionysos alleine und in ihrem eigenen Machtbereich dargestellt, andere dagegen wie Hephaistos oder Ares überhaupt nicht. Eine mögliche Erklärung für das Phänomen wäre, dass gerade die beiden letzt genannten Götter über Wirkungsgebiete verfügen, die entweder, wie das Handwerk, nicht angesehen oder gar, wie das Kriegswesen, verabscheut werden. Poseidon verkörpert folglich einen Machtbereich, den die Athener als wichtig und darstellungswert empfinden.

Poseidon begegnet uns in archaischer Zeit aber nicht nur als Einzelfigur, sondern ab der Mitte des 6. Jh. v. Chr. auch im Verbund verschiedener Gottheiten. In derartigen nicht-narrativen Götterversammlungen ist weder ein gemeinsames Tun noch das Vorhandensein eines verbindenden Elements sichtbar; die Götter umgeben in den meisten Fällen eine bestimmte Gottheit und sitzen dabei aufgereiht „in bisweilen völliger Beziehungslosigkeit [da], die nur mühsam durch Gesten überbrückt wird“³⁸³. Auf NA17 (Mitte des 6. Jh. v. Chr.³⁸⁴) bildet der thronende Zeus den Mittel- und Bezugspunkt der versammelten Götter. Poseidon hat sich mit seinem Dreizack an dessen linker Seite auf Hera folgend eingefunden,

³⁷⁹ HIMMELMANN 1959, 12. 23. 28.

³⁸⁰ So SIMON 1994, 461.

³⁸¹ So SIMON 1994, 461.

³⁸² So SIMON 1994, 462.

³⁸³ KNELL 1965, 65.

³⁸⁴ So SIMON 1994, 476.

während sich jenem auf seiner rechten Seite Hermes, Athena und Dionysos nähern. Auch auf NA18 (um 530 v. Chr.³⁸⁵) ist der sitzende Zeus Mittelpunkt der Versammlung; von rechts schreiten der grüßende Hermes und Poseidon auf ihn zu, während sich in seinem Rücken Hera und ein Jüngling befinden. NA19 (um 540 v. Chr.³⁸⁶) vermittelt dagegen den Eindruck, als würden Zeus und Hera von Hermes, der sich auffordernd nach ihnen umblickt, zu Poseidon geleitet werden, der ruhig am rechten Bildrand steht. Eindeutig auf Athena ausgerichtet sind die Götterversammlungen auf NA20 und NA21 (gegen Ende des 6. Jh. v. Chr.): Auf NA20 (Taf. XIV, 5) wohnen diverse Gottheiten deren Abfahrt mit einem Zweigespann bei: Athena hält bereits die Zügel in den ausgestreckten Händen und ist im Begriff, den Wagen zu besteigen. In ihrem Rücken befinden sich Dionysos mit einer Efeuranke und direkt an ihrer Seite Poseidon mit seinem Dreizack. Vor diesem schreiten neben den Pferden der kitharaspieldende Apollon und Artemis, während Hermes mit einer Göttin das Gespann anführt. NA21 zeigt Athena im Kreise verschiedener Götter sitzend. Zu ihrer Linken haben sich Hermes und vermutlich dessen Mutter Maia³⁸⁷ eingefunden, zur ihrer Rechten Poseidon und Amphitrite. Auf NA22 (gegen Ende des 6. Jh. v. Chr.) scheint Apollon das Zentrum der versammelten Gestalten, nämlich Athena, Poseidon, Dionysos und eine Muse, zu bilden³⁸⁸. Einen siebenköpfigen Götterverein ohne Bezugspunkt gibt NA23 (spätes 6. Jh. v. Chr.³⁸⁹) wieder (Taf. XIV, 6): Am linken Bildrand ist Poseidon abgewandt und etwas verloren platziert; es folgen in jeweils paarweisem Gegenüber Athena und Hermes, die in ein lebhaftes Gespräch vertieft sind, der kitharaspieldende Apollon und Artemis und schließlich am rechten Bildrand Zeus und Hera. Knell stellt m. E. richtig fest, dass man „einen inneren Bezug der einzelnen Götterpaare zueinander oder zu einer übergeordneten Macht“ hier schwerlich erkennen kann und dass Poseidon nicht aus inhaltlichen Gründen, sondern nur deshalb so isoliert „am Rande sitzt, weil der gleich zu seinen Knien ansetzende Henkel der Schale keinen Raum mehr für eine weitere, die Darstellung abrundende Gestalt freiließ“³⁹⁰. All die Götterversammlungen machen deutlich, dass Poseidon stets gemeinsam mit den wichtigsten und auch sonst sehr häufig dargestellten Gottheiten auftritt. Den Eindruck vermitteln auch einige Vasenbilder der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr., die Poseidon nur in Gesellschaft zwei weiterer Götter zeigen (Vgl. NA24-NA26). Ferner fällt auf, dass der Gott niemals selbst den

³⁸⁵ So SHAPIRO 1989, 136.

³⁸⁶ So DUNANT – KAHIL 1980, 15.

³⁸⁷ Das schlägt POTTIER 1928, 36 vor.

³⁸⁸ Ich folge wegen dem Fehlen einer Abbildung der Beschreibung von BEAZLEY 1956, 427 Nr. 21.

³⁸⁹ So SHAPIRO 1989, 137.

³⁹⁰ KNELL 1965, 60.

Bezugspunkt der versammelten Gottheiten bildet; er wird stets als unauffälliger Teilnehmer ohne fest definierte Positionierung dargestellt.

Aussagekräftiger sind möglicherweise die nicht-narrativen Szenen, die Poseidon mit einer einzelnen Gottheit wiedergeben. An den Anfang möchte ich das interessante Vasenbild NA27 des Xenokles (540-530 v. Chr.³⁹¹) stellen, das die einzig erhaltene griechische Darstellung der drei Kroniden trägt (Taf. XV, 1)³⁹². Poseidon besitzt auf dem Bild einen besonderen Status: Einerseits wird die ganze Szene von zwei antithetischen Flügelpferden eingerahmt und damit in dessen Bereich versetzt, andererseits nimmt der nach links gewandte Gott mit seinem Dreizack die Mitte ein. Zeus steht mit Blitzbündel hinter Poseidon, während Hades gestikulierend auf jenen zuschreitet und dabei nach hinten blickt. Eine geläufige Deutung der Szene ist, dass „hier die Herrschaftsbereiche der obersten Götter abgegrenzt werden und daß Hades in sein unterirdisches Reich“ zurückblickt³⁹³. Schefold macht aber zu Recht auf die Möglichkeit aufmerksam, dass der Unterweltgott zur anderen Schalenseite blickt und von dem dortigen Geschehen berichtet³⁹⁴; hier sind allerdings die Benennung der einzelnen Figuren und dadurch die gesamte Interpretation der Szene sehr umstritten³⁹⁵.

Im letzten Viertel des 6. Jh. v. Chr. begegnen uns verschiedene Vasenbilder, die alle dem Amasismalter zugeschrieben werden und Poseidon in ungewöhnlichen Konstellationen zeigen. Auf AT1 und AT2 (Vgl. Taf. IV, 1. 2) stehen sich Athena und der Gott wie in einem Gespräch gegenüber (Vgl. Kap. 2.1.2.3). Die Amphora NA28 zeigt Poseidon mit den Dioskuren, die nicht zuletzt als Reiter *par excellence* auf das Interesse des Gottes an Pferden und Reitkunst anspielen (Taf. XV, 2)³⁹⁶. Die ungewöhnliche Szene erweckt laut Shapiro den Eindruck, als ob Poseidon, der sich hinter den nach links schreitenden und bewaffneten Jünglingen Kastor und Polydeukes befindet, die beiden dem Zeus vorstellt³⁹⁷. NA29 zeigt im Bildzentrum eine bewaffnete männliche Gestalt, die einen Hund an der Leine führt und auf Athena³⁹⁸ am rechten Bildrand zugeht, sich aber noch zu Poseidon am linken Bildrand mit

³⁹¹ So SIMON 1994, 475.

³⁹² SIMON 1994, 475.

³⁹³ So bei SCHEFOLD 1993, 222.

³⁹⁴ SCHEFOLD 1993, 222.

³⁹⁵ SMITH 1926, 5 sieht auf der Gefäßseite die Gottheiten Demeter, Hermes, Persephone und Pluto bzw. Dionysos versammelt, während dagegen SCHEFOLD 1993, 222 die Auffassung vertritt, dass sich Dionysos und Semele gegenüberstehen und Hermes Ariadne oder Erigone zu dem göttlichen Paar geleitet. HAMDORF 1986, 83 erkennt in dem Paar wiederum Dionysos und Ariadne und in der ganzen Szene vielleicht die Aufnahme der Ariadne unter die Götter.

³⁹⁶ SHAPIRO 1989, 110f.

³⁹⁷ SHAPIRO 1989, 111. BEAZLEY 1971, 65 hat die Figuren auch so benannt. Siehe darüber hinaus auch die Diskussion des Vasenbildes bei BOTHMER 1985, 99-101.

³⁹⁸ Sowohl BEAZLEY 1971, 62 Nr. 4 als auch BOTHMER 1985, 97 erwägen die Möglichkeit, in der weiblichen Gestalt am rechten Bildrand Aphrodite zu sehen, was ich aufgrund des Speeres in ihrer Hand für unwahrscheinlich halte.

einer eindringlichen Geste umdreht. Die Identität der Figur ist umstritten³⁹⁹; handelt es sich um Ares⁴⁰⁰, würde es sich um eine einmalige Darstellung handeln, die Poseidon und den Kriegsgott in eine nähere Beziehung zueinander setzt. All die Bilder scheinen die Aussage von Shapiro zu bestätigen, dass der Amasismaler uns ungewöhnliche Seiten des Gottes Poseidon zeigt, der ohne dessen Werke eine sekundäre und weitaus weniger interessante Figur in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei sein würde⁴⁰¹.

Aber auch NA30 (um 520 v. Chr.⁴⁰²) trägt eine auffallende Szene: Poseidon und Aphrodite, die beide per Beischrift namentlich gesichert sind, stehen auf einem sich wendenden wild bewegten Viergespann. Das Nebeneinander von Aphrodite und Poseidon ist auf unteritalischen oder auch auf attischen Vasen des 4. Jh. v. Chr. geläufig⁴⁰³, im späten 6. Jh. v. Chr. jedoch wäre eine solche bildliche Verbindung singulär⁴⁰⁴. Ein wahrhaft einmaliges Bild befindet sich auf NA31 (510-500 v. Chr.⁴⁰⁵; Taf. XV, 3): Die eine Gefäßseite zeigt, wie Poseidon im Damensitz auf einem nach rechts schreitenden Stier reitet; er hält in der einen Hand einen Fisch, in der anderen einen großen Efeuzweig. Gewissermaßen das Pendant dazu bildet Dionysos auf der Gegenseite, der ebenfalls auf einem Stier nach rechts reitet, allerdings dabei den Kopf zurückwendet und aus seinem Kantharos einen Weinstrahl gießt. Weder für Poseidon noch für Dionysos ist das Reiten eines Stieres bisher ein zweites Mal bezeugt; die beiden Gottheiten scheinen auf dem Vasenbild an einer gemeinsamen Sphäre teilzuhaben bzw. gemeinsame ihnen eigene Wesenszüge zu offenbaren⁴⁰⁶. Man denke sowohl an das Epitheton *φντάλιμος*, das Poseidon und Dionysos tragen können, als auch an das Fest der *προτρύγαια*, das den Gottheiten gewidmet ist⁴⁰⁷, beides Aspekte, die mit Fruchtbarkeit und Vegetation zu tun haben. Weniger eng verbunden sind Poseidon und Hermes: NA32 (spätschwarzfigurig⁴⁰⁸) zeigt die beiden in einem scharfen Wortgefecht von unbekanntem Anlass: Poseidon hat sich bereits nach rechts zum Gehen gewandt, dreht sich aber noch einmal zu dem Götterboten um und streckt dabei energisch den rechten Arm mit nach oben

³⁹⁹ POTTIER 1925, 11 schlägt eine Benennung als Pandareos mit dem Goldenen Hund von Kreta bzw. als Herakles mit dem Kerberos vor.

⁴⁰⁰ Das ist beispielsweise die Meinung von BOTHMER 1985, 97.

⁴⁰¹ SHAPIRO 1989, 111.

⁴⁰² So SIMON 1994, 477.

⁴⁰³ Schließlich ist laut HEIMBERG 1968, 32f. die Welt der Aphrodite „eines der zentralen Themen, die die Kunst des 4. Jahrhunderts prägen und im umfassendsten Sinne beherrschen“.

⁴⁰⁴ HEIMBERG 1968, 33.

Trotz der Beischrift ist die Benennung der weiblichen Gestalt umstritten. Während HEIMBERG 1968, 33 sie für Amphitrite hält, plädieren SHAPIRO 1989, 109 Anm. 75 und SIMON 1994, 477 für Aphrodite.

⁴⁰⁵ So SIMON 1994, 463.

⁴⁰⁶ HEIMBERG 1968, 28.

⁴⁰⁷ WÜST 1954, 509.

⁴⁰⁸ So HEIMBERG 1968, 31.

gedrehter Handfläche aus; Hermes scheint etwas erstaunt zurückzuweichen, hebt allerdings entschlossen die linke Hand, um seinem Wort Nachdruck zu verleihen.

2.2.1.2 *Klassische Zeit*

Um 500 v. Chr. mit dem Übergang zur Klassik kommt das Phänomen der spendenden Götter in der attischen Vasenmalerei auf. Derartige Szenen sind nicht als einmalige mythische Episoden zu begreifen, sondern vielmehr als zeitlose Daseinsbilder, in denen etwas über das Wesen des Gottes ausgesagt wird. Die spendende Gottheit selbst ist Hauptperson des Bildes, die das ihr jeweils zukommende und gemäße Opfer darbringt. Der Vorgang des Spendens ist heiliges göttliches Tun, durch das die Götter ihre eigene Heiligkeit bekunden⁴⁰⁹.

Auch Poseidon wird auf attischen Vasenbildern der ersten zwei Drittel des 5. Jh. v. Chr. als stehende oder sitzende Gottheit wiedergegeben, die in Gesellschaft einer weiteren Figur eine Opferhandlung begeht. Den Anfang macht NK1 (um 480 v. Chr.⁴¹⁰; Taf. XV, 4): Auf der einen Gefäßseite steht der Gott im Profil nach rechts mit einer Phiale in der Hand, auf der anderen eine ihm zugewandte, in einen langen Mantel gehüllte Gestalt, die dem Gott aus einem heute nicht mehr erkennbaren Behälter, vermutlich einer Oinochoe, die Spende eingießt. Sowohl NK2 und NK3 (beide 470-460 v. Chr.⁴¹¹) bringen Poseidon bei der Spende mit Nike in Zusammenhang: Auf NK2 (Taf. XV, 5) ist der sitzende Gott bereit, die Spende mit seiner Phiale aus der Oinochoe der von rechts herantretenden Nike zu empfangen, auf NK3 (Taf. XVI, 1) dagegen schreitet Nike mit Opferschale und Kanne auf den rechts stehenden Poseidon zu. NK4 (um 460 v. Chr.⁴¹²) zeigt den sitzenden eine Phiale haltenden Gott im Kreise dreier Frauen; diejenige, die ihm direkt gegenübersteht, trägt Opferschale und Oinochoe. Auf NK5 hat sich Poseidon von seinem Stuhl erhoben und steht nun mit Phiale einer Frau gegenüber, die ihn aus einer Oinochoe die Spendeflüssigkeit einschenkt. Ganz alleine scheint der Gott die Spendehandlung auf NK6 (um die Mitte des 5. Jh. v. Chr.⁴¹³) zu begehen (Taf. XVI, 2): Mit einem Blattkranz im Haar sitzt er auf einem Klismos nach rechts und blickt dabei auf die Phiale in seiner Hand; der drapierte Jüngling auf der anderen Gefäßseite, der einen nicht näher identifizierbaren Gegenstand in der Rechten hält, ist wohl nicht auf die Spendeszene zu beziehen. Nach der Mitte des 5. Jh. v. Chr. werden NK7, NK8 und NK9 geschaffen, auf denen entweder Poseidon oder die ihm gegenüberstehende weibliche bzw. männliche Gestalt eine Opferschale für die Spende bereit hält.

⁴⁰⁹ HIMMELMANN 1959, 24. 29. 31 und 1996, 57.

⁴¹⁰ So SIMON 1994, 462.

⁴¹¹ So MORRIS 1992, Abb. 53 und SIMON 1994, 475.

⁴¹² So ARIAS 1963, 5.

⁴¹³ So SIMON 1994, 462.

Poseidon erscheint im 5. Jh. v. Chr. allerdings auch auf vereinzelt attischen Darstellungen ohne Opferkontext wie beispielsweise auf NK10 (480-470 v. Chr.⁴¹⁴) als Reiter eines Hippokampen, auf NK11 (470-460 v. Chr.⁴¹⁵) als ruhig auf einem Hocker sitzende Gestalt, hinter der sich ein Altar befindet, auf NK12 (um 460 v. Chr.) als bewegte Einzelfigur oder auf NK13 (Mitte des 5. Jh. v. Chr.) auf einem Wagen, der von geflügelten Pferden gezogen wird. Die wenigen Nicht-Spendebilder machen deutlich, dass Poseidon in klassischer Zeit weniger seine Zuständigkeitsbereiche als vielmehr seine eigene Göttlichkeit präsentiert. Die zahlreichen Verfolgungsbilder nicht benennbarer Frauen⁴¹⁶ durch den Gott, die vor allem in der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. auftauchen und stets nach dem weit verbreiteten und auf viele Gottheiten angewandten Verfolgungstypus gestaltet sind, möchte ich an dieser Stelle aussparen, da sie m. E. keine spezielle Aussage über Poseidon zulassen; die Verfolgungen der Aithra und Amynone werden gesondert behandelt (Vgl. Kap. 2.3.2).

Wie bereits in archaischer Zeit trifft man den Gott auch im 5. Jh. v. Chr. in nicht-narrativen Götterversammlungen an. In die Kategorie fällt NK14 (um 480 v. Chr.⁴¹⁷), der die Abfahrt des Zeus vom Olymp im Kreise von sechs Göttern zeigt (Taf. XVI, 3). Das Zentrum bildet ein Viergespann, das der oberste Gott gerade besteigt und neben dem Athena steht; hinter ihm eilt Nike mit einem Thymiaterion herbei, in deren Rücken sich wiederum Dionysos und zwei nicht näher bestimmbare Gottheiten befinden. Vor dem Wagen haben sich Hermes, Apollon und Poseidon mit Fisch und Dreizack versammelt. In vielen Göttervereinen der Zeit begegnet uns nun auch das Bildmotiv der Spende, gewissermaßen das verbindende Element, „das die Götter in neuer Weise sich sinnträchtig versammeln läßt und ihr gemeinsames Erscheinen wieder bedeutsam erfüllt“⁴¹⁸. Im Vollzug der heiligen Spendehandlung verdeutlicht sich die olympisch-göttliche Seinssphäre⁴¹⁹. An erster Stelle sei H11 (Taf. X, 2) genannt: Alle anwesenden Gottheiten sind auf die in der Mitte sich vollziehende Spendehandlung ausgerichtet. Dort haben sich Poseidon und Amphitrite direkt gegenüber von Zeus und Hera niedergelassen; beide Götterpaare strecken ihre Phialen aus, um sie der zwischen ihnen stehenden Hebe zum Eingießen zu reichen. Einen ebenso prominenten und ehrenvollen Platz nimmt Poseidon auf NK15 ein (Taf. XVI, 4): Er sitzt am rechten Bildrand mit Dreizack und Delphin in der erhobenen Hand auf einem Klappstuhl Zeus und Hera

⁴¹⁴ So VOS 1978, 70.

⁴¹⁵ So SIMON 1994, 462.

⁴¹⁶ Mir sind nur zwei attische Vasenbilder mit einer eindeutigen Knabenverfolgung durch Poseidon begegnet: Krakau, Czartoryski Museum 1451: ARV 646.6; Beazley Archiv Nr. 13974 - Wien, Kunsthistorisches Museum 3737: ARV² 275.61; Beazley Archiv Nr. 202658.

⁴¹⁷ So LULLIES 1971, 46.

⁴¹⁸ KNELL 1965, 65.

⁴¹⁹ KNELL 1965, 67.

gegenüber, die sich auf einem reich verzierten Thron niedergelassen haben. Zwischen den beiden Kroniden, deren Rangfolge anhand ihrer Sitzgelegenheiten klar definiert ist, hat sich Athena eingefunden, die zwar dem höchsten Götterpaar zugewandt da steht, sich aber zu Poseidon und Hermes umblickt, der hinter dem Meeresgott steht und grüßend die Rechte hebt, und diese auf das Geschehen am linken Bildrand aufmerksam zu machen scheint. Vor Zeus und Hera befindet sich nämlich Iris oder Nike⁴²⁰ mit Oinochoe und Phiale, bereit, die Spendebehandlung zu begehren. NK16 (Anfang des 5. Jh. v. Chr.) ziert eine eindrucksvolle Versammlung sitzender und spendender Götter, zu denen neben Zeus, Dionysos, Apollon, Ares, Aphrodite, Artemis und Amphitrite auch Poseidon zählt. Er hat sich auf einem einfachen Block mit dem Dreizack niedergelassen und hält wie auch alle anderen Gottheiten seine Phiale einer stehenden Gestalt hin. Die auf NK17 (um 490 v. Chr.⁴²¹) dargestellte Spendebehandlung wird durch zwei weibliche Figuren, von Kunisch als Nymphen gedeutet, am rechten Bildrand auf einem Altar vollzogen und spielt sich allem Anschein nach in einem narrativen Kontext ab: Zeus bringt den Dionysosknaben in seinen Armen zu den Nymphen des Berges Nysa⁴²². Im Rücken des Göttervaters schreiten Poseidon und Athena einher, während Hermes jenem vorausgeht; hinter dem Altar befinden sich noch zwei weibliche Gestalten, eine mit Delphin und Szepter, vermutlich Amphitrite, die andere mit einem Feigenbaumzweig. Nur noch einen Ausschnitt einer Götterversammlung zeigt NK18 (480 v. Chr.⁴²³): In der Bildmitte steht der nackte Ganymed nach links gewandt mit einer Oinochoe in der ausgestreckten Rechten; ihm gegenüber sitzen am linken Bildrand Zeus und Hera mit Phialen in den Händen, während sich dagegen in seinem Rücken Poseidon und Amphitrite niedergelassen haben. Um den ganzen Gefäßkörper von NK19 (460-450 v. Chr.⁴²⁴) zieht sich eine bemerkenswerte Ansammlung olympischer Gottheiten, die sich um das einander gegenüber sitzende höchste Götterpaar konzentriert (Taf. XVII, 1). Zwischen den beiden befinden sich die kannentragende Nike, die sich Zeus und dessen Opferschale am linken Bildrand zuwendet, und Apollon mit seiner Kithara, der nach rechts zu Hera blickt. Hinter dieser folgen Hermes, Poseidon mit Dreizack und Delphin, Athena mit abgenommenem Helm, Hades mit Füllhorn und schließlich eine weibliche Gottheit, wahrscheinlich Persephone⁴²⁵. Das Ende der Reihe bildet NK20 (um 440 v. Chr.⁴²⁶): Es zeigt eine

⁴²⁰ Zwischen den beiden Benennungen schwankt LULLIES 1956, 19.

⁴²¹ So SCHEFOLD – JUNG 1988, 143.

⁴²² So KUNISCH 1997, 207 Nr. 437.

⁴²³ So KOSSATZ 1988, 685.

⁴²⁴ So SIEBERT 1990, 348.

⁴²⁵ Das ist der Vorschlag von POTTIER 1925, 6.

⁴²⁶ So KAEMPF 1981, 728.

Gelageszene verschiedener Gottheiten mit ihren Partnerinnen, wobei wiederum auffällt, dass Poseidon und Amphitrite direkt gegenüber Zeus und Hera platziert sind.

Wenden wir uns den nicht-narrativen Bildern zu, die Poseidon mit einer einzelnen Gottheit zeigen. Nach den Siegen über die Perser, die bekanntlich zum Teil auf dem Meer errungen wurden, empfangen Zeus und der Gott besondere Ehren⁴²⁷. In den Kontext gehören diverse frühklassische Vasenbilder, die beide Gottheiten gemeinsam mit der ministrierenden Nike bei der Darbringung eines Trankopfers wiedergeben. Das mit Namensbeischriften versehene Fragment NK21 (480-470 v. Chr.⁴²⁸, Taf. XVII, 2) zeigt Zeus am linken Bildrand sitzend mit Szepter und Phiale in den Händen; vor ihm und ihm zugewandt steht Nike, die ihm aus einer Oinochoe die Spende einschenkt und durch das Kerykeion als Siegesbotin charakterisiert ist. Am rechten Bildrand sind noch die Arme des Poseidon mit Dreizack und Opferschale erkennbar; ob er sitzt oder steht, ist m. E. nicht mehr sicher zu erschließen. Auf NK22 (480-470 v. Chr.⁴²⁹) sitzen sich die beiden Kroniden auf Klappstühlen gegenüber; zwischen ihnen befindet sich wiederum Nike, um ihnen die Spendeflüssigkeit einzugießen. Ob es sich bei der jugendlichen bartlosen Gestalt⁴³⁰ mit dem Szepter am linken Bildrand von NK23 um Zeus⁴³¹ und damit um ein Bild für den Kontext handelt oder ob es einfach Poseidon mit Nike bei einer Spendehandlung in Gesellschaft zweier Gottheiten zeigt, ist unklar. Ebenso uneindeutig ist die Szene auf NK24 (um 450 v. Chr.⁴³²; Taf. XVII, 3): Poseidon mit Dreizack und Fisch und Zeus mit Szepter und Schale sitzen Rücken an Rücken auf einem Felsen und wenden dabei die Köpfe, um einander anzublicken. Rechts vor Zeus befinden sich Nike mit Oinochoe und ein zur Mitte blickender Jüngling⁴³³. Der Hinweis von Heimberg, dass die Interpretation der Szene aufgrund des Fehlens der gesamten linken Seite fraglich bleiben muss, ist berechtigt; ihren Vorschlag, in dem Bild „ein fröhliches Göttergelage [zu sehen], bei dem Zeus seinem Bruder zutrinken will“⁴³⁴, halte ich allerdings für verfehlt und möchte eher in Analogie zu den oben erwähnten Bildern an die Darbringung eines Trankopfers denken.

Auch Poseidon und Dionysos begegnen sich bei einer Spendehandlung auf NK25 (Mitte des 5. Jh. v. Chr.): Die im Zentrum stehende und Oinochoe und Phiale mit sich führende Flügelgestalt wendet sich dem von links heraneilenden Meeresherrn zu, der ihr eine Opferschale entgegenstreckt. Vom rechten Bildrand aus beobachtet Dionysos mit einem

⁴²⁷ SIMON 1994, 475.

⁴²⁸ So SIMON 1994, 475.

⁴²⁹ So SIMON 1994, 475.

⁴³⁰ POTTIER 1926, 19 sieht in der Gestalt eine Frau.

⁴³¹ Der Meinung ist beispielsweise BEAZLEY 1963, 573 Nr. 12.

⁴³² So ROBINSON 1956, 19.

⁴³³ Die Gestalt wird sowohl als Dionysos als auch als Apollon bezeichnet, siehe HEIMBERG 1968, 22.

⁴³⁴ HEIMBERG 1968, 22.

Kantharos in der gesenkten Hand zwar noch das Geschehen, ist aber bereits im Begriff, sich abzuwenden – die feierliche Atmosphäre, die derartigen Spendebildern sonst anhaftet, ist gebrochen. Inwiefern man die Beobachtung als eine Aussage über das Verhältnis der beiden Gottheiten zueinander werten darf, vermag ich nicht zu urteilen; Heimberg⁴³⁵ sieht in dem Bild ein Indiz für den Zwiespalt zwischen Dionysos und Poseidon, eine m. E. zu einfache Schlussfolgerung. Hermes und Poseidon sind gemeinsam auf NK26 (aus dem Jahrzehnt nach der Mitte des 5. Jh. v. Chr.⁴³⁶) dargestellt (Taf. XVII, 4): Die beiden Gottheiten stehen sich ganz ruhig ohne jede Gestik mit ihren jeweiligen Attributen in den Händen gegenüber, ohne in einen wirklichen Kontakt miteinander zu treten. Es existieren ferner nicht-narrative Szenen des Poseidon mit seiner Partnerin Amphitrite (Vgl. Kap. 2.3.1.5), die sich vor allem auf das erste Drittel des 5. Jh. v. Chr. konzentrieren, sowie mit seinem Sohn Theseus (Vgl. Kap. 2.1.8.4), die vornehmlich im Zeitraum zwischen 480 und 460 v. Chr. entstehen.

2.2.2 Auswertung und quantitative Verteilung

In archaischer Zeit wird Poseidon auf nicht-narrativen Vasenbildern auf der einen Seite als Einzelfigur dargestellt. Er erscheint als Reiter eines Hippokampen (NA4-NA9), ein Bildschema, das zwei wichtige Aspekte des Gottes, nämlich den Meeresbeherrscher und den Hippios, miteinander vereint, oder als dynamisch weit ausschreitende Gestalt (NA12-NA16), ein Bewegungsmotiv, das dessen stürmisches, elementare Naturkräfte wie das Meer oder Erdbeben verkörperndes Wesen unterstreicht. Derartige Einzeldarstellungen, die vermehrt im Zeitraum zwischen 530 und 490 v. Chr. auftreten, sind in den kontinuierlichen Entwicklungsprozess von Daseinsbildern an der Wende zur Klassik einzuordnen. Auf der anderen Seite begegnet uns Poseidon vor allem gegen Ende des 6. Jh. v. Chr. in Götterversammlungen, denen er als häufiger, aber unauffälliger Teilnehmer und ohne jemals Bezugs- oder Mittelpunkt der Ansammlung zu sein beiwohnt (NA17-NA26). Schließlich wird Poseidon besonders im letzten Viertel des 6. Jh. v. Chr. mit einzelnen mythischen Figuren in Verbindung gebracht, mit denen er entweder wie im Falle des Ares oder Hermes ohne ersichtlichen Grund zusammentrifft oder die konkrete Anspielungen auf eine enge kultische oder andersartig gestaltete Nähe beinhalten (NA27-NA31). Zusammenfassend betrachtet kulminieren in der archaischen Epoche die nicht-narrativen Szenen des Poseidon im letzten

⁴³⁵ HEIMBERG 1968, 27f.

⁴³⁶ So HEIMBERG 1968, 31.

Viertel des 6. Jh. v. Chr. und erfahren ihren definitiven Höhepunkt am Ende des 6. Jh. v. Chr. am Übergang zur Klassik und zum Daseinsbild.

In die nicht-narrativen Szenen der klassischen Zeit hält das Motiv der spendenden Götter Einzug. In den ersten beiden Dritteln des 5. Jh. v. Chr. wird auch Poseidon im Spendekontext dargestellt (NK 1-9). Interessant ist, dass er zwischen 470 und 460 v. Chr. gemeinsam mit Nike ein Trankopfer darbringt; derartige Szenen scheinen seine tatkräftige Unterstützung der Griechen bei den kurz zuvor erfolgreich beendeten Perserkriegen zu ehren (NK2; NK3). Nur vereinzelt zwischen 480 und 450 v. Chr. geben die Athener Poseidon als reitende, wagenfahrende oder heftig bewegte Einzelfigur wieder (NK10-NK13); folglich repräsentiert der Gott in klassischer Zeit nicht so sehr wie in der Archaik seine Zuständigkeitsbereiche, sondern vielmehr seine eigene Göttlichkeit. In den nicht-narrativen Götterversammlungen, vor allem der frühklassischen Zeit, überwiegt der Spendekontext (NK15- NK20). Poseidon nimmt unter den gegenwärtigen Göttern meist einen sehr hervorgehobenen Platz in unmittelbarer Nähe zu Zeus ein, eine Positionierung, die auf seinen besonderen Status als altehrwürdige Gottheit und Bruder des höchsten Gottes zurückgeht. Das Spendemotiv dominiert auch die Szenen, die Poseidon mit einer anderen mythischen Figur in Beziehung setzen. Gemeinsam mit Nike bringen Zeus und Poseidon zwischen 470 und 460 v. Chr. ein Trankopfer dar (NK21-NK24), Bilder, die sicherlich auch mit den besonderen Ehren in Verbindung zu bringen sind, die den beiden Gottheiten nach den Perserkriegen zuteil werden. Seine Partnerin Amphitrite trifft der Gott im ersten Drittel des 5. Jh. v. Chr. nicht nur bei der Spendehandlung, sondern auch im Gespräch. Es ist sicherlich kein Zufall, dass in der kurzen Zeitspanne zwischen 480 und 460 v. Chr. die nicht-narrativen Begegnungen zwischen Poseidon und seinem Sohn Theseus ihren quantitativen Höhepunkt erleben; allem Anschein nach ist das verwandtschaftliche Verhältnis nach den Perserkriegen ganz besonders in das Interesse der Athener gerückt. Zusammenfassend betrachtet ist der Großteil der nicht-narrativen Darstellungen des Poseidon in klassischer Zeit in die ersten zwei Drittel des 5. Jh. v. Chr. einzuordnen; eine gewisse Konzentration erfahren sie zwischen 480/470 und 450 v. Chr. kurz nach den Perserkriegen.

2.2.3 Zusammenfassung

Poseidon wird durch die nicht-narrativen Bilder archaischer und klassischer Zeit nicht nur als Herrscher über die Pferde, das Meer und die elementaren Naturkräfte charakterisiert,

sondern auch als ein in seine eigene Sphäre entrückter, aber ebenso mit mythischen Gestalten in Verbindung stehender Gott. Das athenische Interesse an derartigen Darstellungen ist bezüglich Poseidon zwischen dem späten 6. Jh. und dem frühen 5. Jh. v. Chr. und besonders in der Zeit nach den Perserkriegen sehr groß; vor allem dessen Vater-Sohn-Verhältnis zu dem athenischen Hauptheros Theseus gerät in den Blickwinkel der attischen Künstler. In der Zeit des enormen Ausbaus der Flotte, der Gründung des delisch-attischen Seebundes und der Erinnerung an die auch zu See erfolgreich geführten Kämpfe gegen die Perser misst die athenische Bevölkerung einem wichtigen Zuständigkeitsbereich des Poseidon, dem Meer, und dadurch auch dem Gott selbst größte Wertschätzung und Aufmerksamkeit bei.

2.3 DARSTELLUNGEN MIT AUSGEWÄHLTEN MYTHISCHEN FIGUREN

2.3.1 Amphitrite

2.3.1.1 Vorbemerkungen

Amphitrite wird zum ersten Mal von Homer in der Odyssee erwähnt. Dieser kennt sie allerdings noch nicht als ausgeprägte mythologische Gestalt, sondern schildert sie wie eine Personifikation des Meeres selbst⁴³⁷; von irgendeiner Beziehung zu Poseidon ist nicht die Rede. Bei Hesiod wird Amphitrite als Tochter des Nereus und der Doris⁴³⁸ in die Göttergenealogie eingereiht und als Gattin des Poseidon und Mutter des Triton bezeichnet⁴³⁹. Das Wort po-si-da-e-ja, das auf Tontäfelchen aus Pylos mit Linear-B-Schrift auftaucht und die weibliche Form des Namens Poseidon darstellt, ist sicherlich ein Hinweis auf die Partnerin des Gottes zu der Zeit⁴⁴⁰. Ob man jene aber mit Amphitrite gleichsetzen⁴⁴¹ und dadurch mit dem maritimen Bereich verbinden darf⁴⁴², stelle ich sehr in Frage; schließlich weiß man nichts Näheres über die genaue Bestimmung des Poseidon oder gar der Amphitrite in mykenischer Zeit. In jedem Fall wird Amphitrite seit Hesiod als Frau des Poseidon

⁴³⁷ Hom. Od. 3, 91. 12, 60. 5, 422. 12, 97.

⁴³⁸ KAEMPF 1981, 724 zufolge wird sie nur selten als Tochter des Okeanos und der Tethys bezeichnet.

⁴³⁹ Hes. Theog. 243. 930-933.

⁴⁴⁰ Vgl. SIMON 1980, 67; KAEMPF 1981, 724.

⁴⁴¹ So schlägt es KAEMPF 1981, 724 vor.

⁴⁴² SIMON 1980, 67 legt dar, dass Amphitrite als Poseidonia auf Naxos verehrt wird, „wo sie Poseidon beim Tanz der Nereiden gesehen und geraubt haben soll“, und schließt daraus, dass „die nahe Verbindung des Poseidon mit dem Meer nicht erst homerisch, sondern bereits in mykenischer Zeit bezeugt“ ist.

angesehen, die zwar nicht zu den olympischen Dodekatheoi gehört, aber den anderen göttlichen Gemahlinnen als ebenbürtig gilt⁴⁴³. Durch ihre eng mit dem Meer verbundene Abstammung und Wirkzone weist sie sich in sehr charakteristischer Art und Weise als Partnerin des Meeresbeherrschers aus.

2.3.1.2 *Beginn der gemeinsamen Darstellungen*

Die ältesten Darstellungen des Götterpaares findet man auf korinthischen Pinakes aus dem Poseidonheiligtum bei Penteskouphia, die in der Zeit zwischen 630 und 530 v. Chr. entstanden sind⁴⁴⁴. Poseidon und Amphitrite erscheinen auf jenen stets in enger Zusammengehörigkeit, entweder in hieratischer Gegenüberstellung oder bei einer feierlichen Wagenfahrt⁴⁴⁵. In der attischen Bildkunst treten die beiden Gottheiten erstmals Seite an Seite bei den Wagenprozessionen der Götter auf⁴⁴⁶ (Vgl. Kap. 2.1.1), die ab dem frühen 6. Jh. v. Chr.⁴⁴⁷ anlässlich der Hochzeit des Peleus und der Thetis auf attischen Vasen dargestellt werden (Vgl. P1-P3 und Taf. I, 1. 2). Wie auch auf den Pinakes aus Penteskouphia stehen Poseidon und seine Frau nebeneinander auf dem Wagenkorb: Der Gott hält die Zügel in der Hand, während Amphitrite an ihrem Schleier bzw. Mantel zieht und sich mit der Geste eindeutig als dessen Gefährtin charakterisiert. Im Unterschied zu den korinthischen Tontäfelchen erscheinen Poseidon und seine Gattin nicht alleine bei der Wagenfahrt, sondern im Verbund mit anderen Göttern bei einer speziellen mythischen Begebenheit. Heimberg zieht daraus den interessanten Schluss, dass „in Korinth die Wagenfahrt als ein Attribut der göttlichen Epiphanie verstanden werden kann, [...] [während sie] bei den attischen Malern die Hierarchie des göttlichen Adels zum Ausdruck“ bringt⁴⁴⁸. In jedem Fall betont die prominente Platzierung des Poseidon und der Amphitrite direkt hinter dem Gespann des Zeus und der Hera bereits auf den frühen attischen Gefäßen die hervorgehobene und würdige Stellung des Paares unter den olympischen Gottheiten.

2.3.1.3 *Erste Begegnung auf Naxos*

Einige attisch schwarzfigurige Vasenbilder aus der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. zeigen die Begegnung von Poseidon und Amphitrite in Anwesenheit des Dionysos. Das früheste

⁴⁴³ SIMON 1994, 471; KAEMPF 1981, 724.

⁴⁴⁴ KAEMPF 1981, 731. Zu den Pinakes: HEIMBERG 1968, 35-36; GEAGAN 1970; SIMON 1994, 456-458.

⁴⁴⁵ HEIMBERG 1968, 35.

⁴⁴⁶ HEIMBERG 1968, 36; KAEMPF 1981, 732.

⁴⁴⁷ Laut BAKIR 1981, 59 datiert das als früheste Darstellung geltende Gefäß des Sophilos um 580 v. Chr.

⁴⁴⁸ HEIMBERG 1968, 36.

Gefäß mit einer derartigen Szene ist AM1 (um 550 v. Chr.⁴⁴⁹; Taf. XVIII, 1): Am rechten Bildrand tritt Poseidon heran, bekränzt und mit einer schön frisierten Haar- und Barttracht, um Amphitrite mit der Linken zu grüßen, die vor ihm steht. Sie hat ihren Mantel mit der linken Hand über den Kopf gezogen und entschleierte sich nun wie eine Braut vor dem Gott. Hinter Amphitrite befindet sich Dionysos, reich bekleidet und mit Laub bekränzt, mit einem großen Kantharos und langen Rebzweigen in den Händen.

Bei dem Versuch, eine Erklärung für die Götterkonstellation zu finden, wird man auf eine relativ späte literarische Quelle⁴⁵⁰ aufmerksam, der zufolge Poseidon die Nereide Amphitrite beim Reigentanz mit ihren Schwestern auf der Insel Naxos sieht und raubt⁴⁵¹. Wenn die Erzählung bereits in archaischer Zeit bekannt ist, könnte die ganze Szene eine bildliche Wiedergabe der ersten Begegnung sein und Dionysos einen Hinweis auf den Ort des Geschehens darstellen; schließlich ist Naxos nach einem Streit mit Poseidon in dessen Besitz übergegangen⁴⁵² und auch Ariadne, seine zukünftige Frau, entdeckt Dionysos auf der Insel⁴⁵³. Genau diese erscheint mit Poseidon und seiner Gattin auf AM2 (520-510 v. Chr.⁴⁵⁴): Im Zentrum des Bildes befindet sich die imposante Gestalt des Poseidon; an seinen rechten Arm ist der Dreizack gelehnt und in seiner linken erhobenen Hand hält er einen großen Fisch. Obwohl sein ganzer Körper nach rechts ausgerichtet ist, wendet er seinen Blick der Frau am linken Bildrand zu. Diese ist ihm zugewandt und hält einen schwer erkennbaren Gegenstand mit der rechten Hand hoch. Zwischen den beiden Figuren ist der Kopf eines Panthers erkennbar, der einen Hinweis auf die Identifizierung der weiblichen Gestalt in Richtung dionysischer Bereich und damit in Richtung Ariadne gibt. Am rechten Bildrand befindet sich eine weitere Frau, höchstwahrscheinlich Amphitrite, die erwartungsvoll zu Poseidon blickt und sich dabei durch das typische Halten des Gewandes als Braut charakterisiert. Meiner Meinung nach könnte das Vasenbild die stimmungsvolle Begegnung von Amphitrite und Poseidon auf Naxos wiedergeben, das in Gestalt der Ariadne und des Panthers angedeutet wird⁴⁵⁵. Eine etwas abgewandelte, aber dennoch in dem Kontext zu verstehende Szene befindet sich auf AM3 (520-510 v. Chr.⁴⁵⁶; Taf. XVIII, 2): Die Mitte des Bildes dominiert das

⁴⁴⁹ So KAEMPF 1981, 728.

⁴⁵⁰ Eustat. Schol. Hom. Od. 3, 91.

⁴⁵¹ Bei Erat. 31 und Hyg. astr. 2, 17 ist eine andere Version der ersten Begegnung überliefert: Amphitrite hat sich vor Poseidon in die Tiefe des Meeres zu Atlas geflüchtet, wo sie aber ein Delphin findet und zu jenem zurückbringt; als Dank dafür wird das Tier unter die Sterne versetzt. Die Variante hat nur auf einem einzigen Gefäß in St. Petersburg (State Hermitage Museum St2164: LIMC I Amphitrite 33 mit Abb.) aus dem 4. Jh. v. Chr. (so KAEMPF 1981, 727) Niederschlag gefunden.

⁴⁵² Plut. mor. 741A.

⁴⁵³ BERNHARD 1986, 1051.

⁴⁵⁴ So KAEMPF 1981, 728.

⁴⁵⁵ HEIMBERG 1968, 37 Anm. 16 hält die beiden weiblichen Gestalten für nicht mit Sicherheit benennbar.

⁴⁵⁶ So KAEMPF 1981, 728.

prächtige Gespann zweier Flügelpferde, das von Poseidon gelenkt wird. Er hält die Zügel in beiden Händen, rechts dazu noch den Dreizack, und scheint das Gefährt gerade anzuhalten; einen Fuß hat er nämlich bereits auf den Boden gesetzt. Vor ihm steht eine nicht näher charakterisierte weibliche Gestalt, die ihn mit der erhobenen Rechten grüßt und in der anderen Hand Zweige hält. Ihr Kranz im Haar ist aus denselben Zweigen geflochten wie der des Poseidon, was meiner Meinung nach⁴⁵⁷ auf eine gewisse Zusammengehörigkeit und damit auf eine mögliche Deutung als Amphitrite schließen lässt. Hinter den Pferden stehen völlig ruhig Dionysos und vor dem Gespann Hermes. Ich möchte auch die Szene als erste Begegnung zwischen Poseidon und Amphitrite aufgrund folgender Argumente bezeichnen: Erstens bildet eben das Paar den Mittelpunkt des Interesses und der Aufmerksamkeit, zweitens vermitteln die Kränze auf den Köpfen und die Zweige in den Händen eine festliche, dem Ereignis entsprechende Atmosphäre und drittens könnte der etwas passiv wirkende Dionysos wiederum als Angabe des Schauplatzes verstanden werden. Dennoch steht bei dem Bild nicht die stille Begegnung der beiden Gottheiten im Vordergrund, sondern eher die prunkvolle Auffahrt des Poseidon mit seinem Flügelpferdegespann⁴⁵⁸. Gegen die Annahme von Panofka, dass hier die Abfahrt des Gottes von Naxos nach dem Streit mit Dionysos dargestellt sei, liefert Heimberg überzeugende Argumente⁴⁵⁹. Auf AM4 (um 510 v. Chr.⁴⁶⁰) sind schließlich sowohl Poseidon und Amphitrite als auch Dionysos und Ariadne dargestellt, zwei Paare, die sich auf der Insel Naxos gefunden haben. Den Mittelpunkt des Geschehens bildet die Gemahlin des Dionysos, die zwar nach rechts gewandt dasteht, sich aber zu ihrem Gatten am linken Bildrand umdreht, der ihr mit Efeuzweig und Kantharos in den Händen gefolgt ist und hinter dem auch noch Hermes grüßend herantritt. Mit einer liebevollen Geste berührt Ariadne die Stirn des Dionysos. Sie leitet durch ihre Körperhaltung zu dem Paar am rechten Bildrand über, das völlig in sich konzentriert wirkt. Der bekränzte Poseidon trägt in seiner Rechten den Dreizack und in seiner Linken einen Fisch. Amphitrite, die ihm gegenübersteht, trägt eine Kopfbedeckung, eine Art Schleier oder Haube, und übergibt ihrem Gatten eine Ranke und eine Blüte. Die beiden Meeresherrscher scheinen in aller Stille und Würde erstmals aufeinander zu treffen. Kaempf-Dimitriadou möchte in dem Vasenbild ferner einen Nachklang der Schlichtung des Streites zwischen Poseidon und Dionysos um die Insel Naxos sehen; ihrer Meinung nach scheinen „die beiden Götter und ihre Auserwählten [...] mit der Lösung zufrieden zu sein“⁴⁶¹. Ob man das Vasenbild AM5 (490-480 v. Chr.⁴⁶²), bei dem zwar

⁴⁵⁷ So auch HEIMBERG 1968, 37.

⁴⁵⁸ HEIMBERG 1968, 37.

⁴⁵⁹ PANOFKA 1845, 7; HEIMBERG 1968, 37.

⁴⁶⁰ So KAEMPF 1981, 728.

⁴⁶¹ KAEMPF 1981, 732.

Poseidon und Dionysos sicher identifizierbar sind, die Benennung der weiblichen Gestalt am linken Bildrand als Amphitrite aber unsicher ist⁴⁶³, in den Kontext einordnen kann, muss offen bleiben.

Die erste Begegnung zwischen dem Bruder des Zeus und seiner zukünftigen Partnerin wird demnach von der Mitte bis zum Ende des 6. Jh. v. Chr. in einer festlichen dem bedeutsamen Geschehen angemessenen Atmosphäre wiedergegeben.

2.3.1.4 *Verfolgung der Partnerin?*

Im 5. Jh. v. Chr. wendet die attische Vasenmalerei das in der Zeit so weit verbreitete Schema der Liebesverfolgung auch auf Poseidon und Amphitrite an.

Auf AM6 (um 490 v. Chr.⁴⁶⁴) flieht eine Nereide mit einem Delphin in der Linken eilig nach rechts (Taf. XVIII, 3). Sie blickt zu ihrem Verfolger zurück, von dem nur noch eine erhobene Hand erhalten ist. Mit letzter Gewissheit ist das Bild nicht auf Poseidon und Amphitrite deutbar; es könnte ebenso gut die Verfolgung der Thetis durch Zeus wiedergeben⁴⁶⁵. Genauso unsicher ist die Interpretation von AM7 (460-450 v. Chr.⁴⁶⁶): Das Fragment zeigt nur noch einen Teil eines Dreizacks, ein klarer Hinweis auf Poseidon, der nach links der Geliebten nacheilt, und einen weiblichen Kopf, der sich nach rechts umblickt und eine bestickte Haube trägt. Kaempf-Dimitriadou weist zu Recht darauf hin, dass die Kopfbedeckung „gut zur kalathostragenden Aithra passen“ würde, „aber auch von einer Nereide getragen werden und damit Amphitrite kennzeichnen [kann]“⁴⁶⁷. Mehr Anhaltspunkte bietet die vielfigurige Szene auf AM8 (um 480 v. Chr.⁴⁶⁸): Poseidon eilt großen Schrittes mit dem Dreizack in der Rechten und ausgestreckten linken Arm nach rechts. Im Rücken des Gottes fliehen vier, vor ihm fünf weibliche Gestalten, die alle nicht eindeutig als Nereiden charakterisiert sind und auf eine sitzende szeptertragende bärtige Figur zulaufen. Für Lullies ist das Thema des Bildes die Sage vom Raub der Amyone durch Poseidon: Er erkennt jene in der nach rechts Fliehenden und sich nach Poseidon Umblickenden und in der sitzenden männlichen Gestalt ihren Vater, den König Danaos⁴⁶⁹. Für überzeugender halte ich den Vorschlag von Kaempf-Dimitriadou, die in dem Vasenbild die Verfolgung der Amphitrite durch Poseidon, „der sie beim Tanz der Nereiden überraschte“, in Anwesenheit des Königs

⁴⁶² So METZGER – RONZANI – BLOESCH 1979, 25.

⁴⁶³ METZGER – RONZANI – BLOESCH 1979, 25.

⁴⁶⁴ So KAEMPF 1981, 728.

⁴⁶⁵ KAEMPF 1979, 27.

⁴⁶⁶ So KAEMPF 1979, 99.

⁴⁶⁷ KAEMPF 1979, 27.

⁴⁶⁸ So KAEMPF 1981, 728.

⁴⁶⁹ LULLIES 1971, 54 Anm. 64.

Nereus sieht; ihrer Meinung nach ist eine derartige Interpretation einleuchtender, „wenn sich der Raub inmitten einer Mädchenschar abspielt“; schließlich ist Amphitrite für ihre große Anzahl von Schwestern bekannt⁴⁷⁰. Einstimmigkeit in der Forschung⁴⁷¹ herrscht bei der Deutung von AM9 (um 460 v. Chr.⁴⁷²; Taf. XVIII, 4): Poseidon verfolgt Amphitrite, die nach rechts zu einem Altar flüchtet und sich dabei hektisch nach dem Gott umblickt. Sie ist vor allem durch die Anwesenheit ihrer Mutter Doris gekennzeichnet, die in ruhiger Würde dasteht und von Triton⁴⁷³, dem späteren Sohn von Amphitrite und Poseidon, über das Geschehen informiert wird. Das späteste Bild mit dem Thema befindet sich auf AM10 (um 430 v. Chr.⁴⁷⁴). Diesmal ist die Szene auf wenige Figuren beschränkt (Taf. XVIII, 5): Poseidon eilt mit ausgestrecktem Arm Amphitrite hinterher, die Schutz suchend mit erhobenen Händen nach links flieht. Dort steht die würdige ruhig zuschauende Gestalt eines älteren Mannes mit einem Kranz im weißem Haar, der Fisch und Szepter in den Händen hält. Es handelt sich ohne Zweifel um den Meeresgreis Nereus⁴⁷⁵, den Vater der Amphitrite.

Wie die Zusammenstellung von Vasenbildern zeigt, existieren nur zwei gesicherte Darstellungen (AM9; AM10)⁴⁷⁶, auf denen Poseidon seiner zukünftigen Frau Amphitrite nachstellt. Die verschwindend geringe Anzahl von Bildern legt die Vermutung nahe, dass die Verfolgung der Amphitrite in der attischen Vasenmalerei keinen Anklang gefunden hat. Vergleicht man die Meeressägöttin mit Amymone, einem weitaus häufigeren Verfolgungsobjekt des Poseidon, wird der Grund dafür recht deutlich. Den Raub- bzw. Verfolgungstypus, der hauptsächlich sexuelle Absichten im Blick hat, wenden die attischen Vasenmaler nämlich in der Regel vorwiegend auf die Begegnung zwischen Göttern und ihren sterblichen Geliebten an⁴⁷⁷. Zu jene gehört Amphitrite als Partnerin des Poseidon definitiv nicht, aber als Meeressnymphe zählt sie eben auch nicht zu dem Kreis der besonders ehrwürdigen oberen Göttinnen wie beispielsweise Hera, der Tochter des Kronos. Den „ambivalenten Status“ der Amphitrite führen uns die attischen Vasenmaler deutlich vor Augen. Angesichts nur zwei gesicherter Bilder von der Meeressägöttin als verfolgtes Objekt muss man aber betonen, dass die Bildtradition zwischen der Stellung einer Amphitrite, die „nicht irgendeine Nereide [ist],

⁴⁷⁰ KAEMPF 1979, 27.

⁴⁷¹ Vgl. CASKEY – BEAZLEY 1954, 92-93; HEIMBERG 1968, 39; KAEMPF 1979, 27; SCHEFOLD 1981, 249f.

⁴⁷² So KAEMPF 1981, 728.

⁴⁷³ KAEMPF 1981, 733 hält die Darstellung des Triton für ein Versehen des Vasenmalers, der ihrer Meinung nach eher Nereus abbilden wollte.

⁴⁷⁴ So KAEMPF 1981, 728.

⁴⁷⁵ Der Meinung sind HEIMBERG 1968, 39; KAEMPF 1979, 27; SCHEFOLD 1981, 250.

⁴⁷⁶ STEWART 1996, 90, listet in seinem Anhang über heterosexuelle Verfolgungen und Entführung in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jh. v. Chr. sogar nur eine einzige Darstellung auf.

⁴⁷⁷ KAEMPF 1981, 733.

sondern eine mächtige Herrscherin über das Leben des Meeres, eine würdige Göttin an Poseidons Seite“, und irgendwelcher halbgöttlicher Wesen oder Heroinnen unterscheidet⁴⁷⁸.

2.3.1.5 *Nicht-narrative Darstellungen*

Im Folgenden möchte ich mich mit den Vasenbildern beschäftigen, die Poseidon und Amphitrite in verschiedenen nicht-narrativen Bildkontexten zeigen. Unter Berücksichtigung der Sicht des jeweiligen Vasenmalers und der Entstehungszeit des jeweiligen Gefäßes lassen derartige Bilder Aussagen darüber zu, wie das Verhältnis zwischen Poseidon und Amphitrite von den Athenern dargestellt wird und inwiefern das Paar dabei seinen gemeinsamen Machtbereich repräsentiert. Ein sehr charakteristisches Bild befindet sich auf AM11(490-480 v. Chr.⁴⁷⁹): Poseidon steht mit dem Dreizack in der Rechten und einem großen Fisch in der erhobenen Linken Amphitrite gegenüber, die ihr Gewand über den Hinterkopf gezogen und auf einem Diphros Platz genommen hat. Die beiden Gottheiten sind ohne große Gestik dargestellt; sie genügen sich und symbolisieren mit der Gegenüberstellung die ihnen eigene Sphäre.

2.3.1.5.1 *Im Gespräch*

Ab dem dritten Jahrzehnt des 5. Jh. v. Chr. begegnen sich Poseidon und seine Partnerin auf einigen attischen Vasen im Gespräch. Am linken Bildrand von AM12 (um 470 v. Chr.⁴⁸⁰) befindet sich Amphitrite, die in einen Mantel gehüllt ist und ihr Haar in einer Haube aufgebunden hat; sie hält in der einen Hand einen Fisch, während sie die andere in einer Redegebärde erhoben hat. Ihr gegenüber steht ruhig der bekränzte Poseidon mit dem Dreizack in der Rechten. Auf AM13 (etwa gleichzeitig) steht der Gott mit dem Dreizack in der Mitte des Bildes und wendet sich einer weiblichen Gestalt, wohl Amphitrite, am linken Bildrand zu. Diese hält einen Zweig in der Linken und redet, mit der Rechten dabei eifrig gestikulierend, auf ihn ein. Im Rücken des Poseidon befindet sich eine weitere weibliche Figur, in der Heimberg eine Nereide, eine Schwester der Göttin, Kaempf-Dimitriadou dagegen, m. E. weniger überzeugend, Ariadne sehen will⁴⁸¹.

Das Bildmotiv des gemeinsamen Gespräches wird im 5. Jh. v. Chr. auf vielerlei Begegnungen zwischen menschlichen und göttlichen Paaren angewandt⁴⁸² und bildet daher sicherlich kein exklusives Charakteristikum für die Darstellung der Amphitrite und des

⁴⁷⁸ HEIMBERG 1968, 37.

⁴⁷⁹ So BOTHMER 1961, 55.

⁴⁸⁰ So KAEMPF 1981, 726.

⁴⁸¹ HEIMBERG 1968, 38; KAEMPF 1981, 726.

⁴⁸² HEIMBERG 1968, 38.

Poseidon. Das Kompositionsschema ermöglicht aber eine durch Gesten aufgelockerte Gegenüberstellung der beiden Gottheiten, die wir bereits auf den korinthischen Pinakes, allerdings in einer sehr viel statischeren und hieratischeren Form, beobachtet haben.

2.3.1.5.2 Bei der Spende

Das Bildthema der Spendebehandlung⁴⁸³, das um 500 v. Chr. einsetzt und vor allem in der attischen Vasenmalerei der Frühklassik zur Darstellung kommt, wird auf zahlreiche Götterpaare wie Zeus und Hera, Dionysos und Ariadne, Demeter und Persephone und eben auch auf Poseidon und Amphitrite angewandt⁴⁸⁴.

Das älteste Bild mit dem Thema trägt H11 (Taf. X, 2); die dargestellte Spendebehandlung⁴⁸⁵ findet im Kontext mit der Herakleseinführung in den Olymp statt (Vgl. Kap. 2.1.6.2). Interessant ist nun, dass Amphitrite, die durch einen besonders großen Fisch gekennzeichnet wird, und Poseidon direkt gegenüber dem höchsten Götterpaar Platz nehmen; sie strecken ihre Hände weit nach vorne, um Hebe Phialen zum Eingießen zu reichen. Nicht im Verbund der Götter, sondern alleine begehen Poseidon und seine Frau auf AM14 (490-480 v. Chr.⁴⁸⁶) die Spendebehandlung: Poseidon sitzt am linken Bildrand und reicht Amphitrite, deren Hinterkopf mit einem Gewandstück bedeckt ist und die eine Oinochoe in der Hand hält, zum Einschenken eine Phiale. Eine ganz ähnliche Szene zeigt das Vasenbild AM15 (um 470 v. Chr.⁴⁸⁷), auf dem wiederum nur die beiden Gottheiten in gleicher Weise - nur diesmal hat sich Poseidon vom Stuhl erhoben - dargestellt sind. Auf AM16 (um 480 v. Chr.⁴⁸⁸; Taf. XIX, 1) befindet sich zwischen Amphitrite und ihrem Gatten, die einander gegenüber auf Klappstühlen sitzen und in den ausgestreckten Händen Phialen halten, eine stehende geflügelte Gestalt; diese gießt aus einer Oinochoe die Spende ein. Während Kaempf-Dimitriadou sie als Nike oder Hebe bezeichnet, schlagen sowohl Simon als auch Heimberg, m. E. überzeugender, eine Benennung als Iris vor; beide mutmaßen, dass das Bildschema von Zeus und Hera übernommen wird⁴⁸⁹. Heimberg zieht sehr gut nachvollziehbar daraus den Schluss, dass „Poseidon und Amphitrite durch die Darstellungsform in unmittelbare Nähe des höchsten Götterpaares gerückt“ werden⁴⁹⁰. Auf AM17 und AM18 (beide 470-460 v. Chr.⁴⁹¹)

⁴⁸³ Zu der Thematik: SIMON 1953; KARAVITES 1984; HIMMELMANN 1996.

⁴⁸⁴ KAEMPF 1981, 733.

⁴⁸⁵ Die lange Zeit in der Forschung vorherrschende Meinung, dass hier ein Götterbankett dargestellt sei, wird von HIMMELMANN 1960 widerlegt; er deutet die Szene als Erster überzeugend als Spendebehandlung.

⁴⁸⁶ So KAEMPF 1981, 727.

⁴⁸⁷ So KAEMPF 1981, 727.

⁴⁸⁸ So SIMON 1994, 472.

⁴⁸⁹ KAEMPF 1981, 727; SIMON 1953, 62-65; HEIMBERG 1968, 39.

⁴⁹⁰ HEIMBERG 1968, 39.

stehen sich Poseidon und seine Partnerin wiederum bei einer Spendebehandlung gegenüber. Am linken Bildrand von AM17 (Taf. XIX, 2) befindet sich Amphitrite; sie trägt ein blütenbekröntes Szepter und eine Phiale in den Händen und wird von Poseidon, der mit Dreizack und Delphin ausgestattet ist, mit der rechten erhobenen Hand begrüßt. AM18 ist viel ruhiger gestaltet: Der Gott steht nach rechts gewandt in der Mitte und hält der vor ihm stehenden Amphitrite, die eine Oinochoe in der Rechten und einen Delphin in der Linken trägt, eine Phiale zum Einschenken hin. Hinter Poseidon steht eine Nereide - die Vermutung liegt aufgrund der Rückseite des Gefäßes, das Nereus und Nereiden zeigt, nahe -, die „beide Hände verehrend erhoben [hat], wie um auf den feierlichen Vorgang hinzuweisen“⁴⁹². Auch auf AM19 (um 460 v. Chr.⁴⁹³) wohnen Nereiden der Spendebehandlung bei. Poseidon sitzt nach rechts mit Dreizack und Phiale in den Händen auf einem lehenlosen Thron; in der weiblichen Gestalt, die vor ihm steht, eine Kanne und Phiale hält und auf ihn herabblickt, dürfen wir Amphitrite erkennen. Das letzte Bild der Reihe befindet sich auf NK20: Auf Innenbild und Außenseiten sind fünf Gottheiten und deren Partnerinnen auf Klinen gelagert. Die eine Seite der Schale zeigt Zeus mit Hera und Poseidon mit Amphitrite, die andere Ares mit Aphrodite und Dionysos mit Ariadne, das Innenbild dagegen Hades mit Persephone⁴⁹⁴. Jede der Zweiergruppen erscheint in sich geschlossen und parataktisch aufgereiht. Es ist interessant, dass Poseidon und seine Gemahlin wie schon so häufig beobachtet in unmittelbarer Nähe zu dem höchsten Götterpaar angeordnet werden und dadurch sehr hervorgehoben platziert sind. Eine dorische Säule trennt die beiden Paare voneinander und markiert den olympischen Festsaal. Poseidon lagert nach rechts auf einer Kline: Er greift mit der rechten Hand fest den Dreizack und stützt sich mit dem linken Arm auf einem Kissen ab, während seine linke Hand eine Phiale hält; er schaut Amphitrite unverwandt an. Diese sitzt am Fußende der Kline mit einem Alabastron in der Hand und hebt gerade ihr Haupt, um den eindringlichen Blick ihres Mannes zu begegnen und eine Verbindung zu ihm herzustellen.

2.3.1.6 Interpretation

Die attischen Vasenmaler heben Poseidon und Amphitrite gegenüber anderen göttlichen Paaren hervor, indem sie die beiden sehr häufig dem höchsten Götterpaar Zeus und Hera gegenüberstellen oder auch analoge Darstellungsschemata für jene verwenden. Die in Attika hoch angesehene Verbindung zwischen Poseidon und Amphitrite und die bedeutsame

⁴⁹¹ So KAEMPF 1981, 726. 727.

⁴⁹² HEIMBERG 1968, 39.

⁴⁹³ So ARIAS 1963, 5.

⁴⁹⁴ Laut SIMON 1980, 268 „scheinen die Götter hier insgesamt aus einem sehr ernstem Anlaß vereint zu sein“, da „dem Götterpaar der Unterwelt die zentrale Stelle gegeben wurde“.

Stellung der Meeresnymphe im griechischen Pantheon finden auch darin ihren Ausdruck, dass Poseidon von Anfang an - seit den frühen Bildern der Hochzeit des Peleus und der Thetis (Vgl. P1-P3) - gemeinsam mit seiner Partnerin bei bedeutsamen mythischen Begebenheiten auftritt. Amphitrite findet an der Seite ihres Mannes Eingang in den Olympe und begleitet ihn zu wichtigen Anlässen wie der Einführung des Herakles in den Olympe (Vgl. H10; H11) und der Athenageburt (Vgl. A2; A3). Ferner wohnt sie „kleineren“ Ereignissen wie dem Stierabenteuer ihres Stiefsohnes Theseus (Vgl. TT2), dem Kampf des Herakles mit ihrem leiblichen Sohn Triton (Vgl. TH10), der Aussendung des Triptolemos (Vgl. AM20) und dem Tod des Talos (Vgl. AM21) bei. Auf ihre bedeutsame Rolle bei dem Besuch des Theseus auf dem Meeresgrund wurde bereits an anderer Stelle aufmerksam gemacht (Vgl. Kap. 2.1.8.2.1).

Eine regelrechte Aufwertung erfährt Amphitrite in der Kunst des Phidias: Die Meeressäugerin erscheint hier sehr viel häufiger im Kreise der olympischen Götter, nimmt viel aktiver an den Unternehmungen ihres Gatten teil und erreicht dadurch eine größere Selbständigkeit, die sie aus dem Status der bloßen Partnerin des Poseidon heraushebt⁴⁹⁵. Ihre auf attischen Vasenbildern fast vernachlässigte Funktion als Wagenlenkerin des Gottes⁴⁹⁶ rückt gerade in der Bauplastik des Parthenon in den Vordergrund. Bei der Darstellung der Gigantomachie auf den Metopen der Ostseite⁴⁹⁷ nimmt sie eine davon für sich ein und ist dem Poseidon, der auf der nächsten Metope folgt, als Lenkerin seines Gespanns behilflich (Vgl. Kap. 3.1.1.2) und auch im Westgiebel⁴⁹⁸ beim Streit des Poseidon und der Athena um Attika ist sie in der Position und Funktion zu finden (Vgl. Kap. 3.1.4.1).

2.3.1.7 Zusammenfassung

Seit Hesiod ist die Nereide Amphitrite als die Partnerin des Poseidon bekannt. Durch ihre eng mit dem Meer verbundene Herkunft und ihren maritimen Lebensbereich weist sie sich in einer sehr charakteristischen Weise als Gattin des Gottes aus. Der erste gemeinsame Auftritt der beiden Gottheiten in der attischen Bildkunst erfolgt im frühen 6. Jh. v. Chr. anlässlich der Hochzeit des Peleus und der Thetis (P1-P3). Bereits die frühen Darstellungen heben die wichtige Stellung des Paares innerhalb des griechischen Pantheons hervor.

⁴⁹⁵ SIMON 1994, 471; KAEMPF 1981, 733.

⁴⁹⁶ Folgende Vasenbilder zeigen Amphitrite zwar auf einem Gespann, weisen aber m. E. nicht eindeutig auf ihre Funktion als Wagenlenkerin ihres Mannes hin: New York, Metropolitan Museum of Art 41.162.34: ABV 507.5; Beazley Archiv Nr. 305498 - Leningrad, Ermitage: ARV² 562.2; PEREDOL'SKAJA 1967, Taf. 69, 1-2.

⁴⁹⁷ Parthenon, Ostmetope V. Vgl. dazu BROMMER 1967, 27; SIMON 1975, 51; BERGER 1986, 56. 61.

⁴⁹⁸ Parthenon, Westgiebel, Figur O. Vgl. dazu BROMMER 1963, 47f. 168; BERGER 1976, 126-127; PALAGIA 1993, 49.

Bringt man einige Vasenbilder aus der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr., die Poseidon, Amphitrite, Dionysos und bisweilen auch Ariadne zeigen, mit einer literarischen Überlieferung in Verbindung, könnten jene Bilder die erste Begegnung der beiden Meeresgötter auf Naxos thematisieren (AM1-AM5). Während das Zusammentreffen auf jenen spätarchaischen Darstellungen als ein stimmungsvolles feierliches Ereignis erscheint, wird im 5. Jh. v. Chr. der in frühklassischer Zeit so weit verbreitete Raub- und Verfolgungstypus auch auf Poseidon und Amphitrite angewandt. Es existiert aber nur eine verschwindend geringe Anzahl von Bildern, die definitiv Amphitrite als Objekt der sexuellen Begierde des Poseidon zeigen (AM9; AM10). Schließlich kommt der Verfolgungstypus normalerweise nur bei der Begegnung zwischen Göttern und ihren sterblichen Geliebten zur Anwendung. Amphitrite zählt als Partnerin des Poseidon definitiv nicht zu dem Kreis, aber als Meeresnymphe eben auch nicht zu dem der oberen ehrwürdigen Göttinnen. Den „ambivalenten Status“ der Amphitrite machen die Vasenmaler in Athen ganz deutlich. Poseidon und seine Frau begegnen uns im 5. Jh. v. Chr. in den gebräuchlichen nicht-narrativen Bildkontexten, d. h. im Gespräch (AM12; AM13) oder bei der Spende (AM14-AM19). Die beiden Gottheiten werden dabei in auffälliger Weise hervorgehoben, wenn sie sich bei Götterversammlungen stets in unmittelbarer Nähe von Zeus und Hera aufhalten oder in Schemata, die eigentlich zur Darstellung des höchsten Götterpaares verwendet werden, wiedergegeben sind.

Seit dem frühen 6. Jh. v. Chr. nimmt die Meeresnymphe Amphitrite an der Seite des Poseidon an wichtigen mythischen Ereignissen teil. Eine enorme Aufwertung kommt ihr in der Kunst des Phidias zu: Am Parthenon erscheint sie nicht mehr als stille Begleiterin ihres Mannes, sondern als tatkräftige Kämpferin, die Poseidon bei seinen Unternehmungen als Wagenlenkerin unterstützt.

2.3.2 Aithra und Amymone

2.3.2.1 Bildtypus der Liebesverfolgung

Kurz nach 500 v. Chr.⁴⁹⁹ setzt ein Bildmotiv in der attischen Vasenmalerei ein, das verschiedene Götter⁵⁰⁰ dabei zeigt, wie sie eine weibliche Gestalt verfolgen, packen oder manchmal sogar mit ihren Attributen bedrohen. Die Bildtypen von Verfolgung und Entführung werden in klassischer Zeit nicht erfunden, wie ein Blick auf die griechischen Heroen in entsprechenden spätarchaischen Szenen bestätigt (Vgl. Kap. 2.1.7.4). Neu ist aber,

⁴⁹⁹ KAEMPF 1979, 26.

⁵⁰⁰ Hes. Theog. 886-1020 listet an dieser Stelle die Liebschaften von Zeus und seiner Generation auf.

dass das Bildmotiv auf Götter⁵⁰¹ angewandt wird und dass die Kombination eine erstaunlich weite Verbreitung zwischen 475 und 450 v. Chr. erfährt⁵⁰². Das plötzliche Interesse der Athener an Verfolgungsbildern ist nur schwer erklärbar. Stewart kann im Athen jener Zeit weder im sexuellen noch im literarischen oder sozio-politischen Bereich gravierende für unseren Darstellungskontext aufschlussreiche Veränderungen konstatieren; er zieht aus dem Befund den überzeugenden Schluss, dass bestimmte Ereignisse und Konflikte „das Interesse der Athener Männer an diesen Bildern [zwar] vergrößert haben mögen, [...] [aber] die historischen Fakten nicht unmittelbar für die Entstehung der Bilderwelt verantwortlich gemacht werden“ können⁵⁰³.

Das Bildthema ist auf ganz unterschiedliche Art und Weise interpretiert worden⁵⁰⁴. Kaempf-Dimitriadou vertritt die m. E. inzwischen überholte Auffassung, dass dem Bildthema ein „neues Bewusstsein des Göttlichen und damit des Menschlichen“ vorausgeht, das nicht zuletzt aus der unmittelbaren Erfahrung des göttlichen Wirkens in der Zeit der Perserkriege resultiert⁵⁰⁵. Einen ganz anderen Standpunkt verfehlt Keuls⁵⁰⁶: Sie sieht in den Bildern Vorspiele zu Vergewaltigungen, „in denen die Macht des Männlichen über das Weibliche in Szene gesetzt wird“. Auch Sourvinou-Inwood stellt den Aspekt der sexuellen Gewalt des Themas heraus. Sie erinnert an die griechische Mentalität, die junge Mädchen als wilde Tiere betrachtet, die verfolgt, gefangen und durch die Heirat gezähmt werden müssen, und legt überzeugend dar, dass sich in den Darstellungen auch einige auf Hochzeit und Ehe verweisende Bildelemente finden lassen; für sie besteht eine metaphorische Beziehung zwischen erotischer Verfolgung und Heirat⁵⁰⁷. Stewart bringt zuletzt den interessanten Gedanken in die Diskussion, die Verfolgungsszenen als männliche Phantasien anzusehen, „die hauptsächlich von und für Männer im Zusammenhang mit dem Symposion geschaffen wurden“; auch er assoziiert mit den Darstellungen sexuelle Gewalt, warnt aber davor, „die Interpretation dieser Bilder als einfache Metaphern für die männliche Dominanz über widerspenstige Frauen oder die noch weiter reduzierte Erklärung als ‹ideale Repräsentation normaler Hochzeitsszenen› zu akzeptieren“⁵⁰⁸. Es ist deutlich geworden, dass all den

⁵⁰¹ Im Zeitraum zwischen 450 und 425 v. Chr. treffen wir auch auf Epheben, die weiblichen Gestalten nachstellen. Vgl. hierzu SOURVINO 1987a und 1987b.

⁵⁰² So STEWART 1996, 88.

⁵⁰³ STEWART 1996, 86-88.

⁵⁰⁴ Ich möchte an dieser Stelle auf die Zusammenstellung der verschiedenen Theorien bei STEWART 1996, 78-80 hinweisen und im Folgenden nur auf die m. E. wichtigsten Ansätze eingehen.

⁵⁰⁵ KAEMPF 1979, 46.

⁵⁰⁶ KEULS 1985, 51.

⁵⁰⁷ SOURVINO 1987a, 137. 139. 143-150. 152.

⁵⁰⁸ STEWART 1996, 75. 84-85.

Verfolgungs- und Entführungsszenen eine deutlich sexuelle Komponente anhaftet, die nichts mit Liebe gemein hat - die begehrte Frau wird als ein Jagdobjekt begriffen.

Poseidon stellt relativ häufig weiblichen Gestalten nach, deren Benennung oftmals schwierig ist und mehrere Möglichkeiten bietet. Von seinen zahlreichen vor allem aus der homerischen und hesiodeischen Epik bekannten Frauen⁵⁰⁹ haben nur wenige Eingang in die Bildkunst gefunden.

2.3.2.2 *Aithra*

Im ersten Viertel des 5. Jh. v. Chr. räumen die Vasenmaler in Athen der Verfolgung der Aithra, der Tochter des Königs Pittheus von Troizen, durch Poseidon die größte Bedeutsamkeit ein⁵¹⁰. Schließlich ist der Verbindung der wichtigste athenische Heros Theseus entsprungen⁵¹¹, der gerade zu Beginn des 5. Jh. v. Chr. eine zunehmende Aufwertung in der attischen Bildkunst erfährt. An dieser Stelle sollte darauf hingewiesen werden, dass es den Göttern weniger auf die Akkulturation der Mädchen ankommt als auf die Präsentation ihrer Macht, „nicht nur jede Frau zu nehmen, die sie wollen, sondern auch unfehlbar aus der Vereinigung prächtigen Nachwuchs zu produzieren“⁵¹². Im Kontext mit der ersten Begegnung zwischen Poseidon und Aithra erwähnen sowohl Pausanias als auch Hyginus⁵¹³ ein Heiligtum der Athena; jenes könnte möglicherweise auf die zukünftige Bedeutung des Theseus, das Resultat des Zusammentreffens, für Athen, die Stadt jener Göttin, verweisen.

Bei AI1 (um 485 v. Chr.⁵¹⁴) handelt es sich um die früheste Darstellung einer Verfolgungsszene mit Poseidon (Taf. XIX, 3). Er eilt, von links kommend und den Dreizack in der Rechten haltend, einer nicht näher charakterisierten weiblichen Gestalt mit einer kleinen Haube auf dem Kopf hinterher, die im Weglaufen sich zu ihrem Verfolger umblickt und dabei die rechte Hand nach ihm ausstreckt. Für Beazley ist das Mädchen unbenennbar⁵¹⁵. Gegen die Deutung auf Amymone⁵¹⁶ sprechen die fehlende Hydria sowie die Außenseiten der Schale, die alle eng mit Attika verbundene Sagen, nämlich die Aussendung des Triptolemos und die Öffnung der Erichthonioskiste durch die drei Kekropiden, wiedergeben⁵¹⁷. Simon folgert treffend aus letzt genannter Beobachtung, dass es sich „wegen des Zusammenhangs der Schalendekoration im Brygoskreis [...] um eine für Athen wichtige Geliebte des Poseidon

⁵⁰⁹ Siehe Auflistung bei WÜST 1954, 462-468.

⁵¹⁰ KRON 1981, 428.

⁵¹¹ Bakchyl. 17, 33-38; Diod. 4, 59, 1.

⁵¹² STEWART 1996, 81.

⁵¹³ Paus. 2, 33, 1; Hyg. fab. 14, 37.

⁵¹⁴ So SCHEFOLD 1981, 252.

⁵¹⁵ CASKEY –BEAZLEY 1954, 89.

⁵¹⁶ So HEIMBERG 1968, 41 Anm. 5.

⁵¹⁷ KAEMPF 1979, 26.

handeln [dürfte], die A. [Amymone] nicht war⁵¹⁸. Kron macht ohne Angabe wirklicher Argumente den m. E. nicht haltbaren Vorschlag, in dem Mädchen die Boreastochter Chione zu sehen, die dem Poseidon Eumolpos gebar⁵¹⁹. Eine Benennung als Aithra⁵²⁰, die als Mutter des Theseus gerade im lokalattischen Raum eine bedeutsame Rolle spielt, käme meiner Meinung nach am ehesten in Frage, auch wenn gegen eine solche Zuweisung einzuwenden ist⁵²¹, dass der Kalathos fehlt, der als Hinweis auf die häusliche Umgebung oder laut Kron als Opferkorb⁵²² das eigentliche Erkennungszeichen für die Geliebte auf Vasenbildern darstellt⁵²³. Eindeutig benennbar ist Aithra trotz moderner Übermalungen⁵²⁴ auf AI2 (erstes Viertel des 5. Jh. v. Chr.⁵²⁵): Poseidon läuft nach rechts mit einem Fisch in der ausgestreckten Hand der Begehrten hinterher, die sich zu ihm umwendet und durch den Kalathos in ihrer erhobenen Linken zweifellos zu identifizieren ist. Den Wollkorb hat Aithra auch auf AI3 (480-470 v. Chr.⁵²⁶) bei sich (Taf. XIX, 4). Das Bild ist etwas heftiger bewegt: Poseidon packt mit der Linken bereits die Schulter der Verfolgten, die erschreckt und abwehrend die rechte Hand hebt. Ebenso gesichert ist die Identität der Aithra auf AI4 (um 470 v. Chr.⁵²⁷), auf dem der Kalathos zwischen den beiden Protagonisten steht (Taf. XIX, 5), und auf AI5 (um 470 v. Chr.⁵²⁸), auf dem der Gegenstand wiederum in den Händen der weiblichen von Poseidon verfolgten Gestalt gezeigt wird. Es lassen sich weitere Vasenbilder anführen, die eine Deutung auf Poseidon und Aithra zwar wahrscheinlich machen⁵²⁹, aber aufgrund des fehlenden Kalathos nicht sicher zu belegen im Stande sind.

2.3.2.3 Amymone

2.3.2.3.1 Vorbemerkungen

Um 470 v. Chr. werden die Aithrabilder zunehmend von Darstellungen abgelöst, auf denen die Verfolgte anhand einer Hydria oder Beischrift als Amymone gekennzeichnet ist⁵³⁰.

⁵¹⁸ SIMON 1981, 750. Auf die inhaltliche Verbindung hat bereits SCHAAL 1923, 58f. hingewiesen.

⁵¹⁹ KRON 1976, 70f.

⁵²⁰ Vgl. ECKSTEIN – LEGNER 1969, Nr. 69; KAEMPF 1979, 26; SCHEFOLD 1981, 252.

⁵²¹ So v.a. KRON 1976, 70.

⁵²² KRON 1981, 428.

⁵²³ Laut CASKEY – BEAZLEY 1954, 89 ist der Kalathos Bestandteil einer uns nicht bekannten Version der Aithra-Erzählung.

⁵²⁴ Aufgrund der Restaurierungen wagen CASKEY – BEAZLEY 1954, 89 keine definitiven Aussagen zu machen.

⁵²⁵ So KRON 1981, 420.

⁵²⁶ So CASKEY – BEAZLEY 1954, 89.

⁵²⁷ So KRON 1981, 421.

⁵²⁸ So KRON 1981, 421.

⁵²⁹ Vgl. die Auflistung bei KRON 1981, 421.

⁵³⁰ KAEMPF 1979, 26.

Dem Mythos nach⁵³¹ schickt König Danaos während einer großen Dürre in Argos seine zahlreichen Töchter, darunter Amyone, zum Wasserholen aus. Als jene dabei von einem Satyr belästigt wird, kommt ihr Poseidon zu Hilfe und vertreibt ihn, um selbst ihre Liebe zu gewinnen. Zum Dank dafür lässt er mit seinem Dreizack den Quell von Lerna entspringen oder verwandelt gemäß einer anderen Version Amyone selbst in die Quelle. In jedem Fall nimmt Amyone von nun an den Platz der wichtigsten Geliebten des Poseidon ein und wird bis weit in das 4. Jh. v. Chr. in der Vasenmalerei Attikas und Unteritaliens dargestellt⁵³².

Ihr ikonographisches Erkennungszeichen, ein Wassergefäß, birgt interessante Konnotationen und nimmt eine gewisse Schlüsselstellung auf den Bildern ein. Erstens wird Wasser grundsätzlich mit der weiblichen Sexualität in Verbindung gebracht⁵³³ und zweitens erinnert die Hydria der Amyone an das Schicksal ihrer Schwestern, die, zur Ehe mit ihren Vettern gezwungen, ihre Männer in der Hochzeitsnacht umbringen und als Strafe dafür dazu verdammt sind, in der Unterwelt immer wieder ein durchlöchertes Gefäß mit Wasser zu füllen. Sissa sieht in dem nie gefüllten Gefäß eine Metapher für die Körper der Danaiden, die sich Geschlechtsverkehr und damit der Schwangerschaft widersetzen; folglich greift das Symbol der ungebrochenen Hydria die sexuellen Nuancen des ganzen Mythos auf und weist im Besonderen auf die sexuelle Bereitschaft der Amyone hin⁵³⁴.

2.3.2.3.2 Chronologische Entwicklung

Ich möchte im Folgenden nur wenige eindeutig auf Amyone zu beziehende und m. E. aussagekräftige Vasenbilder behandeln.

Die früheste erhaltene Darstellung befindet sich auf AY1 (um 475 v. Chr.⁵³⁵, Taf. XX, 1): Poseidon schreitet von links heran und streckt verlangend die Hand nach Amyone aus, die durch eine Hydria in der Linken eindeutig charakterisiert ist und sich im Lauf umdreht, um flehend die Rechte zu erheben. Es hat den Anschein, als ob der Gott im nächsten Moment Amyones Brust mit dem Dreizack durchbohrt. Das Attribut des Poseidon wird bekanntlich als Waffe beim Thunfischfang eingesetzt. In Analogie dazu ist Amyone als Jagdbeute zu verstehen und die ganze Szene als Metapher sowohl für die Werbung und den bevorstehenden Geschlechtsakt als auch für die Entstehung der Wasserquelle von Lerna; der bedrohlich

⁵³¹ Im Zusammenhang ist die Sage nur bei späten Mythographen überliefert, siehe Hyg. fab. 169; Apollod. 2, 1, 4; Lukian. 6. Allerdings wurde die wasserholende Amyone bereits in den Ehoien Hesiods erwähnt, wie man aus Fragmenten erschließen darf, so bei KAEMPF 1979, 26 Anm. 191 und SIMON 1981, 742.

⁵³² HEIMBERG 1968, 41.

⁵³³ Bereits für Hom. Il. 10, 3-8 ist ein Bad in einem Fluss ein Sinnbild dafür, dass eine Frau ihre Jungfräulichkeit verliert.

⁵³⁴ SISSA 1990, 153. 162. 171; REEDER 1996a, 353.

⁵³⁵ So REEDER 1996a, 354.

gehaltene Dreizack wird zum Symbol sexueller Aggression⁵³⁶. Ähnlich aufgebaute Verfolgungsszenen findet man auf AY2 (um 460 v. Chr.⁵³⁷), AY3 (um 450 v. Chr.⁵³⁸) und AY4 (450-440 v. Chr.⁵³⁹). All die Darstellungen orientieren sich an dem relativ einheitlichen ikonographischen Schema der Liebesverfolgung, weisen aber auch Bildelemente auf, die zeigen, dass Amymone sich nicht ganz unfreiwillig auf den Gott einlässt und dass die Liebesverfolgung ein Balanceakt zwischen Gewalt und Zustimmung ist⁵⁴⁰. Die manchmal auf Poseidon gerichtete Mündung der Hydria und besonders der stets nach hinten gerichtete Blick der Danaide verraten sexuelle Neugierde und bewirken eine erotische Anziehungskraft⁵⁴¹. Auf AY3 werden sogar Elemente aus der Hochzeitsikonographie auf Amymone übertragen: Sie zupft mit ihrer Linken in der üblichen Geste einer Braut an ihrem Gewand und trägt wie auch Poseidon einen Brautkranz⁵⁴².

Eine definitive Neuerung der Amymonebilder ist, dass der Verfolgung hin und wieder Aphrodite und Eros beiwohnen⁵⁴³. Die Beobachtung macht man erstmals auf AY5 (460-450 v. Chr.⁵⁴⁴, Taf. XX, 2): In der Mitte des Bildes flieht Amymone - ohne Hydria, aber namentlich genannt - in Anwesenheit der Aphrodite, die links mit einem Szepter in der Hand steht, und des Eros, der rechts am Hang eines mit Gebüsch bewachsenen Felsens⁵⁴⁵ schwebt und sich zu dem Geschehen umblickt, vor Poseidon. Auch auf AY6 (um 450 v. Chr.⁵⁴⁶) begleiten wie „unsichtbare, beschirmende Mächte [...] Aphrodite und Eros Poseidon und Amymone“⁵⁴⁷ (Taf. XX, 3). Die Pelike besitzt ein sehr ähnliches Pendant (AY7), auf dem aber Eros, der auf dem erst genannten Gefäß mit einem Kranz zum Liebespaar fliegt, fehlt. Auf beiden Bildern wird dennoch deutlich, dass die sexuellen Aspekte der Zusammenkunft in den Vordergrund gerückt sind; Anspielungen auf die Quelle werden als zweitrangig empfunden. Der Eindruck, dass Amymone dem Werben des Poseidon bald nachgeben wird, verstärkt die Anwesenheit des Eros; schließlich ist jener in der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. häufig auf Hochzeitsszenen zugegen, um auch hier die gegenseitige erotische Anziehungskraft zwischen Braut und Bräutigam zu verdeutlichen⁵⁴⁸.

⁵³⁶ REEDER 1996a, 352. 354. 356.

⁵³⁷ So SIMON 1981, 744.

⁵³⁸ So SIMON 1981, 744.

⁵³⁹ So SIMON 1981, 744.

⁵⁴⁰ SOURVINOU 1987a, 140-141.

⁵⁴¹ STEWART 1996, 80; REEDER 1996a, 356.

⁵⁴² REEDER 1996a, 357.

⁵⁴³ KAEMPF 1979, 27.

⁵⁴⁴ So SIMON 1981, 744.

⁵⁴⁵ KAEMPF 1979, 28 will in dem Felsen eine Andeutung der lernäischen Quelle erkennen.

⁵⁴⁶ So SIMON 1981, 744.

⁵⁴⁷ KAEMPF 1979, 28.

⁵⁴⁸ REEDER 1996a, 359.

Die allgemeine Entwicklung geht dahin, dass zwischen 450 und 440 v. Chr. die Liebesverfolgungen in der attischen Vasenmalerei allmählich ihr Ende finden⁵⁴⁹. Zeitlin hängt der etwas naiven Vorstellung an, dass ein Übergang zu einer Moral, „die Liebe der Lust vorzieht“, stattgefunden hat, während Stewart in dem Prozess den „Triumph der klassischen Ethik der Selbstbeherrschung, zusammengefasst im griechischen Wort *sophrosyne*“, sieht, eine ebenfalls nicht gänzlich überzeugende Ansicht⁵⁵⁰. Interessant ist aber, dass die meisten Darstellungen von Poseidon und Amymone gerade der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. angehören⁵⁵¹ und dass sich ein grundlegender Wandel im konventionellen Bildschema der Liebesverfolgung vollzieht. Zum einen wohnen nun nicht nur des Öfteren Aphrodite und Eros, sondern auch ein oder mehrere Satyrn dem Geschehen bei, zum anderen weicht der Verfolgungstypus zunehmend dem vertrauten Zwiesgespräch⁵⁵². Die Anwesenheit von Satyrn können wir zum ersten Mal auf AY8 (um 435 v. Chr.⁵⁵³) fassen (Taf. XX, 4): Die Mitte des Bildes nimmt Amymone ein, die ihren linken Fuß auf die Stufe der Quelle gesetzt hat und mit der rechten Hand den Henkel einer Hydria fasst, während sie mit der Linken ihr Kinn in sinnender oder auch ahnungsvoller Haltung stützt. Ihr gegenüber steht Aphrodite, die in einer beruhigenden Geste die Rechte erhebt und einen Eros mit einem Kranz auf sie zu fliegen lässt, um sie als die Braut Poseidons zu schmücken. Zwischen den beiden einander zugewandten Figuren vollzieht sich das eigentliche Geschehen. Hinter Amymone befindet sich, von seiner zukünftigen Geliebten unbemerkt, Poseidon, der äußerst jugendlich und unbärtig dargestellt wird. Er erhebt die rechte Hand zum Gruß und präsentiert sich „nicht [als] der gewaltige Verfolger, sondern [als] der gesittete Freier, der auf die Vermittlung der Liebesgöttin wartet“⁵⁵⁴. Eine Danaide, die nicht wie auf früheren Exemplaren die Flucht ergriffen hat, sondern ruhig hinter dem Gott steht, und ein Satyr, der wohl Amymone belästigt hat und nun hinter Aphrodite zur Seite springt, schließen das Bild zu beiden Seiten ab. Der hochklassischen Stimmung entsprechend ergibt sich Amymone in scheuer Zurückhaltung ihrem Schicksal⁵⁵⁵, eine interessante Beobachtung, wenn man bedenkt, dass sich auf der anderen Seite des Gefäßes eine ganz konventionell gestaltete Verfolgungsszene mit Eos und

⁵⁴⁹ SIMON 1981, 751.

⁵⁵⁰ ZEITLIN 1986, 131; STEWART 1996, 88.

⁵⁵¹ GREIFENHAGEN 1938, 35.

⁵⁵² HEIMBERG 1968, 41; SIMON 1981, 751; GIESECKE 1999, 70.

Die Entwicklung hat sich möglicherweise bereits auf einer Pelike des Niobidenmalers in Basel (Kunsthändler: LIMC VII Poseidon 190 mit Abb.) um 460 v. Chr. – so SIMON 1994, 467 – angekündigt, auf der sich Poseidon und Amymone ohne jegliche Verfolgungsabsicht in Redegestus gegenüber stehen.

⁵⁵³ So CASKEY – BEAZLEY 1954, 90.

⁵⁵⁴ KAEMPF 1979, 28.

⁵⁵⁵ KAEMPF 1979, 28.

Kephalos befindet - der Vasenmaler hat allem Anschein nach nur für die Amymoneseite die Bildkomposition neu gestaltet.

Es bleibt die Frage nach der plötzlichen Anwesenheit von Satyrn bei der Zusammenkunft zu klären. In dem Kontext sollte das Satyrspiel mit dem Titel *Amymon* des Aischylos erwähnt werden, das in spärlichen Fragmenten überliefert ist⁵⁵⁶ und laut Kaempf-Dimitriadou 465/59 v. Chr., laut Simon 463 v. Chr. zur Aufführung kommt⁵⁵⁷. Unter dem Eindruck des Werkes sind vermutlich die frühklassischen Amymonebilder entstanden, auch wenn die Vasenmaler nicht das Theaterstück selbst, sondern den dadurch aktuell gewordenen Mythos thematisieren⁵⁵⁸. Der Satyr ist definitiv von Anfang an ein fester Bestandteil der Amymoneseite⁵⁵⁹ und mit Sicherheit kein Nachklang eines Satyrspiels, das in der Zeit, in der jene Unholde erstmals auf Amymonebilder erscheinen, aufgeführt wird⁵⁶⁰. Es findet eine gewisse Interessensverschiebung statt: Haben die attischen Vasenmaler der Frühklassik nur den Aspekt der sexuellen Begierde des Poseidon beim Amymonemythos berücksichtigt, messen sie später der Rettung der Amymoneseite durch den Gott in idyllischer Atmosphäre im Beisein von Eroten die größte Bedeutung bei, eine Entwicklung, die sich mit der allgemein ruhigeren und friedvollen Stimmung gegen Ende des 5. Jh. v. Chr. auf attischen Vasenbildern deckt⁵⁶¹.

All die Bilder, die Poseidon und die Danaide in Verbindung mit Satyrn wiedergeben⁵⁶², folgen im Großen und Ganzen demselben Schema. Es handelt sich stets um vielfigurige Szenen, in denen Poseidon und Amymoneseite in einem ruhigen Gespräch gruppiert sind. Während diese nur bedingt variabel durch verschiedene Steh- und Sitzpositionen dargestellt werden, herrscht um sie herum ein wildes abwechslungsvolles Treiben, das aus kriechenden, tanzenden oder springenden Satyrn und ab dem 4. Jh. v. Chr. verstärkt aus Gestalten wie Eros, Aphrodite, Peitho, Dionysos oder Apollon besteht⁵⁶³. Auf AY9 (um 410 v. Chr.⁵⁶⁴) wohnt Hermes der Begegnung bei: Den Mittelpunkt des Geschehens nimmt Poseidon ein, den Dreizack in der erhobenen Rechten haltend, die Linke lässig in die Hüfte gestützt. Er erscheint der Amymoneseite, die links auf einem niedrigeren Niveau ihre Hydria auf eine Stufe der Quelle abgestellt und ihre Tyle abgenommen hat, „gleich einem Götterbild“; die Szene

⁵⁵⁶ Mette F 130-133; siehe dazu auch METTE 1963, 54.

⁵⁵⁷ KAEMPF 1979, 27 Anm. 193; SIMON 1981, 742.

⁵⁵⁸ KOSSATZ 1978, 55; KAEMPF 1979, 27; SIMON 1981, 750.

⁵⁵⁹ SIMON 1981, 751 zeigt das sehr gut nachvollziehbar anhand einer eingehenden Analyse des Mythos.

⁵⁶⁰ Der Meinung sind GREIFENHAGEN 1938, 36; BROMMER 1938/39, 174-175; CASKEY – BEAZLEY 1954, 90; HEIMBERG 1968, 41; SCHEFOLD 1981, 255.

⁵⁶¹ STEWART 1996, 79. Zur attischen Vasenmalerei im späten 5. Jh. v. Chr. siehe beispielsweise RICHTER 1946, 139-153.

⁵⁶² Siehe die Vasenlisten bei BROMMER 1938/39, 173f.; CASKEY – BEAZLEY 1954, 90f.

⁵⁶³ BROMMER 1938/39, 174; HEIMBERG 1968, 42.

⁵⁶⁴ So SIMON 1981, 745.

umgeben zwei efeubekränzte Satyrn, die den Gott bei seinem Liebeswerben ähnlich wie auf den Dionysos-Ariadne-Bildern“ unterstützen⁵⁶⁵. Während Brommer den rechts von Poseidon stehenden Götterboten, der die Szene nachdenklich mit zum Kinn geführter Hand verfolgt, „nur aus bildmäßigen Gründen“ hier anwesend sieht, misst Kaempf-Dimitriadou ihm in Verbindung mit dem sich ebenfalls im Bild befindlichen Altar und der ithyphallischen Herme sowie in seiner Eigenschaft als Gott der Quellen größere Bedeutung bei; sie vermutet, dass der Schauplatz der unmittelbaren Begegnung des Gottes mit seiner Geliebten ein Hermesheiligtum in einer fruchtbaren Landschaft ist⁵⁶⁶. Auf AY10 (420-410 v. Chr.⁵⁶⁷) stehen sich Poseidon und Amymone vermutlich an der Quelle – die Hydria ist zwischen ihnen abgestellt – gegenüber. Die Danaide, wohl mit einem Kranz in der erhobenen rechten Hand⁵⁶⁸, erscheint mit dem Gott auf einer Ebene. Bereits Schefold weist darauf hin, dass die Geliebten in der Spätclassik die Sphäre der Götter erreichen⁵⁶⁹. Laut Heimberg hat die sehr vertrauliche Begegnung in dem Bild ihre reifste Gestaltung gefunden, während Greifenhagen berechtigt konstatiert, dass es noch „weit entfernt [ist] von dem traulichen Beisammensein, wie es uns die Vasenmaler des 4. Jahrhunderts vor Augen führen“⁵⁷⁰.

Ein letztes Mal in der attischen Vasenmalerei wird das Thema der Liebesverfolgung auf AY11 (410-400 v. Chr.⁵⁷¹) aufgegriffen. Während sich auf der einen Seite des Gefäßes eine typische Verfolgungsszene mit Poseidon befindet, der mit ausgestrecktem Arm der fliehenden Amymone hinterher rennt, ist auf der anderen Seite dargestellt, wie der Gott in Anwesenheit der Danaide voller Wucht mit seinem Dreizack die Quelle aus einem mit Efeu überwachsenen Felsen schlägt. Simon bemerkt zu Recht, dass beiden Szenen ein gewisser Humor und eine gewisse Ironie anhaften; die Beobachtung von Kaempf-Dimitriadou, dass die „gedrungene Gestalt des Gottes [...] beinahe etwas Zwergenhaftes und sein Auftreten trotz dem feierlichen Blätterkranz und dem göttlichen Attribut etwas Satyrhaft-Spielerisches“ an sich hat, geht in die gleiche Richtung⁵⁷². Abschließend soll AY12 (um 400 v. Chr.⁵⁷³) erwähnt werden (Taf. XXI, 1): Amymone, von der nur noch der Unterkörper erhalten ist, hat sich in äußerst idyllischer Atmosphäre vermutlich neben der neu entstandenen Quelle⁵⁷⁴ niedergelassen und ihre Hydria abgestellt. Sie leistet keinen Widerstand mehr und wendet sich ruhig Poseidon zu,

⁵⁶⁵ KAEMPF 1979, 29 und Anm. 208.

⁵⁶⁶ BROMMER 1938/39, 175; KAEMPF 1979, 29 und Anm. 210.

⁵⁶⁷ So SIMON 1981, 745.

⁵⁶⁸ GREIFENHAGEN 1938, 35 sieht über der Rechten der Amymone Reste eines Kranzes, während KAEMPF 1979, 29 in der erhobenen Hand lediglich eine Redegeste erkennt.

⁵⁶⁹ SCHEFOLD 1975, 89.

⁵⁷⁰ HEIMBERG 1968, 41; GREIFENHAGEN 1938, 36.

⁵⁷¹ So SIMON 1981, 744.

⁵⁷² SIMON 1981, 751; KAEMPF 1979, 30.

⁵⁷³ So SIMON 1981, 747.

⁵⁷⁴ So gedeutet von REEDER 1996, 360.

der mit Dreizack und in lockerer Haltung rechts vor ihr steht und auf sie herab blickt. Sowohl das verzierte Kästchen neben Aphrodite, die am linken Bildrand auf einer Felsstufe mit ihrem Szepter Platz genommen hat, als auch der Hase, der sich in unmittelbarer Nähe der Danaide tummelt, stellen typische Braut- bzw. Liebesgeschenke auf Hochzeitsbildern dar⁵⁷⁵; auch das Wassergefäß der Amymone erinnert an den Brauch des Brautbades⁵⁷⁶. All die hochzeitlichen Assoziationen werden allerdings durch die Anwesenheit der namentlich genannten Amphitrite relativiert. Sie steht ruhig hinter ihrem Mann und kennzeichnet sich mit der charakteristischen Brautgeste, das Zupfen an ihrem Gewand, als die eigentliche Partnerin des Poseidon. Man muss aber auch bedenken, dass die Figuren auf Vasenbildern des späteren 5. Jh. v. Chr. „als wenig kommunikative Individuen [erscheinen], die [...] kaum auf ihre Nachbarfiguren Bezug nehmen“⁵⁷⁷.

All die stimmungsvollen mit Anspielungen auf Hochzeit versehenen Amymonebilder aus dem letzten Drittel des 5. Jh. v. Chr. markieren eine Überleitung zu den attischen Darstellungen des 4. Jh. v. Chr., aber auch zu der unteritalischen Vasemalerei⁵⁷⁸, die „den göttlichen Charakter dieser Götterliebe noch deutlicher zum Ausdruck bringen werden“⁵⁷⁹.

2.3.2.4 Interpretation

Die attischen Vasenmaler treffen unter den zahlreichen Frauen des Poseidon eine sehr starke Auswahl, die folglich eine konkrete Aussage über den Gott impliziert.

Die Verfolgung der Aithra findet sicherlich wegen Theseus, dem Ergebnis der sexuellen Bemühungen des Poseidon um die Frau, Eingang in die attische Vasenmalerei (Vgl. AI1-AI5); all die Bilder entstammen zudem dem ersten Viertel des 5. Jh. v. Chr., der Zeit, in der das Interesse an dem athenischen Hauptheros in der Bilderwelt Attikas besonders groß ist.

Amymone ist wie kaum eine andere Geliebte im griechischen Mythos mit vielen sexuellen Anspielungen versehen und aus diesem Grund geradezu für die Wiedergabe im Verfolgungstypus prädestiniert (Vgl. AY1-AY4)⁵⁸⁰. Ferner zählt der mit dieser Danaide verbundene Mythos zu den aitiologischen Sagen, die etwas Vorhandenes, in diesem Fall die im trockenen Argos so wichtige Quelle von Lerna, erklären⁵⁸¹. Wenn man sich die auch im attischen Raum geltende Domäne des Poseidon - die Macht über elementare Naturkräfte wie

⁵⁷⁵ Zu der Thematik: BRUECKNER 1907, 109; REEDER 1996b, 128.

⁵⁷⁶ Vgl. dazu REEDER 1996a, 360; HARTMANN 2002, 84-86; MÖSCH 2006.

⁵⁷⁷ REEDER 1996a, 361f.

⁵⁷⁸ Zu den unteritalischen Amymonebildern: CASKEY – BEAZLEY 1954, 91; SCHAUENBURG 1961; TRENDALL 1977.

⁵⁷⁹ KAEMPF 1979, 30.

⁵⁸⁰ REEDER 1996a, 352.

⁵⁸¹ SIMON 1981, 751.

die Erde und das Meer - vergegenwärtigt, liegt es nahe, die bedeutsame Wasserstelle mit dem Gott in Verbindung zu bringen und ihn als den wohltätigen Erzeuger erscheinen zu lassen. Da sich die Quelle allerdings nicht in Attika, sondern auf der Peloponnes befindet, handelt es sich wohl um eine beispielhafte Sage für das Wirken des Gottes.

2.3.2.5 Zusammenfassung

Neben vielen anderen olympischen Gottheiten betätigt sich auch Poseidon häufig als Verfolger meist sterblicher Frauen, einem Bildthema, das kurz nach 500 v. Chr. einsetzt und in der attischen Vasenmalerei der Frühklassik weite Verbreitung findet. Derartige Verfolgungsszenen müssen in einem betont sexuellen Kontext gesehen werden; die Frau wird als Jagdbeute und Sexobjekt der göttlichen Begierde verstanden. Die literarische Überlieferung kennt zahlreiche Frauen des Poseidon, die attische Bildkunst dagegen nur wenige.

Im ersten Viertel des 5. Jh. v. Chr. ist den Vasenmalern in Athen die Verfolgung der Aithra durch Poseidon am wichtigsten (AI1-AI5); schließlich geht aus der Verbindung niemand anderes als der athenische Hauptheros Theseus hervor. Als ihr ikonographisches Erkennungszeichen trägt Aithra einen Kalathos mit sich.

Ab 470 v. Chr. werden die Darstellungen von den Amymonebildern verdrängt. Bei dieser handelt es sich um eine Tochter des Königs Danaos, die beim Wasserholen von Poseidon entdeckt und zu seiner wichtigsten Geliebten in der Vasenmalerei Attikas und Unteritaliens wird. Sie hat auf Bildern stets eine Hydria bei sich, die sowohl die sexuellen Aspekte des Mythos als auch die sexuelle Bereitschaft der Amymone symbolisiert. Die frühesten Bilder von Poseidon und Amymone entsprechen dem konventionellen Verfolgungstypus (AY1-AY4). Zwischen 450 und 440 v. Chr. hören die Verfolgungsbilder in der attischen Vasenmalerei auf. Die meisten gemeinsamen Darstellungen von Poseidon und Amymone gehören interessanterweise in die zweite Hälfte des 5. Jh. v. Chr., orientieren sich aber ab jetzt an einem grundlegend veränderten Bildschema. Die Liebesmächte Aphrodite und Eros wohnen nun häufig dem Geschehen bei (AY5-AY7), durch deren Anwesenheit nicht nur die erotisch-sexuellen Aspekte der Begegnung betont, sondern auch Assoziationen mit etwa zeitgleichen Hochzeitsbildern geweckt werden. Ferner weicht der Verfolgungstypus dem sanften Werben des Poseidon im Zwiegespräch, bei dem auch Satyrn anwesend sind (AY8). Das Satyrspiel *Amymone* des Aischylos hat wohl die Darstellungen des dadurch aktuell gewordenen Mythos angeregt. Dennoch darf man das Auftreten der Satyrn in späterer Zeit nicht als eine Auswirkung eines Satyrspiels ansehen, sondern eher als die Konsequenz einer

an dem jeweiligen Zeitgeschmack orientierten Interessensverschiebung der Vasenmaler, die nun nicht mehr die sexuelle Begierde des Poseidon, sondern eher dessen Rettung der Amymone vor dem Satyr und dessen Werben in oftmals idyllischer Atmosphäre betonen wollen (AY9). Gegen Ende des 5. Jh. v. Chr. geht die Entwicklung dahin, dass die Hochzeitssymbolik zunehmend Einzug in die Amymonebilder hält; die Danaide erscheint als Braut, die Poseidon auf gleicher Ebene gegenübertritt (AY10; AY12).

Der Gott besitzt eine große Menge an von ihm beehrten Frauen, von denen allerdings die attischen Vasenmaler nur ganz wenige konkret zur Darstellung bringen und mit der Auswahl sicherlich eine Aussage über den Gott anstreben. Durch die Gestalt der Aithra wird Poseidons Vaterschaft von Theseus betont. Amymone dagegen ist zum einen der Inbegriff der sexuellen Anspielungen und deshalb für die Wiedergabe im Verfolgungstypus geradezu geschaffen, zum anderen verdeutlicht ihr eng mit der Entstehung einer Quelle verbundener Mythos den Macht- und Wirkungsbereich des Gottes.

2.3.3 Attische Heroen

Die Athener setzen den Gott Poseidon mit diversen attischen Heroen in eine nähere Beziehung, von der wir größtenteils aus der literarischen Überlieferung, weniger jedoch durch Darstellungen in der attischen Bildkunst erfahren. Bei all den im Folgenden behandelten Heroen handelt es sich um schon lange Zeit in Attika heimische und verehrte mythische Gestalten, denen allerdings im 5. Jh. v. Chr. als mythische Stammväter der im Zuge der kleisthenischen Reformen⁵⁸² entstandenen Phylen besondere Aufmerksamkeit zukommt.

2.3.3.1 Erechtheus

Erechtheus⁵⁸³ ist nicht nur ein attischer Urkönig⁵⁸⁴, sondern auch ein sehr alter⁵⁸⁵ erdgeborener⁵⁸⁶ Kultheros der Athener Akropolis, der eventuell anfänglich den Status eines Gottes inne hatte⁵⁸⁷.

⁵⁸² Zur kleisthenischen Neuordnung: KRON 1976, 13 Anm. 1.

⁵⁸³ Ausführliche bibliographische Angaben zu dem Heros Erechtheus bei KRON 1988, 927-928.

⁵⁸⁴ Hdt. 8, 44.

⁵⁸⁵ Erechtheus findet bereits in den für uns frühesten literarischen Quellen Eingang: Hom. Il. 2, 546-551; Hom. Od. 7, 78-81; Hesiod, Merkelbach – West III F 224.

⁵⁸⁶ Siehe Hdt. 8, 55; Soph. Ai. 202.

⁵⁸⁷ KRON 1988, 925 schlägt vor, die in der Ilias beschriebenen dem Heros geltenden Stier- und Widderopfer als olympische Opfer und damit als Hinweis auf dessen ursprünglichen göttlichen Status aufzufassen.

Dem allgemeinen Konsens zufolge⁵⁸⁸ handelt es sich bei Erechtheus und dem ebenfalls in den Schriftquellen⁵⁸⁹ mit einer Erdgeburt in Verbindung gebrachten Erichthonios ursprünglich um ein und dieselbe mythische Gestalt; erst in der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. kommt es anlässlich der Verlängerung der attischen Königsliste zu einer Spaltung und dadurch zu einer Umverteilung der Mythen auf die beiden „neu“ geschaffenen Figuren⁵⁹⁰. Im Erechtheion auf der Athener Akropolis empfängt Erechtheus nicht nur in der Nordhalle, die als Grabmonument über dessen „Grab“ fungiert⁵⁹¹, kultische Ehren, sondern erhält auch auf dem Altar des Poseidon ein Opfer⁵⁹². Jenes drückt am deutlichsten die enge kultische Verbundenheit zwischen den beiden aus, die wir auch durch den gemeinsamen Priester aus dem Geschlecht der Eteobutaden⁵⁹³ oder durch Weihinschriften an Poseidon und Erechtheus⁵⁹⁴ fassen können und die sicherlich aus der lokalen Nachbarschaft ihrer Kulte resultiert; der Heros ist dabei nicht als Epiklese, sondern als Kultgenosse des Poseidon zu verstehen⁵⁹⁵, der zunehmend von dem mächtigeren Gott überlagert und verdrängt wird. Der Mythos aber berichtet von feindlichen Beziehungen zwischen Erechtheus und Poseidon, die auf den sog. Eleusinischen Krieg zurückzuführen sind, eine Erinnerung an historische Konflikte der Frühzeit und gewissermaßen eine Wiederholung des Wettstreits von Athena und Poseidon um den Besitz von Attika⁵⁹⁶. In diesem zieht nämlich Erechtheus als Vertreter Athens gegen einen Sohn bzw. Nachkommen des Poseidon, meist Eumolpos⁵⁹⁷, in den Kampf und tötet diesen⁵⁹⁸. Aus Rache wird jener durch den Schlag des poseidonischen Dreizacks⁵⁹⁹

⁵⁸⁸ Ausnahmen bilden WÜST 1954, 498; BROMMER 1957, 157-158. 160-161.

⁵⁸⁹ Harp. s. v. Αὐτόχθονες; Danais fr. 2 K; Pind. fr. 253 Sn-M.

⁵⁹⁰ Auf Erichthonios wird in den meisten Fällen die Erdgeburt (s. o.) und die Einführung der Panathenäen (Hellanikos FGrH 323a F 2; Androtion FGrH 324 F 2; Marm. Par. A10) bezogen.

Erechtheus gilt als Sohn des Erichthonios (Eur. Ion 267. 1007; Nonn. 13, 171f.) bzw. des Pandion (Paus. 1, 5, 3; Hyg. fab. 48; Marm. Par. 28ff.), als Vater einer zahlreichen Kinderschar (Apollod. 3, 15, 1; Hyg. fab. 253) und vor allem als Vertreter Athens im sog. eleusinischen Krieg (Thuk. 2, 15, 1).

⁵⁹¹ Laut KRON 1976, 44-48 verweisen die Felsmale in der Nordhalle auf den Tod des Erechtheus und auch die altertümlichen Breiopfer, die dort von einem gewissen Thyechoos auf einem bothrosartigen Altar dargebracht werden (vgl. IG I² 372), gelten dem Erechtheus.

⁵⁹² Da Paus. 1, 26, 5 keine näheren Angaben zu der Art des Opfers macht, schlägt KRON 1976, 51f. recht überzeugend ein Stier- und/oder Widderopfer für Erechtheus vor.

⁵⁹³ [Plut.] mor. 841B, 843 A-C; Harpok. s.v. Ἐτεοβουτάδαι.

⁵⁹⁴ Vgl. IG I² 580; IG II² 1146; IG II² 5058.

⁵⁹⁵ KRON 1976, 48-49.

⁵⁹⁶ KRON 1988, 924. 926.

⁵⁹⁷ Von Eumolpos sprechen Thuk. 2, 15, 1; Plat. Mx. 239b; Isokr. 4, 68; 12, 193; Demosth. 60, 8, 1391; Hyg. fab. 46. Paus. 1, 5, 2 bezeichnet hingegen Immarados und And. 1, 62 Phorbas als Gegner des Erechtheus.

⁵⁹⁸ Apollod. 3, 15, 4. Erstaunlicherweise lässt sich der in der Literatur so gefeierte patriotische Kampf des Erechtheus gegen einen Abkömmling des Poseidon in der Vasenmalerei kaum nachweisen. Paus. 1, 27, 4 erwähnt nur eine Bronzegruppe auf der Athener Akropolis, die den Kampf zwischen Eumolpos und Erechtheus zeigt.

⁵⁹⁹ Eur. Ion 281-283.

oder durch den Blitz des Zeus auf Bitten des Poseidon⁶⁰⁰ getötet und in ein χάσμα gebannt. Auf die Stelle verweisen wohl noch die Felsmale unter dem Fußboden der Nordhalle des Erechtheions; schließlich ist uns im *Erechtheus* des Euripides⁶⁰¹ der Befehl der Athena überliefert, Erechtheus an der Stelle seines Todes einen Sekos mit Mauern zu errichten und ihn dort in kultischer Versöhnung gemeinsam mit Poseidon zu verehren.

In der attischen Bildkunst findet die enge kultische Verbundenheit zwischen den beiden kaum Niederschlag. Es ist ein einziges Vasenbild AH1 (gegen Ende des 5. Jh. v. Chr.⁶⁰²) erhalten, das Poseidon bei der Geburt des Erichthonios zeigt (Taf. XXI, 3). Das Bildthema gibt den zentralen Mythos des Heros wieder und ist im 5. Jh. v. Chr. nicht nur in der Kunst von Athen als Zeugnis und Symbol für den attischen Anspruch auf Autochthonie⁶⁰³, sondern auch auf außerattischen Darstellungen weit verbreitet⁶⁰⁴. Seit dem Ende des ersten Viertels des 5. Jh. v. Chr. folgt es einem festen ikonographischen Schema, das den Moment der Übergabe des Kindes von der nur mit dem Oberkörper aus ihrem Element auftauchenden Erdgöttin Ge an die mütterlich liebevoll herabgeneigte Athena zeigt. Eine davon abweichende eigenwillige Version gibt der besagte Kelchkrater in Adolphseck wieder. Im Zentrum des oberen Bildes stehen sich der schlangenleibige Kekrops und Athena zu beiden Seiten eines Baumes gegenüber, der überzeugend als der heilige Ölbaum von der Akropolis gedeutet wird⁶⁰⁵ und unter dem sich die mit einem Tuch⁶⁰⁶ verhängte *kiste* mit dem kleinen Erichthonios befindet. Beide halten für die Begrüßungsspende des neugeborenen Heros Opferschalen in den Händen. Hinter Kekrops sind drei weibliche Figuren dargestellt, bei denen es sich am wahrscheinlichsten um die drei Kekropstöchter⁶⁰⁷ handelt, auf deren tragische Verknüpfung mit dem Erichthoniosmythos hier angespielt wird⁶⁰⁸. In der weiblichen Gestalt im Rücken der Athena hat man eine Gehilfin oder gar die Wagenlenkerin⁶⁰⁹ der Göttin erkennen wollen. Hinter ihr in der Henkelzone befinden sich Hermes und der gelagerte Hephaistos, dessen Anwesenheit als Vater des Erichthonios nicht weiter überrascht⁶¹⁰. Am

⁶⁰⁰ Hyg. fab. 46.

⁶⁰¹ Eur. *Erechtheus* frg. 65, 90-94 Austin. Zur Überlieferung des Theaterstücks: AUSTIN 1968, 22-40.

⁶⁰² So KRON 1988, 930.

⁶⁰³ KRON 1988, 925. Siehe hierzu auch PARKER 1987, 193-198; SHAPIRO 1995, 133-151.

⁶⁰⁴ Zu den außerattischen Darstellungen: KRON 1988, 931-932.

⁶⁰⁵ So KRON 1976, 61. BROMMER 1956, 33 und METZGER 1957, 237 wollen einen Lorbeerbaum erkennen.
⁶⁰⁶ SIMON 1959, 50f. sieht hier ein rituelles Tuch, das zum Mysterium des Erichthonios gehört. REEDER 1996d, 265 geht m. E. zu weit, wenn sie behauptet, dass das an zentraler Stelle drapierte Stück Stoff ein Verweis auf die Webkunst darstellt, „die ja von Athena erfunden wurde, und die sie dem athenischen Volk schenken wird“.

⁶⁰⁷ Das hat BROMMER 1956, 33 sehr überzeugend dargelegt.

⁶⁰⁸ KRON 1976, 61.

⁶⁰⁹ BROMMER 1956, 34; KRON 1976, 61.

⁶¹⁰ Siehe hierzu die mythische Überlieferung bei Eur. fr. 925 Nauck²; Amelesagoras FGrH 330 F 1; Callim. *Hekale* fr. 260.19f. Pf.; Apollod. 3, 14, 6.

rechten unteren Bildrand lagert schließlich Poseidon bekränzt auf einer Kline, den Dreizack an seine Schulter gelehnt und von einem Erosen, der ihm eine Platte mit Weintrauben reicht, bedient. Er hat den linken Ellenbogen auf ein Kissen gestützt und schaut interessiert nach oben zu Athena und Kekrops. Ihm gegenüber am linken Bildrand sitzt eine bärtige szeptertragende Gestalt, für den einerseits eine Benennung als Erechtheus⁶¹¹, andererseits als Zeus⁶¹² vorgeschlagen wird, wovon mir letzterer Gedanke sehr viel überzeugender erscheint. Zwischen den beiden Gottheiten befinden sich noch zwei schwer deutbare kleine Mädchen⁶¹³. Wie Kron treffend formuliert, ist auf dem vielleicht durch das Theater beeinflussten⁶¹⁴ Vasenbild „nicht die Übergabe des Kindes dargestellt, sondern die feierliche Begrüßung des neugeborenen attischen Heros durch attische Götter und Heroen, die mit ihm im Erechtheionkult vereint waren“⁶¹⁵. Die Geburt des Heros ist zu einem gleichsam olympischen Ereignis geworden.

2.3.3.2 Kekrops

Kekrops⁶¹⁶ stellt auch ein autochthones attisches Urwesen dar, das für hohes Alter steht und dessen urtümlicher Charakter besonders in seiner Mischgestalt zum Ausdruck kommt⁶¹⁷. Seit Hellanikos⁶¹⁸ gilt der Heros als erster König von Athen, dem verschiedene zivilisatorische und kultische Errungenschaften zugeschrieben werden⁶¹⁹.

Eine Brücke zwischen Kekrops und Poseidon wird insofern geschlagen, dass auch der Heros eine Kultstätte im Erechtheion auf der Athener Akropolis besitzt; es handelt sich hierbei um dessen Grab, das man an der Südwestecke des Tempels lokalisiert⁶²⁰. Ferner fungiert Kekrops einer weit verbreiteten Tradition zufolge⁶²¹ im Wettstreit der Athena und des Poseidon um den Besitz von Attika als Schiedsrichter oder zumindest als Zeuge. Die literarische Überlieferung ist aber uneins und vergibt das Amt des Richters auch an die zwölf

⁶¹¹ Vgl. BROMMER 1956, 34.

⁶¹² Vgl. KRON 1976, 63; SIMON – HIRMER 1976, 152-153; SHAPIRO 1995, 139f.

⁶¹³ SIMON 1976, 153 sieht in den beiden Arrephoren.

⁶¹⁴ So eine Vermutung von BROMMER 1956, 34-35.

⁶¹⁵ KRON 1988, 944.

⁶¹⁶ Siehe die erst kürzlich erschienene, sehr ausführliche Behandlung des Heros von GOURMELEN 2004.

⁶¹⁷ Die literarischen Quellen bezeichnen Kekrops fast immer als διφῶης: Eur. Ion 1163-1164; Aristoph. Vesp. 438; Eupolis PCG V frg. 159. Spätere Quellen (Philochoros FGrH 328 F 93; Plut. de sera 551 e-f) versuchen die Doppelnatur des Kekrops unter einem rationalistischen Blickwinkel zu erklären. Auch die Bildkunst gibt ihn einerseits als schlangenleibiges Mischwesen, andererseits als rein menschlich gebildeten König wieder.

⁶¹⁸ Hellanikos FGrHist 329a F 38-49. Als erster König von Athen erscheint er auch im Marmor Parium FGrHist 239 A und bei Apollod. 3, 14, 1.

⁶¹⁹ Siehe hierzu das Quellenmaterial bei EITREM 1922, 123-125; KASPER – KRAUSKOPF 1992, 1084.

⁶²⁰ Grundlegendes zum Kekropion bei KRON 1976, 87-88 (mit weiterführender Literatur) und Näheres zur epigraphischen und literarischen Evidenz bei KASPAR – KRAUSKOPF 1992, 1084.

⁶²¹ Vgl. Xen. mem. 3, 5, 10; Kall. Iambi 4.194.69; Nonn. Dion. 36.126; Aug. civ. 18,9.

Götter⁶²², an Zeus⁶²³ oder an anonyme frühe Könige von Athen⁶²⁴. Kron bevorzugt die Kekrops-Version mit dem berechtigten Hinweis, dass der Schiedsspruch auch in vergleichbaren göttlichen Auseinandersetzungen um den Besitz einer griechischen Landschaft den jeweiligen Urwesen und Landeskönigen überlassen wird⁶²⁵. Hinsichtlich der Beweggründe des Kekrops für die Entscheidung zugunsten der Athena erfahren wir aus der antiken Literatur, dass der Heros entschied, dass es salziges Wasser überall gäbe, wo man nur vom Festland aus hinblicke, der Ölbaum aber einzig dort in Attika entsprossen sei⁶²⁶. Ich möchte mich mit der problematischen Überlieferungssituation des Mythos genauer bei der Besprechung des Westgiebels des Parthenon befassen (Vgl. Kap. 3.1.4.3) und dort auch auf die attischen Vasenbilder (Vgl. S1; S2 und Taf. XXII, 1. 2) eingehen, die den Mythos thematisieren und bisweilen auch Kekrops berücksichtigen.

Der Wettstreit um Attika ist aber nicht das einzige Bildthema, das die Urzeit Athens tangiert und bei dem Kekrops und Poseidon gemeinsam auftreten. Auf AH1 (Taf. XXI, 3) wohnen die beiden der Geburt des Erichthonios bei. An dem Ereignis nimmt Kekrops mehrmals auf attischen Vasenbildern⁶²⁷ teil, die ihn meist als Zuschauer oder Zeuge und stets mischleibig gebildet zeigen⁶²⁸. Durch seine Anwesenheit wird zunächst der Ort des Geschehens auf Attika oder sogar auf die Athener Akropolis festgelegt, ferner seine eigene Geburt aus der Erde betont und nicht zuletzt auf die enge Verbindung der beiden Heroen durch die Nähe ihrer Kultstätten auf den Burgberg von Athen hingewiesen⁶²⁹. AH1 lässt keinen näheren Schluss darüber zu, wie die Athener die Beziehung zwischen Kekrops und Poseidon sehen; sie wohnen beide der Geburt eines Heros bei, mit dem sie auf ganz unterschiedliche Art und Weise verbunden sind.

Zudem soll noch AH2, zwei Gefäßfragmente des Sophilos (um 580 v. Chr.⁶³⁰), diskutiert werden (Taf. XXI, 2). Während Beazley die beiden Bruchstücke noch zwei verschiedenen Gefäßen zuordnet, zeigt Bakir überzeugend, dass sie beide demselben Gefäß angehören⁶³¹. Am linken Rand des ersten Fragments befindet sich ein Pferdekopf, an dem entlang der Name

⁶²² Apollod. 3, 14, 1; Ov. met. 6, 72.

⁶²³ Hygin. fab. 164.

⁶²⁴ Plut. Them. 19, 3.

⁶²⁵ KRON 1976, 96. Man denke an den Streit zwischen Hera und Poseidon um Argos, bei dem als Richter der dortige Urmensch Phoroneus und die dortigen Flussgötter fungieren (Paus. 2, 15, 5), oder an den Kampf des Helios und des Poseidon um Korinth, über dessen Ausgang das Urwesen Briareos urteilt (Paus. 2, 1, 6).

⁶²⁶ Hom. Il. 17, 54; Hdt. 5, 82. Vgl. dazu KERÉNYI 1959, 212.

⁶²⁷ Siehe Auflistung bei KASPAR – KRAUSKOPF 1992, 1085-1086.

⁶²⁸ KRON 1976, 90-91.

⁶²⁹ KRON 1976, 92.

⁶³⁰ So KASPAR – KRAUSKOPF 1992, 1085.

⁶³¹ BEAZLEY 1956, 40 Nr. 17; BAKIR 1981, 26.

ΠΟΣΕΙΔΩΝ geschrieben steht; vor diesem erkennt man noch den Kopf und die Brust einer bekleideten bärtigen Gestalt und den Kopf einer Frau. Eine Interpretation des Paares als Poseidon und Amphitrite ist vertretbar, auch wenn Shapiro zu Recht einwirft, dass sich die Aufschrift auch auf eine nun verlorene Figur beziehen kann, die sich parallel zu dem Pferd befindet⁶³². Das zweite Bruchstück zeigt am linken Bildrand einen kleinen Teil eines Kerykeions, das auf die Anwesenheit des Hermes hindeutet. Es folgen zwei Seite an Seite stehende Frauen, von denen eine mittels einer Beischrift als Pandrosos bezeichnet wird. Dahinter ist der Oberkörper und Kopf eines bärtigen Mannes mit einem Szepter in der Hand erkennbar. Bakir macht berechtigt darauf aufmerksam, dass die Szene trotz der auffälligen Anordnung keine Prozession⁶³³ wiedergibt - die beiden Figurengruppen sind einander gegenüber gestellt und blicken sich vermutlich an⁶³⁴. Die Beischrift Pandrosos weist nicht nur auf ein lokalattisches Thema hin, sondern legt auch eine Identifizierung der zweiten Frau als Herse oder Aglauros⁶³⁵ und des bärtigen Mannes als Kekrops⁶³⁶ nahe. Die Gegenwart des Hermes erinnert in Verbindung mit Pandrosos an den Mythos, in dem sich der Gott in eine der Töchter des Kekrops verliebt und mit ihr den Stammvater der Keryken zeugt⁶³⁷. Kron hält die Deutung für kaum möglich, da „das Fragment [...] nichts Erzählendes an sich hat, sondern eher wie ein Ausschnitt aus einem langen Götterzug wirkt“, und Shapiro fügt hinzu, dass eine Liebesverfolgung zu einem so frühen Zeitpunkt undenkbar ist⁶³⁸. Dennoch hält er die Nebeneinanderstellung der Figuren für signifikant: Fügt man nämlich das Fragment mit Poseidon hinzu, scheint die Szene an der Nordseite der Athener Akropolis lokalisiert zu sein⁶³⁹, wo sich die Kultstätten der dargestellten mythischen Gestalten befinden⁶⁴⁰. Folglich liefert das nicht-narrative Vasenbild neben einem Beweis für das hohe Alter des Kults des Kekrops und seiner Töchter die interessante Erkenntnis, dass die Präsenz des Poseidon auf der Athener Akropolis kein spätes Phänomen⁶⁴¹ ist, sondern bereits in der früharchaischen Zeit vollzogen wird⁶⁴².

⁶³² SHAPIRO 1989, 105.

⁶³³ Der Meinung sind KASPAR – KRAUSKOPF 1992, 1090 und KRON 1976, 90.

⁶³⁴ BAKIR 1981, 27; SHAPIRO 1989, 105.

⁶³⁵ So KRON 1976, 90; SHAPIRO 1989, 105.

⁶³⁶ So BEAZLEY 1956, 40 Nr. 17; KRON 1976, 90; SHAPIRO 1989, 105.

Ob Kekrops anthropomorph oder schlangengebittigt zu ergänzen ist, lässt sich aus dem Erhaltenen nicht erschließen. Es sind laut KASPAR – KRAUSKOPF 1992, 1090 beide Gestalten möglich.

⁶³⁷ KRON 1976, 90; SHAPIRO 1989, 105.

⁶³⁸ KRON 1976, 90 Anm. 407; SHAPIRO 1989, 105.

⁶³⁹ SHAPIRO 1989, 105. Weder KRON 1976, 90 noch KASPAR – KRAUSKOPF 1992, 1090 nehmen das zweite Fragment in ihre Überlegungen mit auf.

⁶⁴⁰ Siehe Paus. 1, 27, 2 und WYCHERLEY 1978, 150.

⁶⁴¹ Der Auffassung sind JEFFERY 1988, 124-126; BINDER 1984, 21.

⁶⁴² So SHAPIRO 1989, 105.

2.3.3.3 Pandion

Pandion setzen die Athener mit dem Gott Poseidon eher indirekt in Beziehung. Der im Mythos nur schwer fassbare Heros besitzt sowohl in Megara⁶⁴³ als auch in Athen⁶⁴⁴ kultische Wurzeln und zählt zu den vier attischen Urkönigen⁶⁴⁵. Ab dem 4. Jh. v. Chr. taucht er aus synchronistischen Gründen doppelt in der attischen Königsliste auf⁶⁴⁶.

Der ältere Pandion gilt als Nachfolger und Sohn des Erichthonios⁶⁴⁷ und verfügt über einige Berührungspunkte mit Poseidon. Zum einen ist der schriftlichen Überlieferung zufolge⁶⁴⁸ Zeuxippe, die Tochter des attischen Flussgottes Eridanos, seine Frau, die als Najade ihrem Wesen nach gut zu Poseidon passt und „deren [pferdeähnlicher] Name schon ihre poseidonische Natur verrät“⁶⁴⁹. Zum anderen stellt nicht nur sein Sohn Erechtheus⁶⁵⁰, wie bereits dargelegt, einen engen Bezug zu dem Gott her, sondern auch dessen Zwillingbruder Butes⁶⁵¹. Letztgenannter gilt nämlich auch als ein Sohn des Poseidon⁶⁵² und ferner als Stammvater der Eteobutaden, eines der ältesten und prestigeträchtigsten Adelsgeschlechter Athens, die die erblichen Priesterämter für Athena Polias und Poseidon-Erechtheus besetzen⁶⁵³.

Aber auch die Gestalt des jüngeren Pandion birgt einen Hinweis auf Poseidon in sich, wird doch der Heros von den Schriftquellen⁶⁵⁴ als Erzeuger des Aigeus bezeichnet, dem sterblichen Vater des Theseus⁶⁵⁵. Pandion ist folglich der Großvater des athenischen Hauptheros und daher auch mit Poseidon, dem göttlichen Vater des Theseus, in gewisser Weise verbunden. Es verwundert nicht, dass der Heros gelegentlich auf attischen Vasenbildern den Taten seines Enkels als Zuschauer beiwohnt, aber eben nie mit Poseidon gemeinsam⁶⁵⁶. An dieser Stelle sei aber betont, dass Pandion grundsätzlich selten in der attischen Bildkunst thematisiert wird, da er einen sehr alten Heros darstellt, der nicht im Mythos, sondern im Kult - er ist der

⁶⁴³ Laut Paus. 1, 5, 3. 1, 41, 6 befindet sich in Megara das Grab des Pandion auf einer Klippe an der Küste im Heiligtum der Athena Aithya und im Norden der Stadt das Heroon des Pandion.

⁶⁴⁴ Zur Lokalisierung des Pandionheiligtums: Paus. 1, 5, 4 und KRON 1976, 109-111. Die Frage, ob Pandion ursprünglich in Athen oder in Megara beheimateter Heros ist, will ich im Rahmen dieser Arbeit nicht diskutieren und verweise auf KRON 1976, 106-113.

⁶⁴⁵ Hdt. 8, 44.

⁶⁴⁶ KRON 1976, 106.

⁶⁴⁷ Marm. Par. A 11; Apollod. 3, 14, 6.

⁶⁴⁸ Apollod. 3, 14, 8.

⁶⁴⁹ SIMON 1997a, 486; WERNICKE 1899, 1081.

⁶⁵⁰ Paus. 1, 5, 3; Hyg., fab. 46; Eust. II. 281, 36, Marm. Par. A 15.

⁶⁵¹ Apollod. 3, 14, 8; Steph. Byz. s. Βουτάδα.

⁶⁵² Hesiod, fr. 223 Merkelbach – West.

⁶⁵³ Zu dem Priestergeschlecht: DAVIES 1971, 169f.; PARKER 1996, 290-294.

⁶⁵⁴ Apollod. 3, 15, 5; Paus. 1, 5, 3.

⁶⁵⁵ Hom. II. 1, 265.

⁶⁵⁶ TT3 wird bereits im Kontext mit Kap. 2.1.7.3 diskutiert. Ein Vasenbild einer Schale in Ferrara (Museo Nazionale 44885 (T 18 CVP): ARV² 882. 35; Para 428, 35; ALFIERI – ARIAS – HIRMER 1958, Abb. 28) zeigt, wie Theseus nach seinem erfolgreichen Kampf gegen den marathonischen Stier von seinem Großvater Pandion und seinem Vater Aigeus begrüßt wird, so KRON 1976, 114-116.

einzigste Phylenheros, den wir definitiv mit einem öffentlichen Fest, den *Pandien*, in Verbindung bringen können⁶⁵⁷ - eine tragende Rolle übernimmt⁶⁵⁸.

2.3.3.4 *Aigeus*

Aigeus gilt als Sohn des Pandion⁶⁵⁹ und als der letzte der vier attischen Urkönige, die Herodot uns nennt⁶⁶⁰. Obwohl es sich bei dem Heros sicherlich um eine alte mythische Gestalt handelt, schenken ihm die Athener nicht so sehr um seiner selbst willen in Literatur und Bildkunst große Beachtung, sondern vor allem wegen seines Sohnes, dem athenischen Hauptheros Theseus⁶⁶¹. Dieser ist auch das Bindeglied zwischen Aigeus und Poseidon, da beide von den Schriftquellen⁶⁶² als Vater des Helden angesprochen werden.

Es handelt sich um eine komplexe Doppelüberlieferung, die Wissenschaftler auf zwei Weisen zu erklären versuchen. Der erste Ansatz⁶⁶³ geht von der ursprünglichen Identität des Poseidon und des Aigeus aus, wobei letzterer eine landschaftsgebundene Hypostase des Gottes verkörpert, die später nach Poseidon umbenannt wird. Die Hypothese basiert hauptsächlich auf ethymologischen Untersuchungen, deren Ergebnisse Kron m. E. überzeugend widerlegt⁶⁶⁴. Sie schließt sich dem Erklärungsmodell von Herter⁶⁶⁵ an, der in der Doppelüberlieferung des Theseusvaters das Überbleibsel zwei gesonderter Traditionen sieht: Die eine stammt aus Troizen, das den Glauben an die Vaterschaft des Poseidon lebendig hält und bekanntlich zu allen Zeiten als Geburtsort des Theseus feststeht, die andere wird mit Athen in Verbindung gebracht, wo Aigeus als einheimischer Heros und attischer Urkönig gilt und somit den Vorzug in der Vaterfrage erhält. Kron betrachtet zu Recht letzt genannte Beobachtung als einen möglichen Grund für die seltene Anwesenheit des Poseidon bei Theseustaten auf attischen Gefäßen⁶⁶⁶.

Dennoch ist das Vasenbild TT2 (Taf. XI, 2) überliefert, das sowohl Aigeus als auch Poseidon beim Kampf ihres Sohnes mit dem marathonschen Stier zeigt. Aigeus tritt hier

⁶⁵⁷ Zum Pandienfest: KRON 1976, 111-113.

⁶⁵⁸ KRON 1976, 112-113.

⁶⁵⁹ Siehe Apollod. 3, 15, 5; Harpokr. s. Αἰγεῖδαι; Steph. Byz. s. Αἰγῆς; Schol. Eur. Hipp. 24. Aber nicht nur Pandion wird als sein Vater genannt, siehe dazu die Quellensammlung bei WERNICKE 1894, 952. Hdt. 8, 44.

⁶⁶⁰ KRON 1976, 120.

⁶⁶¹ Sohn des Aigeus: Hom. Il. 1, 265; Plut. Thes. 4, 6; Hyg. fab. 14. Sohn des Poseidon: Eur. Hipp. 46.

⁶⁶² Den Ansatz vertreten WERNICKE 1894, 955 f.; TOEPFFER 1889, 254; RADERMACHER 1968, 265-268.

⁶⁶³ KRON 1976, 122-123 legt dar, dass Poseidon bereits in der Ägäis der griechischen Vorzeit ein mächtiger, unter dem Namen verehrter Gott ist. Des Weiteren erlaubt „die ethymologische Ähnlichkeit von ‚Aigeus‘ mit einer Reihe von alten Worten des Stammes αἰγ-, die in Beziehung zum Meer, zu Poseidon und dessen Kult stehen“, keinen Rückschluss auf eine Verbindung von Aigeus und Poseidon, da über die Bedeutung des Wortstammes keine Klarheit herrscht. Schließlich stellt der Todessprung des Aigeus in das nach ihm benannte Meer eine späte aitiologische Erfindung dar.

⁶⁶⁴ HERTER 1973, 1053.

⁶⁶⁵ KRON 1976, 123 Anm. 561.

nicht nur „als Vater des Helden und zugleich als König des Landes, das von dem Stier verwüstet wurde“, auf, sondern ist auch durch den Stier, der letztlich „dem Apollon Delphinios, zu dem Aigeus auch sonst in Mythos und Kult enge Beziehungen hatte“, geopfert wird, eng mit dem Theseusabenteuer verbunden⁶⁶⁷; es ist die einzige Tat, bei der er sicher als Zuschauer zu benennen ist⁶⁶⁸. Auf die Darstellung des Poseidon auf TT2 wird bereits an anderer Stelle näher eingegangen (Vgl. Kap. 2.1.7.3): Er beobachtet lediglich aus weiter Ferne gemeinsam mit seiner Gattin das Geschehen. Aigeus dagegen befindet sich direkt oberhalb von dem sich nach vollbrachter Tat ausruhenden Theseus, und zwar bekränzt mit weißem Haar und auf einem Klappstuhl mit einem Szepter in der linken Hand sitzend. An seine Schulter lehnt sich eine orientalisch gekleidete weibliche Gestalt, in der man nur seine Frau Medea, die „treibende Kraft hinter den verschiedenen Anschlägen auf das Leben des Theseus“, sehen kann⁶⁶⁹.

Auf TP5 (Taf. XIII, 3) begegnen sich Aigeus, Poseidon und Theseus in einer signifikant gestalteten Szene (Vgl. Kap. 2.1.8.4). Der Maler hat mit dem Bild, das den Heros zwischen seinem sterblichen und seinem göttlichen Vater zeigt, versucht, „dem Beschauer die Ambivalenz der Theseusherkunft klarzumachen“ und ferner auf die innere Zusammengehörigkeit der dargestellten Personen hinzuweisen⁶⁷⁰. Kron zufolge stellt die Szene „keine mythisch genau fixierte oder fixierbare Situation [...] [dar], sondern ist als Versuch einer Zusammenschau widerstreitender Traditionen im Sinn einer höheren Wirklichkeit zu verstehen“⁶⁷¹.

2.3.3.5 Hippothoon

Bei Hippothoon handelt es sich um einen sehr alten tief in Eleusis verwurzelten Lokal- und Kultheros⁶⁷². Er gilt als Sohn des Poseidon und der Alope⁶⁷³.

Dem weit verbreiteten Mythos zufolge⁶⁷⁴ hatte ihn Alope, die Tochter des Kerkyon von Eleusis, heimlich geboren und aus Furcht vor ihrem Vater ausgesetzt; von nun an säugt eine Stute, die Poseidon geschickt hat, ungeachtet diverser Hinderungsversuche den kleinen Hippothoon immer wieder, worin Hirten das Walten der Götter erkennen und den Knaben

⁶⁶⁷ KRON 1976, 128 und 1986, 364.

⁶⁶⁸ Siehe Zusammenstellung der Vasenbilder bei KRON 1986, 360-361.

⁶⁶⁹ KRON 1976, 132.

⁶⁷⁰ KRON 1976, 135f.

⁶⁷¹ KRON 1986, 365.

⁶⁷² KRON, 1990, 468. Hippothoon scheint sogar mit einem recht hohem Aufwand an dem Opfer des Mysterienkultes beteiligt gewesen zu sein, vgl. IG II² 1672, 290f.

⁶⁷³ Hyg. fab. 187; Paus. 1, 5, 2. 1, 39, 3.

⁶⁷⁴ Chorilos TrGF I 2 F 1; Pherekyd. FGrH 3 F 147; Hellanikos FGrH 323a F 6; Hyg. fab. 187. 242. 252. Der Alopemythos ist darüber hinaus auch im attischen Drama sehr beliebt, siehe beispielsweise das Satyrspiel *Kerkyon* des Aischylos (TrGF III p. 223) oder die *Alope* des Euripides (TGF² frg. 105-113).

aufziehen. Nachdem Theseus Kerkyon getötet hat, übergibt er seinem Stiefbruder die Herrschaft über Eleusis und Poseidon verwandelt Alope in eine Quelle. Gemäß einer anderen Version⁶⁷⁵ ist Theseus selbst der Vater des Hippothoon. Kron legt aber überzeugend dar, dass es sich bei der Variante um eine politisch-tendenziöse Erfindung handelt, um die athenische Vorherrschaft über Eleusis zu rechtfertigen⁶⁷⁶. Ferner ist die Stute, die den kleinen Hippothoon säugt, ein ganz deutlicher Hinweis auf Poseidon⁶⁷⁷, der bekanntlich ein besonderes Verhältnis zu Pferden pflegt⁶⁷⁸.

Hippothoon verkörpert einen Phylenheros, der in einem größeren Maße als viele der anderen Eponyme eine deutlich politische Botschaft transportiert. Sowohl seine tiefe Verbundenheit mit Eleusis als auch sein Kult, der nicht wie üblich in einem demokratischen Losamt organisiert ist, sondern ein gentiles Priesteramt bleibt⁶⁷⁹, legen den Verdacht nahe, dass Hippothoon deshalb unter die Phylenheroen aufgenommen wird, um das widerspenstige Eleusis fest und dauerhaft an Athen zu binden. Trotz der enorm wichtigen politischen Funktion berücksichtigt die attische Bildkunst den Heros kaum⁶⁸⁰ und stellt ihn auch kein einziges Mal auf den erhaltenen Bildern gemeinsam mit seinem Vater Poseidon dar. Dennoch wird durch das nahe verwandtschaftliche Verhältnis einmal mehr die enge Verbindung des Gottes zu Eleusis⁶⁸¹ zum Ausdruck gebracht. Dort teilt sich Poseidon bekanntlich einen Tempel mit Artemis unter dem Epitheton Pater⁶⁸² und ein weiterer Sohn von ihm, Eumolpos⁶⁸³, gilt als Stammvater des dort ansässigen Priestergeschlechtes der Eumolpiden.

2.3.3.6 Interpretation

Im Folgenden möchte ich untersuchen, welche Aspekte der fünf Heroen für eine Verbindung mit Poseidon in den Augen der Athener ausschlaggebend sind und welche Schlussfolgerungen man daraus für die Wahrnehmung des Gottes in Attika ziehen kann.

Es fällt zunächst auf, dass sich unter den ausgewählten Heroen die vier attischen Urkönige befinden, die bei Herodot überliefert sind und zu den ältesten attischen Kultheroen überhaupt zählen. Des Weiteren steht Poseidon vornehmlich mit den Heroen in einer näheren

⁶⁷⁵ Istros FGrH 334 F 10; Plut. Thes. 29.

⁶⁷⁶ Siehe mehr dazu bei KRON 1976, 179-180.

⁶⁷⁷ Laut Apollod. 1, 90-92 werden auch die Poseidonsöhne Pelias und Neleus von einer Stute genährt.

⁶⁷⁸ Zu Poseidon Hippios: SIEWERT 1979; JANKO 1980; SHAPIRO 1989, 108-111.

⁶⁷⁹ KRON 1976, 181f.

⁶⁸⁰ Im zweiten Viertel des 5. Jh. v. Chr. wohnt Hippothoon gelegentlich im eleusinischen Kreis der Aussendung des Triptolemos bei (siehe Liste bei KRON 1990, 470-471), während dagegen seit dem 4. Jh. v. Chr. vor allem das Motiv seiner wunderbaren Kindheit Gestaltung findet (siehe Liste bei KRON 1990, 469-470). Er entwickelt dabei allerdings keine feste eigene Ikonographie.

⁶⁸¹ Vgl. dazu auch SPEATH 1991, 340-341.

⁶⁸² Siehe dazu Paus. 1, 38, 6; Eust. II. 9, 530; IG II² 1299; IG I² 5. Siehe auch PARKER 2005, 417.

⁶⁸³ SPEATH 1991, 354-355 geht hier näher auf die Verbindung zwischen Poseidon und Eumolpos ein.

Beziehung, die ein Heiligtum auf der Athener Akropolis oder sogar im Erechtheion in unmittelbarer Nähe zu seinem eigenen Kultplatz besitzen. Man denke an Kekrops, den Schiedsrichter im Kampf der Athena und des Poseidon um Attika, und vor allem an Erechtheus, den einzigen Heros, zu dem Poseidon eine kultische Beziehung und zwar im Erechtheion selbst pflegt. Die signifikante Verbindung mit der athenischen Urzeit betont die feste Verankerung des Poseidon in der attischen Landschaft und verweist auf dessen alte kultische Wurzeln in Attika und speziell auf der Akropolis von Athen. Aber auch die beiden anderen Urkönige Pandion und Aigeus, die nicht direkt mit Poseidon oder dessen Kultplatz auf dem Athener Burgberg verbunden sind, stellen mittels diverser „Familienmitglieder“ einen Bezug zu dem Gott her, wobei vornehmlich der athenische Heros Theseus als Bindemittel dient. Den einzigen Heros, der nicht über einen Kultplatz oder Repräsentanten der Polis Athen mit Poseidon verbunden wird, ist Hippothoon; dieser steht mit jenem in einer direkten verwandtschaftlichen Beziehung und verweist als tief in Eleusis verwurzelter Lokalheros einmal mehr auf die enge Verbindung zwischen dem Ort und Poseidon.

Die ausgewählten Heroen heben folglich nicht nur die tiefe kultische Verwurzelung des Gottes in der attischen Landschaft hervor, sondern spielen auch auf die verschiedenen Aspekte des Poseidon in Attika an, die ihn als Vater des athenischen Hauptheros, als in Eleusis verehrte und seit alters her auf der Athener Akropolis ansässige Gottheit zeigen.

2.3.3.7 Zusammenfassung

Zu einigen attischen Heroen setzen die Athener Poseidon in eine nähere Beziehung.

Zu Erechtheus, einem attischen Urkönig und sehr alten erdgeborenen Kultheros der Athener Akropolis, wird der Gott in ein vielschichtiges Verhältnis gesetzt. Einerseits sind die beiden wichtige Protagonisten im sog. Eleusinischen Krieg, der den Tod des Erechtheus durch das Wirken des Poseidon zur Folge hat, andererseits eng miteinander verbundene Kultgenossen im Erechtheion. Kekrops, der erste König von Athen und Sinnbild für das Uralte, geht trotz seiner Verehrungsstätte im Erechtheion keine nähere kultische, aber stattdessen eine im Mythos begründete Verbindung mit Poseidon ein; schließlich erscheint er in den Schriftquellen, in der attischen Vasenmalerei und Bauplastik als Schiedsrichter im Wettstreit um Attika, in dem Athena und Poseidon als Kontrahenten auftreten. Ein Bezug zwischen dem Heros Pandion und dem Gott wird nur indirekt mittels seiner Gattin Zeuxippe und seiner Söhne hergestellt. Zu letzteren gehört auch Aigeus, ein weiterer Heros, dessen Bindeglied zu Poseidon Theseus darstellt, der als ihr beider Sohn gilt. Die Vaterschaftsfrage des athenischen Haupthelden greift eine komplizierte Doppelüberlieferung auf, die auf zwei

verschieden überlieferte Traditionen zurückgeht. Der Heros Hippothoon ist dagegen eindeutig als Sohn des Poseidon bezeugt und liefert als alter eleusinischer Lokal- und Kultheros ein weiteres Indiz für die feste und enge Bindung des Gottes an Eleusis.

Zusammenfassend betrachtet schärfen die fünf Heroen das Bild des Poseidon in Attika. Sie sind nicht als Beweis, sondern als eine Art Fingerzeig auf die alte kultische Verwurzelung des Gottes und auf dessen verschiedene Facetten in der attischen Landschaft aufzufassen.

3 Poseidon in der attischen Bauplastik

Im folgenden Teil der Arbeit werden sämtliche Darstellungen des Gottes Poseidon in der attischen Bauplastik in chronologischer Reihenfolge aufgeführt und vor allem mit Blick auf die ikonographische Charakterisierung des Gottes sowie seine Einbindung in den jeweiligen Bildzusammenhang analysiert und interpretiert. Dabei ist insbesondere der jeweilige Entstehungskontext des Baus zu berücksichtigen, der sowohl Beweggründe für die Themawahl als auch feste Anhaltspunkte für die Deutung der Darstellungen liefert.

3.1 PARTHENON

Bei der Auseinandersetzung mit dem Parthenon werde ich mich auf die Figur des Poseidon konzentrieren, die in den Ostmetopen, im Ostfries und in den beiden Giebeln dargestellt wird. Dabei geht es mir vornehmlich um die Ikonographie des Gottes sowie um seine Einbindung in das jeweilige Geschehen⁶⁸⁴. Ich möchte nicht ausschließen, dass mir angesichts der umfangreichen Publikationslage zu dem Tempel eventuell ein Beitrag entgangen sein könnte. Die Untersuchungen von Berger stellen aufgrund ihrer äußerst sorgfältig durchgeführten Dokumentation einen Meilenstein innerhalb der Parthenonforschungen dar, weswegen ich seine Arbeiten zum Ausgangspunkt meiner Betrachtungen mache.

3.1.1 Ostmetopen: Gigantomachie

Alle vierzehn Metopen der östlichen Seite des Parthenon sind uns erhalten, allerdings in einem sehr schlechten Zustand⁶⁸⁵. Zum einen sind die Reliefs beim Umbau des Tempels in eine christliche Kirche absichtlich beschädigt worden, zum anderen hat man die Metopen lange Zeit am Bau gelassen, in der Regen- und Luftverschmutzung die Korrosion zusätzlich

⁶⁸⁴ In meinem Interesse liegt es nicht, neue Rekonstruktionen bzw. Identifikationen einzelner Figuren vorzunehmen.

⁶⁸⁵ Zum Erhaltungszustand der Metopen: SCHWAB 2004, 150-152.

verstärkt haben. In den 1980er Jahren werden sie schließlich abgenommen und durch Zementabgüsse ersetzt. Obwohl sich die antike Literatur mit keinem Wort zu den Metopen äußert und auch alte Zeichnungen kaum Anhaltspunkte für die Rekonstruktion geben, ist das dargestellte Thema seit dem 19. Jh. bekannt, die Gigantomachie⁶⁸⁶. Die Deutung gilt als gesichert, während die Benennung der einzelnen Gottheiten trotz der großen ikonographischen Übereinstimmung mit den Gigantomachiedarstellungen auf attischen Vasenbildern der archaischen und klassischen Zeit (Vgl. Kap. 2.1.3) und der durchdachten Komposition der Metopenfelder problematisch ist⁶⁸⁷. Ich werde auf die verschiedenen Identifikationsvorschläge⁶⁸⁸ nur eingehen, wenn sie für die Positionierung des Poseidon relevant sind, und mein Augenmerk vornehmlich auf die Metopen VI und XIV legen, die beide mit der Figur des Gottes in Verbindung gebracht werden.

3.1.1.1 *Metope XIV*

Auf der Metope XIV ist nur noch ein aus dem Meer auftauchendes Viergespann⁶⁸⁹ zu erkennen, das von einer bis auf den Mantel nackten sicher männlichen Gottheit⁶⁹⁰ gelenkt wird (Taf. XXIII, 1). Neben der heute geläufigen und m. E. überzeugenden Benennung als Helios⁶⁹¹ kommt immer wieder die Deutung auf Poseidon oder allgemein auf eine Meeressgottheit zur Sprache⁶⁹². Brommer formuliert nur vage wenig stichhaltige Argumente gegen eine Identifizierung als Helios und hält eine Benennung als Poseidon deshalb für wahrscheinlicher, weil der Gott sowohl in der vor- als auch in der nachparthenonischen Zeit beim Kampf gegen die Giganten mit seinem Gespann dargestellt werden kann⁶⁹³. Mir erscheint allerdings das in Metope XIV gezeigte im Auftauchen begriffene Pferdegespann im Kontext mit einer so aktiv kämpfenden Gottheit wie Poseidon, der zudem in dem Relief

⁶⁸⁶ MICHAELIS 1870-1871, 143 kommt als Erster auf das Thema, als er Dionysos auf der Metope II identifiziert, der von einem Panther und einer Schlange begleitet gegen einen Giganten kämpft.

⁶⁸⁷ Zur Verbindung Metopen – Vasenmalerei: SCHWAB 1989; SPARKES 1999, 4 - Zur Komposition der Metopen: BROMMER 1967, 180-181; BERGER 56-57; SCHWAB 1996, 89 Anm. 37.

⁶⁸⁸ Die beispielsweise von PRASCHNIKER 1928, 191-200; BROMMER 1967, 199-201; BERGER 1986, 59-61; SCHWAB 1996, 89 Anm. 39 vertretene Deutung der Gottheiten der Metopen I-IV als Hermes (mit Schwert), Dionysos (mit Panther und Schlange), Ares (mit Rundschild) und Athena (mit Nike) halte ich für überzeugend und gesichert.

⁶⁸⁹ KORRES 1994, 62 postuliert als Erster überzeugend eine Quadriga anstatt eines Zweigespanns.

⁶⁹⁰ Damit ist die Deutung einiger Forscher als Amphitrite hinfällig, siehe Liste bei BROMMER 1967, 208.

⁶⁹¹ Übersicht bei BERGER 1986, 71; SCHWAB 1996, 82.

Die Identifikation als Helios wird nicht zuletzt durch die unmittelbare Nachbarschaft zu dem auf XIII postulierten Gott Hephaistos (z. B. PRASCHNIKER 1928, 218-220; BROMMER 1967, 205, 209; SCHWAB 2004, 162) untermauert, mit dem der Sonnengott bei Apoll. Rhod. 3, 233f. in Beziehung gesetzt wird. Ich halte eine Benennung der Figur auf XIII als Herakles (BERGER 1986, 69-70) für wenig überzeugend und sehe jenen mit SCHWAB 1996 eher auf XI.

⁶⁹² Vgl. MICHAELIS 1870-1871, 147; BROMMER 1967, 208; WAYWELL 1984, 314.

⁶⁹³ BROMMER 1967, 204, 208.

keinen Gegner besitzen würde⁶⁹⁴, widersinnig. Ich möchte letzteren Hinweis von Brommer eher als Argument für eine eventuelle Platzierung des Poseidon in der Metope VI betrachten und mich dem völlig berechtigten Einwand von Praschniker anschließen, dass „dieser Gott sicher an einem zentraler gelegenen Platze [...] vertreten ist“⁶⁹⁵.

3.1.1.2 *Metope VI*

Die Überreste der Darstellung auf der Metope VI sind spärlich (Taf. XXIII, 2). Auf felsigem Gelände, das zur Mitte hin ansteigt und mehr als die Hälfte des Hintergrundes bedeckt, agiert links ein abgesehen von einem flatternden Mantel nackter Gott; sein linker Arm ist weit nach vorne gestreckt, sein rechter holt zum Stoß aus. Den linken Fuß hat er gut erkennbar auf den Felsen gesetzt, während eine Bruchspur in der linken unteren Ecke der Metope noch auf die Fußspitze des rechten gestreckten Beines weist⁶⁹⁶. Vor dem kraftvoll bewegten Gott befindet sich ein zurücktaumelnder die Rechte weit nach vorne streckender Gigant, der in der erhobenen Linken einen noch fast zur Hälfte erhaltenen von innen gesehenen Schild⁶⁹⁷ trägt. Es hat den Anschein, als ob sich die gewaltige Felsmasse nicht nur – deutlich sichtbar – über die Schildfläche, sondern auch über einen Teil des Giganten lagert. Zu seiner Rekonstruktion – besonders für die Position der Beine – werden häufig die knienden Lapithen aus den Südmetopen herangezogen⁶⁹⁸.

Aufgrund des Felsens, der die ganze Metope dominiert und sehr an die bei Apollodor⁶⁹⁹ überlieferte und auf attischen Vasenbildern fast immer gezeigte etwas unorthodoxe Kampfwanne des Poseidon - die Insel Nisyros - erinnert, denkt der Großteil der Forscher m. E. zu Recht an eine Identifikation der linken Figur mit dem Gott⁷⁰⁰. Es ist aber deutlich erkennbar, dass Poseidon den Felsbrocken nicht wie auf den meisten attischen Vasenbildern auf der linken Schulter trägt (Vgl. G1-G23) und im Begriff ist, diesen auf seinen Gegner zu werfen, sondern dass sich das monumentale Gestein auf dem Boden befindet. Berger möchte deshalb in dem diagonal ansteigenden Felsgelände einerseits den Übergang zwischen der phlegräischen Ebene und den Abhängen des Olympos, d. h. eine Spezifizierung des Kampfplatzes, andererseits eine zu dem Erderschütterer Poseidon passende Kulisse sehen,

⁶⁹⁴ TIVERIOS 1982, 227.

⁶⁹⁵ PRASCHNIKER 1928, 220.

⁶⁹⁶ So BERGER 1986, 62.

⁶⁹⁷ BROMMER 1967, 28.

⁶⁹⁸ PRASCHNIKER 1928, 202; SCHWAB 2001, 297 und 2004, 159.

⁶⁹⁹ Apollod. 1, 6, 2.

⁷⁰⁰ Übersicht bei BERGER 1986, 56; SCHWAB 1996, 89 Anm. 39. BROMMER 1967, 201-203 lehnt als Einziger eine Deutung als Poseidon ab, ohne eine neue vorzuschlagen.

„auch wenn ihm hier der Fels nicht wie auf anderen Darstellungen als Waffe dient“⁷⁰¹. Meiner Meinung nach⁷⁰² ist in der Metope VI ein anderer Moment des Kampfes als auf den meisten attischen Vasenbildern wiedergegeben: Der Gott hat den Felsen bereits zu Boden geworfen und presst ihn nun mit seiner ganzen Körperkraft unter Zuhilfenahme des linken Armes und des linken Fußes gegen den Giganten, um ihn zu erdrücken; in der Rechten hält er in gewohnter Weise den drohend auf seinen Gegner gerichteten Dreizack⁷⁰³. Die Benennung als Poseidon hat auch Konsequenzen für die Identifizierung der Göttin, die auf der vorausgehenden Metope V ein wild bewegtes Zweigespann zügelt. Ich möchte in ihr nicht Demeter, sondern Amphitrite sehen, die das Gespann ihres Mannes Poseidon lenkt, der gerade davon abgesprungen ist und nun auf der folgenden Metope mit einem Giganten kämpft⁷⁰⁴. Auf G1 (Taf. V, 1)⁷⁰⁵ befindet sich eine ähnlich gestaltete Szene (Vgl. Kap. 2.1.3.2) wie auf den als Einheit zu betrachtenden Metopen V und VI. Bildelemente wie ein herangaloppierendes Viergespann, das von Amphitrite gelenkt wird, sowie die riesigen Umrisse eines allem Anschein nach auf dem Boden stehenden Felsens legen den Verdacht auf eine ikonographische Tradition nahe.

Zusammenfassend betrachtet weist die Metope VI meiner Meinung nach gewichtige Anhaltspunkte auf, die für eine Benennung des gezeigten Gottes als Poseidon sprechen. Nicht nur die Verwendung eines Gesteinbrockens als Waffe, sondern auch die zentrale Positionierung inmitten der für den Kampf gegen die Giganten bedeutsamsten Olympier⁷⁰⁶ stützen eine derartige Identifizierung.

3.1.1.3 Interpretation im Zusammenhang

Auf die zentrale Bedeutung des Gigantomachiemythos in der Bildkunst von Athen bin ich bereits an anderer Stelle eingegangen (Vgl. Kap. 2.1.3.3). Poseidon ist in der Schlacht einer der wichtigsten, auf attischen Vasenbildern am häufigsten dargestellten olympischen Teilnehmer und darf aus diesem Grund auch in den Ostmetopen des Parthenon nicht fehlen. Die Metope VI gibt den Gott konventionell als Erderschütterer mit einem Felsen als Waffe

⁷⁰¹ BERGER 1986, 57. 62. BROMMER 1967, 201. 202 wirft auch die Frage auf, ob der Fels hier Waffe oder Geländeangabe ist, und weist ferner darauf hin, dass das archaische Motiv des felsenwerfenden Poseidon „in der bildenden Kunst der parthenonischen Zeit bereits ausgestorben“ ist, eine Feststellung, die ich auf den zeitgenössischen Vasen allerdings nicht machen kann.

⁷⁰² So auch PRASCHNIKER 1928, 202; SCHWAB 2004, 156.

⁷⁰³ Den Vorschlag von WAYWELL 1984, 313, dass man sich Poseidon in der Metope auf der Insel Kos stehend vorstellen soll, von der er seine Waffe, die spätere Insel Nisyros, abbricht, finde ich interessant.

⁷⁰⁴ Demeter: BROMMER 1967, 203. 209; BERGER 1986, 61 – Amphitrite: Übersicht bei BERGER 1986, 56.

⁷⁰⁵ Das Gefäß zieht auch BROMMER 1967, 202 als Vergleich heran.

⁷⁰⁶ Bei der Benennung der Gottheiten der vorausgehenden Metope IV als Athena und der nachfolgenden Metopen VII und VIII als Hera und Zeus herrscht in der Fachwelt überzeugende Einstimmigkeit: Übersicht bei BERGER 1986, 56-57; SCHWAB 1996, 89 Anm. 39.

wieder und positioniert ihn gemeinsam mit seiner Partnerin Amphitrite passend mitten im Kampfgetümmel an der Seite des höchsten Götterpaares und der Athena, die in Athen als eigentliche Siegerin über die Giganten gefeiert wird und gemeinsam mit Poseidon über den Schutz der Stadt wacht.

3.1.2 Ostfries: Götterversammlung

Der heute nicht mehr am Parthenon befindliche Ostfries besteht aus neun Platten und ist relativ gut erhalten⁷⁰⁷. Auf den zentralen Platten IV, V und VI ist eine Versammlung zwölf sitzender olympischer Götter⁷⁰⁸ dargestellt, die eindeutig als solche durch ihre gegenüber den anderen Friesfiguren hervorgehobene Größe charakterisiert sind und deren Benennung weitgehend unumstritten ist. Jeweils sechs Gottheiten sind streng symmetrisch zu beiden Seiten der bedeutsamen Mittelszene mit der Peplosübergabe angeordnet, wozu sowohl für die rechte als auch für die linke Hälfte noch eine kleinere stehende Nebenfigur hinzuzählen ist⁷⁰⁹.

3.1.2.1 Figur Ost 38

Die Figur Ost 38 (Taf. XXIV, 1), die mit dem Gott Poseidon gleichgesetzt wird, befindet sich auf der Platte VI und ist einerseits durch ihre steil aufgerichtete Rückenhaltung, die die durch die Plattenfuge vorgegebene Trennungslinie noch verstärkt, andererseits durch eine große Lücke deutlich von den Gottheiten Athena (Ost 36) und Hephaistos (Ost 37) separiert, die der Mittelszene am nächsten sind⁷¹⁰. Der bärtige Poseidon sitzt im Profil nach rechts in aufrechter Haltung auf einem lehnenlosen vierbeinigen Stuhl, der als *diphros* bekannt ist und auch von allen anderen Gottheiten bis auf Zeus⁷¹¹ als Sitzgelegenheit verwendet wird. Sein Oberkörper ist nackt, seine Beine und Hüfte dagegen mit einem Himation verhüllt. An den

⁷⁰⁷ BERGER - HUWILER 1996, 147. 149. Die Platte IX gilt zwar als verloren, die Darstellung auf jener ist allerdings durch die wertvollen Zeichnungen von Carrey (1674) und Stuart (1751/1753) überliefert.

⁷⁰⁸ ELDERKIN 1936 schlägt als Einziger wenig überzeugend eine Kombination aus Göttern und Heroen vor.

⁷⁰⁹ Linke Seite von innen nach außen (Ost 30-24): Zeus – Hera - geflügelte weibliche Gestalt: Nike, Iris oder Hebe – Ares – Demeter (KENNER 1981, 274-286: Hekate) – Dionysos – Hermes.

Rechte Seite von innen nach außen (Ost 36-42): Athena – Hephaistos – Poseidon – Apollon – Artemis – Aphrodite – Eros.

Die Götter des Ostfrieses repräsentieren die früheste große Darstellung von dem, was später zu den kanonischen zwölf Göttern der griechischen und römischen Kunst wird. Zur Entstehung des Zwölf-Götter-Kanons in der griechischen Kunst: PEMBERTON 1976, 122-124; KENNER 1981, 273f.; NEILS 2001, 166.

⁷¹⁰ KNELL 1969, 45.

⁷¹¹ Wie KELPERI 2007, 218 richtig bemerkt, machen die „besondere Art des Thronens [„nämlich lässig und majestätisch zugleich,] und der Thron selbst [...] die Vorrangstellung des höchsten Gottes innerhalb der Götterversammlung anschaulich“.

Füßen trägt er Sandalen und im etwas längeren gelockten Haar eine Binde, auf die ein noch deutlich erkennbarer Einschnitt über dem Nacken hinweist. Sein rechter Arm hängt entspannt nach unten; ob Poseidon in seiner rechten Hand ursprünglich ein Attribut wie beispielsweise einen Fisch getragen oder sie einfach leer „in einer resignierenden oder beschwichtigenden Gebärde“⁷¹² gehalten hat, muss offen bleiben. Seine linke locker geballte Hand dürfte jedoch ein aufgrund des fehlenden Bohrloches für eine Metallzutat gemaltes Attribut, am wahrscheinlichsten einen Dreizack, getragen haben, dessen oberes Ende nach der Fingerstellung zu schließen hinter dem Kopf des Apollon verschwindet⁷¹³. Jenkins deutet die Geste anders und ist der Meinung, dass Poseidon mit seiner erhobenen linken Hand Apollon auf die Schulter tippt, um ihn auf den nahenden Festzug aufmerksam zu machen⁷¹⁴, eine m. E. wegen der sonst so starr und unbeteiligt wirkenden Haltung des Gottes unwahrscheinliche Interpretation. Poseidons Gesichtsausdruck ist unbewegt und ernst, fast finster; er zeigt kaum eine Reaktion auf die Anwesenheit des Apollon (Ost 39), der vor ihm sitzt, sich voller Anteilnahme zu ihm umdreht und dabei seinen Mund wie im Gespräch leicht öffnet.

Berger zufolge spiegelt die am Ostfries dargestellte Figur des Poseidon dessen schmerzliche Niederlage im Streit um das attische Land wider, an die der Gott beim Anblick des nahenden Festzuges für Athena erinnert wird und die ihn „in diesem feierlichen Augenblick zur Handlungslosigkeit verurteilt“⁷¹⁵. Eine derartige Auslegung ist m. E. zu simpel; schließlich handelt es sich bei den Reliefs um ganz bewusst die inneren Wesenszüge der einzelnen Gottheiten aufgreifende Darstellungen, die sicherlich nicht nur ein solch konkretes mythisches Ereignis für ihre individuelle Charakterisierung heranziehen.

3.1.2.2 Interpretation im Zusammenhang

Man darf davon ausgehen, dass die einzelnen Gottheiten der Versammlung im Ostfries des Parthenon inhaltlich sehr durchdacht und sinnvoll platziert sind⁷¹⁶. Wie Knell richtig bemerkt, ist „keiner der Götter [...] austauschbar. Jeder Olympier erfüllt an seinem Platz eine ganz bestimmte Aufgabe“⁷¹⁷. Der größte Teil der Forschung orientiert sich bei der Interpretation

⁷¹² So BERGER - HUWILER 1996, 163.

⁷¹³ PEMBERTON 1976, 118; BERGER - HUWILER 1996, 163; NEILS 2001, 164.

⁷¹⁴ JENKINS 1994, 80.

⁷¹⁵ BERGER - HUWILER 1996, 163. Auch ASHMOLE 1962, 232 vermutet, dass Poseidon wegen seiner Niederlage im Streit um Attika deprimiert dargestellt wird.

⁷¹⁶ Zur Funktion der Götter im Gesamtkontext: KNELL 1969, 38. 51-53; KENNER 1981, 304-307; BERGER - HUWILER 1996, 153f.; KELPERI 2007.

⁷¹⁷ KNELL 1969, 50.

Es ist demzufolge sicher kein Zufall, dass der oberste olympische Gott ‚Zeus, und die Herrin des Tempels, Athena, mit ihren jeweiligen Partnern das Zentrum der Versammlung bilden bzw. dass die Gottheiten Hermes und Aphrodite, die nach griechischer Göttervorstellung den Menschen am nächsten

von Auswahl und Anordnung der im Ostfries dargestellten Gottheiten vornehmlich an deren besonders für den lokalattischen Raum bedeutsamen Kulten und speziell an der Topographie und Lokalisierung der Kulte⁷¹⁸. Neils legt m. E. überzeugend dar, dass ein derartiges methodisches Vorgehen zwar interessant ist, den antiken griechischen Vorstellungen von Kult aber wenig entspricht; jene sind ihrer Meinung nach sehr viel weiter und allgemeiner gefasst und nicht nur an den einzelnen Epitheta der Götter orientiert⁷¹⁹. Ich werde den Gedanken in meine folgenden Überlegungen mit aufnehmen.

Die Figur des Poseidon ist zwischen den Gottheiten Hephaistos und Apollon platziert und findet in Ares (Ost 27) ihr Pendant in der linken Hälfte der Götterversammlung. Trotz der deutlich auf dem Relief sichtbar gemachten Trennung von Athena und dem Schmiedegott wird Poseidon des Öfteren mit jenen durch ihre gemeinsame Kultgenossenschaft im Erechtheion auf der Athener Akropolis in Verbindung gebracht⁷²⁰. Poseidon ist allerdings durch die Gestik und Körperwendung des Apollon, der rechts vor ihm sitzt, völlig auf diesen bezogen. Auf den ersten Blick scheint eine derart vertraulich gestaltete Darstellung der beiden Götter etwas ungewöhnlich, ruft man sich aber die Vasenbilder APO1 und APO2 in Erinnerung (Vgl. Kap. 2.1.4.2), die Apollon und Poseidon gemeinsam beim Symposion zeigen (Taf. VIII, 1. 2), verflüchtigt sich der Eindruck. Die Einschätzung von Knell, dass die beiden ebenso wenig wie Demeter und Ares zusammengehören, „will man nicht zu ausgefallenen Mythen oder singulären Kultvorstellungen Zuflucht nehmen“⁷²¹, ist m. E. verfehlt. Schließlich stellen Poseidon und Apollon die Hauptgötter der Ionier in Kleinasien dar⁷²²: Poseidon wird unter dem Epitheton Helikonios im Panionion in Mykale verehrt⁷²³, während Apollon als Vater des Ion gilt, des eponymen Heros der Ionier⁷²⁴. Meiner Meinung nach ist der Interpretationsansatz von Pemberton immer noch ansprechend, dass die beiden Gottheiten im Ostfries des Parthenon den politischen Anspruch auf ein Imperium implizieren

sind, neben den Heroen in einer Vermittlerrolle an den äußeren Enden der Versammlung platziert sind, vgl. KNELL 1969, 50f.; KENNER 1981, 302; BERGER - HUWILER 1996, 164; KELPERI 2007, 217f.

⁷¹⁸ An dieser Stelle sei nur auf die beiden m. E. wichtigsten Beiträge zu dem Thema hingewiesen: PEMBERTON 1976 geht davon aus, dass jede Gottheit in einer spezifischen für das perikleische Athen signifikanten Kultgestalt gezeigt wird, und sieht auf der rechten Seite der Götterversammlung v. a. politische, auf der linken Seite alte attische ländliche und panhellenisch orientierte Kulte. LINFERT 1979 folgt Pemberton in vielen Punkten, präferiert aber selbst eine teils politisch bedingte, teils topographisch determinierte Interpretation der einzelnen Gottheiten.

⁷¹⁹ NEILS 2001, 187f.

⁷²⁰ KENNER 1981, 297f. 305. Laut KNELL 1969, 48-49 bilden die drei Gottheiten eine Trias, „die in Kult und Mythos der Stadt Athen eng verbunden ist“.

⁷²¹ KNELL 1969, 48.

⁷²² SIMON 1969, 77; LINFERT 1979, 43.

⁷²³ Hdt. 1, 148. Poseidon Helikonios besitzt auch einen Altar in Attika, nämlich in Agrai am Ilissos, an dem er zusammen mit Demeter Thesmophoros verehrt wird; siehe dazu Paus. 7, 24, 5; JUDEICH 1931, 419. 45 Anm. 2; ROBERTSON 1992, 21-31.

⁷²⁴ PEMBERTON 1976, 118.

und damit in gewisser Weise die Hegemonie Athens im delisch-attischen Seebund proklamieren⁷²⁵. Neils hat kürzlich betont, dass unter den Gottheiten der rechten Hälfte nicht nur Poseidon und Apollon, sondern auch Artemis und Aphrodite mit dem Meer in Beziehung stehen und als solche in attischen Häfen verehrt werden, während dagegen die vier korrespondierenden Götter der linken Seite – Hermes, Dionysos, Demeter und Ares – starke Assoziationen mit dem Festland besitzen; nicht zuletzt aufgrund der signifikanten Gegenüberstellung von Ares und Poseidon, den Vertretern des Festlandes und des Meeres *par excellence*, zieht sie den Schluss, dass der Fries eine Erinnerung an die Siege der Athener zu See und Land und eine Hommage an die olympischen Götter ist, ohne die kein Sieg möglich gewesen wäre⁷²⁶. Ich halte den Vorschlag von Neils für sehr interessant und ansprechend; im Rahmen dieser Arbeit würde es aber zu weit führen, deren komplexe und vielschichtige Argumentation bis ins letzte Detail einer genauen Prüfung zu unterziehen.

Dessen ungeachtet möchte ich die Figur des Poseidon im Ostfries des Parthenon aber nicht vorrangig im Kontext mit allen Gottheiten der rechten Seite der Götterversammlung verstehen, die sicherlich durch ihre eigene Verbundenheit mit der Athener Akropolis⁷²⁷ auch auf die enge Beziehung des Gottes Poseidon zu dem Ort anspielen. Ausschlaggebend scheint mir seine Positionierung unmittelbar neben Apollon zu sein, mit dem er eine in sich geschlossene, eng aufeinander bezogene Einheit bildet. Die explizite Nähe zu dem Gott hebt den ionischen Kultaspekt des Poseidon hervor, der nicht zuletzt ein Fingerzeig auf die athenische Vorherrschaft im delisch-attischen Seebund ist; schließlich steht dessen Machtinstrument, die Flotte, unter dem Schutz des Gottes.

3.1.3 Ostgiebel: Geburt der Athena

Das gesicherte archäologische Material des Parthenonostgiebels umfasst heute nur wenig mehr als die relativ vollständigen Figuren der Giebelecken, die bereits Carrey als einzige *in situ* erhaltene Überreste gezeichnet hat⁷²⁸. Die postulierten zehn bis fünfzehn Skulpturen⁷²⁹ aus dem mittleren Giebelabschnitt sind in frühchristlicher Zeit im Zuge der Umwandlung des

⁷²⁵ PEMBERTON 1976, 119. Für sehr viel unwahrscheinlicher halte ich den Vorschlag von KENNER 1981, 299, in Poseidon als Gott des Meeres den Vertreter des Wassers und quasi als Antithese in Apollon entsprechend seiner Verbindung mit dem ewig brennenden Feuer im Erechtheion den Vertreter des Feuers zu sehen.

⁷²⁶ NEILS 2001, 188-189.

⁷²⁷ Vgl. LINFERT 1979, 43; BERGER - HUWILER 1996, 160.

⁷²⁸ Vgl. BOWIE – THIMME 1971, 42-43. Taf. 3-4.

⁷²⁹ Zur Anzahl der verlorenen Figuren: BERGER 1974, 11; PALAGIA 1993, 18 Anm. 7; MOSTRATOS 2004, 139f.

Tempels in eine Kirche beim Bau einer Apsis entfernt worden und gelten heute größtenteils als verloren.

3.1.3.1 Rekonstruktion

Die Information des Pausanias, dass „sich die ganze Darstellung im Giebel [über dem Eingang] auf die Geburt der Athena [bezieht]“⁷³⁰, ist für den Versuch, die Giebelkomposition und besonders die verlorene Mittelgruppe wiederherzustellen, von unschätzbarem Wert. Eine Rekonstruktion muss sich ferner an den Standspuren und Einarbeitungen auf dem horizontalen Geison und an der Ikonographie anderer Athenageburtsdarstellungen orientieren, die entweder zu einem früheren Zeitpunkt entstanden sind wie die zahlreichen attischen Vasen (Vgl. Kap. 2.1.2 und A1-A16) und etruskischen Bronzespiegel oder zu einem späteren wie der Krater von Bakxy⁷³¹, das berühmte Puteal in Madrid⁷³² und die archaische Vier-Götter-Basis in Athen⁷³³. Ich werde nicht auf die Vielzahl von Rekonstruktionsvorschlägen⁷³⁴ eingehen, sondern lediglich die wichtigsten Aspekte bei der Rekonstruktion des Ostgiebels ansprechen, in dem man schließlich auch Poseidon, eine häufig der Athenageburt beiwohnende Gottheit, postulieren darf.

Die Anordnung der erhaltenen Eckfiguren des Giebels ist dank der Zeichnung von Carrey gesichert. Am äußeren Ende des linken Giebelfeldes taucht Helios (A) mit seiner Quadriga (B+C) aus den Wellen auf⁷³⁵. Diesem zugewandt lagert ein nackter jugendlicher Mann (D)⁷³⁶ in entspannter Pose auf einem mit einem Tierfell bedeckten Felsen, am wahrscheinlichsten Dionysos⁷³⁷. In dessen Rücken sitzen zwei weibliche Gestalten (E+F)⁷³⁸ auf rechteckigen Truhen, deren Benennung als Demeter und Kore ich weiterhin für die überzeugendste halte⁷³⁹. Auf die beiden Frauen eilt eine junge weibliche, aber nur schwer deutbare⁷⁴⁰ Gestalt (G)⁷⁴¹ zu.

⁷³⁰ Paus. 1, 24, 5; siehe MEYER 1954, 78.

⁷³¹ Leningrad, Ermitage, Krater von Bakxy. Vgl. SIMON 1986, 76-77; SHEFTON 1992.

⁷³² Madrid, Museo Arqueológico 2691. Vgl. MADRID 1986. Heute nimmt man zu Recht von einer Berücksichtigung des Puteals bei Rekonstruktionen des Ostgiebels Abstand.

⁷³³ Athen, Akr. 610. Vgl. FUCHS 1959, 46 Anm. 4; HARRISON 1965, 80-81; ZAGDOUN 1989, 161-162. Gegen eine Athenageburtsdarstellung auf der Basis spricht sich MOSTRATOS 2004, 114 Anm. 1 aus.

⁷³⁴ Übersicht über die wichtigsten Rekonstruktionen bei MOSTRATOS 2004.

⁷³⁵ A: Nacken, Arme: London, British Museum Ost A; linke Hand: Athen, Akr. 1215 - Bruchstück von B: London, British Museum Ost B - Bruchstück von C: Akropolis.

⁷³⁶ D mit Kopf: London, British Museum Ost D.

⁷³⁷ POCHMARSKI 1984; MOSTRATOS 2004, 114-115.

⁷³⁸ E+F: London, British Museum Ost E. F.

⁷³⁹ BERGER 1974, 36-40 widerlegt sehr überzeugend die gegen eine Deutung als eleusinische Gottheiten angeführten Argumente. FEHR 2004, 142 schlägt mit m. E. völlig abwegigen Argumenten vor, die apollinische Trias in der Figurengruppe D-E-F zu sehen.

⁷⁴⁰ PALAGIA 1993, 21 schließt die Benennungen als Hebe (z. B. FURTWÄNGLER 1985, 465), Artemis (z. B. BROMMER 1984b, 286), Iris (z. B. WALTER 1980, 451; KNELL 1990, 122) oder einzelne Hore (BERGER 1976, 128) zu Recht aus. Ich halte die Deutungen von BERGER 1977, 134 als Eileithyia und von PALAGIA 1993, 21 und MOSTRATOS 2004, 116f. als Hekate für die ansprechendsten.

In der äußeren rechten Giebelhälfte bilden die sitzende Figur K und die im Schoß von Figur L lagernde Figur M eine eng miteinander verbundene Gruppe⁷⁴², deren Benennung allerdings auch sehr kontrovers diskutiert wird⁷⁴³. Die Giebelecke nimmt schließlich die mit ihrem Gespann (O+PA+PB) in die Wellen versinkende Selene (N) ein⁷⁴⁴.

Es besteht Einigkeit, dass im Ostgiebel der unmittelbar auf die Geburt der Athena folgende Moment dargestellt wird und dass sich in der Giebelmitte die neue Göttin und Zeus in voller Größe befinden. Die meisten Forscher⁷⁴⁵ gehen m. E. zu Recht von einer zentralen Figur und zwar von einem thronenden, auf einem Felsen sitzenden⁷⁴⁶ oder stehenden Zeus⁷⁴⁷ aus. Athena wird meist in Schrittstellung⁷⁴⁸ links vom Zentrum platziert, dem Ehrenplatz archaischer und klassischer Zeit⁷⁴⁹. Zu den umstrittensten Punkten der Rekonstruktion gehört neben der Auswahl der an dem Ereignis partizipierenden Gottheiten die Frage, ob sich zwischen den kolossalen Mittel- und den kleineren Eckfiguren Pferdegespanne⁷⁵⁰ oder große Sitzfiguren⁷⁵¹ befinden. Sichere Anhaltspunkte können neben den bereits erwähnten Einlassungen im Boden des Tympanons und den dem Giebel zugewiesenen Bruchstücken⁷⁵² nur die gewöhnlich als Hera⁷⁵³ angesprochene Peplosstatue⁷⁵⁴ und der männliche Torso H⁷⁵⁵ geben. Dieser ist für meine Arbeit von besonderem Interesse, da er u. a. auch der Figur des Poseidon zugeschrieben wird.

⁷⁴¹ G: London, British Museum Ost G.

⁷⁴² K: London, British Museum Ost K – L+M: London, British Museum Ost L. M.

⁷⁴³ Die Bezeichnungen als Moirai (z. B. BESCHI 1984, 322-323), Horai (JEPPESEN 1963) bzw. Hesperiden (JEPPESEN 1984, 274) gelten zu Recht als falsch. Die lange Zeit vorherrschende Deutung als Aphrodite (M), Dione (L) und Hestia (K) möchte ich zugunsten der Benennung von BERGER 1974, 40-43 als Aphrodite (M), Artemis (L) und Leto (K) aufgeben. Die kürzlich von FEHR 2004, 137 dargelegte Deutung als Kore (M), Demeter (L) und Rhea (K) halte ich für völlig abwegig.

⁷⁴⁴ N: Athen, Akr. 881 – O+PB+PA: Athen, Akr. 827a. 3671.

⁷⁴⁵ Auflistung bei PALAGIA 1993, 28 Anm. 171. Von zwei Figuren in der Giebelachse gehen SAUER 1891, 85-87; MOSTRATOS 2004, 127 aus.

⁷⁴⁶ Auflistung der Forscher bei MOSTRATOS 2004, 123 Anm. 14.

⁷⁴⁷ BEYER 1974, 135-136; JEPPESEN 1984, 273; PALAGIA 1993, 29-30.

⁷⁴⁸ Ruhig stehend: FURTWÄNGLER 1896, 17-32; JEPPESEN 1963, Abb. 22b – Herabschwebend: BERGER 1974, 19-21.

⁷⁴⁹ So OPPERMAN 1990, 171; PALAGIA 1993, 29. Für eine rechts von Zeus platzierte Athena tritt BERGER 1974, 19-21 ein, für eine in der Mitte stehende Athena plädieren FURTWÄNGLER 1896, 29 und JEPPESEN 1963, 88, was zu Recht von PALAGIA 1997, 42 abgelehnt wird.

⁷⁵⁰ Vgl. FUCHS 1967, 163-164; BERGER 1974, 26-29; BEYER 1977; JEPPESEN 1984, 268-269.

⁷⁵¹ Vgl. SAUER 1891, 87; FURTWÄNGLER 1896, 29; DESPINIS 1984, 302; MOSTRATOS 2004, 132.

⁷⁵² Siehe die Diskussionen einer Auswahl bei PALAGIA 1993, 23-26 und MOSTRATOS 2004, 132-136.

⁷⁵³ FUCHS 1967, 163; DESPINIS 1984, 297; MOSTRATOS 2004, 134 interpretieren die Figur als Eileithyia.

⁷⁵⁴ Athen, Akr. 6711. 6712. Siehe BEYER 1974; BERGER 1976, 131; DESPINIS 1984, 296-297; PALAGIA 1993, 24; MOSTRATOS 2004, 134-136. Das seit BERGER 1959, 60-70 häufig mit der Statue verbundene Kopffragment Akr. 2381 weist MOSTRATOS 2004, 134 zwar einer Hera, aber nicht der Peplophoros zu.

⁷⁵⁵ Athen, Akr. 880.

3.1.3.2 Torso H

Der umstrittene Torso H ist im Mai 1836 an der Ostseite des Parthenon ausgegraben und aufgrund seiner Fundstelle und starken Verwitterung dem Ostgiebel zugewiesen worden⁷⁵⁶ (Taf. XXIV, 2. 3). Nicht nur die Drehung seines Kopfes zu seiner Rechten, die durch das Hervortreten des Halsmuskels links von der Halsgrube angedeutet wird, sondern auch die Korrosion auf seiner linken Seite sprechen für eine ursprüngliche Platzierung in der rechten Giebelhälfte; ferner lassen die wesentlich kleineren Proportionen als bei der erwähnten Peplophoros den Schluss zu, dass der leicht nach links geneigte und gedrehte Torso weiter von der Mitte entfernt aufgestellt war⁷⁵⁷. Bei der Rekonstruktion des Bewegungsmotivs ist die große physische Anstrengung zu berücksichtigen, von der die stark angespannt wiedergegebenen Muskelpartien noch zeugen. Nach den erhaltenen Schulteransätzen zu schließen, waren die Arme der Figur erhoben, der linke allem Anschein nach etwas höher als der rechte⁷⁵⁸. Die linke Hüfte ist höher als die rechte platziert, was ein durchgestrecktes linkes und ein vorgestelltes gebeugtes rechtes Bein zur Folge hat⁷⁵⁹. Ferner befinden sich auf dem linken Schulterblatt zwei erhaltene Stofffalten, die wohl auf einen herabgleitenden Mantel hinweisen⁷⁶⁰, und in der linken Hüftgegend drei Bohrlöcher, die die Anbringung eines Objektes aus Metall ermöglichen. Sowohl das von Prandtl vorgeschlagene Fußfragment (Athen, Akr. 934) als auch das von Beyer dem Oberkörper zugewiesene Bruchstück eines rechten Oberschenkels (Athen, NM 5676) und die von Despinis ins Gespräch gebrachten Beine (Smith 59 und 60) sind m. E. höchst unsichere Zuweisungen an den Torso⁷⁶¹. Zusammenfassend betrachtet scheint von der durch das Bruchstück fassbaren sehr bewegten Figur eine kraft- und gewaltvolle, dem Ereignis der Athenengeburt wenig entsprechende Aktion auszugehen.

Im Hinblick auf die Identifizierung werden die Gottheiten Hephaistos, Poseidon und Ares vorgeschlagen⁷⁶². Nicht nur das keineswegs als sicher geltende, eine Axt haltende Bewegungsmotiv der Arme, sondern auch der aus der relativ kleinen Größe resultierende, deutlich von der Giebelmitte und damit von Zeus entfernte Aufstellungsort des Torsos H machen eine Deutung auf Hephaistos - dem unmittelbar beteiligten Geburtshelfer -

⁷⁵⁶ DESPINIS 1984, 297; PALAGIA 1993, 25.

⁷⁵⁷ DESPINIS 1984, 297; PALAGIA 1993, 25.

⁷⁵⁸ So BROMMER 1969, 108-109 und DESPINIS 1984, 297. Widerspruch von JEPPESEN 1984, 274.

⁷⁵⁹ So überzeugend DESPINIS 1984, 297.

⁷⁶⁰ Erstmals gesehen von CARPENTER 1962, 268. Genaue Interpretation bei BEYER 1990, 299.

⁷⁶¹ PRANDTL 1908, 2; Beyer 1990, 296; DESPINIS 1984, 299.

⁷⁶² Hephaistos: z. B. JEPPESEN 1963, 88; BERGER 1974, 21-23; BEYER 1990 – Poseidon: z. B. BERGER 1959, 31-35; FUCHS 1967, 163; SIMON 1986, 81 – Ares: SVORONOS 1912, 282-284; DESPINIS 1984, 297. Die Bezeichnungen als Prometheus (z. B. SCHNEIDER 1880, 6; PRANDTL 1908, 2f.) und als Atlas (JEPPESEN 1984, 274) sind m. E. auszuschließen.

unwahrscheinlich⁷⁶³. Aber auch die Benennung als Poseidon, den man sich mit dem Dreizack in der Hand ehrfurchtsvoll vor der Epiphanie der Athena zurückweichend vorstellt, überzeugt nicht völlig, da für eine solche Reaktion des Gottes keine bildlichen Vergleiche vorliegen. Die drei Löcher in der linken Torsoseite werden des Öfteren mit der Befestigung einer Schwertscheide und folglich mit Ares in Verbindung gebracht⁷⁶⁴, ein Zuweisungsversuch, der aber nicht erklärt, in welcher Bewegung bzw. bei welcher Aktion der Gott gezeigt werden soll. Der Ausgräber Ross hat die später kaum mehr angezweifelte⁷⁶⁵ Zugehörigkeit des Torsos H zum Parthenon ganz grundsätzlich in Frage gestellt und das Stück alternativ einer freistehenden Kriegergruppe zugewiesen; die Hypothese ist erst kürzlich von Palagia und Mostratos wieder aufgegriffen und als überzeugend gewertet worden⁷⁶⁶.

Die Diskussion um Platzierung und Identifizierung des Torsos H ist noch zu keinem endgültigen Ergebnis gekommen. Aus diesem Grund möchte ich an dieser Stelle lediglich auf meine eigene Unentschlossenheit bezüglich der richtigen Einordnung des Oberkörpers hinweisen und den Torso H aus meinen folgenden Überlegungen ausklammern.

3.1.3.3 *Interpretation im Zusammenhang*

Im Ostgiebel des Parthenon steht nicht mehr wie auf den attischen Vasenbildern der archaischen und frühklassischen Zeit das Geburtsmotiv im Vordergrund, sondern die göttliche Epiphanie der Athena⁷⁶⁷. Demzufolge dürfen wir von einer ruhig gestalteten Szene ausgehen, die sich nicht am traditionell bewegten Kompositionsschema der Vasenmalerei orientiert, sondern einen neuen Weg der Darstellung wählt. In der Mitte wird zu Recht eine Göttertrias postuliert⁷⁶⁸, die m. E. aus dem zentral platzierten Zeus besteht, der von Athena links und von Hera rechts flankiert wird. Ich halte die Präsenz der Hera bei dem wichtigen Ereignis als äußerst ehrwürdige Olympierin und Partnerin des Zeus für nicht ungewöhnlich und ihre Positionierung auf dem ihr angestammten Platz an der Seite ihres Mannes für passend⁷⁶⁹. Der sicher auch gegenwärtige Hephaistos steht m. E. links hinter Athena und deutet somit, eine Axt haltend, an prominenter Stelle das Geburtsmotiv an⁷⁷⁰.

Die Anwesenheit des Poseidon im Ostgiebel des Parthenon halte ich für unabdingbar, und zwar nicht nur wegen seiner kontinuierlich großen Präsenz auf attischen Vasenbildern oder

⁷⁶³ DESPINIS 1984, 297; PALAGIA 1993, 25; MOSTRATOS 2004, 133.

⁷⁶⁴ SVORONOS 1912, 282-284; DESPINIS 1984, 297.

⁷⁶⁵ Nur JEPPESEN 1953, 116 spricht sich gegen eine parthenonische Zuweisung des Torsos H aus.

⁷⁶⁶ ROSS 1855, 114-115; PALAGIA 1993, 26; MOSTRATOS 2004, 133f.

⁷⁶⁷ PALAGIA 1997, 42.

⁷⁶⁸ So BERGER 1974, 19; 1976, 128; PALAGIA 1993, 30.

⁷⁶⁹ Zur Anwesenheit der Hera im Ostgiebel siehe v. a. PALAGIA 1997, 33.

⁷⁷⁰ PALAGIA 1997, 42. MOSTRATOS 2004, 137-138 argumentiert auch überzeugend für eine solche Anordnung.

seiner engen Verbindung mit der neuen Göttin Athena in Attika, sondern auch aus genealogischen Gründen. Schließlich stellt er hinter Zeus den in der olympischen Hierarchie bedeutsamsten Gott dar und darf einem derart wichtigen und darüber hinaus im Olymp stattfindenden Ereignis nicht fernbleiben⁷⁷¹. Ich möchte Poseidon rechts hinter Hera positionieren, einen für den Gott adäquaten Platz inmitten aus genealogischer Sicht nahestehender Gottheiten, und nicht wie beispielsweise Mostratos links hinter Hephaistos sitzend⁷⁷². Der Vorschlag von Berger, eines der Gespanne anstatt auf Eileithyia auf Poseidon zu beziehen und als dessen Wagenlenkerin seine Gattin Amphitrite zu postulieren, greift Simon auf, der es möglich erscheint, dass der Gott „als Hippios mit einem der Pferde zu verbinden ist, die nach Fragmenten zu schließen auch im Ostgiebel vorhanden waren“⁷⁷³. Derartige Annahmen sind m. E. äußerst spekulativ, da die Frage nach der Existenz von Pferdegespannen im Ostgiebel bisher nicht eindeutig geklärt ist⁷⁷⁴. Ferner erscheint Poseidon meiner Meinung nach bei der Athenengeburt sicherlich nicht vorrangig in seiner Funktion als Hippios, sondern vielmehr als altehrwürdige olympische tief in Attika verwurzelte Gottheit (Vgl. Kap. 2.1.2.3).

3.1.4 Westgiebel: Streit um Attika

Die wohl ursprünglich 24 überlebensgroßen Figuren aus dem Westgiebel des Parthenon sind uns in relativ vielen Fragmenten erhalten⁷⁷⁵ und stellen mit großer Wahrscheinlichkeit die zuletzt ausgearbeiteten Teile des gesamten Skulpturenschmucks an dem Bau dar⁷⁷⁶.

3.1.4.1 Rekonstruktion

Wichtige Anhaltspunkte für die Rekonstruktion der Giebelkomposition geben erstens die Bemerkung des Pausanias, dass „der rückwärtige Giebel [...] den Streit des Poseidon mit Athena um den Besitz des Landes [enthält]“⁷⁷⁷, zweitens die Zeichnung von Carrey⁷⁷⁸,

⁷⁷¹ Die Aussage von BERGER 1974, 43, dass Poseidon ja bereits „im Westgiebel zu seinem Recht kommt“ und deshalb im Ostgiebel fehlen darf, halte ich für völlig abwegig.

⁷⁷² MOSTRATOS 2004, 138.

⁷⁷³ BERGER 1976, 128; SIMON 1994, 461.

⁷⁷⁴ Siehe zu dem Problem beispielsweise die Diskussion bei MOSTRATOS 2004, 131f.

⁷⁷⁵ Siehe die detaillierte und zugleich aktuellste Zusammenstellung bei PALAGIA 1993, 40-60.

⁷⁷⁶ Zum chronologischen Verhältnis der beiden Giebel: RUMPF 1925; BROMMER 1963, 132-134; DELIVORRIAS 1974, 184f; BRUSKARI 1987, 120.

⁷⁷⁷ Paus. 1, 24, 5; siehe MEYER 1954, 78.

⁷⁷⁸ Vgl. BOWIE – THIMME 1971, 40-41. Taf. 1-2.

drittens die römischen Kopien einzelner Figuren aus Eleusis⁷⁷⁹ und von der Athener Agora⁷⁸⁰ und schließlich viertens zwei um 400 v. Chr. entstandene attisch rotfigurige Vasenbilder (S1; S2), die den Götterstreit zum Thema haben und gewisse Aufschlüsse über Komposition und Bewegungsmotive der dargestellten Figuren zulassen (Taf. XXII, 1. 2). Ich möchte mich im Folgenden vornehmlich an der Rekonstruktion von Berger orientieren⁷⁸¹.

Von ganz besonderem Interesse ist für mich die Mittelgruppe des Giebels, da man in dieser den Gott Poseidon als für den Mythos unerlässlichen Protagonisten postulieren darf. Bei den sechs Figuren herrscht in der Fachwelt bezüglich der Zuweisung von Bruchstücken und der Benennung weitgehende Einigkeit⁷⁸². Von der Figur G⁷⁸³ in der linken Giebelhälfte besitzen wir nur noch das Bruchstück eines Oberschenkels⁷⁸⁴; dennoch ist sie mittels der Zeichnung von Carrey und der eindeutig begrenzten Standspur als die Wagenlenkerin des Athenagespanns ergänzbar und wird allgemein als Nike angesprochen⁷⁸⁵. Die folgende Figur H ist uns in einem Torso mit passendem rechten Oberschenkel⁷⁸⁶ erhalten und stellt nach einhelliger Meinung⁷⁸⁷ Hermes dar. In den beiden Figuren L und M, die sich unmittelbar in der Achse des Giebels befinden und von zwei sich wild aufbäumenden Pferdegespannen⁷⁸⁸ eingerahmt werden, darf man die Hauptpersonen des dargestellten Mythos, die Gottheiten Athena und Poseidon, erkennen. Von Athena (L) existieren noch der Oberkörper, der Hals mit einem Stück des behelmteten Kopfes, die rechte Schulter und das untere Fragment der Ägis⁷⁸⁹. Poseidon (M) stellt die größte Figur des Westgiebels dar⁷⁹⁰, von der uns noch Vorder- und Hinterteil des Torsos erhalten sind (Taf. XXV, 1. 2); auf diese und weitere dem Poseidon zugewiesene Bruchstücke wird noch näher eingegangen (Vgl. Kap. 3.1.4.2). Gleichsam wie ein symmetrisch angeordnetes Pendant zu der Figurengruppe G-H schließen sich in der

⁷⁷⁹ Athen, NM. 200. 201. 202 – Eleusis, Mus. 5073.

Siehe die detaillierte Diskussion der Eleusis-Kopien bei BROMMER 1963, 104-106 und LINDNER 1982 und die kritischen Anmerkungen dazu von BERGER 1977, 130-133 und PALAGIA 1993, 42f. 46. 50f. 51.

⁷⁸⁰ Athen, Agora S 289. S 1429.

⁷⁸¹ BERGER 1977, Falttafel I und BOARDMAN 1985, 230.

⁷⁸² Siehe die Zusammenstellung bei PALAGIA 1993, 61.

⁷⁸³ Buchstabenbezeichnung der Einzelfiguren in gewohnter Weise nach MICHAELIS 1870-1871.

⁷⁸⁴ Ausführliche Diskussion des Fragments bei WEGNER 1986. Die Zuweisung des Laborde Kopfes an G ist laut PALAGIA 1993, 44 aus technischen Gründen fraglich.

⁷⁸⁵ BROMMER 1963, 36; BERGER 1976, 127; PALAGIA 44. 61.

⁷⁸⁶ London, Smith Nr. 14 - Athen, NM. 5676. DESPINIS 1984, 294 ordnet letzteres Stück erstmals richtig der Figur zu, BEYER 1988, 296-299 dagegen weniger überzeugend der Figur H des Ostgiebels.

⁷⁸⁷ BROMMER 1963, 167; BERGER 1976, 127; PALAGIA 1993, 44. 61.

⁷⁸⁸ Für die zahlreichen hypothetisch den Pferdegespannen zugewiesenen Bruchstücke verweise ich auf die Diskussionen bei BEYER 1977, 101-112; BERGER 1977, 128-129; PALAGIA 1993, 44-45. 47-48. Zur Beschaffenheit der Stützen unter den Pferdegespannen siehe BERGER 1977, 128; BEYER 1977, 109-110; SIMON 1990, 249-250; PALAGIA 1993, 45.

⁷⁸⁹ London, British Museum West L - Athen, Akr. Mus. 6655. 7323. 6663. Ferner weist man Athena überzeugend ein Fragment mit den Zehen ihres linken Fußes mit Sandale und Plinthe (Athen, Akr. Mus. 2271) zu.

⁷⁹⁰ PALAGIA 1993, 47.

rechten Giebelhälfte hinter dem Gespann des Poseidon die Figuren N und O an. Von der hinter O gestaffelten Figur N existieren heute noch ein armloser bis zu den Knien reichender Torso⁷⁹¹ mit zwei großen symmetrischen Einlassungen am Rücken, die nur zum Einfügen von Flügeln gedient haben können, und ferner Fragmente der rechten Schulter und der Hinterseite des Gewandes. Sowohl das Pendant Hermes als auch die postulierten Flügel lassen eine Benennung als die Götterbotin Iris zu⁷⁹². Die Mittelgruppe schließt nach rechts die Figur O ab, von der noch ein Torso und Bruchstücke des rechten Oberschenkels und des hinteren rechten Beines⁷⁹³ erhalten sind. Die Figur ist das Gegenstück zu der Wagenlenkerin der Athena (G) und wird nicht zuletzt wegen des Ketos⁷⁹⁴ zu ihren Füßen als Amphitrite angesprochen⁷⁹⁵.

Im linken Giebelfeld schließen sich der zentralen Mittelgruppe sieben Figuren (A-F) an, deren einzelne Plinthenbegrenzungen auf dem Boden noch eindeutig festlegbar sind, im rechten Giebelfeld dagegen neun Figuren (P-W), bei denen die Ausdeutung der Standspuren aber umstritten bleibt⁷⁹⁶. Aufgrund der gut erhaltenen Figuren A, B und C, der gesicherten Standspuren und der Zeichnung von Carrey sind Anordnung und Motive der hinter der Wagenlenkerin des Athenagespanns folgenden Figuren (A-F) eindeutig; auf der Seite des Poseidon kann man lediglich die Positionen der Figuren V und W und die der Stütze des äußeren Gespannpferdes exakt bestimmen⁷⁹⁷. Ich möchte nicht über die Fragmente spekulieren, die den Seitenfiguren mehr oder weniger überzeugend zugewiesen werden⁷⁹⁸, und die Benennung der Nebenfiguren erst an späterer Stelle diskutieren (Vgl. Kap. 3.1.4.3).

3.1.4.2 *Figur M*

Auf der Zeichnung von Carrey ist die von uns als Poseidon angesprochene Figur M heftig bewegt dargestellt: Der Gott weicht in weiter Schrittstellung nach rechts aus der Giebelmitte zurück. Sein Kopf ist dabei noch zum Zentrum gedreht, während der Oberkörper sich leicht schräg zu seiner Linken neigt und das linke Bein deutlich angewinkelt wird. Seine Arme sind nur noch in kleinen Ansätzen erhalten; der rechte scheint energisch erhoben, der linke nach

⁷⁹¹ London, British Museum West N.

⁷⁹² Beispielsweise BERGER 1976, 126; PALAGIA 1993, 48. 61.

⁷⁹³ London, British Museum West O - Athen, Akr. Mus. 6661. 925.

⁷⁹⁴ YALOURIS 1984 weist überzeugend dem Seetier einen Kopf (Athen, N. M. 4799) zu, ein Vorschlag, der von DESPINIS 1984, 63; PALAGIA 1993, 49 Anm. 165; BROMMER 1997, 733 abgelehnt wird.

⁷⁹⁵ PALAGIA 1993, 61.

⁷⁹⁶ BERGER 1976, 124.

⁷⁹⁷ BERGER 1977, 129. 133.

⁷⁹⁸ Grundlegende Diskussionen bei BERGER 1977, 129-134; SPAETH 1991, 334-335; PALAGIA 1993, 41. 44. 49-52.

unten geführt zu sein. Dem Poseidon fehlen folglich bereits im Jahre 1674 der Großteil seiner Arme, seine Hände, seine Füße und sein linker Unterschenkel.

Heute besitzen wir von dem Gott noch Bruchstücke der Front- und Rückseite⁷⁹⁹ seines eindrucksvoll gestalteten, leicht nach links geneigten Oberkörpers, der sich vor allem durch die anatomisch äußerst detailliert ausgearbeiteten Muskeln in Brust-, Bauch- und Halspartie auszeichnet (Taf. XXV, 1. 2). Es ist umstritten, ob die Tritonfiguren des um 150 n. Chr. auf der Athener Agora erbauten Odeions als römische Kopien der Figur M aufzufassen sind⁸⁰⁰. Auch der Torso verfügt nur noch über die Ansätze der Arme, die aber bezüglich ihrer Haltung dieselben Schlüsse wie die Zeichnung von Carrey zulassen. Auf der Rückseite der linken Schulter ist ein kreisförmiger Überstand abgebrochen⁸⁰¹. Den Befund beziehen manche Forscher⁸⁰² gemeinsam mit den beiden Stifflöchern, die in die Schultern eingelassen sind, auf einen wie eine Chlamys getragenen Mantel und argumentieren nicht zuletzt mit der analogen Gestaltung des Poseidon auf S1 (Taf. XXII, 1). Palagia hält eine derartige Anfügung eines Gewandstückes zu Recht für ausgeschlossen, da die Schulter über dem Bruch nackt und zusätzlich mit einer Spitze bearbeitet ist, vermutlich um die Figur in ihre begrenzte Umgebung einzupassen; sie führt den Vorschlag von Jeppesen an, der den Bruch als Indiz dafür sieht, dass das Ende der zusätzlichen Stütze auf der Plinthe des Poseidon befestigt war. Beyer vermutet, dass der Überstand der Rest eines in die Tympanonwand eingelassenen Marmorzapfens ist, der das Hauptgewicht der leicht zurückgelehnten Figur trägt⁸⁰³.

Eine große Kontroverse ist um die Zuweisung von fünf Fußbruchstücken an die Figur M entstanden. Sowohl die rechten Fußfragmente Akr. 7600⁸⁰⁴, Smith Nr. 10⁸⁰⁵ und NM 3170⁸⁰⁶ als auch das linke Fußfragment Akr. 7819⁸⁰⁷ werden mit überzeugenden Argumenten ausgeschlossen. Die von Palagia gestellte Forderung, alle mit Sandalen versehenen

⁷⁹⁹ Athen, Akr. 885. 959 - London, British Museum West M.

⁸⁰⁰ Laut THOMPSON 1950, 119-120 stellen die Tritonen nicht nur exakte, sondern auch maßgetreue Kopien des Poseidontorsos aus dem Westgiebel dar. SCHUCHHARDT 1957, 25 Anm. 15 äußert sich zustimmend. Für BERGER 1959, 33-35 ist fraglich, „ob zusammenhanglos aus den Parthenongiebeln herausgerissene Gestalten überhaupt die Vorbilder für die bedeutsam aufeinander abgestimmten Stützfiguren gewesen sind“, und vermutet als Vorbild Myron mit der von Paus. 3, 30, 1 erwähnten Gruppe.

⁸⁰¹ Es ist undenkbar, dass es sich um eine roh gelassene Stelle handelt, wie JEPPESEN 1953, 111 annimmt.

⁸⁰² BROMMER 1963, 43. BERGER 1976, 124 schlägt vor, die Zugehörigkeit eines Fragment (Athen, Akr. 2476), das die Gewandpartie über einem linken Oberarm zeigt, zur Poseidonfigur zu prüfen.

⁸⁰³ PALAGIA 1993, 47; JEPPESEN 1984, 273 Anm. 27; BEYER 1977, 113 Anm. 41.

⁸⁰⁴ BEYER 1977, 113 Anm. 40 eliminiert das Fragment aufgrund seiner zu geringen Größe, während es FUCHS 1984, 266 „wegen seiner starken Verkantung eher [...] einer sitzenden Figur“ zuweist.

⁸⁰⁵ BERGER 1977, 137-139 diskutiert das Fragment ausführlich und entscheidet sich schließlich zu Recht gegen eine Zuweisung an Poseidon. BEYER 1977, 113 bezeichnet es dagegen als den rechten wiedergewonnenen Fuß des Poseidon.

⁸⁰⁶ FUCHS 1964 weist das Fragment dem Poseidon zu, während dagegen BROMMER 1969, 119f. und BEYER 1977, 113 Anm. 40 zu Recht die grundsätzliche Zugehörigkeit des Bruchstücks zum Parthenon in Frage stellen.

⁸⁰⁷ Überzeugend von BEYER 1977, 113 wegen zu geringer Größe zurückgewiesen.

Fußfragmente unberücksichtigt zu lassen, da nackte Männer in der klassischen Plastik gewöhnlich nie Sandalen tragen⁸⁰⁸, führt zur Eliminierung der bereits zurückgewiesenen Bruchstücke. Das verbleibende, von Berger⁸⁰⁹ zur Diskussion gestellte Fußfragment Akr. 1101 ist meines Wissens bisher an keiner Stelle besprochen worden. Fuchs nimmt eine Rekonstruktion der ganzen Beine des Poseidon vor, indem er das rechte Fußfragment NM 3170 mit dem Unterschenkelfragment Smith Nr. 59 sowie die zum linken Fuß gehörenden Fußfragmente Akr. 7319 und Akr. 7819⁸¹⁰ mit dem Beinfragment Smith Nr. 60 kombiniert⁸¹¹, eine Lösung, die nicht nur wegen der Verwendung bereits selektierter Bruchstücke zu Recht auf wenig Zustimmung stößt⁸¹². Auch die von Fuchs⁸¹³ der Figur M zugewiesenen Fragmente eines linken Oberschenkels⁸¹⁴ und einer linken herabhängenden Hand⁸¹⁵ gelten keineswegs als gesichert.

Zusammenfassend betrachtet können wir für die Rekonstruktion des Bewegungsmotiv des Poseidon ausschließlich die Zeichnung von Carrey und den erhaltenen Torso heranziehen. Aus der Skizze des 17. Jahrhunderts geht deutlich hervor, dass die Spitze des rechten Fußes des Gottes den Boden berührt, während der linke Fuß leicht erhöht steht, am wahrscheinlichsten auf einer Felserhebung⁸¹⁶. Seine Beine dürfen in weiter Ausfallstellung rekonstruiert werden, für die man wegen der Bruchgefahr nicht nur eine durchgehende Plinthe, sondern auch eine zusätzliche Stütze postuliert⁸¹⁷. Der erhaltene Torso und die Zeichnung von Carrey lassen ferner den Schluss zu, dass Poseidon aus der Giebelmitte zurückweicht und dabei kraftvoll seinen rechten Arm hebt; nicht nur S1 (Taf. XXII, 1), sondern auch die überaus starke Krümmung des Oberkörpers⁸¹⁸ legen die Vermutung nahe, dass die rechte Hand des Gottes fest den Dreizack vermutlich mit der Spitze nach unten hält. Fuchs kann in der Haltung des Poseidon „nur das Herausziehen des Dreizacks mit der

⁸⁰⁸ PALAGIA 1993, 47.

⁸⁰⁹ BERGER 1976, 124.

⁸¹⁰ BEYER 1977, 112 Anm. 37 glaubt an ein „Versehen“ von Fuchs, „denn es gibt zwischen beiden Fragmenten keinerlei Anpassungsmöglichkeiten“.

⁸¹¹ FUCHS 1964, 130-134; 1983, 79 und 1984, 266.

⁸¹² Siehe hierzu BERGER 1984, 427 (Diskussionsbeiträge).

⁸¹³ FUCHS 1983, 79.

⁸¹⁴ Athen, Akr. 4110.

⁸¹⁵ Athen, Akr. 4116. BROMMER 1969, 120 schließt aus stilistischen Gründen eine Zugehörigkeit des Fragments zum Parthenon aus, während BEYER 1977, 114 vorschlägt, es dem Zeus im Ostgiebel zuzuordnen.

⁸¹⁶ Der Meinung sind beispielsweise BEYER 1977, 112; FUCHS 1983, 79.

⁸¹⁷ FUCHS 1984, 266; BERGER 1976, 125; JEPPESEN 1984, 273 Anm. 27; PALAGIA 1993, 47. Nur BEYER 1977, 113 Anm. 41 zieht die Möglichkeit ohne verbindende Plinthe in Betracht.

⁸¹⁸ BERGER 1976, 124.

Rechten aus dem Burgfels“ erkennen⁸¹⁹. Ich möchte die Frage vorerst zurückstellen, welcher Moment des Streites bzw. welche Aktion der Götter im Westgiebel wiedergegeben wird.

3.1.4.3 Interpretation im Zusammenhang

Der Mythos vom Streit des Poseidon mit Athena um den Besitz von Attika wird erstmals im Westgiebel des Parthenon dargestellt⁸²⁰. Bei Herodot finden wir die früheste bekannte literarische Erwähnung der attischen Lokalsage⁸²¹. Die späteren Schriftquellen⁸²² divergieren zwar bezüglich des Ablaufs des Streites, sind sich aber darin einig, dass sowohl Athena als auch Poseidon auf der Akropolis erscheinen und dort jeweils ein übernatürliches μαρτύριον – Ölbaum bzw. Salzquell – erschaffen, um ihren jeweiligen Anspruch auf Attika zu bekunden. Demzufolge stellt der Mythos von dem Götterstreit ein spezifisch attisches Thema dar, das seit seiner ersten bildlichen Wiedergabe am Parthenon weiterhin in der attischen Bildkunst Anklang findet⁸²³. Bei einem derartigen Befund liegt die Frage nahe, ob die Erzählung zu den Mythen gehört, die nachweislich erst im 5. Jh. v. Chr. in Athen erfunden werden. Auf das Problem möchte ich an späterer Stelle zurückkommen und mich zunächst kurz mit der Relevanz der Seitenfiguren und dem dargestellten Moment des Streites befassen.

Die Figuren zu beiden Seiten der Mittelgruppe nehmen eine gewisse Schlüsselposition bei der Interpretation des Giebels ein. Die vor geraumer Zeit vorgeschlagenen Bezeichnungen als Gottheiten⁸²⁴ bzw. als attische Landschaftspersonifikationen⁸²⁵ werden zu Recht abgelehnt. Es ist heute allgemeiner Konsens, dass die Seitenfiguren attische Heroen darstellen⁸²⁶; die Annahme basiert maßgeblich auf der relativ gesicherten Benennung der Figur B als Kekrops⁸²⁷ (Vgl. Kap. 2.3.3.2). Die signifikante Zweiteilung des Giebels hat einige Forscher dazu veranlasst, in den Seitenfiguren die rivalisierenden „Parteigänger“ der beiden Gottheiten

⁸¹⁹ FUCHS 1984, 266.

⁸²⁰ HEIMBERG 1968, 14 sieht bereits in zwei schwarzfigurigen Vasenbildern (Brüssel, Mus. Cinq. A2989 – Paris, Louvre F224) mögliche Wiedergaben des Streits, eine Hypothese, die u. a. von KRON 1976, 96 Anm. 436 und SHAPIRO 1989, 105 Anm. 46 zu Recht aufgrund fehlender Anhaltspunkte abgelehnt wird.

⁸²¹ Hdt. 8, 55.

⁸²² Isokr. Pan. 193; Apollod. 3, 177-179; Ov. met. 6, 70-82; Plut. Them. 19, 3; Hyg. fab. 164; Schol. Aristides Pan. 106.11; Aug. civ. 18,9.

⁸²³ Zu den nachparthenonischen Darstellungen des Streits: BROMMER 1963, 159-160.

⁸²⁴ Vgl. MICHAELIS 1871, 180-181; JEPPESEN 1963, 79-80.

⁸²⁵ Vgl. BRUNN 1905, 270-277.

⁸²⁶ Die Identifizierung der vier Eckfiguren A, A*, V und W als Fluss- bzw. Quellgottheiten wird allerdings weiterhin debattiert. Siehe dazu die gute Gegenüberstellung der Argumente bei SPAETH 1991, 336-337.

⁸²⁷ Für die Benennung ist das Fragment einer Schlange entscheidend (London, British Museum 1816.6-10.104), das sehr wahrscheinlich auf den für Kekrops in der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. äußerst gebräuchlichen schlangenleibigen Typus anspielt; vgl. KRON 1976, 96-99; COOK 1988; PALAGIA 1993, 42-43. WEIDAUER 1985 und WEIDAUER – KRAUSKOPF 1992 plädieren irrtümlicherweise für eine Zuweisung des Fragments an die verlorene Figur A* und somit für eine Benennung dieser als Kekrops.

zu sehen⁸²⁸; m. E. trifft eher die Aussage von Kron zu, dass „alle diese urattischen Landesheroen [...] am Westgiebel zusammen[gehören]“ und „als Zeugen des wichtigsten Ereignisses in der Urgeschichte von Attika zugegen [sind]“⁸²⁹. Für Pollitt stellt die richterliche Entscheidung, die in der Literatur an ganz unterschiedliche Institutionen vergeben wird⁸³⁰, ein essentielles Element im Mythos vom Streit um das attische Land dar. Aus diesem Grund schreibt er den dargestellten mythischen Vorfahren Athens die Funktion der ersten athenischen Richter zu, eine m. E. ansprechende Hypothese⁸³¹.

Sehr umstritten bleibt die Frage, welcher Moment des Streites im Westgiebel gezeigt wird und wie Poseidon in diesem erscheint. Der Bildhauer ist bekanntlich keiner älteren Typologie verpflichtet, da das Thema seine erste bildliche Ausgestaltung am Parthenon erhält. Der Großteil der Forschung⁸³² plädiert für die Darstellung des Moments unmittelbar nach der Schaffung der jeweiligen Wahrzeichen durch Athena und Poseidon, während andere in dem heftigen Auseinanderfahren der Gottheiten eher das Aufflammen des Streites sehen⁸³³. Simon wählt einen völlig konträren Zugang und erkennt in der Giebelkomposition die Trennung des Götterstreits durch den Blitz des Zeus⁸³⁴. Als ansprechend empfinde ich die Interpretation von Binder⁸³⁵, die als entscheidendes Kriterium für den Ausgang des Götterstreits nicht den Nutzwert⁸³⁶ der erzeugten Wahrzeichen, sondern deren zeitliche Priorität⁸³⁷ betrachtet und demzufolge im Westgiebel den Höhepunkt des Wettrennens zwischen Athena und Poseidon dargestellt sieht. Die beiden Gottheiten sind gerade angekommen; dafür sprechen nicht zuletzt die noch wild bewegten, nur mühsam von den Wagenlenkerinnen Nike und Amphitrite in Zaum gehaltenen Pferdegespanne⁸³⁸, die von den Götterboten Hermes und Iris begleitet werden. Athena hat ihren Ölbaum bereits geschaffen und läuft nun zu Kekrops, dank dessen Zeugenaussage, dass ihr Wunder zuerst erschienen ist, sie als Siegerin feststeht, während

⁸²⁸ Vgl. FURTWÄNGLER 1895, 458-463: Kekropiden – Erechtiden (bis heute eine weit verbreitete Ansicht); SPAETH 1991: Athener – Eleusinier (berechtigte Kritik von PATAY 2002, 121-122); KREUZER 2005: Kekropiden – Aigiden (eine m. E. wenig überzeugende Hypothese).

⁸²⁹ KRON 1976, 97. Starke Kritik an einer Aufspaltung der Seitenfiguren übt auch POLLITT 2000, 225.

⁸³⁰ Zeus: Hyg. fab. 164 - Zwölf Götter: Apollod. 3, 14, 1; Ov. met. 6, 72 – Kekrops: Kall. Fr. 194, 66-69; Nonn. Dion. 36.126 – Kekrops in Verbindung mit seiner Familie oder frühen Athenern: Xen. mem. 3,5, 10; Apollod. 3, 14, 1 - anonyme athenische Könige: Plut. Them. 19, 3 – attisches Volk: Aug. civ. 18, 9.

⁸³¹ POLLITT 2000, 224-225. Siehe auch PALAGIA 1993, 40.

⁸³² So POLLITT 2000, 222.

⁸³³ SALIS 1944, 180f.; ROBERTSON 1975, 301. Die Hypothese wird von SIMON 1980, 242 abgelehnt.

⁸³⁴ SIMON 1980. SHAPIRO 1995, 149 und KREUZER 2005, 197 stimmen dem Vorschlag zu, FUCHS 1983, 80 lehnt ihn ab.

⁸³⁵ BINDER 1984. Auch PALAGIA 1993, 40 nimmt an, dass die Priorität der Wahrzeichen entscheidend war, während dagegen PATAY 2002, 128 Anm. 55 gegen die These wenig überzeugende Einwände erhebt.

⁸³⁶ Vgl. Ov. met. 6, 72; Plut. Them. 19, 3; Hyg. fab. 164.

⁸³⁷ Vgl. Hdt. 8, 55; Isokr. Pan. 193; Apollod. 3, 14, 1; Schol. Aristides Pan. 106.11.

⁸³⁸ PALAGIA 1993, 40. Laut BROMMER 1963, 160 wird mittels der Gespanne die besondere Beziehung der beiden Gottheiten zu Pferden deutlich, laut BEYER 1977, 116 das Geschehen der Mittelgruppe in einen Zeit- und Ortsrahmen eingespannt, zwei m. E. wenig überzeugende Ansichten.

Poseidon ganz in seiner Funktion als Erderschütterer im Begriff ist, den Felsen mit seinem Dreizack zu spalten.

Die Frage, ob der Mythos vom Streit um Attika erst im 5. Jh. v. Chr. erfunden wird⁸³⁹, ist umstritten. Für eine Neukonzeption⁸⁴⁰ mag vor allem die Tatsache sprechen, dass der in klassischer Zeit besonders geschätzte Gott Poseidon, eine sonst im Mythos eher unbedeutende Gestalt, in der Erzählung neben Athena die Hauptrolle spielt. Ein Blick auf das gesamte im Westgiebel dargestellte Figurenrepertoire lässt aber starke Zweifel an der Hypothese aufkommen. Neben den olympischen Gottheiten hat sich hier nämlich eine Vielzahl attischer Heroen und Heroinnen eingefunden, von denen einige ganz explizit auf die athenische Frühzeit verweisen. An dieser Stelle sei vor allem der überzeugend mit der Figur B in Verbindung gebrachte Kekrops⁸⁴¹ genannt, der wie auch Erechtheus einen erdgeborenen Urkönig Athens darstellt. Mit den Mythen der beiden Heroen ist untrennbar der alte Glauben der Athener an ihre eigene Autochthonie verbunden, dem vor allem während des 5. Jh. v. Chr. im Zuge der Konstituierung der Demokratie und der imperialistischen Ambitionen Athens eine erstaunliche Aktualität zukommt⁸⁴². Die deutlichen Hinweise auf die attische Urgeschichte im Westgiebel des Parthenon legen m. E. den Schluss nahe⁸⁴³, dass der Mythos vom Streit um Attika eine sehr alte lokale Erzählung ist, die etwas umgestaltet und umgedeutet worden ist und die man in die Reihe von Streitsagen um verschiedene griechische Landschaften einordnen kann, aus denen Poseidon fast immer als Verlierer hervorgeht⁸⁴⁴.

In jedem Fall führt der Westgiebel des Parthenon den Athenern der klassischen Zeit vor Augen, dass sowohl Poseidon als auch Athena ein sehr altes Interesse an Attika besitzen, vergangene und gegenwärtige Wohltäter bzw. Schutzmächte der Landschaft sind und seit langer Zeit auf der Akropolis zu Athen verehrt werden⁸⁴⁵. Unter diesem Blickwinkel ist auch die Figur des Poseidon zu verstehen, der in der Komposition zum einen als ebenbürtiger Gegner und enger Kultgenosse der Athena, zum anderen als tief in Attika verwurzelte Gottheit erscheint⁸⁴⁶. Ich möchte an dieser Stelle auf eine historisch-politisch bedingte Interpretation der Gestalt des Poseidon verzichten (Vgl. Kap. 3.1.5).

⁸³⁹ Beispiele für definitiv in klassischer Zeit erfundene Mythen bei SHAPIRO 1995, 133.

⁸⁴⁰ Vgl. BINDER 1984, 22; SHAPIRO 1989, 105.

⁸⁴¹ Siehe dazu Anm. 827.

⁸⁴² SHAPIRO 1995, 131. 133. 145. 151.

⁸⁴³ So auch PEMBERTON 1976, 119 Anm. 55; OPPERMAN 1990, 158; PATAY 2002, 128 Anm. 57.

⁸⁴⁴ Paus. 2, 15, 5. 2, 1, 6 berichtet beispielsweise vom Streit um Argos mit Hera und vom Streit um Korinth mit Helios.

⁸⁴⁵ POLLITT 2000, 225; NEILS 2001, 190.

⁸⁴⁶ PATAY 2002, 128.

3.1.5 Interpretation vor dem zeitgenössischen politischen Hintergrund

Der Parthenon wird nicht nur von antiken Autoren⁸⁴⁷, sondern auch von modernen Wissenschaftlern⁸⁴⁸ als Monument des Athena verdankten Sieges über die Perser bezeichnet. Ferner geht aus der bereits genannten Stelle bei Herodot hervor, dass der erstmals im Westgiebel des Tempels dargestellte Mythos vom Streit um Attika „sehr eng mit den Perserkriegen und ganz speziell mit der Verwüstung der Akropolis [...] und dem kurz darauf folgenden salaminischen Sieg verbunden war“⁸⁴⁹. Bemerkenswert ist nun, dass einige Forscher⁸⁵⁰ eine Verbindung zwischen der zentralen Positionierung des Gottes Poseidon am Parthenon und der siegreichen Seeschlacht von Salamis postulieren, aus der deren Meinung nach die Einführung dessen Kultes auf der Athener Akropolis resultiert. Letztere Annahme kann Shapiro überzeugend widerlegen, indem er die Präsenz des Gottes auf dem Burgberg von Athen bereits in der früharchaischen Periode nachweist⁸⁵¹ (Vgl. Kap. 2.3.3.2 und AH2). Es bleibt die Frage zu beantworten, ob Poseidon aufgrund der gewonnenen Seeschlacht von Salamis so prominent im Skulpturenschmuck des Parthenon platziert wird und ob man aus der Beobachtung eine verstärkte athenische Wertschätzung des Gottes seit der Flottenpolitik des Themistokles sowie dem Ende der erfolgreich geführten Perserkriege folgern darf.

Poseidon erscheint am Parthenon durchweg in Kontexten, die ihn als tief in Attika verwurzelten und eng mit der Hauptgöttin der Landschaft verbundenen Gott ausweisen. Ferner wird im Ostfries ganz dezidiert auf seinen Kultaspekt als Hauptgottheit der Ionier angespielt, der letztlich auch einen Fingerzeig auf die Hegemonie Athens im delisch-attischen Seebund impliziert. Dabei ist einer der zentralen Zuständigkeitsbereiche des Gottes, das Meer, von besonderem Interesse, dem unmittelbar nach den Perserkriegen im Zuge des Flottenausbaus eine vermehrte Aufmerksamkeit von Seiten der Athener zukommt. Letztere Annahme wird durch die große Anzahl von zeitgenössischen attischen nicht-narrativen Vasenbildern bestätigt, die Poseidon alleine in seiner eigenen Sphäre bzw. als Vater des athenischen Hauptheros Theseus zeigen (Vgl. Kap. 2.2.1.2: NK1-NK9 und Kap. 2.1.8.4: TP1-TP5). Aus der Flottenpolitik des Themistokles, der Gründung des delisch-attischen Seebundes und der Erinnerung an die errungenen Seesiege gegen die Perser scheint eine gesteigerte athenische Wertschätzung des Meeres und damit verbunden des Gottes Poseidon zu resultieren, die sich auch im Bauschmuck des Parthenon bemerkbar macht. Poseidon wird an

⁸⁴⁷ Vgl. Demosth. Androtion 76.

⁸⁴⁸ Vgl. HERINGTON 1955, 49; CASTRIOTA 1992, 134-138; PATAY 2002, 124; KREUZER 2005, 194.

⁸⁴⁹ Hdt. 8, 55. Vgl. dazu PATAY 2002, 124.

⁸⁵⁰ JEFFERY 1988; BINDER 1984, 21-22; PATAY 2002, 124, 128.

⁸⁵¹ SHAPIRO 1989, 105. Auch POLLITT 2000, 225 nimmt einen Kult seit frühen Zeiten an.

den prominentesten Stellen des Baus – in den Ostmetopen, im Ostfries und in den beiden Giebeln – zum einen als wichtige, fest in die attische Kult- und Götterordnung integrierte, zum anderen als den politischen Anspruch Athens auf ein Imperium proklamierende Gottheit dargestellt.

3.2 OSTFRIES DES HEPHAISTEIONS

Das Hephaisteion befindet sich oberhalb der Westseite der Athener Agora auf der Kuppe des Kolonos Agoraios und stellt nicht zuletzt aufgrund seiner frühzeitigen Umwandlung in eine christliche Kirche „den besterhaltenen Tempel der griechischen Welt“ dar⁸⁵². Heute wird kaum mehr angezweifelt, dass der Bau mit dem bei Pausanias⁸⁵³ erwähnten Heiligtum der Athena und des Hephaistos zu verbinden ist⁸⁵⁴. Die Metopen⁸⁵⁵ und Friese⁸⁵⁶ des Hephaistos-Tempels sind *in situ* erhalten geblieben, während die Giebelkulpturen⁸⁵⁷ und Akrotere⁸⁵⁸ nur noch in wenigen Fragmenten⁸⁵⁹, die bei den Grabungen auf der Athener Agora zu Tage kamen, überliefert sind. Im Rahmen dieser Arbeit werde ich auf die Kontroverse hinsichtlich

⁸⁵² So erstmals SAUER 1899, 1. Literaturlauswahl zur Architektur des Tempels: DINSMOOR 1941; PLOMMER 1950; KOCH 1955; WYCHERLEY 1959; KNELL 1973; DINSMOOR 1976; WYATT – EDMONSON 1984; ZWARTE 1996; WAELE 1998; GRUBEN 2001, 223-229.

⁸⁵³ Paus. 1, 14, 6.

⁸⁵⁴ DELIVORRIAS 1997, 83; REBER 1998, 32. Der Deutungsversuch von HARRISON 1977, 139 Anm. 14; 1979 als Tempel der Artemis Eukleia wird nur von MANSFIELD 1985, 361-365 akzeptiert. Neuerdings hat wiederum WETZEL 1996, 32-36 Argumente gegen eine Interpretation als Hephaistos-Tempel gesammelt.

⁸⁵⁵ 10 Metopen der Ostseite: Taten des Herakles – jeweils 4 Metopen an den östlichen Flanken der Süd- und Nordseite: Taten des Theseus. Vgl. KOCH 1955, 117-126; MORGAN 1962, 211-219; THOMPSON 1962, 339-341; KNELL 1990, 128-133.

⁸⁵⁶ Westfries: Kentauromachie. Vgl. KOCH 1955, 137-145; MORGAN 1962, 222; BOCKELBERG 1979, 32-40; FELTEN 1984, 58; KNELL 1990, 133-136.

⁸⁵⁷ Themen der Giebelgruppen sind sehr umstritten. SAUER 1899, 17f.: Ostgiebel: Geburt des Erichthonios; Westgiebel: Hephaistos vor Thetis – THOMPSON 1949, 243-255: Ostgiebel: Einführung des Herakles in den Olymp – MORGAN 1963, 92-94: Ostgiebel: Athenageburt – HARRISON 1956, 178: Westgiebel: Kentauromachie – DELIVORRIAS 1974, 16-40; 1997, 96-100: Ostgiebel: Kentauromachie; Westgiebel: Ilioupersis.

⁸⁵⁸ Literaturlauswahl zu den Akroteren: THOMPSON 1949, 235 (Interpretation als Hesperiden); GOTTLIEB 1957 (Kritik an THOMPSON 1949); MORGAN 1963, 95; DELIVORRIAS 1974, 40-47 und 1997, 100 (Interpretation als Niken).

⁸⁵⁹ DINSMOOR 1941, 116-122 findet ein Fußfragment (Athen, Agora S737) und ein Pferdehuf (Athen, Agora S 785), die beide den Giebeln zugewiesen werden. THOMPSON 1949, 230-268 entdeckt sechs weitere Fragmente A-F (Athen, Agora S147. S1313. S1232. S758. S737. S429), die aus den Giebeln bzw. von den Akroteren stammen.

der Datierung des Tempels sowie der zeitlichen Abfolge seines Bauschmucks⁸⁶⁰ nicht näher eingehen, sondern mich gleich dem Ostfries zuwenden.

3.2.1 Figur 22

Der Fries des Hephaisteions über dem Pronaos besteht aus sechs Platten (I-VI) mit insgesamt 29 Figuren und ist abgesehen von abgebrochenen oder verlorenen Extremitäten bzw. Köpfen relativ gut erhalten. Auffällig und neuartig ist, dass er über die Breite der Cella hinweg auf die Peristasis übergreift und dadurch nicht nur verlängert, sondern auch besonders akzentuiert wird⁸⁶¹. Dargestellt ist ein Kampf zwischen zwei Parteien in Gegenwart von sechs Gottheiten, dessen Verlauf sich von links nach rechts in einer symmetrisch ausgerichteten Komposition vollzieht. Wenden wir uns den göttlichen Gestalten zu, unter denen in der Regel auch Poseidon postuliert wird.

Auf den Friesplatten II und V befinden sich jeweils drei zur Mitte gewandte, auf Felsen sitzende Gottheiten, die eindeutig als solche durch ihre gegenüber allen anderen Akteuren hervorgehobene Körpergröße charakterisiert sind. Ihre Haltung und Gestik legen den Schluss nahe, dass sie das Kampfgeschehen vor ihnen zwar aufmerksam beobachten, selbst jedoch außerhalb der geschilderten Ereignisse verbleiben. Die linke Göttergruppe auf der Platte II besitzt mit der Figur 6 die einzige Gottheit, die bisher zweifellos anhand der erhaltenen Befestigungslöcher für die Ägis als Athena identifiziert werden konnte⁸⁶². Die matronenhaft wirkende Göttin (7) unmittelbar vor ihr hat den Kopf zurückgewandt und den Mantel über den Hinterkopf gezogen; eine Benennung als Hera⁸⁶³ ist letztlich auch aufgrund der anschließenden Figur 8 sehr wahrscheinlich. Jene stellt einen athletisch gebauten Gott dar, der mit leicht vorgeneigten Oberkörper interessiert und scheinbar etwas unruhig die Kampfhandlungen verfolgt; er stützt sich mit seiner Linken auf ein sicher zu ergänzendes Szepter, das eine Identifizierung der Gestalt mit Zeus nahe legt⁸⁶⁴. Die Benennung der rechten Göttertrias auf der Platte V ist sehr viel umstrittener. Dem Gott (22), der sich unmittelbar

⁸⁶⁰ Siehe dazu DELIVORRIAS 1974, 48-60; KNELL 1990, 127; KOTSIDU 1995, 93-94; DELIVORRIAS 1997, 93-96; REBER 1998, 32-33.

⁸⁶¹ Zu der besonderen Anbringung: THOMPSON 1962, 342f.; MORGAN 1962, 233; KNELL 1973; FELTEN 1984, 46f.; WETZEL 1996, 37-43; REBER 1998, 37.

⁸⁶² Vgl. BOCKELBERG 1979, 25; DÖRIG 1985, 13; REBER 1998, 45. Ferner erkennen SAUER 1899, 103; KOCH 1955, 128; THOMPSON 1962, 344 Anm. 20 in den gebohrten Löchern, die sich stirnseitig auf dem Felsen der Göttin befinden, eine Befestigung für eine gewundene Schlange.

⁸⁶³ Vgl. KOCH 1955, 128f.; THOMPSON 1962, 344; BOCKELBERG 1979, 25; DÖRIG 1985, 16.

⁸⁶⁴ Vgl. KOCH 1955, 129; THOMPSON 1962, 344; BOCKELBERG 1979, 25; DÖRIG 1985, 18. FELTEN 1984, 65 orientiert sich dagegen weniger an der Ikonographie der Figur, sondern vielmehr an seiner vorgeschlagenen Interpretation – er sieht in der Figur 8 fälschlicherweise den Griechenfreund Poseidon.

rechts neben dem Kampfgeschehen niedergelassen hat, fehlen der Kopf, der Hals, der linke Arm und der rechte Unterarm⁸⁶⁵ (Taf. XXVI, 1). Er ist nur mit einem Himation bekleidet, das von den Schultern gegliedert ist und nun die Beine und den Felsensitz in reichem Faltenwurf bedeckt. Den rechten Fuß hat der Gott auf einen kleinen erhöhten Felsvorsprung gestellt, während er das linke Bein, dessen Fuß nur noch mit der Spitze den Boden berührt, stark zurücknimmt⁸⁶⁶. Sein nackter Oberkörper ist ähnlich wie der des Zeus leicht nach vorne gebeugt, seine rechte Schulter dabei herausgedreht, so dass sich in Höhe des Bauchnabels deutlich sichtbare Hautfalten abzeichnen und der Gott in Dreiviertelansicht erscheint. Der rechte erhaltene Oberarm löst sich vom Körper, während der rechte verlorene Unterarm laut Dörig vor dem Unterleib gebeugt war⁸⁶⁷. An der Figur 22 lassen sich keine eindeutigen Befestigungslöcher für ein mögliches Attribut ausmachen. Bei den vier Löchern im Gewand unterhalb des linken Oberschenkels handelt es sich offenbar nur um die Enden von Falten, während die vier Löcher im Felsen unterhalb des rechten Fußes zu flach für eine Anbringung aus Metall sind⁸⁶⁸. Thompson möchte dennoch einen Delphin zu Füßen des Gottes rekonstruieren, während Dörig hier die Befestigung einer Speerspitze sieht, die zur Figur 21 gehört⁸⁶⁹. Folglich sind uns bei der Identifizierung der Figur 22 nur deren Ikonographie und Platzierung im Kontext eine Hilfe. Die meisten Forscher sprechen sich m. E. zu Recht aufgrund der mit Zeus (8) korrespondierenden Haltung und Positionierung für eine Benennung als Poseidon, dem Bruder des höchsten Olympiers, aus⁸⁷⁰. Die Argumentation von Morgan, dass hier Apollon dargestellt wird, weil sein heiliger Bezirk auf der Agora direkt unterhalb des Tempels liegt, überzeugt mich nicht⁸⁷¹. Zur rechten Göttergruppe gehört ferner die Figur 23, die völlig gelöst und in sich ruhend auf einem hohen schmalen Felsen sitzt; sie wird mit Aphrodite⁸⁷² oder Amphitrite⁸⁷³ identifiziert⁸⁷⁴, zwei m. E. gleichermaßen überzeugende Vorschläge. Den Abschluss bildet schließlich die Figur 24, die einen etwas

⁸⁶⁵ Siehe Näheres zum Erhaltungszustand der Figur 22 bei DÖRIG 1985, 49.

⁸⁶⁶ DIEHL 1963, 752f. hält den herabhängenden linken Fuß und das nach innen gedrehte Knie der Figur fälschlicherweise für Hinweise auf den lahmen Hephaistos.

⁸⁶⁷ DÖRIG 1985, 49. Für HARRISON 1988, 347 und auch für mich ist die Beobachtung und die daraus gezogene Schlussfolgerung, dass die rechte verlorene Hand ursprünglich auf dem Faltenwulst des Himations ruhte, der sich über den Oberschenkeln gebildet hat, schwer nachvollziehbar.

⁸⁶⁸ Siehe hierzu vor allem HARRISON 1988, 347.

⁸⁶⁹ THOMPSON 1962, 344 Anm. 21; DÖRIG 1985, 49.

⁸⁷⁰ THOMPSON 1962, 344; BOCKELBERG 1979, 28f. DÖRIG 1985, 50; REBER 1998, 45. KOCH 1955, 135 tendiert zwar zu einer Benennung als Poseidon, will sich aber aufgrund des Fehlens eindeutiger Spuren nicht festlegen.

⁸⁷¹ MORGAN 1962, 222. Auch HARRISON 1979 und FELTEN 1984, 65 präferieren aus verschiedenen Gründen eine Benennung als Apollon.

⁸⁷² Vgl. KOCH 1955, 135; MORGAN 1962, 222; DIEHL 1963, 754; DÖRIG 1985, 51-54.

⁸⁷³ Vgl. THOMPSON 1962, 344; BOCKELBERG 1979, 29; REBER 1998, 45.

⁸⁷⁴ Die Interpretation von HARRISON 1979 und FELTEN 1984, 65 als Artemis halte ich für abwegig.

steifen und unbewegten Eindruck macht und in der fast alle Forscher⁸⁷⁵ Hephaistos sehen, nicht zuletzt aufgrund seiner analogen Positionierung zu Athena, mit der er gemeinsam in dem Tempel verehrt wird.

Im Rücken all der Gottheiten finden eher ruhige vorbereitende bzw. abschließende Handlungen diverser Krieger (1-5; 25-29) statt, während sich vor ihnen das eigentliche Kampfgeschehen auftut, das von einer zentralen Hauptfigur (15) dominiert wird. Bei dieser handelt es sich um eine mächtige Männergestalt in weitem Ausfallschritt, die den Angriff von vier mit Steinen bewaffneten Gegnern gleichzeitig abzuwehren scheint. Von den übrigen Akteuren unterscheidet sie sich nicht nur durch ihre hervorgehobene Körpergröße, sondern auch durch ihre wenig kampftaugliche Bekleidung - ein über dem ausgestreckten linken Arm hängender und in breiter Bahn zurückwehender langer Mantel - sowie durch das Fehlen von Stiftlöchern, aus denen man Rückschlüsse auf eine normale Bewaffnung ziehen könnte. Allem Anschein nach haben wir es mit einer göttlichen oder heroischen Gestalt zu tun⁸⁷⁶, die bei der Interpretation des Ostfrieses eine Schlüsselfunktion übernimmt.

3.2.2 Interpretation im Zusammenhang

Nicht zuletzt aufgrund seiner außergewöhnlichen Anbringung nimmt der Ostfries des Hephaisteions beim Verständnis des gesamten Baus eine zentrale Rolle ein⁸⁷⁷. Um die Interpretation der sechs Reliefplatten ist allerdings eine große Kontroverse entstanden, die bereits seit über 150 Jahren andauert und bis heute m. E. nicht eindeutig geklärt ist⁸⁷⁸. Die meisten Anhänger hat die von Müller im Jahre 1833 vorgelegte Deutung als Kampf des Theseus gegen die Söhne des Pallas gefunden⁸⁷⁹. Nichtsdestotrotz kursieren in der gegenwärtigen Forschung zwei weitere Interpretationsansätze, zum einen von Dörig, der im Ostfries den Krieg der Athener unter Erechtheus gegen die Thraker unter Eumolpos

⁸⁷⁵ KOCH 1955, 135; MORGAN 1962, 222; THOMPSON 1962, 344; BOCKELBERG 1979, 29; REBER 1998, 45. FELTEN 1984, 65 hält die Figur 24 fälschlicherweise für Ares, HARRISON 1979 dagegen für Poseidon.

⁸⁷⁶ KOCH 1955, 131; THOMPSON 1962, 341; BOCKELBERG 1979, 27; FELTEN 1984, 63; DELIVORRIAS 1997, 89.

⁸⁷⁷ Vgl. KOTSIDU 1995, 94; REBER 1998, 31.

⁸⁷⁸ Deutungsvorschläge des 19. Jahrhunderts bei OLSEN 1938, 280; Übersicht über sämtliche Interpretationsansätze bei DÖRIG 1985, 67-73.

⁸⁷⁹ MÜLLER 1833. Vertreter der These bei DELIVORRIAS 1997, 89 Anm. 25.

Für eine Darstellung des bei Plut. Thes. 13 geschilderten Mythos spricht vor allem das Bildelement der steinbrockenwerfenden Gegner, das aus der Vasenmalerei bekannt ist und an die Giganten erinnert; von Sophokles (vgl. Strabo 9. 1. 6) erhalten wir nämlich den wichtigen Hinweis, dass Pallas als Abkömmling jener Gruppierung gilt. Gegen die Interpretation wird häufig eingewandt, dass die Sage zum einen kaum in der griechischen Kunst gezeigt wird, zum anderen nicht wichtig genug war, um eine Tempelfront zu zieren, Argumente, die REBER 1998, 42f. überzeugend widerlegt.

dargestellt sieht, zum anderen von Felten, der hier die Schlacht der Griechen gegen die Trojaner beim Fluss Skamander erkennt⁸⁸⁰.

Es steht außer Frage, dass die im Ostfries des Hephaisteions wiedergegebenen Gottheiten ihre gesamte Aufmerksamkeit auf die vor ihnen stattfindende Schlachtszene konzentrieren und durch ihre Anwesenheit dem geschilderten Ereignis herausragende Bedeutung verleihen⁸⁸¹. Sie sind dabei deutlich erkennbar in zwei Gruppen separiert, was m. E. weniger aus einer Parteinahme heraus als aus kompositorischen Gründen geschieht⁸⁸². Folglich wohnen die Gottheiten gemeinsam einem für Athen wichtigen mythischen Ereignis bei, meiner Meinung nach der bereits erwähnten Episode vom Kampf des Theseus gegen die Pallantiden. Schließlich führt jener zu der segensreichen Herrschaft des Theseus in Athen, der als Einiger Attikas sowie mythischer Begründer der Demokratie gilt und in dieser Funktion nicht nur die zentrale Figur auf Ost- und Westfries darstellt, sondern auch in der Haltung des Aristogeiton bzw. des Harmodios in politisch-programmatischer Anspielung auf die berühmte Tyrannenmördergruppe der Athener Agora erscheint⁸⁸³. Die gespannt das Geschehen verfolgenden Gottheiten stehen alle ohne Zweifel eng mit Athen und der Geschichte der Stadt in Verbindung; darüber hinaus stellen sie entweder wie beispielsweise Poseidon und Amphitrite einen näheren Bezug zu dem athenischen Hauptheros Theseus her oder repräsentieren wie beispielsweise die beiden Inhaber des Tempels die Handwerker. Letztere bilden schließlich die Bevölkerungsschicht, die zum einen besonders an einer Verehrung der Athena und des Hephaistos interessiert ist, zum anderen am meisten von der Einführung der demokratischen Ordnung profitiert und deren Wirkbereich sich letztendlich in unmittelbarer Nähe zum Hephaisteion befindet⁸⁸⁴.

Somit erscheint Poseidon am Hephaistos-Tempel in altbekannter Weise als eng mit Attika und besonders mit der Stadt Athen verbundene Gottheit, aber eben auch ganz spezifisch in seiner Rolle als mythischer Vater des attischen Hauptheros und des mythischen Begründers der athenischen Demokratie, nämlich Theseus. Nicht nur letzterer verkörpert im Bauschmuck des Hephaisteions „mythische Exempla für die Aufrechterhaltung der griechischen Lebensordnung durch Athen, versehen mit dem Hinweis auf die noch fast zeitgenössischen

⁸⁸⁰ DÖRIG 1985, 69-73; FELTEN 1984, 60-66. Der Vorschlag von Felten hat bei KNELL 1990, 136f.; KOTSIDU 1995, 97; DELIVORRIAS 1997, 89-90 regen Anklang gefunden, während REBER 1998, 40-41 an beiden Interpretation m. E. nicht unberechtigte Kritik übt.

⁸⁸¹ Vgl. THOMPSON 1962, 341; KNELL 1990, 138.

⁸⁸² Gottheiten als Parteiläufer: FELTEN 1984, 63; KNELL 1990, 136 – Gottheiten als Einheit: THOMPSON 1962, 342; REBER 1998, 40.

⁸⁸³ MORGAN 1962, 222; THOMPSON 1962, 347; KOTSIDU 1995, 97; REBER 1998, 43f.

Hinweise in der antiken Literatur auf die Rolle des Theseus als Einführer der Demokratie bzw. auf dessen Verbindung mit den Tyrannenmördern bei REBER 1998, 43.

⁸⁸⁴ REBER 1998, 32. 46-47. Zur Lage des Handwerker Viertels: THOMPSON – WYCHERLEY 1972, 185-191; CAMP 1989, 158; KOTSIDU 1995, 100; REBER 1998, 32.

Neubegründer dieser Ordnung⁸⁸⁵, sondern auch das gesamte Bildprogramm des Tempels zielt auf die Glorifizierung der Überlegenheit der menschlichen *ratio* in ihrer Konfrontation mit den irrationalen Mächten ab⁸⁸⁶.

3.3 POSEIDONTEMPEL AM KAP SUNION

Auf dem Kap der südlichsten Landspitze Attikas befinden sich noch heute die imposanten Überreste eines dorischen Peripteros klassischer Zeit⁸⁸⁷. Auskunft über den göttlichen Inhaber des Tempels geben einerseits Pausanias⁸⁸⁸, dem zufolge hier einzig Athena verehrt wird, andererseits Inschriften⁸⁸⁹ und weitere Erwähnungen in der antiken Literatur⁸⁹⁰, die Poseidon als Kultempfänger nennen. In der Forschung wird die ambivalente Überlieferung entweder auf eine Verwechslung des Pausanias zurückgeführt oder mit einer gemeinsamen Kultgenossenschaft beider Gottheiten erklärt⁸⁹¹; zuletzt hat sich allerdings wieder Goette aufgrund einer Opfervorschrift im Kultkalender des benachbarten Demos Thorikos⁸⁹², m. E. zu Recht, dafür ausgesprochen, dass „nicht Athena, sondern Poseidon die Hauptgottheit am südlichen Kap Attikas war“⁸⁹³. Der aus parischen Marmor gefertigte Skulpturenschmuck des Peripteros⁸⁹⁴ ist nur in relativ schlecht erhaltenen Bruchstücken überliefert⁸⁹⁵, mit denen ich mich im Folgenden eingehend, aber nicht unter stilistischen Gesichtspunkten beschäftigen werde.

⁸⁸⁵ So HÖLSCHER 1980, 360f.

⁸⁸⁶ OLSEN 1938, 279; THOMPSON 1962, 343-344; KOTSIDU 1995, 98-99; DELIVORRIAS 1997, 83.

⁸⁸⁷ Literatúrauswahl zur Architektur des Peripteros: STAÏS 1900 und 1917; PLOMMER 1960; TRAVLOS 1988, 404-429; WAELE 1998; GOETTE 2000, 18-32; GRUBEN 2001, 229-232.

⁸⁸⁸ Paus. 1, 1, 1.

⁸⁸⁹ IG II² 1270. 18f.; IG II² 1300. 8f. Vgl. dazu PEEK 1934, 35-39 – IG I² 310. 187; IG I² 324. 87.

⁸⁹⁰ Lys. 21, 5; Aristoph. Equ. 560; Aristoph. Av. 869; Eur. Cycl. 290f.; Pseudo-Skylax – siehe MÜLLER 1855.

⁸⁹¹ So GAUER 1968, 71f.; DELIVORRIAS 1974, 80f.; SINN 1992, 177-178.

⁸⁹² SEG 33.147. Vgl. dazu DAUX 1983 und 1984.

⁸⁹³ GOETTE 2000, 43f. Bereits STAÏS 1900, 122f. präferiert eine Zuweisung an den Gott Poseidon.

⁸⁹⁴ Nur die Metopen des dorischen Außenfrieses bestehen aus lokalem Marmor und weisen keinen Reliefschmuck auf, vgl. dazu MILES 1989, 184f. 247f.

⁸⁹⁵ Lange Zeit herrschte in der Forschung Konsens darüber, dass die Sima des Tempels auf die Athener Agora transferiert worden sind und dass der Poseidontempel demzufolge in die Reihe der sog. Wandertempel einzuordnen ist, vgl. DINSMOOR 1974, 232-238; DELIVORRIAS 1974, 63-65. Zuletzt hat aber GOETTE 2000, 29 noch einmal betont, dass die Reste der Giebelsimen in Sunion selbst entdeckt wurden.

3.3.1 Erhaltene Giebelfragmente

Vom Giebelschmuck⁸⁹⁶ des Poseidontempels am Kap Sunion besitzen wir heute nur noch wenige Fragmente. Die größte und am besten erhaltene Figur stellt eine weibliche Sitzstatue⁸⁹⁷ dar, die aufgrund ihrer blockhaften Gestaltung relativ vollständig geblieben ist. Ihr Fundort unmittelbar vor der östlichen Tempelfront, der dank den exakten Angaben des Ausgräbers als gesichert gelten darf, spricht für eine Zugehörigkeit zum Osttympanon, während ihre Maße zu einer Aufstellung in der Giebelmitte passen⁸⁹⁸. Die weibliche Gestalt hat sich in ruhiger Haltung und mit einem Peplos bekleidet auf einer Sitzgelegenheit, die sicher nicht felsenartig gebildet war⁸⁹⁹, niedergelassen, wobei sie das rechte Bein vor das linke setzt. Der rechte erhaltene Oberarm ist vom Körper gelöst und wird von Delivorrias mit einem abgewinkelten Unterarm ergänzt, der „nach oben geführt und durch ein Attribut, wohl ein Szepter, vervollständigt war“⁹⁰⁰. Die deutliche Verschiebung der Halsgrube zur Seite der linken Schulter suggeriert eine leichte Kopfwendung der Figur nach rechts. Staïs bezeichnet sie m. E. ohne ausreichende Begründung als Nymphe, also wohl Nereide, aus dem Gefolge des Poseidon⁹⁰¹. Ferner weist Delivorrias dem Ostgiebel den nach rechts gewandten Kopf einer Athena mit Helm⁹⁰² zu und diesem wiederum ein Bruchstück eines Unterarms⁹⁰³ und einen Torso mit Ägis und Gewandrest⁹⁰⁴; das Oberkörperfragment hat Despinis allerdings kürzlich überzeugend von der Einbeziehung in die Giebelgruppe ausgeschlossen, da es aus pentelischen Marmor gefertigt ist und eine kaiserzeitliche Kopie der Athena im Typus Giustiniani darstellt⁹⁰⁵.

Von besonderem Interesse sind für meine Arbeit das Fragment eines linken männlichen Oberschenkels⁹⁰⁶ (Taf. XXVI, 2), das von der Mitte des Glutaeus bis zur Mitte des

⁸⁹⁶ Zum architektonischen Aussehen der Giebelfelder: ORLANDOS 1953/54; DELIVORRIAS 1974, 61.

⁸⁹⁷ Athen, NM 3410. Die Figur wurde von STAÏS 1917, 198 veröffentlicht und von ORLANDOS 1915 erstmals kurz besprochen.

⁸⁹⁸ STAÏS 1917, 169; HERBIG 1941, 115; DELIVORRIAS 1974, 62. 67; GOETTE 2000, 29 Anm. 150. Ferner legen die für eine Verankerung in der Tympanonwand so charakteristische Einlassung im unteren Teil des Rückens, die auffallend gelängte Proportionierung der Oberschenkel, die besondere Verwitterung sowie die sehr schlichte Wiedergabe der gesamten Rückseite eine ursprüngliche Verwendung als Giebelfigur nahe.

⁸⁹⁹ So ein Vorschlag von ORLANDOS 1953/54, 9. Widerspruch auch von DELIVORRIAS 1974, 68.

⁹⁰⁰ DELIVORRIAS 1974, 68.

⁹⁰¹ STAÏS 1917, 198. Auch LAPALUS 1947, 453 schlägt vorsichtig eine Deutung auf ein Thema aus dem Repertoire der Poseidon-Mythen vor.

⁹⁰² Athen, NM 558. Den Kopf hat DELIVORRIAS 1974, 70-72 nicht nur aufgrund seiner starken Verwitterung, sondern auch wegen der charakteristischen Sunion-Patina und der stilistischen Erscheinung dem Poseidontempel zugewiesen und ausführlich diskutiert.

⁹⁰³ Sunion-Depot, ohne Nummer; erwähnt bei DELIVORRIAS 1974, 72.

⁹⁰⁴ Sunion-Depot, Nr. 22 (?).

⁹⁰⁵ DESPINIS 1999. Zustimmung auch von SINN 1992, 177 und GOETTE 2000, 29.

⁹⁰⁶ Sunion-Depot, ohne Nummer; erwähnt bei DELIVORRIAS 1974, 75.

Oberschenkels auf der Rückseite erhalten ist und aus dem Depot in Sunion stammt, sowie das Fußfragment eines rechten Standbeines⁹⁰⁷ (Taf. XXVI, 3), das „wegen der Befestigungsart seiner Plinthe auf dem Horizontal-Geison [...] unmittelbar mit der Giebeldekoration unseres Tempels kombiniert werden [kann]“⁹⁰⁸. Delivorrias zieht die beiden Bruchstücke für die Rekonstruktion einer männlichen stehenden Figur heran, die seiner Meinung nach in Dreiviertelansicht nach links gewandt mit einem vorgesetzten rechten und einem zurückgestellten linken Bein gezeigt wird und die das Pendant zu Athena in der Mitte des Ostgiebels bildet⁹⁰⁹. Es liegt nahe, die Gestalt mit dem göttlichen Tempelherrn Poseidon in Verbindung zu bringen und in der Gegenüberstellung der beiden Gottheiten eine Anspielung auf den Mythos vom Streit um Attika zu erkennen⁹¹⁰. Letztere Annahme scheinen zwei im Depot von Sunion gefundene Fragmente⁹¹¹ von Gespannpferden sowie die mehrmals beobachtete thematische Verwandtschaft zwischen der weiblichen Sitzstatue und der Figur Q aus dem Westgiebel des Parthenon (Vgl. Kap. 3.1.4.1) zu bestätigen⁹¹².

Trotz der ansprechenden Anhaltspunkte ist meiner Meinung nach bisher sowohl im Ost- als auch im Westgiebel des Tempels - von letzterem besitzen wir überhaupt keine Reste mehr⁹¹³ - keine gänzlich überzeugende Lösung der Frage nach dem dargestellten Geschehen gelungen. Ich möchte mich der Feststellung von Goette anschließen, dass sich ein „Thema des Giebelschmuckes [...] wegen des fragmentarischen Zustandes nicht mehr ermitteln [lässt]“⁹¹⁴.

3.3.2 Erhaltene Friesfragmente

Bei den Ausgrabungen am Poseidontempel am Kap Sunion kamen „vor der Ostseite der Tempelcella, theils innerhalb, theils ausserhalb der ehemaligen, durch die äussere Säulenstellung gebildeten Vorhalle“⁹¹⁵, dreizehn mehr oder weniger vollständig erhaltene Platten eines Relieffrieses⁹¹⁶ zu Tage. Um deren Anbringung und Interpretation ist eine bis

⁹⁰⁷ Athen, Nationalmuseum 3896.

⁹⁰⁸ DELIVORRIAS 1974, 74f.

⁹⁰⁹ DELIVORRIAS 1974, 75.

⁹¹⁰ So ein Vorschlag von DELIVORRIAS 1974, 78f.

⁹¹¹ Sunion-Depot, ohne Nummer. Beide Fragmente lassen sich DELIVORRIAS 1974, 76 zufolge vor allem aufgrund ihrer „flachgebildeten, zusammengepressten Form, die man bei freistehenden Pferdedarstellungen kaum finden kann“, der Giebelkomposition zuweisen.

⁹¹² HERBIG 1941, 116; DELIVORRIAS 1974, 78.

⁹¹³ Zum Problem des Westgiebels siehe DELIVORRIAS 1974, 86-90.

⁹¹⁴ GOETTE 2000, 29.

⁹¹⁵ So FABRICIUS 1884, 339. Erste Notizen zu dem Fries stammen von LANGE 1881 und FURTWÄNGLER 1882, die erste systematische Untersuchung dagegen von FABRICIUS 1884, von dem ich im Folgenden die Zählung der Reliefplatten übernehmen werde.

⁹¹⁶ Die dreizehn Reliefplatten werden von DELIVORRIAS 1969 durch diverse Neufunde ergänzt.

heute währende Kontroverse entstanden. Die ältere Forschung⁹¹⁷ vertritt mit Blick auf die scheinbar eindeutige Fundlage die Auffassung, dass nur das östliche Pteron mit einem an allen vier Seiten umlaufenden Fries versehen war, der Darstellungen einer Kentauromachie⁹¹⁸, einer Gigantomachie⁹¹⁹ sowie verschiedener Theseustaten⁹²⁰ trägt. Felten hat jedoch recht überzeugend dargelegt, dass kein gewichtiges Argument gegen die naheliegende Aufteilung der gefundenen Platten in zwei Friese über Ost- und Westfront der Cella nach Vorbild des Hephaisteions spricht und dass lediglich das Thema der Kentauromachie auf den Reliefs mit Sicherheit nachzuweisen ist⁹²¹. Seiner Meinung nach sind über der Westfront des Tempels sieben Friesplatten angebracht, die in einer gleichgewichtig-symmetrischen von einer Mitte ausgehenden Komposition die kalydonische Eberjagd wiedergeben, über der Ostfront dagegen neun Friesplatten, die die unzweifelhaft belegte Kentauromachie zeigen⁹²².

Der Tempelherr Poseidon lässt sich m. E. mit den auf den Friesblöcken dargestellten Themen – Kentauromachie und kalydonische Eberjagd – nur mittels seines Sohnes Theseus in Beziehung setzen, der an beiden Ereignissen als herausragender Kämpfer teilnimmt und zentral in den Kompositionen platziert wird⁹²³. Weitere Erklärungsversuche bezüglich der für die Friesdekoration getroffenen Themenauswahl und der damit beabsichtigten Rückschlüsse auf bestimmte Aspekte des Gottes Poseidon haben sich mir nicht erschlossen.

⁹¹⁷ Vgl. FABRICIUS 1884; HERBIG 1941, 89-111. PLOMMER 1950, 92 hegt als Erster starke Bedenken gegenüber einer derartigen Anbringung des Frieses, die von DELIVORRIAS 1969, 136f. zum Teil in seine Überlegungen mit aufgenommen werden.

⁹¹⁸ Vgl. FABRICIUS 1884, 343: Platten 1, 2, 3, 4, 6, 11 - HERBIG 1941, 96-100: Platten 2 (Kaineus-Gruppe), 3, 4.

⁹¹⁹ Vgl. FABRICIUS 1884, 343f.: Platten 7 (Athena mit Gigant), 8 (Wagenlenkerin mit Gespann), 10 - HERBIG 1941, 103-108: Platten 7 (Athena mit Gigant), 10 (Artemis und Herakles mit Gigant), "Fragment Staïs" (überwundener Gigant).

⁹²⁰ Vgl. FABRICIUS 1884, 343: Platte 13 (marathonischer Stier) - HERBIG 1941, 100-103: Platten 5 (Skironabenteurer), 13 (krommyonische Sau) – DÖRIG 1958: Platte 13 (marathonischer Stier). DELIVORRIAS 1969, 137 zufolge ist ein gesicherter „Nachweis einer Serie von Platten mit Theseus-Taten [...] angesichts der spärlichen Fragmente nicht zu erbringen“.

⁹²¹ Als Hauptargumente werden angeführt, dass zum einen die Fundlage der Friesblöcke angesichts des Schicksals der Ruine des Poseidontempels keineswegs der Sturzlage entsprechen muss, zum anderen dass sich die Theseustaten prinzipiell wenig für eine Frieserzählung eignen. Vgl. FELTEN 1984, 47-57; FELTEN – HOFFELNER 1987, 169-171. Die Argumentation von Felten findet die völlige Zustimmung von GOETTE 2000, 28f.

⁹²² Vgl. FELTEN 1984, 66-69; FELTEN – HOFFELNER 1987, 172-184.

a) Kalydonische Eberjagd (Abfolge von links nach rechts gesichert): Platten 6 (drei Jagdhelfer) – 10 (Atalante, Ankaios, Meleager) – 13 (Theseus und Peirithoos? mit Eber) – 9 (zwei Jäger) – 12 (drei Jagdhelfer).

b) Kentauromachie (Abfolge variabel): Platten 1 – 2 (Kaineus-Gruppe) – 3 (Theseus mit Hippodameia) – 4 (Peirithoos mit Lapith) – 5 – 7 – 8 – 11 - "Fragment Staïs".

⁹²³ DELIVORRIAS 1974, 81 zufolge ist die betonte Erscheinung des Heros Theseus im Fries ein weiteres Indiz für die Doppelverehrung des Poseidon und der Athena in Sunion; für ihn gilt Theseus „als Sohn des Meergottes und zugleich als Errichter und vor allem Erhalter der durch Athena symbolisierten athenischen Demokratie“.

3.3.3 Zusammenfassende Bemerkungen

Es steht außer Frage, dass dem Poseidonheiligtum am Kap Sunion aufgrund seiner strategisch wichtigen Lage an einem für den Seeverkehr zwischen den Staaten des östlichen Mittelmeeres und dem griechischen Festland markanten Orientierungs- und Landungspunkt eine überregionale Bedeutung zukommt⁹²⁴. Ferner berichten diverse antike Zeugnisse⁹²⁵ von einem penteterischen Fest in Sunion, zu dem die Polis Athen ein Schiff mit Honoratioren entsendet und das mit einem Wettkampf, einer Ruderregatta, begangen wird. Allem Anschein nach handelt es sich hierbei um eine überregionale Veranstaltung, die den gesamten attischen Staat betrifft und mit ihrem betont maritimen Charakter gut zu dem in Sunion verehrten Gott Poseidon passt⁹²⁶.

Nach dem Ende der Kämpfe gegen die Perser scheint das Heiligtum am Kap Sunion innerhalb der bereits unter Themistokles begonnenen Seepolitik Athens eine besondere Rolle einzunehmen⁹²⁷. An dem Ort erhält der Gott Poseidon nämlich sowohl den Beinamen Soter wegen seiner Hilfe bei der Perserabwehr⁹²⁸ als auch nach dem Seesieg bei Salamis eine Dankesweihung in Form eines durch die Griechen erbeuteten phoinikischen Kriegsschiffes⁹²⁹. Demzufolge ist die nach den Perserkriegen erhöhte athenische Aufmerksamkeit gegenüber dem Meer und damit auch gegenüber dem für den Bereich zuständigen Gottes, die bereits in anderen Kontexten konstatiert worden ist (Vgl. Kap. 2.1.8.3; 2.2.2), auch am Kap Sunion im attischen Hauptheiligtum des Poseidon deutlich zu spüren.

3.4 OSTFRIES DES ATHENA-NIKE-TEMPELS

Das Heiligtum der Athena Nike befindet sich auf der Bastion südlich des Aufgangs zu den Propyläen der Athener Akropolis⁹³⁰. Im 17. Jahrhundert wurde der Tempel überwiegend in die nachantike Festungsanlage des Burgbergs verbaut, weswegen kaum mehr ein

⁹²⁴ z. B. SINN 1992, 180f.; GOETTE 2000, 18. 42.

⁹²⁵ Hdt. 6, 87 - Lys. 21, 5 - IG I³ 8.18.

⁹²⁶ GOETTE 2000, 43.

⁹²⁷ Vgl. DELIVORRIAS 1974, 81.

⁹²⁸ Hdt. 7, 192f.

⁹²⁹ Hdt. 8, 121. Vgl. dazu GOETTE 2000, 43.

⁹³⁰ Literaturlauswahl zum Tempel der Athena Nike: ROSS – SCHAUBERT – HANSEN 1839; WESENBERG 1981; MARK 1993; HOEPFNER 1997; WAELE 1997.

Architekturteil *in situ* überliefert ist. Von den Giebelskulpturen besitzen wir heute nur noch Bruchstücke, die sich lediglich auf sehr hypothetischer Grundlage zu einer Komposition verbinden lassen⁹³¹, während der Fries, der den Bau an den Außenseiten wie ein Stirnband umgibt, in großen Teilen, aber aufgrund seiner starken Verwitterung in einem relativ schlechten Zustand erhalten ist. Jener besteht aus vierzehn Blöcken⁹³², deren ursprüngliche Anordnung nur auf der Ost- und Westseite als gesichert gelten darf⁹³³. Nord- und Westfries zeigen Kämpfe zwischen Griechen⁹³⁴, der Südfries einen Kampf zwischen Persern und Griechen⁹³⁵ und der Ostfries eine Versammlung diverser Gottheiten, unter denen sich auch Poseidon befindet.

3.4.1 Figur 13⁹³⁶

Der Ostfries des Athena-Nike-Tempels bestand ursprünglich aus vier Friesblöcken (*a-d*)⁹³⁷, von denen heute noch die Platten *a*, *b* und *c* mit insgesamt 24 Figuren erhalten sind⁹³⁸. Diese geben eine Versammlung fast statuenhaft posierender Gottheiten wieder, die vornehmlich ruhig stehend oder sitzend in scheinbar handlungslosem Nebeneinander aufgereiht sind; ihre Komposition wird von einer deutlich auf die Mitte ausgerichteten Symmetrie beherrscht⁹³⁹. Die Identifizierung eines Großteils der dargestellten Figuren ist aufgrund des Fehlens fast sämtlicher Köpfe und Attribute problematisch⁹⁴⁰.

⁹³¹ Ostgiebel: Gigantomachie (?) – Westgiebel: Amazonomachie (?). Zu den Giebeln: ORLANDOS 1947/48, 26-38; DESPINIS 1974; DELIVORRIAS 1974, 185-187; BROUSKARI 1989; EHRHARDT 1989.

⁹³² Vier Blöcke aus dem Süd- und Westfries wurden im 19. Jh. von Lord Elgin in das Britische Museum gebracht und sind dadurch besser erhalten, BLÜMEL 1950/51, 135; KNELL 1990, 140.

⁹³³ Vgl. ORLANDOS 1915, 38-39; BLÜMEL 1950/51, 146-150; HARRISON 1970; FELTEN 1984, 118-123.

⁹³⁴ Die Krieger auf den beiden Friesseiten sind weder durch Tracht noch durch Bewaffnung durchgängig differenziert; vgl. KNELL 1990, 141-143.

⁹³⁵ Die persischen Partizipanten sind zweifelsfrei an ihrer charakteristischen Tracht – lange Hosen und langärmeliges Obergewand – erkennbar, so KNELL 1990, 145.

⁹³⁶ Zählung der Friesfiguren nach SAUER 1890, Beil. 96-97.

⁹³⁷ Zählung der Friesblöcke nach ROSS – SCHAUBERT – HANSEN 1839, Taf. XI. XII.

⁹³⁸ Athen, Akr. Mus. 18135. 18137. 18138. Näheres zu deren Erhaltungszustand bei BLÜMEL 1923, 11.

⁹³⁹ Nur an den äußeren Enden der Götterversammlung wird die Symmetrie aufgelockert und einzelne Figuren bewegt wiedergegeben, vgl. BLÜMEL 1950/51, 151; PEMBERTON 1972, 309; KNELL 1990, 144. BLÜMEL 1923, 12 und PALAGIA 2005, 188f. bringen die charakteristische Anordnung weit verteilter frontaler Figuren mit Phidias in Verbindung, die primär bei Reliefkompositionen großer Statuenbasen angewendet wird. Beispiele: Basen der Athena Parthenos (Paus. 1, 24, 7; PALAGIA 2000, 60), des olympischen Zeus (Paus. 5, 11, 8) und der Nemesis von Rhamnous (Paus. 1, 33, 7-8; PALAGIA 2000, 63-68).

⁹⁴⁰ Laut BLÜMEL 1950/51, 151f. hatte der Bildhauer gewiss bestimmte Gottheiten im Sinn, es genügte ihm aber, „seine Götter rein äußerlich durch Attribute kenntlich zu machen“ und nicht wie beispielsweise am Ostfries des Parthenon durch eine „feine Psychologie“.

Die Mitte des Ostfrieses, formaler wie inhaltlicher Bezugspunkt der gesamten Komposition, nehmen zwei im Profil einander gegenüberstehende Gottheiten (13; 16) und die beiden zwischen ihnen stehenden Gestalten (14; 15) ein. Die weibliche Figur 14 wird aufgrund des erhaltenen Rundschildes in ihrer linken Hand und ihrer besonders hervorgehobenen Stellung zwischen den beiden sitzenden Figuren überzeugend mit Athena identifiziert⁹⁴¹. Die Göttin ist nahezu frontal ausgerichtet, dreht sich aber leicht nach links zu einem Gott (13), der ihr zugewandt und in Seitenansicht auf einem Felsblock⁹⁴² Platz genommen hat. Sein Oberkörper ist entblößt, um seine Hüften dagegen ein Mantel gelegt, der auch das linke hochgestellte Bein völlig bedeckt (Taf. XXVII). Den linken Arm hält er schräg nach vorne, während er den rechten vermutlich etwas zur Seite anhebt, so dass sein muskulöser Oberkörper leicht in Schrägansicht erscheint. Die Figur 13 wird in der Forschung einstimmig mit dem Gott Poseidon verbunden⁹⁴³. Den Schluss legt in besonderem Maße die männliche Figur 16 nahe, die sich rechts von Athena auf einem reichen Thron mit Fußschemel niedergelassen hat; ein derartiges Sitzmöbel gebührt keiner anderen Gottheit als Zeus⁹⁴⁴. Die Figur 13 befindet sich folglich nicht nur in einer mit dem obersten Gott korrespondierenden Stellung, sondern auch an der Spitze der linken Götterreihe und muss dementsprechend einer „der alten hochrangigen Götter sein, dessen Rang es ihm erlaubt, im Zentrum dieser Götterversammlung sitzend im unmittelbaren Gegenüber zu Zeus zu erscheinen, eine Auszeichnung, die am ehesten dessen Bruder Poseidon zukommen kann“⁹⁴⁵. Meiner Meinung nach wird eine solche Benennung auch durch die unmittelbare Nähe der in vielerlei Weise mit Poseidon verbundenen Göttin Athena gestützt, die nicht zuletzt durch deren bewusste Hinwendung zu dem Gott angedeutet wird. Zur Mittelgruppe des Frieses gehört ferner die Figur 15 zwischen Athena und Zeus, die bis auf geringe Spuren direkt hinter dem Fußschemel des obersten Gottes weggebrochen und um die eine bis heute m. E. ungeklärte Kontroverse entstanden ist. Diverse Forscher wollen in dem Rest etwas Anorganisches wie einen Opfertisch oder ein Siegeszeichen⁹⁴⁶ sehen, während andere

⁹⁴¹ z. B. BLÜMEL 1923, 12; KNELL 1990, 144; PALAGIA 2005, 187f.

⁹⁴² BLÜMEL 1950/51, 151 sieht hier fälschlicherweise einen Erdhügel.

⁹⁴³ z. B. BLÜMEL 1923, 13; PEMBERTON 1972, 309, KNELL 1990, 145; PALAGIA 2005, 188.

⁹⁴⁴ z. B. BLÜMEL 1923, 13; KNELL 1990, 144; PALAGIA 2005, 188.

⁹⁴⁵ KNELL 1990, 145. Zur Stützung des Benennungsvorschlags als Poseidon sieht PALAGIA 2005, 188 in dem Felsen, auf dem der Gott sitzt, ein Attribut des chthonisch väterlichen Gottes, während HARRISON 1997, 111 in diesem eine Anspielung auf den Felsen von Sunion erkennen will.

⁹⁴⁶ Opfertisch: FURTWÄNGLER 1895, 449 – Siegeszeichen: KARDARA 1961, 85; SIMON 1982/83, 31.

glauben, in jenem ein nacktes linkes Bein zu erkennen, und somit eine anthropomorphe Gestalt⁹⁴⁷ postulieren.

Zu beiden Seiten der Mittelgruppe folgen je fünf stehende Figuren (8-12; 17-21), die fast alle zum Zentrum blicken und untereinander wieder ganz symmetrisch in Einzelgruppen aufgeteilt sind; auf diese folgen abermals rechts (4-7) wie links (22-24) je eine Gruppe aus drei zur Mitte hin bewegten Frauengestalten, von denen eine rechts fehlt, und einer thronenden Figur, von der die linke nur noch gebrochen erhalten ist. Der verlorene Eckblock *d* wird ähnlich wie der erhaltene Eckblock *a* mit drei ruhig zur Mitte gewandten Gestalten (1-3) aufgebaut gewesen sein⁹⁴⁸. Meiner Meinung nach dürfen lediglich die Benennungen der Figuren 1-3 als Peitho, Eros und Aphrodite, 8-10 als apollinische Trias⁹⁴⁹, 12 als Amphitrite, 17 als Hera und schließlich 20-21 als Demeter und Kore als gesichert gelten⁹⁵⁰.

3.4.2 Interpretation im Zusammenhang

Der größte Teil der Forscher⁹⁵¹ geht zu Recht davon aus, dass der Ostfries des Athena-Nike-Tempels nur in Verbindung mit den Schlachtszenen der Süd-, West- und Nordfriesseite zu verstehen ist; man⁹⁵² postuliert ein einheitliches attisch-patriotisches Bildprogramm für den gesamten Bauschmuck des Tempels, das auch die Giebel, Akrotere⁹⁵³ und Reliefs der Balustrade⁹⁵⁴ berücksichtigt, die den heiligen Bezirk auf den drei abfallenden Seiten im Süden, Westen und Norden einfasst. Die Interpretation des Baukomplexes hängt ganz wesentlich von der Frage ab, ob Süd-, West- und Nordfries eine einzige große Schlacht⁹⁵⁵ oder zwei bzw. drei verschiedene Kämpfe wiedergeben und ob diese mythische⁹⁵⁶ oder

⁹⁴⁷ Hermes: FELTEN 1984, 129 – Ares: JEPPESEN 1963, 93f.; HARRISON 1997, 113 – Hephaistos: PALAGIA 2005, 189 – Nike: BLÜMEL 1923, 13; BOARDMAN 1987, Abb. 127. 3 (von PALAGIA 2005, 189 wird die Deutung aufgrund des nackten Beines ausgeschlossen).

⁹⁴⁸ Zur Anordnung der Figuren zu beiden Seiten der Mittelgruppe: BLÜMEL 1923, 11f.; FELTEN 1984, 118.

⁹⁴⁹ Nur JEPPESEN 1963, 95 denkt hier an Triptolemos zwischen Kore und Demeter.

⁹⁵⁰ Vgl. die überzeugenden Identifikationsvorschläge bei BLÜMEL 1923, 13-14; PEMBERTON 1972, 309; SIMON 1982/83, 31-36; FELTEN 1984, 129-130; HARRISON 1997, 110-116; PALAGIA 2005, 187-188.

⁹⁵¹ z. B. PEMBERTON 1972, 309; HÖLSCHER 1973, 91 Anm. 437; FELTEN 1984, 123; KNELL 1990, 148; HARRISON 1997, 110.

⁹⁵² z. B. PEMBERTON 1972, 309; HÖLSCHER 1973, 93; KNELL 1990, 149; HÖLSCHER 1997, 144-147.

⁹⁵³ Literaturlauswahl zu den Akroteren: LINFERT 1968; BOULTER 1969; HÖLSCHER 2000; SCHULTZ 2001.

⁹⁵⁴ Literaturlauswahl zur Balustrade: CARPENTER 1929; SIMON 1982/83, 37-43; HÖLSCHER 1997; SIMON 1997b; BROUSKARI 1999.

⁹⁵⁵ Schlacht von Plataiai: v. a. FURTWÄNGLER 1895, 213f. (zu Recht abgelehnt von HÖLSCHER 1973, 92; SIMON 1982/83, 30; FELTEN 1984, 123f.) - Kampf der Athener unter Erechtheus gegen die Eleusinier und Thraker unter Eumolpos: KARDARA 1961 (zu Recht abgelehnt von PEMBERTON 1972, 303; HÖLSCHER 1973, 92).

⁹⁵⁶ FELTEN 1984: Nordfries: Kampf zwischen Memnon und Achilles; Westfries = allgemeine Schlacht vor Troja – HARRISON 1997: Nord- und Westfries = heroische Taten des Theseus.

historische⁹⁵⁷ Begebenheiten darstellen. Auch wenn ich die Bemühungen einzelner Forscher, von den erhaltenen Relieffriesen auf bestimmte historische Kämpfe zu schließen, oftmals für methodisch sehr gewagt erachte⁹⁵⁸, überzeugt mich der oft zitierte, aber inzwischen von Hölscher⁹⁵⁹ widerlegte Einwand, dass es „in der griechischen Kunst der klassischen Zeit gar kein historisches Relief gibt“⁹⁶⁰, auch nicht. Meiner Meinung nach dient der gesamte Skulpturenschmuck des Niketempels der Glorifizierung der besonders mit Hilfe der Göttin Athena errungenen Siege Athens und allgemein des Sieges der griechischen Lebensordnung über bedrohliche Gegner⁹⁶¹.

Abschließend bleibt noch die Frage zu klären, welche Funktion der Götterversammlung im Ostfries und speziell der Figur des Poseidon in dem Bildprogramm zukommt; ohne Zweifel wird hier nicht ein beliebiges Zusammentreffen diverser Gottheiten geschildert. Die Deutungsvorschläge des Ostfrieses als Debatte über den griechischen Streitfall mit Persien durch Furtwängler⁹⁶², als Psychostasie von Achilles und Memnon durch Felten⁹⁶³, als Einführung des Theseus in den Olymp durch Schweitzer⁹⁶⁴ und als Athenageburt durch Palagia⁹⁶⁵ sind m. E. abzulehnen. Vielmehr scheinen die auf den anderen Friesseiten dargestellten Kämpfe unter den Schutz der versammelten Gottheiten, allen voran die im Relief besonders hervorgehobene Athena, gestellt zu sein. Die Götter treten als Garanten athenischer Siege auf⁹⁶⁶, „ohne daß sie selbst tätig in die Kämpfe eingreifen“⁹⁶⁷. Ferner werden sie „nicht als konkrete Gestalten eines traditionellen Mythos begriffen und dargestellt“, sondern „stehen vielmehr für ideelle Konzepte der gegenwärtigen Lebenswelt“, wie in diesem Fall „für ruhmreiche Leistungen wie die Siege über politische Feinde“⁹⁶⁸.

⁹⁵⁷ PEMBERTON 1972: Westfries = Sieg der Athener über die Korinther bei Megara – HÖLSCHER 1973: Nordfries: Sieg der Athener über die Böoter bei Oinophyta; Westfries: vgl. Pemberton - PALAGIA 2005: Westfries = Sieg der Athener über die Spartaner bei Oinoe.

⁹⁵⁸ Auch SIMON 1982/83, 31 ist der Auffassung, dass in den Friesen „keine bestimmten Schlachten gemeint [sind], sondern Siege der Athener über Böoter und Peloponnesier [und Persier] allgemein“.

⁹⁵⁹ Schließlich gibt es im 5. Jh. v. Chr. bereits Gemälde historischer Schlachten und auch das auf Block *i* des Westfrieses dargestellte Tropaion spricht für eine historische Erklärung, da es laut HÖLSCHER 1973, 92 „meist [...] historische Zusammenhänge [sind], in denen solche Siegesdenkmäler begegnen“. Siehe dazu auch PEMBERTON 1972, 304; PALAGIA 2005, 185.

⁹⁶⁰ Die Meinung vertreten noch BLÜMEL 1950/51, 154 und JEPPESEN 1963, 91. Auch FELTEN 1984, 125 ist der Meinung, dass „jeder präzise «historische» Hinweis [im gesamten Skulpturenschmuck dieses Tempels] fehlt“.

⁹⁶¹ HÖLSCHER 1997, 145.

⁹⁶² FURTWÄNGLER 1895, 448-449.

⁹⁶³ FELTEN 1984, 129-131 teilt die Gottheiten ferner in Trojaner- und Griechenfreunde ein, was bereits JEPPESEN 1963, 94 vorgeschlagen hat, der in der Götterversammlung eine Anspielung auf die Iliasstelle Hom. Il. 20, 4f. sieht (Kritik von PEMBERTON 1972, 303). Die Theorie von Felten findet bei KNELL 1990, 145 großen Anklang.

⁹⁶⁴ So B. Schweitzer bei FUCHS 1969, 442.

⁹⁶⁵ PALAGIA 2005, 189.

⁹⁶⁶ HÖLSCHER 1997, 146. 156.

⁹⁶⁷ BLÜMEL 1950/51, 152.

⁹⁶⁸ HÖLSCHER 1997, 162. Bereits SIMON 1982/83, 36 konstatiert das Fehlen jeglicher mythischer Handlung.

Poseidon (13) ist in der Götterversammlung gemäß seines hohen Ranges unter den olympischen Göttern in unmittelbarer Nähe zu Zeus (16) und Athena (14) platziert. Kardara zufolge ist hier die Feier des Sieges der Athena über Poseidon im Wettstreit um Attika wiedergegeben; deren Argumentation beruht hauptsächlich auf der Annahme, dass der Krieg des Erechtheus gegen Eumolpos, eine dem Götterstreit entsprechende Auseinandersetzung, auf den anderen drei Friesseiten gezeigt wird⁹⁶⁹, eine m. E. haltlose Hypothese⁹⁷⁰. Hinter Poseidon befinden sich seine Partnerin Amphitrite (12) und ein schlanker Jüngling (11), der sich mit gekreuzten Beinen auf einen dünnen knotigen Stock stützt und einigen Forschern⁹⁷¹ zufolge sein Sohn Theseus darstellt; dieser verkörpert schließlich vor allem auch den kriegerischen Ruhm Athens und steht mit der Partnerin des Poseidon durch den zu der Zeit aktuellen Mythos von seinem Besuch auf dem Meeresgrund in enger Verbindung⁹⁷² (Vgl. Kap. 2.1.8.2.1).

Meiner Meinung nach wird Poseidon im Ostfries des Athena-Nike-Tempels aber weniger in seiner Rolle als mythischer Vater des athenischen Hauptheros Theseus gezeigt als vielmehr in seiner Funktion als Schutzgottheit der siegreich zu See kämpfenden athenischen Flotte⁹⁷³ und das in unmittelbarer Nähe zu Athena, deren kriegerische Fähigkeiten besonders im Schmuck des letztendlich ihr geweihten Tempels glorifiziert werden⁹⁷⁴.

⁹⁶⁹ KARDARA 1961, 84-90.

⁹⁷⁰ Auch PEMBERTON 1972, 303 und HÖLSCHER 1973, 92 lehnen eine derartige Interpretation mit überzeugenden Argumenten ab.

⁹⁷¹ SAUER 1890, 102; FURTWÄNGLER 1895, 449; SIMON 1982/83, 32; HARRISON 1997, 111.
Benennung als Hephaistos: JEPPESEN 1963, 94; PEMBERTON 1972, 309; BOARDMAN 1987, Abb. 127.3 – als Ares: FELTEN 1984, 129 – als Dionysos: PALAGIA 2005, 187.

⁹⁷² HÖLSCHER 1997, 150; SIMON 1982/83, 32.

⁹⁷³ SIMON 1982/83, 31. Siehe dazu auch PEMBERTON 1972, 309.

⁹⁷⁴ SIMON 1982/83, 30-31; HARRISON 1997, 111f.

4 Ergebnisse

4.1 DAS BILD DES POSEIDON IM 6. UND 5. JH. V. CHR.

Abschließend soll noch einmal ein chronologischer Überblick über die Darstellungsweise des Gottes Poseidon in der attischen Bildkunst des 6. und 5. Jh. v. Chr. gegeben werden. Dabei möchte ich insbesondere auf die Erscheinung des Gottes in sog. attikaspezifischen Kontexten, d. h. Bildthemen, die entweder in Attika selbst kreiert wurden oder dort mit einer speziellen Konnotation belegt sind, auf seine jeweils angesprochenen Aspekte, die quantitative Verteilung seiner Bilder sowie auf die eingangs gestellte Frage eingehen, ob das historische Ereignis der Perserkriege seine Darstellungsweise nachhaltig beeinflusst.

In der attischen Bildkunst taucht der Gott Poseidon erstmals zu Beginn des 6. Jh. v. Chr. auf. Zum einen wird er wiederholt auf Vasenbildern mit seiner Partnerin Amphitrite in dem Götterzug anlässlich der Hochzeit des Peleus und der Thetis⁹⁷⁵ direkt hinter dem Gespann des höchsten Götterpaares platziert, zum anderen erscheint er auf einem Gefäßfragment⁹⁷⁶ gemeinsam mit dem attischen Urkönig Kekrops und dessen Töchtern. Auf den ersten bildlichen Wiedergaben wird Poseidon folglich als ein in der olympischen Hierarchie ganz oben stehender und zugleich als ein tief mit der Frühgeschichte Athens und deren mythischen Protagonisten verbundener Gott begriffen.

Etwa zeitgleich mit der Reorganisation der Großen Panathenäen im Jahre 566/65 v. Chr. fällt das Aufkommen der Athenageburt⁹⁷⁷ und Gigantomachie⁹⁷⁸ in der attischen Vasenmalerei zusammen. Gerade in den beiden Darstellungskontexten, die besonders die Bedeutsamkeit der Hauptgöttin Attikas illustrieren, stellen die Vasenmaler in Athen den Gott Poseidon nicht nur von Anfang an ungewöhnlich häufig dar, sondern weisen ihm auch im gezeigten Geschehen eine signifikante Rolle zu. Bei der Athenageburt erweist er sich als ganz nahe am Geburtsvorgang platzierter Teilnehmer, der aufgrund seines besonderen Verhältnisses zu der neugeborenen Göttin und seiner tiefen kultischen Wurzeln in Attika zu einem festen, dem Ereignis eine speziell attische Konnotation verleihenden Bestandteil des Mythos geworden ist. Bei der für das Bestehen der olympischen Götterordnung so

⁹⁷⁵ Siehe Kap. 2.1.1; **P1-P4**.

⁹⁷⁶ Siehe Kap. 2.3.3.2; **AH2**.

⁹⁷⁷ Siehe Kap. 2.1.2; **A1-A14**.

⁹⁷⁸ Siehe Kap. 2.1.3; **G1-G3; G8; G9; G16-G19**.

bedeutsamen Auseinandersetzung mit den Giganten tut sich Poseidon als äußerst wichtiger Kämpfer an der Seite des Zeus und der Athena hervor, der in Attika der Ruf als eigentliche Triumphatorin über die erdgeborenen Urmächte zukommt. Er agiert dabei in einem kontinuierlich gleichförmigen Erscheinungsbild, in dem seine Funktion als Erderschütterer mittels seiner Waffe – ein herausgerissenes Stück Fels – deutlich zum Ausdruck gebracht wird. Dass den Athenern im zweiten Viertel des 6. Jh. v. Chr. zudem der Zuständigkeitsbereich des Gottes als Hippios geläufig ist, belegen einige wenige Darstellungen⁹⁷⁹, die Poseidon als eine auf einem geflügelten Pferd – vermutlich Pegasos – reitende Einzelfigur zeigen.

Ab der Mitte des 6. Jh. v. Chr. nimmt die Menge der bildlichen Wiedergaben des Gottes stetig zu. In der Gigantomachie wird er nun sehr häufig in Einzelkampfszenen dargestellt, während er in den Athenageburtsbildern einen festen Platz, nämlich unmittelbar hinter Zeus, zugewiesen bekommt, den er nur für den kitharaspieldenden Apollon räumen muss. Zudem erscheint Poseidon sehr sporadisch bei vereinzelt Taten des Herakles⁹⁸⁰; lediglich bei dem in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei so häufig dargestellten Kampf des Heros mit dem fischleibigen Meerwesen wird er als Erzeuger des Widersachers und Repräsentant des Meeres des Öfteren berücksichtigt⁹⁸¹. Im Zusammenhang mit der Einführung des Herakles in den Olymp⁹⁸², einer in spätarchaischer Zeit äußerst weit verbreiteten attischen Bilderfindung, erachten die Vasenmaler in Athen die Anwesenheit des Poseidon offenbar nicht als zwingend erforderlich. Obwohl das Bildthema bereits im zweiten Viertel des 6. Jh. v. Chr. aufkommt, wird der Gott erst ab der Mitte des 6. Jh. v. Chr. und auf nur sehr wenigen Darstellungen bedacht. Er besitzt bei dem Ereignis keinen aktiven Part, sondern fungiert lediglich als abseits stehender Zuschauer und Repräsentant der olympischen Göttergemeinschaft, in die der Heros aufgenommen wird.

Fast ausschließlich⁹⁸³ auf attisch schwarzfigurigen Vasenbildern der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. erscheint Poseidon bei der apollinischen Trias⁹⁸⁴. Der Gott wird ambivalent dargestellt, einerseits isoliert wie ein Fremdkörper, andererseits der Göttergruppe interessiert zugewandt. Seine wiederholte Anwesenheit in dem Bildkontext ist seitens der Forschung sehr unterschiedlich interpretiert worden. Meiner Meinung nach ist Poseidon in erster Linie mit Apollon, dem Mittelpunkt der stets streng symmetrisch aufgebauten Komposition, in

⁹⁷⁹ Vgl. **NA1-NA3**.

⁹⁸⁰ Siehe Kap. 2.1.5; **TH1-TH3**.

⁹⁸¹ Vgl. **TH4-TH11**.

⁹⁸² Siehe Kap. 2.1.6; **H1-H11**.

⁹⁸³ Nur ein einziges Exemplar (**AP15**) aus dem späten 5. Jh. v. Chr. ist bekannt.

⁹⁸⁴ Siehe dazu Kap. 2.1.4; **AP1-AP14**.

Beziehung zu setzen: Die Athener zeigen die beiden Götter in einem freundschaftlichen Verhältnis, das eventuell auch auf ihren gemeinsamen Status als ionische Gottheiten zurückzuführen ist⁹⁸⁵. Aus der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. stammt ferner eine kleine Anzahl von Vasenbildern⁹⁸⁶, die das literarisch überlieferte erste Zusammentreffen von Poseidon mit seiner zukünftigen Partnerin Amphitrite auf Naxos in einer feierlichen, dem bedeutsamen Geschehen angemessenen Atmosphäre wiedergeben.

Im letzten Drittel des 6. Jh. v. Chr. werden auf einigen Vasenbildern des Amasismalers⁹⁸⁷ die Gottheiten Poseidon und Athena in ruhiger würdevoller Haltung einander gegenüber gestellt. Da hinter den freundlichen Begegnungen keine mythologische Erzählung zu vermuten ist, kommt auf den Darstellungen wohl deren Nähe im Kult und Status als gleichberechtigte Schutzgottheiten von Attika zum Ausdruck. Eine ähnlich enge Verbundenheit des Poseidon mit dem athenischen Hauptheros Theseus erschließt sich aus wenigen Vasenbildern der kurzen Zeitspanne zwischen 520 und 490 v. Chr., die den Gott als aktiven Helfer bei einer der schwierigsten Taten seines Sohnes, dem Raub der Amazonenkönigin Antiope⁹⁸⁸, zeigen. Die attischen Vasenmaler fügen die Gestalt des Poseidon erst nachträglich und ganz bewusst in den seit langem bekannten Mythos ein, um konkret auf die göttliche Abstammung ihres wichtigsten Heros hinzuweisen.

Der Gott erscheint im 6. Jh. v. Chr. aber nicht nur in mythischen Bildkontexten, sondern auch als Einzelfigur auf nicht-narrativen Vasenbildern. In der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. erfahren die Darstellungen des Poseidon als Reiter eines Hippokampen⁹⁸⁹ eine überaus weite Verbreitung. Die Reittiere⁹⁹⁰ – Mischwesen aus Pferd und Fisch – machen noch einmal ganz deutlich, dass den Vasenmalern in Athen die Aspekte des Gottes als Hippios und vor allem als Meeresbeherrscher wohl vertraut sind. Poseidon erscheint aber genauso ab dem letzten Drittel des 6. Jh. v. Chr. als dynamisch weit ausschreitende Gestalt mit einem Delphin bzw. Fisch sowie dem Dreizack in der Hand⁹⁹¹, ein Bewegungsmotiv, das sein stürmisches, elementare Naturkräfte wie das Meer oder Erdbeben verkörperndes Wesen unterstreicht. Mit derartigen Einzeldarstellungen, die vermehrt im Zeitraum zwischen 530 und 490 v. Chr. auftreten, verdeutlichen die attischen Vasenmaler den Wirkungsbereich des Gottes, den sie allem Anschein nach für wichtig und darstellenswert halten.

⁹⁸⁵ Vgl. **APO1**; **APO2**.

⁹⁸⁶ Siehe Kap. 2.3.1.3; **AM1-AM5**.

⁹⁸⁷ Siehe Kap. 2.1.2.3; **AT1-AT4**.

⁹⁸⁸ Siehe Kap. 2.1.7.4; **TT4-TT6**.

⁹⁸⁹ Vgl. **NA4-NA9**.

⁹⁹⁰ Auf **NA10** und **NA11** wird Poseidon nur ausnahmsweise auch auf einem Hippalektryon – einem Mischwesen aus Pferdevorderteil und Hinterteil eines Hahns – reitend gezeigt.

⁹⁹¹ Vgl. **NA12-NA16**.

Zusammenfassend betrachtet wird Poseidon in der attischen Bildkunst des 6. Jh. v. Chr. zum einen in seinen weit verbreiteten Bildschemata, nämlich als hochrangiger Olympier, Herr der Pferde, ionische Gottheit sowie Herrscher über das Meer und andere elementare Naturkräfte gezeigt, zum anderen aber auch unter konkret attischen Gesichtspunkten dargestellt, d. h. als tief in Attika verwurzelte sowie eng mit der Frühgeschichte Athens und besonders mit der Göttin Athena verbundene Gottheit und als göttlicher Vater des Theseus.

In der attischen Bildkunst des 5. Jh. v. Chr. erweisen sich gewisse im vorausgehenden Jahrhundert noch überaus weit verbreitete Bildthemen als „Auslaufmodelle“. Dazu zählt die Athenageburt, von der die letzten in ihrer Anzahl drastisch reduzierten Darstellungen noch vor 460 v. Chr. geschaffen werden. Das Erscheinungsbild des Poseidon ändert sich nicht – er ist dem Ereignis weiterhin in feierlich-ruhiger Haltung zugewandt⁹⁹². Etwa eine Generation später entsteht der Ostgiebel des Parthenon mit einer Athenageburtsdarstellung⁹⁹³, bei der nicht mehr das Geburtsmotiv, sondern die göttliche Epiphanie der Athena im Vordergrund steht. Die Anwesenheit des Poseidon ist aufgrund seiner engen Verbindung zu der Neugeborenen und aus genealogischen Gründen unabdingbar; über seine genaue Darstellungsweise sind keine näheren Aussagen machbar, da keine sicher seiner Figur zugewiesenen Reste existieren. Auch das Bildthema der Einführung des Herakles in den Olymp verschwindet in der attisch rotfigurigen Vasenmalerei geradezu. Auf den wenigen erhaltenen Darstellungen ändert sich weder das Erscheinungsbild des Poseidon noch seine Relevanz für das gezeigte Geschehen – er bleibt ein ziemlich unbeteiligter Zuschauer⁹⁹⁴.

Im 5. Jh. v. Chr. unverändert weit verbreitet ist hingegen das Bildmotiv der Gigantomachie. Die Darstellungsweise des Gottes bleibt über die gesamte Laufzeit hinweg im Prinzip dieselbe, auch wenn er in der attisch rotfigurigen Vasenmalerei noch mehr als Einzelkämpfer betont und seine Waffe, der Felsbrocken, durch allerlei Getier und Vegetation belebt wiedergegeben wird⁹⁹⁵. In der Ostmetope VI des Parthenon⁹⁹⁶, die die Mehrheit der Forscher überzeugend mit dem Kampf des Poseidon gegen einen Giganten in Verbindung bringt, wählen die attischen Bildhauer einen anderen Moment des Gefechts für die Darstellung als die Vasenmaler in Athen: Der Gott hat den Felsbrocken bereits zu Boden geworfen, um ihn nun mit ganzer Körperkraft gegen seinen Widersacher zu pressen⁹⁹⁷;

⁹⁹² Vgl. **A15; A16**.

⁹⁹³ Siehe Kap. 3.1.3.

⁹⁹⁴ Vgl. **H17-H19**.

⁹⁹⁵ Vgl. **G4-G7; G10; G13-G15; G20-G22**.

⁹⁹⁶ Siehe Kap. 3.1.1.

⁹⁹⁷ Die Darstellung auf der Ostmetope VI steht in ikonographischer Tradition mit **G1**.

sowohl seine verwendete Waffe als auch seine zentrale Positionierung zwischen Athena und Zeus lehnen sich aber wieder eng an die bereits lange Zeit auf attischen Vasenbildern gebräuchlichen Bildschemata an. Im späten 5. Jh. v. Chr. bereichern die Vasenmaler in Athen das Erscheinungsbild des Gottes um ein neues Motiv: Er kämpft nun in der Gigantomachie vom Rücken eines Pferdes aus⁹⁹⁸. Da Poseidon als einziger der olympischen Götter je reitend dargestellt wird, darf man die Neuerung als eine Anspielung auf seine Funktion als Hippios verstehen.

Das 5. Jh. v. Chr. bringt aber genauso neue Darstellungskontexte hervor. An erster Stelle sei der in der attischen Vasenmalerei der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. so weit verbreitete und in einem betont sexuellen Kontext zu verstehende Bildtypus der Liebesverfolgung genannt, in dem auch Poseidon sehr häufig gezeigt wird. Besonders aussagekräftig sind hierbei nicht seine zahlreich abgebildeten Verfolgungen anonymen weiblicher Gestalten, sondern die weit weniger dargestellten Verfolgungen ikonographisch sicher identifizierbarer Frauen. Zu jenen gehört im ersten Viertel des 5. Jh. v. Chr. Aithra⁹⁹⁹, mit der Poseidon Theseus zeugt. Die Verbindung gerät wohl nicht zuletzt deshalb in einer Zeit in den Blickpunkt der Vasenmaler, in der das Interesse an dem athenischen Hauptheros und somit auch an seiner göttlichen Abstammung besonders groß ist. Sehr viel häufiger stellt der Gott jedoch Amymone¹⁰⁰⁰ nach, die ab 470 v. Chr. zum wichtigsten Objekt seiner Begierde wird. Die große und lange Präsenz der Danaide lässt sich durch den dazugehörigen Mythos erklären, der einerseits Amymone zum Inbegriff der sexuellen Anspielungen macht, andererseits eng mit der Entstehung einer Quelle und infolgedessen auch mit einem speziellen Wirkungsbereich des Poseidon verbunden ist. Interessanterweise wird der Verfolgungstypus auch auf den Gott und seine Frau angewandt, jedoch nur auf einer verschwindend geringen Anzahl an Bildern¹⁰⁰¹. Die Vasenmaler in Athen geben auf diese Weise den ambivalenten Status der Amphitrite zwischen Meeresnymphe und Partnerin eines hohen Gottes wieder.

Im ersten und zweiten Drittel des 5. Jh. v. Chr. erscheint Poseidon wiederholt bei der Spende, einem weiteren neuen und sehr verbreiteten Bildthema. Der Gott begeht die Opferhandlung stehend oder sitzend sowohl alleine¹⁰⁰² als auch in Gesellschaft einer weiteren Gestalt, die entweder nicht näher charakterisiert ist¹⁰⁰³ oder eine bestimmte Gottheit wie

⁹⁹⁸ Vgl. **G23**.

⁹⁹⁹ Siehe Kap. 2.3.2.2; **AI1-AI5**.

¹⁰⁰⁰ Siehe Kap. 2.3.2.3; **AY1-AY12**.

¹⁰⁰¹ Siehe Kap. 2.3.1.4; **AM6-AM10**.

¹⁰⁰² Vgl. **NK6**.

¹⁰⁰³ Vgl. **NK1; NK4; NK5; NK7-NK9**.

beispielsweise Amphitrite¹⁰⁰⁴ darstellt, und im Verbund mit vielen Göttern, wo er stets als Bruder des Zeus an hervorgehobener Stelle platziert wird¹⁰⁰⁵. Auf all den nicht-narrativen Bildern repräsentiert Poseidon aber nicht seine jeweiligen Zuständigkeitsbereiche, wie er das nur noch auf wenigen Darstellungen des 5. Jh. v. Chr.¹⁰⁰⁶ tut, sondern er bekundet seine eigene Göttlichkeit. Es existiert nun auch eine kleine Menge attischer Vasenbilder¹⁰⁰⁷, die Poseidon und seinen Bruder Zeus mit der ministrierenden Nike bei der Darbringung eines Trankopfers zeigen und die in dem Zeitraum zwischen 480 und 470 v. Chr. entstanden sind. Sie sind vor dem historischen Hintergrund der auch zu See ausgefochtenen Perserkriege zu verstehen, nach deren erfolgreichen Ende sowohl dem Zeus als auch dem Poseidon von Seiten der athenischen Bevölkerung besondere Ehren zuteil werden. Derselbe Kontext liegt zwei weiteren Vasenbildern¹⁰⁰⁸ zugrunde, die Poseidon alleine mit Nike bei der Spende zeigen und fast zeitgleich, nämlich zwischen 470 und 460 v. Chr., datiert werden.

Ab 500 v. Chr. zeigt eine überschaubare Menge von attisch rotfigurigen Vasenbildern die Episode vom Besuch des in klassischer Zeit zum athenischen Hauptheros schlechthin aufgestiegenen Theseus auf dem Meeresgrund, in der der Held seine göttliche Abstammung unter Beweis stellt¹⁰⁰⁹. Interessanterweise wird Amphitrite, die Hauptakteurin auf den ersten Darstellungen¹⁰¹⁰, just in dem Zeitraum zwischen 480 und 470 v. Chr. von Poseidon zur Nebenfigur degradiert, der nun selbst seinen Sohn empfängt und somit in das Zentrum des Geschehens rückt¹⁰¹¹. Das Bildthema ist in Attika entstanden und besitzt für die dortige Bevölkerung eine ganz besondere Bedeutung: Zum einen geben die von Amphitrite an Theseus überreichten Geschenke einen Hinweis auf die Vorstellung der Athener, dass der Heros ihr aller Vorfahr ist, zum anderen können die Darstellungen, von denen der Großteil zwischen 480 und 470 v. Chr. entstanden ist, als Reflex auf die historische Situation in Attika begriffen werden. In jener Zeit wird nämlich die schon lange bestehende Beziehung der Athener zum Meer durch den Flottenausbau merklich intensiviert, was in den gemeinsamen Darstellungen von Poseidon, Gott des Meeres, und Theseus, Sohn des Gottes sowie attischer Hauptheros, ihren bildlichen Ausdruck findet. Zwischen 480 und 460 v. Chr. zeigen die attischen Vasenmaler zudem Poseidon und Theseus wiederholt in nicht-narrativen

¹⁰⁰⁴ Siehe Kap. 2.3.1.5.2; **AM14-AM19**.

¹⁰⁰⁵ Vgl. **H11**; **NK15-NK20**.

¹⁰⁰⁶ Vgl. **NK10-NK13**.

¹⁰⁰⁷ Vgl. **NK21-NK24**.

¹⁰⁰⁸ Vgl. **NK2**; **NK3**.

¹⁰⁰⁹ Siehe Kap. 2.1.8.

¹⁰¹⁰ Siehe Kap. 2.1.8.2.1; **T1**; **T2**.

¹⁰¹¹ Siehe Kap. 2.1.8.2.2; **T3-T5**.

Bildkontexten¹⁰¹², um deren Vater-Sohn-Verhältnis ganz deutlich herauszustellen, das auf den wenigen gemeinsamen Darstellungen bei einer der Taten des Heros¹⁰¹³ nie wirklich im Mittelpunkt des Interesses steht.

Nach dem Ende der Perserkriege gerät der Gott Poseidon aber nicht nur verstärkt in den Blickpunkt der attischen Vasenmaler, sondern auch in den der attischen Bildhauer. Im Bauschmuck des Parthenon¹⁰¹⁴, der als Monument des Athena verdankten Sieges über die Perser und als wichtigster griechischer Tempel überhaupt gilt, wird Poseidon an den repräsentativsten Stellen als bedeutsame und fest in die attische Kult- und Götterordnung intergrierte Gottheit gezeigt. Besonders hervorzuheben ist zum einen seine Darstellung im Ostfries, die ganz dezidiert auf seinen Kultaspekt als Hauptgottheit der Ionier anspielt, der letztlich auch die Hegemonie Athens im delisch-attischen Seebund proklamiert, zum anderen die erstmalige bildliche Wiedergabe des sicher uralten Lokalmythos vom Streit um Attika im Westgiebel¹⁰¹⁵, in dem der Gott sowohl als Wohltäter und Schutzmacht der besagten Landschaft als auch als ebenbürtiger Gegner und enger Kultgenosse von Athena erscheint.

In den Götterversammlungen, die auf den jeweils über der Eingangsfront angebrachten Friesen des Hephaisteions¹⁰¹⁶ und des Athena-Nike-Tempels¹⁰¹⁷ dargestellt sind, nimmt die Figur des Poseidon stets eine mit dem obersten Gott Zeus korrespondierende Stellung ein. Während er im Bauschmuck des über der Athener Agora errichteten Tempels als eng mit der Geschichte der Stadt Athen verwobene Gottheit und insbesondere als Vater des mythischen Begründers der Demokratie, des Theseus, auftritt, erscheint er in der Skulpturenausstattung des kleinen auf der Bastion südlich des Aufgangs zu den Propyläen der Athener Akropolis gelegenen Tempels als göttlicher Garant athenischer Siege zu See. Die erhaltenen Fragmente des Bauschmucks des Poseidontempels am Kap Sunion¹⁰¹⁸ lassen keine einzige sichere Zuweisung an die sicherlich in mindestens einem Giebelfeld dargestellte Figur des göttlichen Tempelherrn zu. Die Bildthemen der Giebel sind nicht mehr zu ermitteln und die der beiden teilweise überlieferten Friese – Kentaumachie und kalydonische Eberjagd – können nur mittels Theseus, der an beiden Ereignissen als herausragender Kämpfer teilnimmt und zentral in den Kompositionen platziert wird, mit Poseidon in Beziehung gesetzt werden.

Zusammenfassend betrachtet setzt sich das bereits in archaischer Zeit gewonnene Erscheinungsbild des Gottes Poseidon im 5. Jh. v. Chr. fort. Abgesehen von einigen

¹⁰¹² Siehe Kap. 2.1.8.4; **TP1-TP5**.

¹⁰¹³ Siehe Kap. 2.1.7; **TT1-TT3**.

¹⁰¹⁴ Siehe Kap. 3.1.

¹⁰¹⁵ Vgl. auch **S1**; **S2**.

¹⁰¹⁶ Siehe Kap. 3.2.

¹⁰¹⁷ Siehe Kap. 3.4.

¹⁰¹⁸ Siehe Kap. 3.3.

allmählich auslaufenden bzw. neu geschaffenen Bildkontexten unterliegt es keiner grundlegenden Veränderung. Es fällt jedoch auf, dass nach dem Ende der Perserkriege die Aspekte des Poseidon als göttlicher Vater des Theseus sowie als göttlicher Repräsentant des Meeres ganz verstärkt in den Blickwinkel der attischen Künstler geraten. Die Beobachtung ist wohl letztlich auf den in jener Zeit intensiv betriebenen Ausbau der Flotte, die kurz zuvor gemachte Erfahrung der Überlegenheit zu See und auf die damit verbundene zunehmende Auseinandersetzung der Athener mit dem Meer – der wichtigsten Domäne des Gottes Poseidon – zurückzuführen.

4.2 POSEIDON UND DIE ATHENER

Die Athener der archaischen und klassischen Zeit machen sich von dem Gott Poseidon, der tiefe kultische Wurzeln in ihrer Landschaft besitzt, ein komplexes und facettenreiches Bild. Sie gestehen dem Gott kontinuierlich einen nicht unbeträchtlichen Platz in ihrer Bildkunst zu, in der nicht nur sein in der gesamten griechischen Welt verbreiteter Macht- und Wirkungsbereich thematisiert, sondern vor allem auch sein in jeder Hinsicht besonderes Verhältnis zu Athena – der Hauptgottheit Attikas – sowie seine Vater-Sohn-Beziehung zu Theseus – dem Hauptheros Attikas –, kurz seine spezielle Bedeutsamkeit für jene Landschaft akzentuiert wird. Eine erhöhte und auf ganz bestimmte Aspekte des Gottes ausgerichtete Aufmerksamkeit kommt Poseidon in der attischen Bildkunst der Zeit nach der erfolgreichen Perserabwehr zu. Aus der Flottenpolitik des Themistokles, der Gründung des delisch-attischen Seebundes und der Erinnerung an die kurz zuvor errungenen Seesiege scheint eine verstärkte athenische Wertschätzung des Meeres und damit verbunden das Bedürfnis zu resultieren, den Gott, der für jene Domäne zuständig ist, in passenden Kontexten wiederzugeben. Die attische Bevölkerung empfindet Poseidon als einen sehr wichtigen und überaus darstellenswerten Gott, dessen Bedeutsamkeit sich nicht zuletzt an der Tatsache manifestiert, dass er es ist, der mit der späteren Siegerin Athena nicht nur um den Besitz von Attika streitet, sondern auch für den Schutz der besagten Landschaft sorgt.

«Die Säulen des Kap Sunion an der äußersten Südspitze von Attika waren solch ein theatralisch-religiöses Symbol nicht minder als die aus der Akropolis herausragende Speerspitze der Athena Promachos, die den heimkehrenden Schiffen entgegenfunkeln sollte»
(Joachim Kaiser)¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁹ So KAISER 1986, 77f. in seinem Bericht über seine Griechenlandreise im Jahre 1960.

5 Zusammenfassung

Inhalt der vorliegenden Arbeit ist die ikonographische sowie ikonologische Analyse der bildlichen Darstellungen des Gottes Poseidon, die in archaischer und klassischer Zeit in der griechischen Landschaft Attika kreiert werden. Der Untersuchung liegen insgesamt etwa 200 attische Vasenbilder, die sich zu gleichen Teilen auf das 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. verteilen lassen, sowie sechs Reliefdarstellungen des Gottes zu Grunde, die zur Skulpturenausstattung von vier in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Attika entstandenen Tempelbauten gehören.

Die Einleitung enthält einerseits einen kurzen Überblick über die für das Thema relevante Forschungsgeschichte, andererseits die Definition von Fragestellung und methodischer Vorgehensweise bei der ikonographischen Auswertung der Bilder. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Darstellungsweise des Poseidon in der attischen Bildkunst chronologisch zu skizzieren und dadurch Erkenntnisse über die Vorstellung zu gewinnen, die sich die Athener des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. von dem Gott machen.

Der Hauptteil ist in zwei große Abschnitte gegliedert. Der erste größere Teil der Arbeit befasst sich mit der Erscheinung des Gottes Poseidon in verschiedenen narrativen und nicht-narrativen Darstellungskontexten attischer Vasenbilder, deren ikonographische Auswertung stets in chronologischer Reihenfolge und mittels einer genauen Beschreibung und gründlichen Analyse der Bildelemente erfolgt. Daraus geht hervor, dass der Gott auf der einen Seite in seinen weit in der gesamten griechischen Welt verbreiteten Funktionen, auf der anderen Seite aber auch in attikaspezifischen sowie eng mit der Hauptgöttin Athena verbundenen Rollen gezeigt wird.

Inhalt des zweiten kleineren Teils der Arbeit ist die Auseinandersetzung mit den Darstellungen des Poseidon in der attischen Bauplastik, bei der nicht nur die kritische Analyse der dem Gott zugewiesenen Bruchstücke bzw. Figuren sowie deren jeweiliger Entstehungskontext, sondern auch wieder Ikonographie, Platzierung und Einbindung des Poseidon im Vordergrund stehen. Es fällt auf, dass der Gott an den wichtigsten Bauprojekten des 5. Jahrhunderts v. Chr. erscheint, und zwar stets in hervorgehobener Positionierung und bedeutsamer Funktion.

Der Schlussteil beinhaltet ein zusammenfassendes Fazit aus allen Teilergebnissen der Arbeit. Der erste Abschnitt befasst sich gezielt mit der chronologischen Entwicklung und der Frage nach einem möglichen Wandel des Poseidonbildes in der attischen Bildkunst

archaischer und klassischer Zeit. Die athenischen Vasenmaler und Bildhauer räumen dem Gott einen kontinuierlich wichtigen Platz in ihren Werken ein und stellen ihn dabei mit einem facettenreichen Erscheinungsbild aus, das über das 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. hinweg zwar keiner grundlegenden Veränderung unterliegt, in dem aber nach dem Ende der Perserkriege und zur Zeit des Flottenausbaus die Aspekte des Poseidon als göttlicher Vater des athenischen Hauptheros Theseus sowie Beherrscher des Meeres besonders akzentuiert werden. Im zweiten Abschnitt des Fazit wird noch einmal ein letzter interpretativer Blick auf die Beziehung der attischen Bevölkerung zu dem Gott geworfen, aus deren Beschaffenheit deutlich hervorgeht, dass Poseidon eine tief in der attischen Landschaft verwurzelte und eng mit der dortigen Geschichte verbundene Gottheit darstellt.

6 Vasenbilderliste

Hinweis: Die mit * gekennzeichneten Bilder befinden sich im Abbildungsteil

HOCHZEIT DES PELEUS UND DER THETIS

P1: London, British Museum 1971.11-1.1: Dinos; Para 19.16bis; SHAPIRO 1989, Taf. 17b*; BAKIR 1981, Taf. 1-2; Abb. 1-4; SCHEFOLD 1993, Abb. 191. 229A-I.

P2: Athen, Nationalmuseum Akr. 587: Dinos; ABV 39.15; GRAEF – LANGLOTZ 1925, Taf. 26.

P3: Florenz, Museo Archeologico Etrusco 4209: Volutenkrater; ABV 76.1; Para 29; LISSARRAGUE 1999, Taf. 1*; SIMON – HIRMER 1967, Taf. 56; SCHEFOLD 1993, Abb. 189 a. b.

P4: Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 67371: Dinos; IOZZO 2007, Kat. Nr. 56*.

ATHENAGEBURT

A1: Paris, Musée du Louvre CA616: Pyxis; Para 23; SHAPIRO 1989, Taf. 19d; SCHEFOLD 1993, Abb. 209. 309. 311-312 ; SIMON – HIRMER 1976, Taf. 58; 59.

A2: Paris, Musée du Louvre E852: Thyrrhenische Amphora; ABV 96.13; CVA Paris, Musée du Louvre (1) III Hd Taf. 5, 6; 7, 5.

A3: Berlin, Antikensammlung F1704: Thyrrhenische Amphora; ABV 96.14; Para 36; CVA Berlin, Antikensammlung (5) Taf. 12, 1. 2; 14, 1. 2; 16, 1-3*.

A4: Paris, Musée du Louvre E861: Amphora; ABV 102.97; Para 33.1; Beazley Archiv Nr. 350214*; CVA Paris Musée du Louvre (1) III Hd Taf. 6, 5.

A5: Basel, Antikensammlung und Sammlung Ludwig BS1921.328: Amphora der Gruppe E; SCHEFOLD 1978, Abb. 4*; SHAPIRO 1989, Taf. 47b.

A6: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 353: Amphora der Gruppe E; ABV 138.2; Beazley Archiv Nr. 310332*.

A7: London, British Museum B147: Amphora der Gruppe E; ABV 135.44; Para 55; LIMC VII Poseidon 173 mit Abb.*; CVA London, British Museum (3) III He Taf. 24, 1A-G.

A8: Berlin, Antikensammlung F1699 (verloren): Amphora der Gruppe E; ABV 136.53; Para 55; Beazley Archiv Nr. 310313.

A9: Paris, Musée du Louvre F32: Amphora der Gruppe E; ABV 135.43; Para 55; CVA Paris, Musée du Louvre (3) III He Taf. 14, 8; 16, 3.

A10: Genf, Musée d'Art et d'Histoire MF154: Amphora; ABV 299.18; Para 130; SHAPIRO 1989, Taf. 14c-d; CVA Genf, Musée d'Art et d'Histoire (2) III H Taf. 48, 1-4.

A11: Philadelphia, University of Pennsylvania 3441: Amphora; ABV 296.3; Para 128; Beazley Archiv Nr. 320382.

A12: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 64217: Amphora; Para 129.3ter; Beazley Archiv Nr. 340531.

A13: Oldenburg, Stadtmuseum XII.8249.1: Amphora; LIMC III Eileithyia 21 mit Abb.

A14: Würzburg, Universität Martin von Wagner Museum L309: Hydria; ABV 268.28; Para 118.120; SCHEFOLD 1978, Abb. 7*; BUROW 1989, Taf. 126; 128.

A15: Reggio Calabria, Museo Nazionale 4379: Volutenkrater; ARV² 251.27; Para 350; SCHEFOLD 1981, Abb. 8*.

A16: London, British Museum E410: Pelike; ARV² 494.1; Para 380; SCHEFOLD 1981, Abb. 7*.

ATHENA UND POSEIDON

AT1: Paris, Cabinet des Médailles 222: Amphora des Amasismalers; ABV 152.25; Para 63; LISSARRAGUE 1999, Abb. 143*; BOTHMER 1985, Abb. 23; SIMON – HIRMER 1976, Taf. 72; CVA Paris, Bibliothèque Nationale (1) Taf. 36, 1-7; 37, 6. 7.

AT2: Boston, Museum of Fine Arts 01.8026: Amphora des Amasismalers; ABV 152.26; Para 63; SHAPIRO 1989, Taf. 49d*; CVA Boston, Museum of Fine Arts (1) Taf. 26, 1.

AT3: Oxford, Ashmolean Museum 1929.19: Oinochoe des Amasismalers; ABV 153.38; SHAPIRO 1989, Taf. 50b*; BOTHMER 1985, Nr. 29; CVA Oxford, Ashmolean Museum (2) III H Taf. 3, 28a-b.

AT4: Florenz, Museo Archeologico Etrusco 3791: Oinochoe des Amasismalers; ABV 153.42; Para 64; SHAPIRO 1989, Taf. 50c.

GIGANTOMACHIE

G1: Athen, Nationalmuseum Akr. 607: Dinos; ABV 107.1; VIAN 1951, Taf. 24 i. k*.

G2: Athen, Nationalmuseum Akr. 2134: Kantharos; ABV 347; VIAN 1951, Taf. 25 d.

G3: New York, Metropolitan Museum of Art 98.8.11: Amphora; ABV 308.65; LIMC IV Gigantes 269A mit Abb.*; CVA New York, Metropolitan Museum of Art (4) Taf. 24, 1.

G4: Paris, Cabinet des Médailles 573: Schale; ARV² 417.1; LIMC VII Poseidon 180 mit Abb.

G5: Berlin, Antikensammlung F2293: Schale; ARV² 370.10; Para 365, 367; SCHEFOLD 1981, Abb. 212. 222; LIMC IV Gigantes 303 mit Abb.

G6: Boston, Museum of Fine Arts 98.932: Kantharos; ARV² 832.36; Para 422; Beazley Archiv Nr. 205038.

G7: Florenz, Museo Archeologico Etrusco 4226: Kelchkrater; CVA Florenz, Regio Museo Archeologico (2) III I Taf. 36, 1. 2.

G8: Kopenhagen, Nationalmuseum 3672: Amphora; ABV 307.58; LIMC VII Poseidon 174 mit Abb.; CVA Kopenhagen, Nationalmuseum (3) III H Taf. 105, 1a-b.

G9: München, Antikensammlungen 1485: Amphora; ABV 236.4; CVA München, Museum antiker Kleinkunst (8) Taf. 375, 1. 2. 3. 4*.

G10: Berlin, Antikensammlung F2531: Schale; ARV² 1318.1; LIMC VII Poseidon 179 mit Abb.*; CVA Berlin, Antiquarium (3) Taf. 121, 3. 4.

G11: Paris, Cabinet des Médailles 573: Schale; ARV² 417.1; LIMC VII Poseidon 180 mit Abb.

G12: Mannheim, Reiss Museum 58: Amphora; Para 126; CVA Mannheim, Reiss-Museum (1) Taf. 13, 2; 15, 4.

G13: Wien, Kunsthistorisches Museum 688: Krater; ARV² 255.2; LIMC VII Poseidon 178 mit Abb.; CVA Wien, Kunsthistorisches Museum (2) Taf. 86, 1. 3.

G14: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 84: Amphora; ARV² 248.3; LIMC VII Poseidon 177 mit Abb.

G15: Berlin, Antikensammlung F2293: Schale; ARV² 370.10; Para 365. 367; SCHEFOLD 1981, Abb. 121. 122; LIMC IV Gigantes 303 mit Abb.

G16: New York/London Kunstmarkt Sotheby's: Amphora; Beazley Archiv Nr. 9051*.

G17: München, Antikensammlungen 1437: Amphora; LIMC IV Gigantes 126 mit Abb.*; CVA München, Museum antiker Kleinkunst (7) Taf. 340, 1. 2.

G18: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 47798: Amphora; ABV 376.224; RICCI 1955, Abb. 255a.
G19: Rom, American Academy 41650: Amphora; SHAPIRO 1989, Taf. 19b.
G20: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 84: Amphora; ARV² 248.3; LIMC VII Poseidon 177 mit Abb.*.
G21: London, British Museum B526: Lekythos; ABL 227.29; LIMC IV Gigantes 201.
G22: Brüssel, Musée Royaux R303: Amphora; ARV 251.34; LIMC IV Gigantes 335 mit Abb.*; CVA Brüssel, Musée Royaux du Cinquantenaire (1) III Ie Taf. 9, 9b.
G23: Paris, Louvre S1677: Amphora; ARV² 602.24; Para 482; LIMC VII Poseidon 161 mit Abb.*.

APOLLINISCHE TRIAS

AP1: London, British Museum B212: Amphora; ABV 297.1; Para 129; SHAPIRO 1989, Taf. 27b*; CVA London, British Museum (4) III He Taf. 50, 1a.
AP2: New York, Metropolitan Museum of Art 57.12.6: Amphora des Antimenesmalers; Para 120; CVA New York, Metropolitan Museum of Art (3) Taf. 33, 3*.
AP3: Hannover, Kestner-Museum 1965.30: Hydria des Antimenesmalers; Para 119; LIMC VII Poseidon 170 mit Abb.; BUROW 1989, Taf. 91b-c; CVA Hannover, Kestner Museum (1) Taf. 18, 2. 3; 19, 2.
AP4: Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 222: Hydria des Antimenesmalers; ABV 268.27; Para 118; BUROW 1898, Taf. 117; CVA Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum (1) Taf. 29, 1. 2.
AP5: Turin, Museo di Antichità 4100: Amphora des Antimenesmalers; ABV 274.128; BUROW 1989, Taf. 46*; CVA Turin, Museo di Antichità (2) III H Taf. 3, 2; 4, 2. 3.
AP6: Basel, A. Wilhelm: Hydria des Antimenesmalers; Para 119.27bis; BUROW 1989, Taf. 72.
AP7: Toledo, Museum of Art 1956.70: Hydria des Antimenesmalers; ABV 268,26; Para 118; BUROW 1989, Taf. 99*; CVA Toledo, Museum of Art (1) Taf. 23, 1.
AP8: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden PC1: Hydria; Para 154.1bis; CVA Leiden, Rijksmuseum van Oudheden (1) III H Taf. 9.
AP9: London, British Museum B262: Amphora; ABV 321.3; Beazley Archiv Nr. 301684*; CVA London, British Museum (4) III He Taf. 68, 2a.
AP10: Capua, Museo Campano 145: Amphora; ABV 694.3; Para 153; CVA Museo Campano (2) III H Taf. 2, 1.
AP11: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 386: Amphora; ABV 694; Para 153; Beazley Archiv Nr. 306614.
AP12: München, Antikensammlungen 1574: Amphora; KUNZE 1992, Taf. 24, 1; 67, 2; CVA München, Antikensammlungen ehemals Museum antiker Kleinkunst (9) Taf. 25, 1. 2.
AP13: Schweiz, Privat: Hydria; Para 164.45bis; Beazley Archiv Nr. 351202*.
AP14: Boston, Museum of Fine Arts 68.46: Amphora; LIMC II Artemis 1154 mit Abb.; CVA Boston, Museum of Fine Arts (1) Taf. 13, 1. 2.
AP15: Bologna, Museo Civico Archeologico 301: Kelchkrater; ARV² 1184.5; CVA Bologna (4) III I Taf. 83; 85, 4*.

APOLLON UND POSEIDON

APO1: Florenz, Museo Archeologico Etrusco 73127: Schale; ARV² 173.4; SHAPIRO 1989, Taf. 49, b*; LIMC VII Poseidon 172 mit Abb.; CVA Florenz, Regio Museo Archeologico (2) III I Taf. 75, 3.

APO2: Bern, Privat: Schale; HASB 2, 1976, Taf. 1. 1*.

TATEN DES HERAKLES

TH1: Berlin, Antikensammlung F1732: Oinochoe; ABV 110.37; Para 44.48; SHAPIRO 1989, Taf. 30c-d; LIMC VII Poseidon 167 mit Abb.

TH2: Zürich, Arete: Kyathos; Arete, Galerie für Antike Kunst, Zürich: Liste 20, Nr. 28.

TH3: München, Antikensammlungen 2407: Stamnos; ARV² 274.35; CVA München, Museum antiker Kleinkunst (5) Taf. 240, 5; 241, 1-6.

TH4: Kavala, Museum A1891: Amphora; BROMMER 1984a, Taf. 46 b.

TH5: Toledo, Museum of Art 1956.69: Hydria; ABV 263.2; Para 116; LIMC VII Poseidon 211 mit Abb.; CVA Toledo, Museum of Art (1) III H Taf. 20, 1; 21, 2.

TH6: Charlecote, Fairfax-Lucy: Hydria; AHLBERG 1984, Abb. VI 9.

TH7: Leningrad, Arch. Inst. B 1516 (St. 25): Hydria; AHLBERG 1984, Abb. IX 1.

TH8: Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 50820: Amphora; ABV 328.3; AHLBERG 1984, Abb. IX.2*.

TH9: Luzern, Kunsthandel Ars Antiqua: Schale; AHLBERG 1984, Abb. IV 12.

TH10: Toledo, Museum of Art 1956.69: Hydria; ABV 263.2; Para 116; LIMC VII Poseidon 211 mit Abb.*; CVA Toledo, Museum of Art (1) III H Taf. 20, 1.

TH11: Schweiz, Privatsammlung: Hydria; ABV 277.7; Beazley Archiv Nr. 320169.

EINFÜHRUNG DES HERAKLES IN DEN OLYMP

H1: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS496: Amphora; SHAPIRO 1989, Taf. 47b; SCHEFOLD 1978, Abb. 37.

H2: London, British Museum B166: Amphora; BOTHMER 1985, Abb. 85*; CVA London, British Museum (3) III He Taf. 30, 3a-b.

H3: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (ohne Inv. Nr.): Kyathos; AntK 21, 1978, Taf. 6, 5*.

H4: Amphora (verschollen): GREIFENHAGEN 1978, Abb. 28.

H5: Rom, Musei Capitolini 158: Hydria; LIMC VII Poseidon 164 mit Abb.*; CVA Rom, Musei Capitolini (1) III H Taf. 26, 1.

H6: Athen, Agora Museum AP 1044: Kelchkrater; ABV 145.19; Para 60; SHAPIRO 1989, Taf. 24c*; LIMC VII Poseidon 165 mit Abb.

H7: Orvieto, Museo Civico Coll. Faina 187: Amphora; ABV 145.11; Para 60; SHAPIRO 1989, Taf. 24d*.

H8: Laon, Musée Archeologique Municipal 37.981: Amphora; Para 137.2bis; CVA Laon, Musée Municipal (8) III H Taf. 4, 3; 5, 1. 2.

H9: Berlin, Antikensammlung F1827: Amphora; Para 170.5; CVA Berlin, Antikenmuseum (5) Taf. 7, 3; 8, 1. 2.

H10: Orvieto, Museo Civico Coll. Faina 78: Amphora ABV 144.9; Para 60; SHAPIRO 1989, Taf. 25d*; SCHEFOLD 1978, Abb. 39.

H11: Berlin, Antikensammlung F2278: Schale des Sosias; ARV² 21.1; Para 323; SHAPIRO 1989, Taf. 51a*; SCHEFOLD 1978, Abb. 42. 43. 277; SIMON – HIRMER 1976, Taf. 117-119; CVA Berlin, Antiquarium (2) Taf. 49, 2; 50, 1-4.

H12: Paris, Musée du Louvre F30: Olpe; ABV 152.29; Para 63; SHAPIRO 1989, Taf. 50d-e*; BOTHMER 1985, Nr. 27.

H13: Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniense RC1871: Amphora; ABV 270.64; Para 118; BUROW 1989, Taf. 153; CVA Tarquinia, Museo Nazionale (1) III H Taf. 7, 1. 2.

H14: London, British Museum B424: Schale; ABV 169.3; Para 70; SCHEFOLD 1993, Abb. 230; CVA London, British Museum (2) III He Taf. 13, 1a-c.

H15: Toulouse, Musée St. Raymond 26102: Amphora; UGAGLIA 1993, 41 Nr. 5.

H16: Agrigento, Museo Archeologico Regionale 360942: Lekythos; Para 225(?); CVA Agrigento, Museo Archeologico Nazionale (1) Taf. 61, 3. 4; 63, 2.

H17: Triest, Museo Storia ed Arte S424: Stamnos; ARV² 217.2; Para 346; CVA Triest, Museo Civico (1) III I Taf. 3, 1-4.

H18: St. Petersburg, State Hermitage Museum St1641: Stamnos; ARV² 639.56; Para 514; Beazley Archiv Nr. 207407*.

TATEN DES THESEUS

TT1: Oxford, Ashmolean Museum 1937.983: Kelchkrater; ARV² 1153.13; Para 457; LIMC VII Poseidon 201 mit Abb.*; BOARDMAN 1981, Abb. 181*.

TT2: Adolphseck, Schloss Fasanerie 78: Kelchkrater; ARV² 1346.2; Para 482; LIMC VII Poseidon 204 mit Abb.; SCHEFOLD – JUNG 1988, Abb. 191; CVA Adolphseck, Schloss Fasanerie (1) Taf. 49; 50, 1. 2; 51, 1*.

TT3: Brüssel, Musée Royaux R303: Amphora; ARV² 249.6; Para 350; Beazley Archiv Nr. 202485*; CVA Brüssel, Musées Royaux du Cinquanteaire (1) III I Taf. 9a.

TT4: München, Antikensammlungen 1414: Amphora; ABV 367.87; Para 162; SHAPIRO 1989, Taf. 67a*; CVA München, Museum antiker Kleinkunst (1) Taf. 49, 1.

TT5: Neapel, Museo Archeologico Nazionale 128333: Amphora; ABV 367.93; Beazley Archiv Nr. 302088*.

TT6: Oxford, Ashmolean Museum 1927.4065: Schale; ARV 39.62; Para 327; SCHEFOLD 1978, Abb. 210; CVA Oxford, Ashmolean Museum (2) Taf. 51, 4; 53, 3. 4.

THESEUS' BESUCH AUF DEM MEERESGRUND

T1: Paris, Musée du Louvre G 104: Schale; ARV² 318.1; Para 358; LIMC I Amphitrite 75 mit Abb.*; SCHEFOLD – JUNG 1988, Taf. 288-290.

T2: New York, Metropolitan Museum of Art 53.11.4: Schale; ARV² 406.7; LIMC I Amphitrite 76 mit Abb.; SCHEFOLD – JUNG 1988, Abb. 292. 293; FRONING 1971, Taf. 13; 14. 1.

T3: Cambridge, Harvard University, Arthur M. Sackler Mus. 60.339: Kolonettenkrater; ARV² 274.39; LIMC I Amphitrite 78 mit Abb.*; CVA Baltimore, Robinson Collection (2) Taf. 31; 32.

T4: Kopenhagen, NY Carlsberg Glyptothek 2695: Pelike; ARV² 362.19; LIMC VII Poseidon 210 mit Abb.*; LIMC I Amphitrite 78A mit Abb.; CVA Kopenhagen, NY Carlsberg Glyptothek (1) Taf. 33, 21a-b; 34, 21b.

T5: Paris, Cabinet des Médailles 418: Kelchkrater; ARV² 260.2; Para 351; LISSARRAGUE 1999, Abb. 152*; LIMC VII Poseidon 208 mit Abb.; BROMMER 1982, Abb. 12.

T6: Zürich, Privatbesitz: Amphora; ISLER-KERENYI 1977, Taf. 8a-b.

T7: Bologna, Museo Civico Archeologico 303: Kelchkrater; ARV² 1184.6; Para 460; CVA Bologna, Museo Civico Archaeologico (4) Taf. 79, 4*; 82; 83, 1. 2.

THESEUS UND POSEIDON

TP1: Malibu, Paul Getty Museum 86.AE.195 (S80.AE.235, ex Bareiss 347): Pelike; Para 364.21bis; LIMC VII Theseus 317 mit Abb.*; CVA Malibu, J. Paul Getty Museum (7) Taf. 343, 1; 344, 1.

TP2: New York, Metropolitan Museum of Art 41.162.17: Amphora; ARV² 202.80; CVA Cambridge (MA), Fogg Museum and Gallatin Collections, Taf. 51, 2a-b.

TP3: New Haven, Yale University 1913.143: Oinochoe; ARV² 503.25; MORRIS 1992, Abb. 54*.

TP4: New York, Metropolitan Museum of Art 21.88.162: Hydria; CURTIUS 1927, Abb. 4.

TP5: London, British Museum E264: Amphora; ARV² 579.1; Para 392; Jdl 102, 1987, 93 Abb. 25a*; CVA London, British Museum (3) III Ic Taf. 7, 1a-b.

NICHT-NARRATIVE DARSTELLUNGSKONTEXTE: ARCHAISCHE ZEIT

NA1: Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 7.268: Schale; Para 27.10bis; BRIJDER 1991, Taf. 127d.

NA2: Paris, Cabinet des Médailles 314: Schale; ABV 65.41; SHAPIRO 1989, Taf. 52a*; BRIJDER 1991, Taf. 134a-c; CVA Paris, Bibliothèque Nationale (1) Taf. 44, 1-5.

NA3: Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 49635: Schale; BRIJDER 1991, Taf. 18d.

NA4: Paris, Musée du Louvre F145: Schale; AntK Beih. 7, Taf. 12, 1*; LIMC Nereus 13 mit Abb.

NA5: Bukarest, National History Museum 03327: Lekythos; Para 279; CVA Bukarest, Institut d'Archeologie, Taf. 29, 5. 6.

NA6: Oxford, Ashmolean Museum V 247: Lekythos; ABL 255.19; LIMC VII Poseidon 156 mit Abb.

NA7: New Haven, Yale University 1913.112: Lekythos; ABL 255.26; LIMC VIII Hippokampos 4 mit Abb.

NA8: Olympia, Archäologisches Museum K11028: Lekythos; KUNZE - GÖTTE – BUROW – HEIDEN 2000, Taf. 80. 204.

NA9: München, Antikensammlungen 1894: Lekythos; ABL 255.18; Beazley Archiv Nr. 390492.

NA10: Lugano, Privatsammlung: Kyathos; LIMC VII Poseidon 159 mit Abb.*.

NA11: New York, Metropolitan Museum of Art 17.230.9: Skyphos; ABV 703; Beazley Archiv Nr. 306783.

NA12: Kopenhagen, Nationalmuseum 13407: Schale des Oltos; ABV 59.57; Para 326; LIMC VII Poseidon 142 mit Abb.*; SCHEFOLD 1978, Abb. 207; CVA Kopenhagen, National Museum (8) Taf. 334, 1b.

NA13: Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität S131: Schale des Oltos; ARV² 56.23; LIMC VII Poseidon 140 mit Abb.; KEULS 1985, Abb. 65.

NA14: Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 224: Schale des Oltos; ARV² 55.17; LIMC VII Poseidon 141 mit Abb.; CVA Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum (2) Taf. 65, 1-4; 67, 3.

NA15: Berkeley, Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology 8.3: Schale; ARV² 136.6; CVA Berkeley, University of California (1) Taf. 32, 1.

- NA16: Palermo, Museo Archeologico Regionale V 671:** Lekythos; ARV² 212.211; CVA Palermo, Museo Nazionale (1) III I Taf. 20, 5.
- NA17: Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität S5:** Schale; ABV 63.1; SHAPIRO 1989, Taf. 48c; LIMC VII Poseidon 264 mit Abb.; BRIJDER 1991, Taf. 120a-b; CVA Heidelberg, Universität (4) Taf. 151, 1.3-4.
- NA18: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS495:** Amphora; Para 187.3; Ephemeris Archaiologike 128, 1989, 107 Abb.2.
- NA19: Genf, Musée d'Art et d'Histoire I499:** Amphora; ABV 246.71; CVA Genf, Musée d'Art et d'Histoire (2) Taf. 45, 1-4.
- NA20: Paris, Musée du Louvre F316:** Kelchkrater; ARV² 281.19; Beazley Archiv Nr. 320239*; CVA Paris, Louvre (2) III He Taf. 7, 3. 4 ; 8, 1.
- NA21: Paris, Musée du Louvre F224:** Amphora; ARV² 320.5; Para 140; CVA Paris, Louvre (5) III He Taf. 57, 2.
- NA22: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia M532:** Oinochoe; ABV 427.21.
- NA23: Berlin, Antikensammlung F2060:** Schale; ABV 435.1; SHAPIRO 1989, Taf. 63e*.
- NA24: Paris, Musée du Louvre F257:** Amphora; CVA Paris, Louvre (5) III He Taf. 53, 4.
- NA25: Toronto, Royal Ontario Museum 776:** Amphora; CALLIPOLITIS 1974, Taf. 34, 1.
- NA26: Kopenhagen, Nationalmuseum:** Amphora; LUND – RASMUSSEN 1995, 60.
- NA27: London, British Museum B425:** Schale des Xenokles; ABV 184; Para 76; LIMC IV Hades 14 mit Abb.*; SCHEFOLD 1993, Abb. 230; CVA London, British Museum (2) III He Taf. 13, 1a-c.
- NA28: Kopenhagen, Nationalmuseum 14347:** Amphora; Para 65; SHAPIRO 1989, Taf. 48a*; BOTHMER 1985, Nr. 13; CVA Kopenhagen, National Museum (8) Taf. 313, 2a; 314, 1a.
- NA29: Paris, Musée du Louvre F25:** Amphora; ABV 150.4; Para 62; BOTHMER 1985, Nr. 12; CVA Paris, Louvre (3) III He Taf. 14, 2; 16, 4.
- NA30: London, British Museum B254:** Amphora; ABV 673; CVA London, British Museum (4) III He Taf. 62, 4a-b.
- NA31: Würzburg, Universität Martin von Wagner Museum L194:** Amphora; LIMC VII Poseidon 160 mit Abb.*; LIMC III Dionysos 435 mit Abb.; LANGLOTZ 1932, Taf. 58. 194.
- NA32: Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese 681:** Amphora; CVA Tarquinia (1) III H 7 Taf. 11. 2-4.

NICHT-NARRATIVE DARSTELLUNGSKONTEXTE: KLASSISCHE ZEIT

- NK1: Oxford, Ashmolean Museum 1917.59:** Amphora; ARV² 636.8; LIMC VII Poseidon 147 mit Abb.*; CVA Oxford, Ashmolean Museum (1) Taf. 17, 4; 18, 1.
- NK2: New Haven, Yale University 1985.4.1:** Kelchkrater; MORRIS 1992, Abb. 53*.
- NK3: New York, Metropolitan Museum of Art 06.1021.151:** Amphora; ARV² 519.16; LIMC VI Nike 211 mit Abb.*.
- NK4: Ferrara, Museo Nazionale di Spina T133AVP:** Volutenkrater; ARV² 608.3; Para 396; CVA Ferrara, Museo Nazionale (1) Taf. 8, 1. 2.
- NK5: Mannheim, Reiss-Museum:** Schale; ARV² 662.95; Beazley Archiv Nr. 207754.
- NK6: Paris, Musée du Louvre G377:** Amphora; ARV² 1070; LIMC VII Poseidon 150 mit Abb.*; CVA Paris, Louvre (8) III Id Taf. 36, 2.4.7.
- NK7: New York, Metropolitan Museum of Art 1972.118.146:** Oinochoe; ARV² 1071.9; Beazley Archiv Nr. 214422.
- NK8: London, British Museum E322:** Amphora; ARV² 669; CVA London, British Museum (5) III I c Taf. 61, 1a-b.
- NK9: Leipzig, Antikenmuseum der Universität Leipzig T4738:** Amphora; PAUL 1994, Abb. 19.

- NK10: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden ROII38:** Amphora; CVA Leiden, Rijksmuseum van Oudheden (2) Taf. 106, 10-12.
- NK11: Amsterdam, Allard Pierson Museum 9710:** Lekythos; LIMC VII Poseidon 149 mit Abb.
- NK12: Agrigento, Museo Archeologico Regionale 78:** Lekythos; ARV² 662.1; Beazley Archiv Nr. 207758.
- NK13: Athen, Agora Museum P8443:** Glockenkrater; MOORE 1997, Taf. 43.322.
- NK14: Basel, Antikensammlung und Sammlung Ludwig LU39:** Dinos; SHAPIRO 1989, Taf. 64d*.
- NK15: München, Antikensammlungen 2304:** Amphora; ARV² 220.1; Para 346; SHAPIRO 1989, Taf. 64a*; CVA München, Museum antiker Kleinkunst (4) Taf. 178, 1; 179,1; 180.
- NK16: Bochum, Ruhr Universität, Kunstsammlungen S1062:** Schale des Makron; KUNISCH 1997, Taf. 118; 119.
- NK17: Athen, Nationalmuseum Akr. 2.325:** Schale des Makron; ARV² 460.20; Para 377; CARPENTER 1997, Taf. 20a.
- NK18: Vatikanstadt, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano AST131:** Schale; ARV² 431.43, 432.43; LIMC IV Hera 217 mit Abb.
- NK19: Paris, Musée du Louvre G370:** Stamnos; ARV² 639.54, 1663; Beazley Archiv Nr. 207405*; ARAFAT 1990, Taf. 28a; CVA Paris, Louvre (3) III Id Taf. 10, 1.4.6.8; 11. 4.
- NK20: London, British Museum E82:** Schale des Kodros; ARV² 1269.3; Arafat 1990, Taf. 29.
- NK21: Berlin Antikensammlung F2166:** Pelike; ARV² 288.5; Oakley 1997, 218 Abb. 7*.
- NK22: Berlin Antikensammlung F2167:** Pelike; ARV² 288.6; Beazley Archiv Nr. 202625.
- NK23: Paris, Musée du Louvre G346:** Krater; ARV² 515.3; CVA Paris, Louvre (4) III d I Taf. 29, 1.3.8.
- NK24: Oxford, Robinson Collection:** Hydria; ARV² 573.12; 587.56; AJA 60, 1956, Taf. 15, 66*.
- NK25: London, British Museum E445:** Stamnos; ARV² 217.1; CVA London, British Museum (3) III Ic Taf. 21, 5a-d.
- NK26: Boston, Museum of Fine Arts 96.719:** Amphora; ARV² 1107.6; Para 452; Beazley Archiv Nr. 214644*.

AMPHITRITE UND POSEIDON

- AM1: Basel, Kunsthandel:** Hydria; AntK 1966/1, Taf. I*; LIMC I Amphitrite 43 mit Abb.
- AM2: Laon, Musee Archaeologique Municipal 37979:** Amphora; LIMC I Amphitrite 44 mit Abb.; CVA Laon, Musée Municipal (9) Taf. 8, 1.3-4.
- AM3: Compiègne, Musee Vivenel 1056:** Hydria; ABV 364.53; SHAPIRO 1989, Taf. 52b*; CVA Compiègne, Musée Vivenel (6) Taf. 7, 5; 9, 2.
- AM4: Paris, Musée du Louvre G41:** Hydria; ARV² 33.8; LIMC I Amphitrite 46 mit Abb.; CVA Paris, Louvre (6) III Ic Taf. 51, 1-5.
- AM5: Winterthur, Archäologische Sammlung 428:** Amphora; CVA Ostschweiz, Ticino (1) Taf. 17, 3-5.
- AM6: Basel, Sammlung Cahn HC909:** Fragment einer Lekythos; LIMC I Amphitrite 39 mit Abb*.
- AM7: Basel, Sammlung Cahn HC46:** Fragment einer Hydria; ARV² 1662; KAEMPF 1979, Taf. 18, 3.
- AM8: Tarent, Museo Nazionale und Reggio Calabria:** Lekanis; ARV² 212.215.1634; LULLIES 1971, Taf. 22, 1-4.

- AM9: Athen, Nationalmuseum 1708:** Pyxis; ARV² 833.46; CVA Athen, Musée National (2) III *Id* Taf. 18, 3. 4^{*}; 19, 1.
- AM10: Neapel, Museo Archaeologico Nazionale 146720:** Glockenkrater; LIMC I Amphitrite 42 mit Abb.*.
- AM11: New York, Privatbesitz:** Alabastron; BOTHMER 1961, Taf. 76; 79.
- AM12: Paris, Musée du Louvre G205:** Amphora; ARV² 309.2; LIMC VII Poseidon 227 mit Abb.; CVA Paris, Louvre (6) III *Ic* Taf. 37, 12-13; 38, 3.
- AM13: Paris, Musée du Louvre G431:** Pelike; ARV² 604.48; CVA Paris, Louvre (8) III *Id* Taf. 42, 11.
- AM14: Paris, Musée du Louvre G116:** beschädigte Schale; ARV² 431.44; LIMC VII Peleus 177 mit Abb.
- AM15: Mannheim, Reiss-Museum Cg 344:** Pelike; LIMC I Amphitrite 37 mit Abb.
- AM16: Toledo, Museum of Art 1956.24:** Stamnos; ARV² 251.30; Para 350; LIMC I Amphitrite 36 mit Abb.*; CVA Toledo, Museum of Art (1) Taf. 42, 1-2.
- AM17: Wien, Kunsthistorisches Museum IV 3730:** Stamnos; ARV² 657.3; CVA Wien, Kunsthistorisches Museum (2) Taf. 67, 1-5*.
- AM18: Würzburg, Universität Martin-von-Wagner-Museum L 518:** Stamnos; ARV² 657.2; Beazley Archiv Nr. 207661.
- AM19: Ferrara, Museo Nazionale di Spina T 113 A VP:** Volutenkrater; ARV² 608.3; Para 396; CVA Ferrara, Museo Nazionale (1) Taf. 8. 1. 2.
- AM20: London, British Museum E140:** Skyphos; ARV² 459.3; 481; 1654; Para 377; SHAPIRO 1989, Taf. 34; HAMDORF 1986, Taf. 47; 48; CVA London, British Museum (4) III *Ic* Taf. 28, 2a-d.
- AM21: Ruvo, Museo Jatta 1501:** Volutenkrater; ARV² 1338.1; Para 481; Beazley Archiv Nr. 217518.

AITHRA UND POSEIDON

- AI1: Frankfurt, Städel ST V 7:** Schale des Brygosmalers; ARV² 386.1649; Para 521; LIMC VII Poseidon 192 mit Abb.*; SCHEFOLD 1981, Abb. 57-60; KEULS 1985, Abb. 45-47; ECKSTEIN – LEGNER 1969, Taf. 69; CVA Frankfurt, Frankfurt am Main (2) Taf. 60, 6.
- AI2: Basel, Kunsthandel:** Kelchkrater; ARV² 186.48; LIMC I Aithra I 1 mit Abb.
- AI3: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16554:** Hydria; ARV² 252.47; LIMC I Aithra I 2 mit Abb.*; KAEMPF 1979, Taf. 18, 4; KEULS 1985, Abb. 236.
- AI4: London, British Museum E174:** Hydria; ARV² 229.39; LIMC I Aithra I 3 mit Abb.*; CVA London, British Museum (5) III *Ic* Taf. 78, 2; 79, 3.
- AI5: New York, Sammlung Pomerance:** Stamnos; ARV² 298.3; 1643; Para 356.3; PHILIPPAKI 1967, Taf. 27, 1. 2.

AMYMONE UND POSEIDON

- AY1: Zürich, Sammlung F. J. und H. Saager-Roš:** Lekythos; ARV² 656.15; SCHEFOLD 1981, Abb. 360-361*.
- AY2: St. Petersburg, State Hermitage Museum 767 (St. 1535):** Kelchkrater; ARV² 991.57; Para 516; REEDER 1996, Abb. 112.
- AY3: New York Metropolitan Museum of Art 17.230.35:** Lekythos; ARV² 1020.100; REEDER 1996, Abb. 113.
- AY4: Boston, Museum of Fine Art 34.79:** Pelike; ARV² 1045.2; Para 444; GIESECKE 1999, Abb. 6.

AY5: Wien, Kunsthistorisches Museum IV 1026: Kelchkrater; ARV² 1087.2; CVA Wien, Kunsthistorisches Museum (3) III I Taf. 103, 1*. 2.

AY6: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 20486: Pelike; ARV² 494.2; REEDER 1996, Abb.114*; CVA Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (4) Taf. 29; 30.

AY7: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 20487: Pelike; ARV² 494.3; CVA Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (4) Taf. 31; 32.

AY8: Syrakus, Museo Archaeologico Regionale Paolo Orsi 44291: Glockenkrater; ARV² 1041.9; MATHESON 1995, Taf. 155*; CVA Syrakus, Museo Archeologico Nazionale (1) III I Taf. 17, 3; 18; 19, 1.

AY9: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano U13 (Inv. Nr. 9096): Glockenkrater; ARV² 1155.7; BROMMER 1938/39, Taf. 69.

AY10: Bonn, Akademisches Kunstmuseum 1216.116-119: Glockenkrater; ARV² 1180. 10; CVA Bonn, Akademisches Kunstmuseum (1) Taf. 30, 16.

AY11: Ruvo, Museo Jatta 1346: Schale; ARV 1401.2; Para 488; BOARDMAN 1981, Abb. 316.

AY12: New Haven, Yale University 1913.152: Lekythos; ARV² 1325.53; REEDER 1996, Abb. 115*.

ATTISCHE HEROEN UND POSEIDON

AH1: Adolphseck, Schloss Fasanerie 77: Kelchkrater; ARV² 1346.1; Para 482; REEDER 1996, Abb. 73*; SCHEFOLD – JUNG 1988, Abb. 190; LIMC IV Erechtheus 10 mit Abb.; LIMC VI Kekrops 9 mit Abb.; CVA Adolphseck, Schloss Fasanerie (1) Taf. 46; 47; 48, 1. 2.

AH2: Athen, Nationalmuseum Akr. 585 a+b: Gefäßfragmente des Sophilos; ABV 40, 17-18; Para 18, 17; SHAPIRO 1989, Taf. 49 c*.

STREIT UM ATTIKA

S1: St. Petersburg, State Hermitage Museum KAB 6a: PALAGIA 1993, Taf. 10*; ROBERT 1881, 60-69; SIMON 1966, 81-82.

S2: Pella, Museum 80.514: Hydria; PALAGIA 1993, Taf. 11*; LIMC VII Poseidon 241 mit Abb.; DROUGOU 2000, Taf. I-IV.

7 Literatur- und Abkürzungsverzeichnis

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZTEN LITERATUR

- AHLBERG 1984 G. Ahlberg-Cornell, Herakles and the Sea-Monster in Attic Black-Figure Vase-Painting (Göteborg 1984).
- ALFIERI – ARIAS – HIRMER 1958 N. Alfieri – P. E. Arias – M. Hirmer, Spina (München 1958).
- ARAFAT 1990 K. W. Arafat, Classical Zeus. A Study in Art and Literature (Oxford 1990).
- ARIAS 1963 CVA Ferrara (1).
- ASHMOLE 1962 B. Ashmole, Some Nameless Sculptors of the Fifth Century B. C., ProcBrAc 48, 1962, 213-233.
- AUSTIN 1968 C. Austin (Hrsg.), Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta (Berlin 1968).
- BAKIR 1981 G. Bakir, Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil, Keramikforschungen 4 (Mainz 1981).
- BARRON 1980 J. Barron, Bacchylides, Theseus and a Woolly Cloak, BICS 27, 1980, 1-8.
- BEAZLEY 1931 CVA Oxford, Ashmolean Museum (2).
- BEAZLEY 1956 J. D. Beazley, Attic Black-Figure Vase-Painters (Oxford 1956).
- BEAZLEY 1957 J. D. Beazley, Review of Brommer, Corpus Vasorum Antiquorum, Germany, Fasc. 11, Schloss Fasanerie (Adolphseck) Fasc. 1, AJA 1957, 110-111.
- BEAZLEY 1963 J. D. Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters ²(Oxford 1963).
- BEAZLEY 1971 J. D. Beazley, Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters ²(Oxford 1971).
- BECKEL 1961 G. Beckel, Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensagen (Waldsassen 1961).

- BENSON 1996 C. Benson, Amazonen, in: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Frauen im klassischen Griechenland (Basel 1996) 373-380.
- BERGER 1959 E. Berger, Parthenon-Ostgiebel. Vorbemerkungen zu einer Rekonstruktion (Bonn 1959).
- BERGER 1974 E. Berger, Die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon, Studien der Skulpturhalle Basel 1 (Basel 1974).
- BERGER 1976 E. Berger, Parthenon-Studien. Erster Zwischenbericht, AntK 19, 1976, 122-142.
- BERGER 1977 E. Berger, Parthenon-Studien. Zweiter Zwischenbericht, AntK 20, 1977, 124-141.
- BERGER 1986 E. Berger, Der Parthenon in Basel. Dokumentation zu den Metopen, Studien der Skulpturhalle Basel 2 (Mainz 1986).
- BERGER – HUWILER 1996 E. Berger – M. Gisler-Huwiler, Der Parthenon in Basel. Dokumentation zum Fries, Studien der Skulpturhalle Basel 3 (Mainz 1996).
- BERNHARD 1986 LIMC III 1 (1986) 1050-1070 s. v. Ariadne (M. – L. Bernhard).
- BERVE 1967 H. Berve, Die Tyrannis bei den Griechen I (München 1967).
- BESCHI 1984 L. Beschi, L.S. Fauvel e il Partenone, in: E. Berger (Hrsg.), Parthenon-Kongress Basel. Referate und Berichte. 4. bis 8. April 1982 (Mainz 1984) 319-323.
- BEYER 1977 I. Beyer, Die Zweigespanne und Mittelgruppen der Parthenongiebel, AM 92, 1977, 101-116.
- BEYER 1990 I. Beyer, Der Hephaistostorso des Parthenon-Ostgiebels, in: Akten des 13. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie, Berlin, 1988 (Berlin 1990) 293-299.
- BINDER 1984 J. Binder, Parthenon West Pediment: Poseidon, in: K. J. Rigsby (Hrsg.), Studies in Honor of Sterling Dow on his Eightieth Birthday (Durham 1984) 15-22.
- BLATTER 1976 R. Blatter, Eine neue Schale des Epidromos-Malers, HASB 2, 1976, 5-9.
- BLÜMEL 1923 C. Blümel, Der Fries des Tempels der Athena Nike (Berlin 1923).

- BLÜMEL 1950/51 C. Blümel, Der Fries des Tempels der Athena Nike in der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts vor Christus, *JdI* 65/66, 1950/51, 135-165.
- BOARDMAN 1972 J. Boardman, Herakles, Peisistratos and Sons, *RA* 1972, 57-72.
- BOARDMAN 1977 J. Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen. Ein Handbuch, *Kulturgeschichte der antiken Welt* 1 (Mainz 1977).
- BOARDMAN 1981 J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit. Ein Handbuch, *Kulturgeschichte der antiken Welt* 4 (Mainz 1981).
- BOARDMAN 1984 J. Boardman, Image and Politics in Sixth Century Athens, in: H. A. G. Brijder (Hrsg.), *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12 – 15 April, 1984* (Amsterdam 1984) 239-247.
- BOARDMAN 1985 J. Boardman, *The Parthenon and its Sculptures* (London 1985).
- BOARDMAN 1987 J. Boardman, *Griechische Plastik. Die klassische Zeit, Kulturgeschichte der antiken Welt* 35 (Mainz 1987).
- BOARDMAN 1990 LIMC V 1 (1990) 1-192 s. v. Herakles (J. Boardman).
- BOCKELBERG 1979 S. v. Bockelberg, Die Friese des Hephaisteion, *AntPl* 18, 1979, 23-50.
- BOL 1989 P. C. Bol, *Argivische Schilde, Olympische Forschungen* 17 (Berlin 1989).
- BOTHMER 1957 D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (Oxford 1957).
- BOTHMER 1961 D. von Bothmer, *Ancient Art from New York Private Collections. Catalogue of an Exhibition Held at the Metropolitan Museum of Art, December 17, 1959 – February 28, 1960* (New York 1961).
- BOTHMER 1985 D. von Bothmer, *The Amasis Painter and his World. Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens* (Malibu 1985).
- BOULTER 1969 P. N. Boulter, The Akroteria of the Nike Temple, *Hesperia* 38, 1969, 133-140.
- BOWIE – THIMME 1971 T. Bowie – D. Thimme, *The Carrey Drawings of the Parthenon Sculptures* (Bloomington, London 1971).

- BRIJDER 1991 H. Brijder, *Siana Cups II, The Heidelberg Painter* (Amsterdam 1991).
- BROMMER 1938/39 F. Brommer, *Amymone*, AM 63/64, 1938/39, 171-176.
- BROMMER 1956 CVA Schloss Fasanerie (Adolphseck) (1).
- BROMMER 1957 F. Brommer, *Attische Könige*, in: K. Schauenburg (Hrsg.), *Charites. Studien zur Altertumswissenschaft* (Bonn 1957) 152-164.
- BROMMER 1961 F. Brommer, *Die Geburt der Athena*, JbRGZM 8, 1961, 66-83.
- BROMMER 1963 F. Brommer, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel. Katalog und Untersuchung* (Mainz 1963).
- BROMMER 1967 F. Brommer, *Die Metopen des Parthenon. Katalog und Untersuchung* (Mainz 1967).
- BROMMER 1969 F. Brommer, *Studien zu den Parthenongiebeln V*, AM 84, 1969, 103-126.
- BROMMER 1973 F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*³(Marburg 1973).
- BROMMER 1977 F. Brommer, *Der Parthenonfries. Katalog und Untersuchung* (Mainz 1977).
- BROMMER 1979 F. Brommer, *Theseus-Deutungen*, AA 1979, 487-511.
- BROMMER 1982 F. Brommer, *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur* (Darmstadt 1982).
- BROMMER 1984a F. Brommer, *Herakles II. Die unkanonischen Taten des Helden* (Darmstadt 1984).
- BROMMER 1984b F. Brommer, *Meister am Parthenon*, in: E. Berger (Hrsg.), *Parthenon-Kongress Basel. Referate und Berichte. 4. bis 8. April 1982* (Mainz 1984) 286-288.
- BROUSKARI 1974 M. S. Brouskari, *The Acropolis Museum – A Descriptive Catalogue* (Athen 1974).
- BROUSKARI 1987 M. Brouskari, *Die Wiedergewinnung eines Kopfes aus dem Westgiebel des Parthenon*, AntK 30, 1987, 119-122.
- BROUSKARI 1989 M. Brouskari, *Aus dem Giebelschmuck des Athena-Nike-Tempels*, in: H.-U. Cain – H. Gabelmann – D. Salzmann, *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann* (Mainz 1989) 115-119.

- BROUSKARI 1999 M. S. Brouskari, To Phorákio tou Naoú tes Athenás Nikes, *AEphem* 137, 1998 (Athen 1999) 1-268.
- BRUECKNER 1907 A. Brueckner, Athenische Hochzeitsgeschenke, *AM* 32, 1907, 79-122.
- BRUNN 1905 H. Brunn, Die Bildwerke des Parthenon, in: H. Bulle – H. Brunn (Hrsg.), *Kleine Schriften II* (Leipzig – Berlin 1905) 255-282.
- BULLE 1902-1909 *ML III 2* (1902-1909) 2854-2898 s. v. Poseidon in der Kunst (H. Bulle).
- BUROW 1989 J. Burow, Der Antimenesmaler, *Kerameus* 7 (Mainz, 1989)
- BÜSING 1994 H. H. Büsing, Das Athener Schatzhaus in Delphi: neue Untersuchungen zur Architektur und Bemalung (Marburg 1994).
- CALDERONE 1985 *CVA Agrigent* (1).
- CALLIPOLITIS 1974 D. Callipolitis-Feytmans, *Plats Attiques a Figures Noires* (Paris 1974).
- CAMP 1989 J. M. Camp, Die Agora von Athen. Ausgrabungen im Herzen des klassischen Athen, *Kulturgeschichte der antiken Welt* 41 (Mainz 1989).
- CANCIANI 1978 F. Canciani, Lydos, der Sklave? Mit einem Beitrag von Günter Neumann, *AntK* 21, 1978, 17-22.
- CARPENTER 1929 R. Carpenter, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet* (Cambridge 1929).
- CARPENTER 1962 R. Carpenter, On Restoring the East Pediment of the Parthenon, *AJA* 66, 1962, 265-268.
- CARPENTER 1997 T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens* (Oxford 1997).
- CASKEY – BEAZLEY 1954 L. D. Caskey – J. D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston 2* (London 1954).
- CASSIMATIS 1984 *LIMC II 1* (1984) 955-1044 s. v. Athena (H. Cassimatis).
- CASTRIOTA 1992 D. Castriota, *Myth, Ethos, and Actuality. Official Art in Fifth-Century B.C. Athens* (Madison, Wisconsin 1992).
- MADRID 1986 *Coloquio sobre el puteal de la Monclea* (Madrid 1986).

- CONDOLEON 1984 E. Condoléon-Bolanacchi, A propos de l' »Amphore de la Naissance « de Xobourgo (Ténos), *AntK* 27, 1984, 21-24.
- CONNOR 1970 W. R. Conner, Theseus in Classical Athens, in: A. G. Ward (Hrsg.), *The Quest for Theseus* (London 1970) 143-174.
- COOK 1988 B. F. Cook, Parthenon West Pediment B-C. The Serpent Fragment, in: M. Schmidt (Hrsg.), *Kanon. Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag am 26. Februar 1988 gewidmet* (Basel 1988) 4-8.
- COOK 1993 B. F. Cook, The Parthenon East Pediment A-C, *The Annual of the British School at Athens* 88, 1993, 183-185.
- CORNELIUS 1929 F. Cornelius, *Die Tyrannis in Athen* (München 1929).
- CURTIUS 1927 L. Curtius, Bronzenes Pferd im Metropolitan Museum in New York, *Die Antike* 3, 1927, 162-183.
- DAUX 1983 G. Daux, Le Calendrier de Thorikos au Musee J. P. Getty, *AntCl* 52, 1983, 150-174.
- DAUX 1984 G. Daux, Sacrifices á Thorikos, *GettyMusJ* 12, 1984, 145-152.
- DAVIES 1971 J. K. Davies, *Athenian Propertied Families 600–300 B. C.* (Oxford 1971).
- DELIVORRIAS 1969 A. Delivorrias, Der Poseidontempel auf Kap Sunion, *Neue Fragmente der Friesdekoration*, *AM* 84, 1969, 127-142.
- DELIVORRIAS 1974 A. Delivorrias, Attische Giebelskulpturen und Akrotere des fünften Jahrhunderts, *Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte* 1 (Tübingen 1974).
- DELIVORRIAS 1997 A. Delivorrias, The Sculpted Decoration of the So-called Theseion. Old Answers, New Questions, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), *The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome* (Washington 1997) 82-107.
- DESPINIS 1974 G. Despinis, Ta Glypta ton Aetomaton tou Naou des Athenas Nikes, *ArchDelt* 29 A, 1974, 2-24.
- DESPINIS 1982 G. Despinis, *Parthenoneia* (Athen 1982).
- DESPINIS 1984 G. Despinis, Neue Fragmente von Parthenonskulpturen und Bemerkungen zur Rekonstruktion des Parthenonostgiebels, in: E. Berger (Hrsg.), *Parthenon-*

- Kongress Basel. Referate und Berichte. 4. bis 8. April 1982 (Mainz 1984) 293-303.
- DESPINIS 1999 G. Despinis, Athena Sunias. Eine Vermutung, AA 1999, 173-181.
- DEUBNER 1932 L. Deubner, Attische Feste (Darmstadt 1932).
- DIEHL 1963 E. Diehl, Ein klassisches Bild des Hephaistos, AA 1963, 748-755.
- DINSMOOR 1941 W. B. Dinsmoor, Observations on the Hephaisteion, Hesperia Suppl. 5 (Princeton 1941).
- DINSMOOR 1971 W. B. Dinsmoor, Sounion (Athen 1971).
- DINSMOOR 1974 W. B. Dinsmoor, The Temple of Poseidon, A Missing Sima and Other Matters, AJA 78, 1974, 211-238.
- DINSMOOR 1976 W. B. Dinsmoor Jr., The Roof of the Hephaisteion, AJA 80, 1976, 223-246.
- DOBROWOLSKI 1972 W. Dobrowolski, La Descente de Thésée au Fond de la Mer, Bull. Mus. Nat. de Varsovie 13, 1972, 1-19.
- DÖRIG 1958 J. Dörig, Sunionfriesplatte 13, AM 73, 1958, 88-93.
- DÖRIG 1961 J. Dörig, Der Kampf der Götter und Titanen, Bibliotheca Helvetica Romana 4 (Olten, Lausanne 1961).
- DÖRIG 1985 J. Dörig, La Friese Est de L'Hephaisteion (Genf 1985).
- DROUGOU 2000 S. Drougou, Krieg und Frieden im Athen des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. Die rotfigurige Hydria aus Pella, AM 115, 2000, 147-216.
- DUGAS – FLACELIERE 1958 Ch. Dugas – R. Flacelière, Thésée, Images et Récits (Paris 1958).
- DUNANT – KAHIL 1980 CVA Genf, Musée d'Art et d'Histoire (2).
- ECKSTEIN – LEGNER 1969 F. Eckstein – A. Legner, Antike Kleinkunst im Liebieghaus (Frankfurt am Main 1969).
- EHRHARDT 1989 W. Ehrhardt, Der Torso Wien I 328 und der Westgiebel des Athena-Nike-Tempels auf der Akropolis in Athen, in: H.-U. Cain – H. Gabelmann – D. Salzmann, Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann (Mainz 1989) 119-129.
- EITREM 1922 RE 11 (1922) 119-125 s. v. Kekrops (S. Eitrem).

- ELDERKIN 1936 G. W. Elderkin, The Seated Deities of the Parthenon Frieze, *AJA* 40, 1936, 92-99.
- FABRICIUS 1884 E. Fabricius, Die Skulpturen vom Tempel in Sunion, *AM* 9, 1884, 338-353.
- FEHR 2004 B. Fehr, „Kinder, die ihren Eltern gleichen“. Ein Beitrag zur Deutung des Parthenonostgiebels, in: J. Gebauer (Hrsg.), *Bildergeschichte. Festschrift für Klaus Stähler (Möhnesee 2004)* 125-150.
- FELTEN 1984 F. Felten, Griechische tektonische Friese archaischer und klassischer Zeit, *Schriften aus dem Athenaiion der Klassischen Archäologie Salzburg* 4 (Waldsassen 1984).
- FELTEN – HOFFELNER 1987 F. Felten - K. Hoffelner, Die Relieffriese des Poseidontempels in Sunion, *AM* 102, 1987, 169-184.
- FITTSCHEN 1969 K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen (Berlin 1969).
- FRONING 1971 H. Froning, Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen, *Beiträge zur Archäologie* 2 (Würzburg 1971).
- FUCHS 1959 W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, *JdI Ergh.* 20 (Berlin 1959).
- FUCHS 1964 W. Fuchs, Ein vergessenes Fragment aus den Parthenon-Giebeln, *AM* 79, 1964, 127-136.
- FUCHS 1983 W. Fuchs, Zur Rekonstruktion des Poseidon im Parthenon-Westgiebel, *Boreas* 6, 1983, 79-80.
- FUCHS 1984 W. Fuchs, Fuss- und Beinprobleme im Westgiebel des Parthenon, in: E. Berger (Hrsg.), *Parthenon-Kongress Basel. Referate und Berichte. 4. bis 8. April 1982 (Mainz 1984)* 266.
- FUCHS 1993 W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (München 1969).
- FURTWÄNGLER 1882 A. Furtwängler, Zu den Skulpturen von Sunion, *AM* 7, 1882, 396-397.
- FURTWÄNGLER 1895 A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture* (London 1895).
- FURTWÄNGLER 1896 A. Furtwängler, *Intermezzi* (Leipzig - Berlin 1896).
- GAUER 1968 W. Gauer, Weihgeschenke aus den Perserkriegen. *IstMitt Beih.* 2 (Tübingen 1968).

- GAUER 1980 W. Gauer, Das Athenerschatzhaus und die marathonischen Akrothina in Delphi, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Forschungen und Funde. Festschrift für Bernhard Neutsch (Innsbruck 1980) 127-136.
- GEAGAN 1970 H. A. Geagan, Mythological Themes in the Plaques from Penteskouphia, AA 85, 1970, 31-48.
- GIESECKE 1999 A. L. Giesecke, Elpenor, Amymone, and the Truth in the Lykaon Painter's Painting, BABesch 74, 1999, 63-78.
- GIULIANI 2000 L. Giuliani, Die Giganten als Gegenbilder der attischen Bürger im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr., in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten. Zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (München, Leipzig 2000) 263-286.
- GIULIANI 2003 L. Giuliani, Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst (München 2003).
- GOETTE 2000 H. R. Goette, O Axiologos Demos Sounion. Landeskundliche Studien in Südost-Attika, Internationale Archäologie 59 (Rahden 2000).
- GOTTLIEB 1957 C. Gottlieb, The Pediment Sculpture and Acroteria from the Hephaisteion and Temple of Ares in the Agora of Athens, AJA 61, 1957, 161-165.
- GOURMELEN 2004 L. Gourmelen, Kékrops, le Roi-Serpent. Imaginaire Athénien, Représentations de l'Humain et de l'Animalité en Grèce Ancienne, Collection d'Études Anciennes. Série Grecque 129 (Paris 2004).
- GRAEF – LANGLOTZ 1925 B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I, 4 (Berlin 1925).
- GREIFENHAGEN 1938 CVA Bonn, Akademisches Kunstmuseum (1).
- GREIFENHAGEN 1978 A. Greifenhagen, Zeichnungen nach attisch schwarzfigurigen Vasen im deutschen archäologischen Institut, Rom, AA 1978, 499-551.
- GRUBEN 2001 G. Gruben, Griechische Tempel und Heiligtümer⁵(München 2001).
- HAINBACH 1983 H. Hainbach, Die Darstellung von Frauenverfolgung und Frauenraub in der antiken Kunst (Diss. Innsbruck 1983).
- HAMDORF 1986 F. W. Hamdorf, Dionysos - Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes (München 1986).

- HARRISON 1898 J. A. Harrison, Notes Archaeological and Mythological on Bacchylides, CR 12, 1898, 85-86.
- HARRISON 1956 E. B. Harrison, The West Pediment of the Temple of Hephaisteion, AJA 60, 1956, 178.
- HARRISON 1965 E. B. Harrison, Archaic and Archaistic Sculpture, The Athenian Agora 11 (Princeton 1965).
- HARRISON 1970 E. B. Harrison, Notes on the Nike Temple Frieze, AJA 74, 1970, 317-323.
- HARRISON 1977 E. B. Harrison, Alkamene's Sculptures for the Hephaisteion, 3. Iconography and Style AJA 81, 1977, 411-426.
- HARRISON 1979 E. B. Harrison, The Architectural Sculptures of the So-Called Theseum, in: J. N. Coldstream (Hrsg.), Greece and Italy in the Classical World. Acta of the XI International Congress of Classical Archaeology, London 3-9 September 1978 (London 1979) 220.
- HARRISON 1988 E. B. Harrison, Theseum East Frieze: Color Traces and Attachment Cuttings, Hesperia 57, 1988, 339-349.
- HARRISON 1997 E. B. Harrison, The Glories of the Athenians. Observations on the Program of the Frieze of the Temple of Athena Nike, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome (Washington 1997) 108-125.
- HARTMANN 2002 E. Hartmann, Heirat, Hetärentum und Konkubinat im klassischen Athen, Campus Historische Studien 30 (Frankfurt am Main 2002).
- HEBERDEY 1915 R. Heberdey, Die Komposition der Gigantomachie im Giebel des peisistratischen Athenatempels auf der Akropolis von Athen, Öjh 18, 1915, 40-56.
- HEBERDEY 1919 R. Heberdey, Altattische Porosskulptur (Wien 1919).
- HEIMBERG 1968 U. Heimberg, Das Bild des Poseidon in der griechischen Vasenmalerei (Diss. Freiburg i. Gr. 1968).
- HERBIG 1941 R. Herbig, Untersuchungen am dorischen Peripteraltempel auf Kap Sunion, AM 66, 1941, 87-133.
- HERINGTON 1955 C. J. Herington, Athena Parthenos and Athena Polias. A Study in the Religion of Periclean Athens (Manchester 1955).

- HERTER 1973 RE Suppl. 13 (1973) 1045-1238 s. v. Theseus (H. Herter).
- HIMMELMANN 1959 N. Himmelmann-Wildschütz, Zur Eigenart des klassischen Götterbildes (München 1959).
- HIMMELMANN 1960 N. Himmelmann-Wildschütz, Die Götterversammlung der Sosias-Schale, *MarbWPr* 1960, 41-48.
- HIMMELMANN 1967 N. Himmelmann-Wildschütz, Erzählung und Figur in der archaischen Kunst (Mainz 1967).
- HIMMELMANN 1996 N. Himmelmann-Wildschütz, Spendende Götter, in: N. Himmelmann-Wildschütz, *Minima Archaeologica. Utopie und Wirklichkeit der Antike* (Mainz 1996) 54-61.
- HÖLSCHER 1973 T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., *Beiträge zur Archäologie* 6 (Würzburg 1973).
- HÖLSCHER 1980 T. Hölscher, *Gnomon* 52, 1980, 358-362.
- HÖLSCHER 1997 T. Hölscher, Ritual und Bildsprache. Zur Deutung der Reliefs an der Balustrade um das Heiligtum der Athena Nike in Athen, *AM* 112, 1997, 143-165.
- HÖLSCHER 2000 T. Hölscher, Bellerophon und der lykische Feldzug des Melesondros, in: I. Cengiz (Hrsg.), *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens und des ägäischen Bereiches. Festschrift für Bak Ögün zum 75. Geburtstag* (Bonn 2000) 99-106.
- HOEPFNER 1997 W. Hoepfner, Propyläen und Nike-Tempel, in: W. Hoepfner (Hrsg.), *Kult und Kultbauten auf der Akropolis. Internationales Symposium vom 7. bis 9. Juli 1995 in Berlin* (Berlin 1997) 160-177.
- HOFFELNER 1988 K. Hoffelner, Die Metopen des Athener Schatzhauses. Ein neuer Rekonstruktionsversuch, *AM* 103, 1988, 77-117.
- HOFKES 1966 C. Hofkes-Brukker, Die Liebe von Antiope und Theseus, *Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology* 41, 1966, 14-27.
- HOLMBERG 1963 E. Holmberg, Attic and Boetian Figurines and a Melian Relief, in: P. Amandry (Hrsg.), *Collection Hélène Stathatos, III, Objects Antiques et Byzantins* (Strasbourg 1963) 155-159.
- IOZZO 2007 M. Iozzo (Hrsg.), *Materiali Dimenticati Memorie Recuperate. Restauri e Acquisizioni nel Museo Archaeologico Nazionale di Chiusi* (Chiusi 2007).

- ISLER 1977 C. Isler-Kerenyi, Lieblinge der Meermädchen, Zürcher archäologische Hefte 3 (Zürich 1977).
- JACOBSTHAL 1911 P. Jacobsthal, Theseus auf dem Meeresgrunde. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Malerei (Leipzig 1911).
- JACOBSTHAL 1931 P. Jacobsthal, Melische Reliefs (Berlin 1931).
- JENKINS 1994 I. Jenkins, The Parthenon Frieze (London 1994).
- JANKO 1980 R. Janko, "Poseidon hippios in Bacchylides 17", CQ 74, 1980, 257-259.
- JEFFERY 1988 L.H. Jeffery, Poseidon on the Acropolis, in: Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, - Αθήνα 4 – 10 Σεπτεμβρίου 1983, 3 (Athen 1988) 124-126.
- JEPPESEN 1953 K. K. Jeppesen, The Pedimental Composition of the Parthenon: A Critical Survey, Acta Arch 24, 1953, 103-125.
- JEPPESEN 1963 K. K. Jeppesen, Bild und Mythos an dem Parthenon: Zur Ergänzung und Deutung der Kultbildaus schmückung des Frieses, der Metopen und der Giebel, ActaArch 34, 1963, 1-96.
- JEPPESEN 1984 K. K. Jeppesen, Evidence for the Restoration of the East Pediment Reconsidered In the Light of Recent Achievements, in: E. Berger (Hrsg.), Parthenon-Kongress Basel. Referate und Berichte. 4. bis 8. April 1982 (Mainz 1984) 267-277.
- JONGKEES - VOS 1972 CVA Leiden (1).
- JUDEICH 1931 W. Judeich, Topographie von Athen (München 1931).
- KAEMPF 1979 S. Kaempf-Dimitriadou, Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr., AntK Beih. 11 (Bern 1979).
- KAEMPF 1981 LIMC I 1 (1981) 724-735 s. v. Amphitrite (S. Kaempf-Dimitriadou).
- KAISER 1986 J. Kaiser, Den Musen auf der Spur. Reiseberichte aus drei Jahrzehnten (München 1986).
- KAKRIDIS 1928 J. Th. Kakridis, Der Fluch des Theseus im ‚Hippolytos‘, RhM 77, 1928, 21-33.

- KARAVITES 1984 P. Karavites, „Spondai-spendein“ in the Fifth Century B.C., *L'antiquité classique* 53, 1984, 60-70.
- KARDARA 1961 C. Kardara, *Tlaukopis – Ho Archaïos Naos kai to Phemates Sophorou tou Parthenos*, *ArchEph* 1961, 61-158.
- KAROZOU 1956 S. Karouzou, *The Amasis Painter* (Oxford 1956).
- KASPAR – KRAUSKOPF 1992 LIMC VI 1 (1992) 1084-1091 s. v. Kekrops (I. Kasper-Butz – I. Krauskopf).
- KAUFFMANN 1981 LIMC I 1 (1981) 857-859 s. v. Antiope II (A. Kauffmann-Samaras).
- KELPERI 2007 E. Kelperi, Die Götter auf dem Parthenonfries, in: H. v. Steuben (Hrsg.), *MOUSEION. Beiträge zur antiken Plastik. Festschrift zu Ehren von Peter Cornelis Bol* (Möhnesee 2007) 217-223.
- KENNER 1981 H. Kenner, Die Göttergruppe des Parthenonostfrieses, *AnzWien* 118, 1981, 273-308.
- KERÉNYI 1959 C. Kerényi, *The Heroes of the Greeks* (London 1959).
- KEULS 1985 Eva C. Keuls, *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens* (New York 1985).
- KLEINE 1973 J. Kleine, Untersuchungen zur Chronologie der attischen Kunst von Peisistratos bis Themistokles, *IstMitt Beih.* 8 (Tübingen 1973).
- KLÖCKNER 1997 A. Klöckner, Poseidon und Neptun. Zur Rezeption griechischer Götterbilder in der römischen Kunst, *Saarbrücker Studien zur Archäologie und Alten Geschichte* 12 (Saarbrücken 1997).
- KLUWE 1967 E. Kluwe, Die Vasenkunst der Peisistratidenzeit und ihr Aussagewert für die Wirtschafts- und Kulturpolitik der athenischen Tyrannen, in: *Die griechische Vase. Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, Heft 7/8-9/10* (Rostock 1967) 469-473.
- KLUWE 1976 E. Kluwe, Attische Adelsgeschlechter und ihre Rolle als Auftraggeber in der bildenden Kunst der spätarchaischen und frühklassischen Zeit, in: R. Müller (Hrsg.), *Der Mensch als Maß der Dinge. Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der Polis* (Berlin 1976) 29-63.

- KNELL 1965 H. Knell, Die Darstellung der Götterversammlung in der attischen Kunst des VI. und V. Jahrhunderts v. Chr. Eine Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte des „Daseinsbildes“ (Diss. Freiburg i. Br. 1965).
- KNELL 1969 H. Knell, Zur Götterversammlung am Parthenon-Ostfries, *Antaios* 10, 1969, 38-54.
- KNELL 1973 H. Knell, Vier attische Tempel klassischer Zeit, *AA* 1973, 94-114.
- KOCH 1953 H. Koch, Studien zum Theseustempel in Athen (Leipzig 1955).
- KOLB 1977 F. Kolb, Die Bau-, Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden, *JdI* 92, 1977, 99-138.
- KONTOLEON 1969 N. M. Kontoleon, Die frühgriechische Reliefkunst, *Ephemeris* 1969, 215-236.
- KOSSATZ 1978 A. Kossatz-Deissmann, Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen, *Schriften zur antiken Mythologie* 4 (Mainz 1978).
- KOSSATZ 1988 LIMC IV (1988) 659-719 s. v. Hera (A. Kossatz-Deissmann).
- KOTSIDU 1995 H. Kotsidu, Zum baupolitischen Hintergrund des Hephaistostempels auf der Athener Aogra, *Hephaistos* 13, 1995, 93-108.
- KREUZER 2005 B. Kreuzer, Geschlossene Gesellschaft im Parthenon-Westgiebel, in: T. Ganschow (Hrsg.), *Otium. Festschrift für V. M. Strocka* (Remshalden 2005) 193-200.
- KRON 1976 U. Kron, Die zehn attischen Phylenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen, *AM Beih.* 5 (Berlin 1976).
- KRON 1981 LIMC I 1 (1981) 420-431 s. v. Aithra I (U. Kron).
- KRON 1986 LIMC I 1 (1986) 359-367 s. v. Aigeus (U. Kron).
- KRON 1988 LIMC IV 1 (1988) 923-951 s. v. Erechtheus (U. Kron).
- KRON 1990 LIMC V 1 (1990) 468-475 s. v. Hippothoon (U. Kron).
- KUNISCH 1997 N. Kunisch, Makron, *Forschungen zur antiken Keramik: Reihe 2. Kerameus* 10 (Mainz 1997).

- KUNZE 1950 E. Kunze, Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung (Berlin 1950).
- KUNZE – BUROW – HEIDEN 2000 E. Kunze-Götte – J. Burow – J. Heiden, Archaische Keramik aus Olympia, Olympische Forschungen 28 (Berlin 2000).
- KUNZE 1992 E. Kunze-Götte, Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren. Eine Werkstattstudie (Mainz 1992).
- LAMBRINUDAKIS 1984 LIMC II 1 (1984) 183-327 s. v. Apollon (W. Lambrinudakis).
- LAMER 1913 RE 8,2 (1913) 1748-1772 s. v. Hippokampos (Lamer).
- LANGE 1881 K. Lange, Tempelskulpturen von Sunion, AM 6, 1881, 233-237..
- LANGLOTZ 1932 E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg (München 1932).
- LAPALUS 1947 E. Lapalus, Le Fronton Sculpté en Grèce. Des Origines à la Fin du IV^e Siècle ; Étude sur les Origines, L'Évolution. La Technique et les Thèmes du Décor Tympanal (Paris 1947).
- LINDNER 1982 R. Lindner, Die Giebelgruppe von Eleusis mit Raub der Persephone, JdI 97, 1982, 303-400.
- LINFERT 1968 A. Linfert, Vier klassische Akrotere. Drei Akrotere des Nike-Tempels. Ein Akroter des Ilissos-Tempels, AA 1968, 427-434.
- LINFERT 1979 A. Linfert, Die Götterversammlung im Parthenon-Ostfries und das attische Kultsystem unter Perikles, AM 94, 1979, 41-47.
- LISSARRAGUE 1999 F. Lissarrague, Vases Grecs. Les Athéniens et leurs Images (Paris 1999)
- LITTLETON 1973 C. Scott Littleton, Poseidon as a Reflex of the Indo-European 'Source of Waters' God, JIES 1, 1973, 423-440.
- LOEB 1979 E. Loeb, Die Geburt der Götter in der griechischen Kunst der klassischen Zeit (Diss. Universität Jerusalem 1979).
- LOHMANN 1997 Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 2 (1997) 234-245 s. v. Attika (H. Lohmann).

- LULLIES 1956 CVA München, Museum antiker Kleinkunst (4).
- LULLIES 1971 R. Lullies, Der Dinos des Berliner Malers, *AntK* 14, 1971, 44-55.
- LUND – RASMUSSEN 1995 J. Lund – B. B. Rasmussen, Guides to the National Museum, The Collection of Near Eastern and Classical Antiquities (Copenhagen 1995).
- MANSFIELD 1985 J. M. Mansfield, The Robe of Athena and the Panathenic Peplos (Diss. University of California, Berkeley 1985).
- MARK 1984 I. S. Mark, The Gods on the East Frieze of the Parthenon, *Hesperia* 53, 1984, 289-342.
- MARK 1993 I. S. Mark, The Sanctuary of Athena Nike in Athens. Architectural Stages and Chronology, *Hesperia Suppl.* 26 (Princeton 1993).
- MESSELIERE 1957 P. de La Coste-Messelière, Sculpture du Trésor des Athéniens, *FdD* 4 (Paris 1957).
- METTE 1963 H. J. Mette, Der verlorene Aischylos (Berlin 1963).
- METZGER 1957 I. Metzger, *Gnomon* 29, 1957, 237.
- METZGER – RONZANI – BLOESCH 1979 CVA Ostschweiz, Ticino (1).
- MILES 1989 M. M. Miles, A Reconstruction of the Temple of Rhamnous, *Hesperia* 58, 1989, 133-249.
- MINGAZZINI 1925 P. Mingazzini, Le Rappresentazioni Vascolari del Mito dell'Apoteosi di Herakles, *MemLinc.* 6, 1 (Rom 1925).
- MOORE 1979a M. B. Moore, Poseidon in the Gigantomachie, in: G. Kopcke (Hrsg.), *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen* (Locust Valley, New York 1979) 23-27.
- MOORE 1979b M. B. Moore, Lydos and the Gigantomachie, *AJA* 83, 1979, 79-99.
- MOORE 1995 M. B. Moore, The Central Group in the Gigantomachie of the Old Athena Tempel on the Acropolis, *AJA* 99, 1995, 633-639.
- MOORE 1997 M. B. MOORE, Attic Red-Figured and White-Ground Pottery, *The Athenian Agora* 30 (Princeton 1997).

- MORGAN 1962 Ch. Morgan, The Sculptures of the Hephaisteion, I. Preface. The Metopes II. The Friezes, *Hesperia* 31, 1962, 210-235.
- MORGAN 1963 C. Morgan, The Sculptures of the Hephaisteion, 3. Pediments, Akroteria und Cult Images. 4. The Buildings, *Hesperia* 32, 1963, 91-108.
- MORRIS 1992 S. P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art* (Princeton 1992).
- MÖSCH 2006 R. Mösch-Klinge, Die Ioutrophóros im Hochzeits- und Begräbnisritual des 5. Jahrhunderts. v. Chr. in Athen (Bern 2006).
- MOSTRATOS 2004 C. Mostratos, A Reconstruction of the Parthenon's East Pediment, in: M. B. Cosmopoulos (Hrsg.), *The Parthenon and Its Sculptures* (Cambridge 2004) 114-149.
- MÜLLER 1883 K. O. Müller, Die erhobenen Arbeiten am Frieze des Pronaos vom Theseustempel zu Athen, erklärt aus dem Mythos von den Pallantiden, *Hyperbolische-Römische Studien für Archäologie* 1 (Berlin 1833).
- MÜLLER 1855 C. Müller, *Geographi Graeci Minores I* (Paris 1855) s. v. <Scylacis Caryandensis> S. 46 Nr. 57.
- NEER 2004 R. Neer, The Athenian Treasury at Delphi and the Material of Politics, *Classical Antiquity* 23, 2004, 63-94.
- NEILS 1987 J. Neils, The Youthful Deeds of Theseus, *Archaeologica* 76 (Rima 1987).
- NEILS 1994 LIMC VII 1 (1994) 922-951 s. v. Theseus (J. Neils).
- NEILS 2001 J. Neils, *The Parthenon Frieze* (Cambridge 2001).
- NEUMANN 1965 G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (Berlin 1965).
- OAKLEY 1997 J. H. Oakley (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings. Dedicated to Sir John Boardman and Erika Simon* (Oxford 1997).
- OLSEN 1938 E. Olsen, A Interpretation of the Hephaisteion Reliefs, *AJA* 42, 1938, 276-287.
- OPPERMANN 1990 M. Oppermann, *Vom Medusabild zur Athenageburt. Bildprogramme griechischer Tempel archaischer und klassischer Zeit* (Leipzig 1990).

- ORLANDOS 1915 K. A. Orlandos, *To Aetoma tou en Sounio Naou tou Poseidonos*, *ADelt* 1, 1915.
- ORLANDOS 1947/48 K. A. Orlandos, *Nouvelles Observations sur la Construction du Temple d'Áthéna Niké*, *BCH* 71/72, 1947/48, 1-38.
- ORLANDOS 1953/54 K. A. Orlandos, *Architektoniké Diakósmnesis tou en Sounió Naou tou Poseidonos*, *He Grapté AEphem* 1953-54, 1961, 1-18.
- PALAGIA 1993 O. Palagia, *The Pediments of the Parthenon*, *Monumente Graeca et Romana* 7 (Leiden 1993).
- PALAGIA 1997 O. Palagia, *First Among Equals. Athena in the East Pediment of the Parthenon*, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), *The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome* (Washington 1997) 28-49.
- PALAGIA 2000 O. Palagia, *Meaning and Narrative Techniques in Statue-Bases of the Phedian Circle*, in: N. K. Rutter – B. A. Sparkes (Hrsg.), *World and Image in Ancient Greece* (Edinburgh 2000) 53-78.
- PALAGIA 2005 O. Palagia, *Interpretations of Two Athenian Friezes. The Temple on the Ilissos and the Temple of Athena Nike*, in: J. Barringer (Hrsg.), *Periklean Athens and its Legacy. Festschrift für Pollitt* (2005) 177-192.
- PANOFKA 1845 T. Panofka, *Poseidon und Dionysos* (Berlin 1845).
- PARKER 1996 R. Parker, *Athenian Religion. A History* (Oxford 1996).
- PARKER 2005 R. Parker, *Polytheism and Society at Athens* (Oxford 2005).
- PATAY 2002 A. Patay-Horváth, *Ein Deutungsversuch des Westgiebels des Parthenons*, *ActaArchHung* 53, 2002, 119-129.
- PAUL 1994 E. Paul, *Universität Leipzig, Antikenmuseum, 50 Meisterwerke* (Leipzig 1994).
- PAYNE 1931 H. G. G. Payne, *Necrocorinthia* (Oxford 1931).
- PEEK 1934 W. Peek, *Griechische Inschriften*, *AM* 59, 1934, 35-80.
- PEMBERTON 1972 E. G. Pemperton, *The East and West Friezes of the Temple of Athena Nike*, *AJA* 76, 1972, 303-310.
- PEMBERTON 1976 E. G. Pemberton, *The Gods of the East Frieze of the Parthenon*, *AJA* 80, 1976, 113-124.

- PEREDOL'SKAJA 1967 A. A. Peredol'skaja, Krasnofigurnye attičeskie vazy v Ermitaže (Leningrad 1967).
- PHILIPPAKI 1967 B. Philippaki, *The Attic Stamnos* (Oxford 1967).
- PLOMMER 1950 W. H. Plommer, Three Attic Temples, *Annual of the British School at Athens* 45, 1950, 66-112.
- PLOMMER 1960 W. H. Plommer, The Temple of Poseidon, Some Further Questions, *BSA* 55, 1960, 218-233.
- POLLITT 1987 J. J. Pollitt, Pots, Politics, and Personifications in Early Classical Athens, *Yale Univ. Art Gall. Bull.* 40, 1987, 8-15.
- POLLITT 2000 J. J. Pollitt, Patriotism and the West Pediment of the Parthenon, in: G. R. Tsetschladze (Hrsg.), *Periplus. Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman* (London 2000) 220-227.
- POTTIER 1925 CVA Paris, Louvre (3).
- POTTIER 1928 CVA Paris, Louvre (5).
- PRANDTL 1908 E. Prandtl, Fragmente der Giebelgruppe des Parthenon, *AM* 33, 1908, 1-16.
- RADERMACHER 1968 L. Radermacher, *Mythos und Sage bei den Griechen* (Darmstadt 1968).
- REBER 1998 K. Reber, Das Hephaisteion in Athen. Ein Monument für die Demokratie, *JdI* 113, 1998, 31-48.
- REEDER 1996 E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland* (Basel 1996).
- REEDER 1996a E. D. Reeder, Poseidon und Amymone, in: E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland* (Basel 1996) 352-363.
- REEDER 1996b E. D. Reeder, Die Hochzeit, in: E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland* (Basel 1996) 126-195.
- REEDER 1996c E. D. Reeder, Peleus und Thetis, in: E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland* (Basel 1996) 340-352.
- REEDER 1996d E. D. Reeder, Erichthonios, in: E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland* (Basel 1996) 250-266.

- RICCI 1955 G. Ricci, Necropoli della Banditaccia. Zona A “Del Recinto”, *MonAnt* 42, 1955, 202-1048.
- RICHTER 1946 G. M. A. Richter, *Attic-Red-Figured Vases. A Survey* (Yale 1946).
- ROBERT 1881 C. Robert, Der Streit der Götter um Athen, *Hermes* 69, 1881, 60-87.
- ROBERT 1898 C. Robert, Theseus und Meleagros bei Bakchylides, *Hermes* 33, 1898, 130-145.
- ROBERTSON 1975 M. Robertson, *A History of Greek Art I* (Cambridge 1975).
- ROBERTSON 1992 N. Robertson, Festivals und Legends: The Formation of Greek Cities in the Light of Public Ritual, *Phoenix Suppl.* 31 (1992).
- ROBINSON 1956 D. M. Robinson, Unpublished Greek Vases in Robinson Collection, *AJA* 60, 1956, 1-25.
- RODENWALDT 1939 G. Rodenwaldt, *Korkyra II, Die Bildwerke des Artemistempels von Korkyra* (Berlin 1939).
- ROSS 1855 L. Ross, *Archäologische Aufsätze I* (Leipzig 1855).
- ROSS- SCHAUBERT – HANSEN 1839 L. Ross – E. Schaubert – C. Hansen, *Der Tempel der Nike Apteros* (Berlin 1839).
- RUMPF 1925 A. Rumpf, Die Datierung der Parthenongiebel, *JdI* 40, 1925, 29-38.
- SALIS 1944 A. von Salis, *Klassische Komposition*, in: H. Wölfflin, *Concinnitas. Beiträge zum Problem des Klassischen. Heinrich Wölfflin zum 80. Geburtstag am 21. Juni 1944 zugeeignet* (Basel 1944) 177-212.
- SAUER 1891 B. Sauer, Untersuchungen über die Giebelgruppen des Parthenon, *AM* 16, 1891, 59-94.
- SAUER 1899 B. Sauer, *Das sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck* (Leipzig 1899).
- SAUNDERS 1975 R. Saunders, Red-Figure Oinochoe, in: S. Matheson Burke – J. J. Pollitt (Hrsg.), *Greek Vases at Yale* (Yale 1975) 60-72.
- SCHAAL 1923 H. Schaal, *Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen* (Frankfurt am Main 1923).

- SCHACHERMEYR 1937 RE 19 (1937) 155-191 s. v. Peisistratos (F. Schachermeyr).
- SCHACHERMEYR 1950 F. Schachermeyr, Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens (Salzburg 1950).
- SCHAUENBURG 1961 K. Schauenburg, Göttergeliebte auf unteritalischen Vasen, AuA 10, 1961, 84-86.
- SHEFOLD – JUNG 1988 K. Schefold - F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1988).
- SHEFOLD 1946 K. Schefold, Kleisthenes, MusHelv 3, 1946, 59-93.
- SHEFOLD 1964 K. Schefold, Frühgriechische Sagenbilder (München 1964).
- SHEFOLD 1975 K. Schefold, Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike (Mainz 1975).
- SHEFOLD 1978 K. Schefold, Götter und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (München 1978).
- SHEFOLD 1981 K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1981).
- SHEFOLD 1993 K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst (München 1993).
- SCHRADER 1919 H. Schrader, Die Gigantomachie aus dem Giebel des alten Athenatempels auf der Akropolis, ÖJh 19-21, 1919, 154-161.
- SCHRADER 1978 H. Schrader, Der Zeus aus dem Gigantomachiegiebel der Akropolis, Boreas 1, 1978, 28-31.
- SCHUCHHARDT 1957 W.-H. Schuchhardt, Die eleusinischen Kopien nach Parthenonskulpturen, in: B. Hackelsberger – G. Himmelheber – M. Meyer (Hrsg.), Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. Nov. 1957. Festschrift Kurt Bauch (München 1957) 21-28.
- SCHULTZ 2001 P. Schultz, The Akroteria of the Temple of Athena Nike, Hesperia 70, 2001, 1-47.
- SCHWAB 2001 K. A. Schwab, Reconstructing the Parthenon East Metopes: Sources in Sculpture, AJA 105, 2001, 297.
- SCHWAB 2004 K. A. Schwab, The Parthenon East Metopes, the Gigantomachy, and the Digital Technology, in: M. B.

- Cosmopoulos (Hrsg.), *The Parthenon and Its Sculptures* (Cambridge 2004) 150-165.
- SEGAL 1979 C. Segal, *The Myth of Bacchylides 17: Heroic Quest and Heroic Identity*, *Eranos* 77, 1979, 28-37.
- SHAPIRO 1980 H. A. Shapiro, *Jason's Cloak*, *TAPA* 110, 1980, 263-286.
- SHAPIRO 1982 H. A. Shapiro, *Theseus, Athens, and Troizen*, *AA* 1982, 291-297.
- SHAPIRO 1983a H. A. Shapiro, *Painting, Politics, and Genealogy: Peisistratos and the Neleids*, in: W. G. Moon (Hrsg.), *Ancient Greek Art and Ikonography* (Madison, Wiss. [u.a.] 1983) 87-96.
- SHAPIRO 1983b H. A. Shapiro, *Heros Theos: The Death and Apotheosis of Herakles*, *CW* 77, 1983, 1-28.
- SHAPIRO 1988 H. A. Shapiro, *The Marathonian Bull on the Athenian Akropolis*, *AJA* 92, 1988, 373-382.
- SHAPIRO 1989 H. A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants* (Mainz 1989).
- SHAPIRO 1991 H. A. Shapiro, *Theseus: Aspects of the Hero in Archaic Greece*, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), *New Perspectives in Early Greek Art* (Hannover 1991) 123-139.
- SHAPIRO 1998 H. A. Shapiro, *Autochthony and the Visual Arts in Fifth-Century Athens*, in: D. Boedeker – K. Raaflaub (Hrsg.), *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-Century Athens* (Cambridge, Mass. 1998) 127-151.
- SHEFTON 1992 B. B. Shefton, *The Bakxy Krater Once More and Some Observations on the East Pediment of the Parthenon*, in: H. Froning – T. Hölscher – H. Mielsch, *Kotinos. Festschrift für Erika Simon* (Mainz 1992) 241-251.
- SIEBERT 1990 LIMC V 1 (1990) 285-387 s. v. Hermes (G. Siebert).
- SIEWERT 1979 P. Siewert, *Poseidon Hippios am Kolonos und der athenischen Hippeis*, in: G. W. Bowersock, *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of His 65th Birthday* (Berlin 1979) 280-290.
- SIMON 1953 E. Simon, *Opfernde Götter* (Berlin 1953).
- SIMON 1959 E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite* (Berlin 1959).

- SIMON 1966 E. Simon, Neue Deutung zweier eleusinischer Denkmäler des vierten Jahrhunderts v. Chr., AntK 9, 1966, 72-93.
- SIMON - HIRMER 1967 E. Simon – M. Hirmer, Die griechischen Vasen (München 1976).
- SIMON 1975 E. Simon, Pergamon und Hesiod, Schriften zur antiken Mythologie 3 (Mainz 1975).
- SIMON 1980a E. Simon, Die Götter der Griechen ²(München 1980).
- SIMON 1980b E. Simon, Die Mittelgruppe im Westgiebel des Parthenon, in: H. A. Cahn (Hrsg.), Tainia. Roland Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978 dargebracht von Mitarbeitern, Schülern und Freunden (Mainz 1980) 239-255.
- SIMON 1981 LIMC I 1 (1981) 742-752 s. v. Amymone (E. Simon).
- SIMON 1982 E. Simon, Die Geburt der Athena auf der Reliefpithos in Tenos, AntK 25, 1982, 35-38.
- SIMON 1986 E. Simon, El Nacimiento de Atenea en el Frontón Oriental des Partenón, in: Coloquio Sobre el Puteal de la Moncloa (Madrid 1986) 65-85.
- SIMON 1988 E. Simon, Zur Sandalenlöserin der Nikebalustrade, in: M. Schmidt (Hrsg.), Kanon. Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag am 26. Februar 1988 gewidmet (Basel 1988) 69-73.
- SIMON 1994 LIMC VII 1 (1994) 446-479 s. v. Poseidon (E. Simon).
- SIMON 1997a LIMC VIII 1 (1997) 486-487 s. v. Zeuxippe (E. Simon).
- SIMON 1997b E. Simon, An Interpretation of the Nike Temple Parapet, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome (1997) 126-143.
- SINN 1992 U. Sinn, Sunion. Das befestigte Heiligtum der Athena und des Poseidon an der „heiligen Landspitze Attikas“, AW 23, 1992, 175-190.
- SISSA 1990 G. Sissa, Greek Virginity, Revealing Antiquity 3 (Cambridge 1990).
- SIX 1925 J. Six, Der Gigantengiebel zu Athen, AM 50, 1925, 117-, 122.
- SMITH 1926 CVA London, British Museum (2).

- SOTHEBY 1982 Sotheby Parke Bernet & CO, Egyptian, Western Asiatic, Greek, Etruscan and Roman Antiquities, Ancient Glass and Art Reference Books, Sale Catalogue 05.07.1982 (London 1982).
- SOTHEBY'S 1984 Sotheby's London Antiquities, Sale Catalogue 9. – 10. 7. 1984 (London 1984).
- SOURVINOU 1979 C. Sourvinou-Inwood, Theseus as Son and Stepson. A Tentative Illustration of Greek Mythological Mentality (London 1979).
- SOURVINOU 1987a C. Sourvinou-Inwood, A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings, *JHS* 107, 1987, 131-153.
- SOURVINOU 1987b C. Sourvinou-Inwood, Menance and Pursuit: Differentiation and the Creation of Meaning, in: C. Bérard – C. Bron - A. Pomari, *Images et Société en Grèce Ancienne. L'Iconographie Comme Méthode D'Analyse. Actes du Colloque International, Lausanne 8-11 Février 1984* (Lausanne 1987) 41-55.
- SPAETH 1991 B. Spaeth, Athenians and Eleusinians in the West Pediment of the Parthenon, *Hesperia* 60, 1991, 331-362.
- SPARKES 1999 B. A. Sparkes, The Parthenon and Athenian Vase-Painting, in: M. Henig – D. Plantzos (Hrsg.), *Classicism to Neo-Classicism. Essays Dedicated to Gertrud Seidmann* (Oxford 1999) 3-17.
- STÄHLER 1972 K. Stähler, Zur Rekonstruktion und Datierung des Gigantomachiegiebels von der Akropolis, in: R. Stiehl (Hrsg.), *Antike und Universalgeschichte, Festschrift Hans Erich Stier zum 70. Geburtstag am 25. Mai 1972* (Münster 1972) 88-112.
- STAIS 1900 B. Stais, Anaskaphá en Sounío, *AEphem* 1900, 113-150.
- STAIS 1917 B. Stais, Souníou Anaskaphá, *AEphem* 1917, 168-213.
- STEWART 1996 A. Stewart, Vergewaltigung?, in: E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland* (Basel 1996) 74-91.
- STILP 2006 F. Stilp, Die Jacobsthal-Reliefs. Konturierte Tonreliefs aus dem Griechenland der Frühklassik, *RdA Suppl.* 29 (Rom 2006).
- SVONOROS 1912 I. N. Svoronos, Phos epi tou Parthenónos, *JIAN* 14, 1912, 193-339.

- TIVERIOS 1982 M. A. Tiverios, Observations on the East Metopes of the Parthenon, *AJA* 86, 1982, 227-229.
- THOMAS 1976 E. Thomas, *Mythos und Geschichte. Untersuchungen zum historischen Gehalt griechischer Mythendarstellungen* (Köln 1976).
- THOMAS 1982 R. Thomas, Die ‚schwebende Athena‘ in Basel. Bemerkungen zur Darstellung der Athenengeburt im 5. Jahrhundert v. Chr., *JdI* 97, 1982, 47-63.
- THOMPSON 1949 H. A. Thompson, The Pedimental Sculptures of the Hephaisteion, *Hesperia* 18, 1949, 230-268.
- THOMPSON 1950 H. Thompson, The Odeion in the Athenian Agora, *Hesperia* 19, 1950, 31-141.
- THOMPSON 1962 H. A. Thompson, The Sculptural Adornment of the Hephaisteion, *AJA* 66, 1962, 339-347.
- THOMPSON – WYCHERLEY 1972 H. A. Thompson – R. E. Wycherley, *The Agora of Athens. The History, Shape und Uses of an Ancient City Center*, *The Athenian Agora* 14 (Princeton 1972).
- TOEPFFER 1889 J. Toepffer, *Attische Genealogie* (Berlin 1889).
- TRENDALL 1977 A. D. Trendall, Poseidon and Amymone on an Apulian Pelike, in: U. Höckmann (Hrsg.), *Festschrift für Frank Brommer* (Mainz 1977) 281-287.
- UGAGLIA 1993 E. Ugaglia (Hrsg.), *L'Art Grec au Musee Saint-Raymond, Catalogue raisonne d'une partie de la collection* (Toulouse 1993).
- VIAN 1951 F. Vian, *Repertoire des Gigantomachies. Figurées dans l'Art Grec et Romain* (Paris 1951).
- VIAN 1952 F. Vian, *La Guerre des Géants: Le Mythe avant l'Epoque Hellénistique* (Paris 1952).
- VIAN 1988 LIMC IV 1 (1988) 191-270 s.v. Gigantes (F. Vian).
- VORSTER 1993 C. Vorster, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 1. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, *Monumenta artis Romanae* 22 (Mainz 1993).
- VOS 1978 CVA Leiden (2).

- WAELE 1997 J. de Waele, The Temples of Athena Nike on the Acropolis of Athens. *Ancient Measurements and Design*, *Pharos* 5, 1997, 27-48.
- WAELE 1998 J. de Waele, Der klassische Tempel in Athen. Hephaisteion und Poseidontempel, *BaBesch* 73, 1998, 83-94.
- WALKER 1995 H. J. Walker, *Theseus and Athens* (New York 1995).
- WALTER 1980 H. Walter, Zur Rekonstruktion des Parthenon-Ostgiebels, in: N. M. Kontoleon, *Stele. Tomos Eis Mnemen Nikolau Kontoleontos* (Athen 1980) 448-462.
- WAYWELL 1984 G. B. Waywell, The Treatment of Landscape Elements in the Sculptures of the Parthenon, in: E. Berger (Hrsg.), *Parthenon-Kongress Basel. Referate und Berichte*. 4. bis 8. April 1982 (Mainz 1984) 312-316.
- WEBSTER 1972 T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens* (London 1972).
- WEGNER 1932 M. Wegner, Peplosstatue aus dem Ostgiebel des Parthenon, *AM* 57, 1932, 92-101.
- WEGNER 1986 M. Wegner, Die Wagenlenkerin der Athena aus dem Westgiebel des Parthenon, *AM* 101, 1986, 149-152.
- WEIDAUER 1985 L. Weidauer, Eumolpos und Athen. Eine ikonographische Studie, *AA* 1985, 203-207.
- WEIDAUER – KRAUSKOPF 1992 L. Weidauer – I. Krauskopf, Urkönige in Athen und Eleusis. Neues zur ‚Kekrops‘-Gruppe des Parthenonwestgiebels, *JdI* 107, 1992, 1-16.
- WEILL 1959 N. Weill, Céramique Thasienne a Figures Noires, *BCH* 83, 1959, 430-454.
- WEILL 1985 N. Weill, Images d'Artémis á l'Artémision de Thasos, in: *Eidōlopoiia. Actes du colloque sur les problèmes de l'image dans le monde méditerranéen classique* (Rom 1985) 137-147.
- WERNICKE 1894 *RE* 1 (1894) 952-956 s. v. Aigeus (K. Wernicke).
- WERNICKE 1899 *RE* 3 (1899) 1080-1083 s. v. Butes (K. Wernicke).
- WESENBERG 1981 B. Wesenberg, Zur Baugeschichte des Niketempels, *JdI* 96, 1981, 28-54.

- WETZEL 1996 H. Wetzel, Das Hephaisteion in Athen und seine Umgebung. Studien zur Funktion eines Peripteros im 5. Jh. v. Chr., in: F. Bubenheimer (Hrsg.), Kult und Funktion griechischer Heiligtümer in archaischer und klassischer Zeit, Schriften des DarV XV (Mainz 1996) 31-43.
- WILLIAMS 1983 D. Williams, Sophilos in the British Museum, in: Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 1 (Malibu 1983) 9-34.
- WINDEKENS 1960 A.J. van Windekens, Sur l'Origine du Nom de Poseidon – BetrNamF 11, 1960, 253-255.
- WÜST 1954 RE 22 (1954) 446-557 s.v. Poseidon (E. Wüst).
- WÜST 1968 E. Wüst, Der Ring des Minos. Zur Mythenbehandlung bei Bakchylides, Hermes 96, 1968, 527-538.
- WYATT – EDMONSON 1984 W. F. Wyatt Jr. – C. N. Edmonson, The Ceiling of the Hephaisteion, AJA 88, 1984, 135-167.
- WYCHERLEY 1959 R. E. Wycherly, The Temple of Hephaistos, JHS 79, 1959, 153-156.
- WYCHERLEY 1978 R. E. Wycherley, The Stones of Athens (Princeton 1978).
- YALOURIS 1975 N. Yalouris, Pegasos: The Art of the Legend (Athen 1975).
- ZAGDOUN 1989 M.-A. Zagdoun, La Sculpture Archaisante (Paris 1989).
- ZANKER 1965 P. Zanker, Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei (Bonn 1965).
- ZEITLIN 1986 F. I. Zeitlin, Configurations of Rape in Greek Myths, in: S. Tomaselli – R. Porter (Hrsg.), Rape (Oxford 1986).
- ZIEHEN 1949 RE 18,2 (1949) 457-493 s. v. Panathenaia (L. Ziehen).
- ZWARTE 1996 R. de Zwarte, Der ursprüngliche Entwurf für das Hephaisteion in Athen. Eine modulare architektonische Komposition des 5. Jh. v. Chr., BaBesch 71, 1996, 95-102.

INTERNETSEITEN

Beazley Archiv URL: <https://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

VERWENDETE DEUTSCHE ÜBERSETZUNGEN

- BUSCHOR 1979 Sophokles. Antigone – König Oidipus – Oidipus auf Kolonos. Drei Tragödien übertragen und erläutert von Ernst Buschor (München, Zürich 1979).
- MEYER 1954 Pausanias. Beschreibung Griechenland. Neu übersetzt und mit einer Einleitung und erklärenden Anmerkungen von Ernst Meyer (Zürich 1954).

8 Tafelteil



Abb. 1. P1



Abb. 2. P3

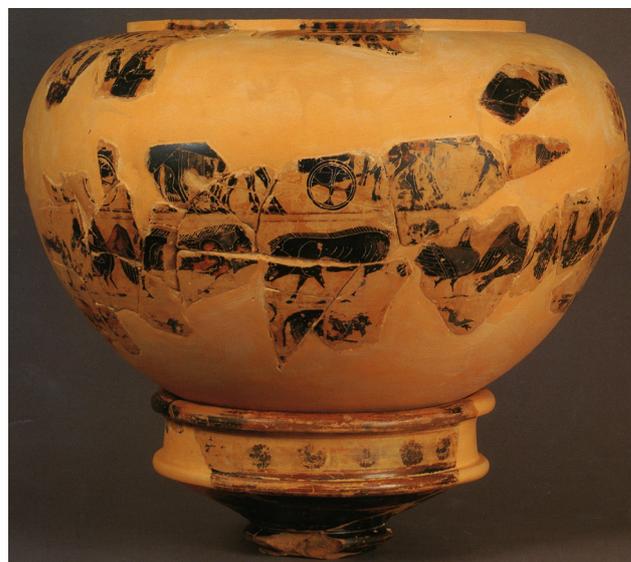


Abb. 3. P4



Abb. 1. A3



© Copyright Paris Musée du Louvre
Downloaded by Guest Database User on 27/01/2009 06:22
From IP Address: 62.178.197.249
Licence Plate 11 UK 100726209
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

Abb. 2. A4

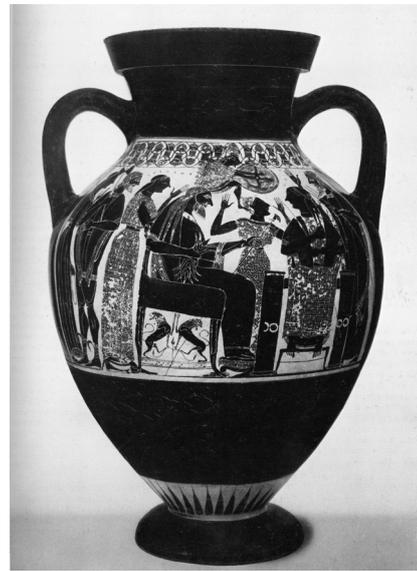


Abb. 3. A5



© Copyright Vatican City, Museo Gregoriano Etrusco-Vaticano
Downloaded by Guest Database User on 27/01/2009 10:39
From IP Address: 62.178.197.249
Licence Plate 11 UK 100726209
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

Abb. 4. A6



Abb. 5. A7



Abb. 1. A14



Abb. 3. A16



Abb. 2. A15



Abb. 1. AT1



Abb. 3. AT3



Abb. 2. AT2

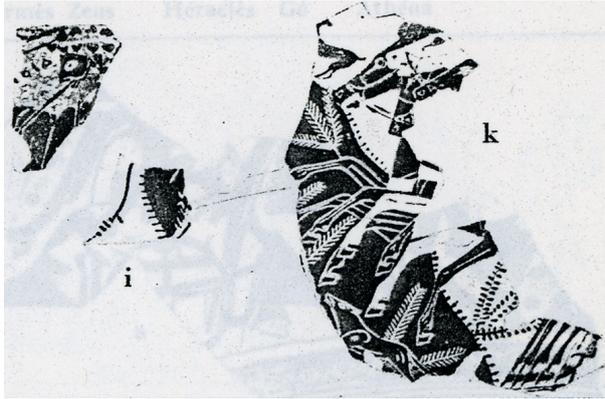


Abb. 1. G1

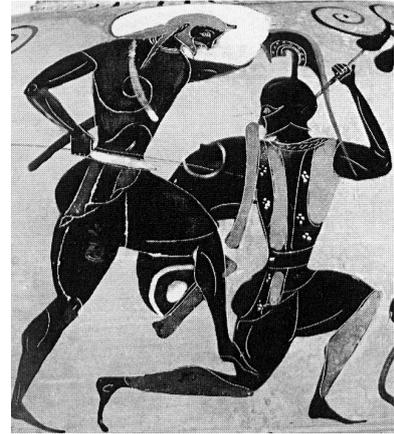


Abb. 2. G3

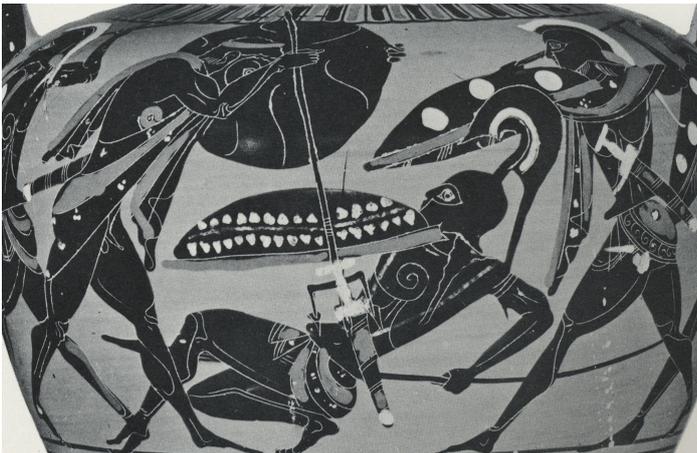


Abb. 3. G9



Abb. 4. G10



© Copyright Basel, Jean-David Cahn AG
Downloaded by Guest Database User on 27/01/2009 20:30:35
From IP Address: 62.178.197.249
Licence: Plate II UK 100725677
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

Abb. 5. G16

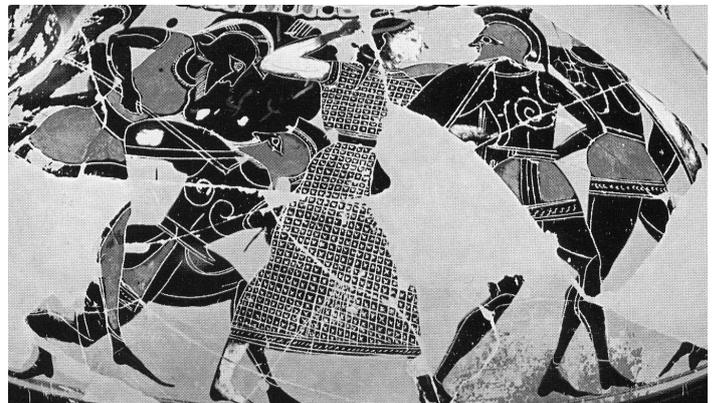


Abb. 6. G17

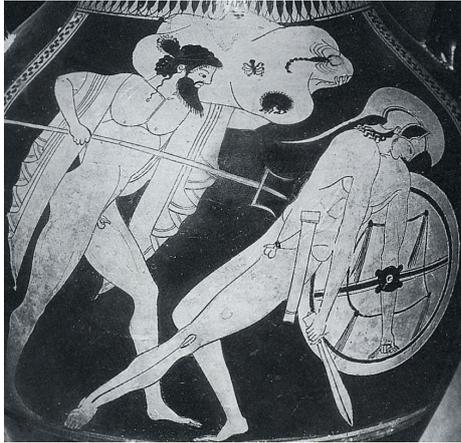


Abb. 1. G20



Abb. 2. G22

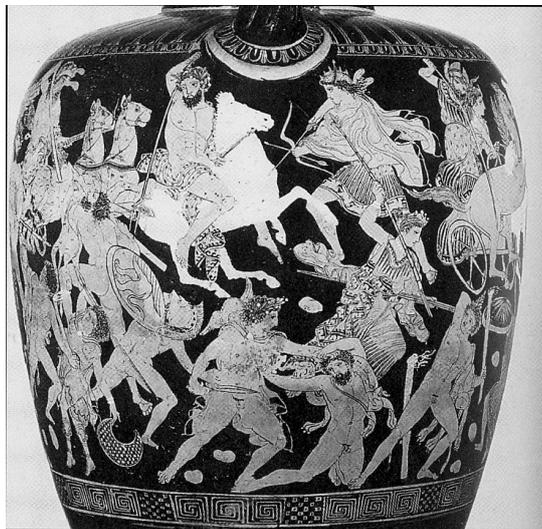


Abb. 3. G23

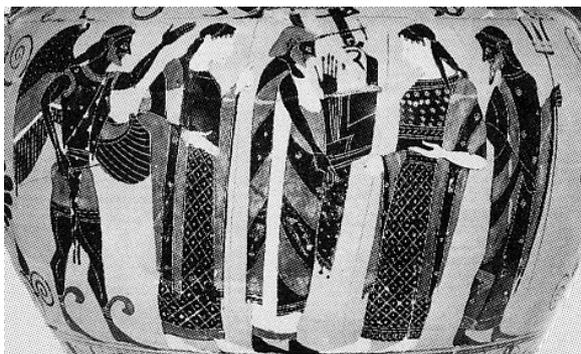


Abb. 4. AP1

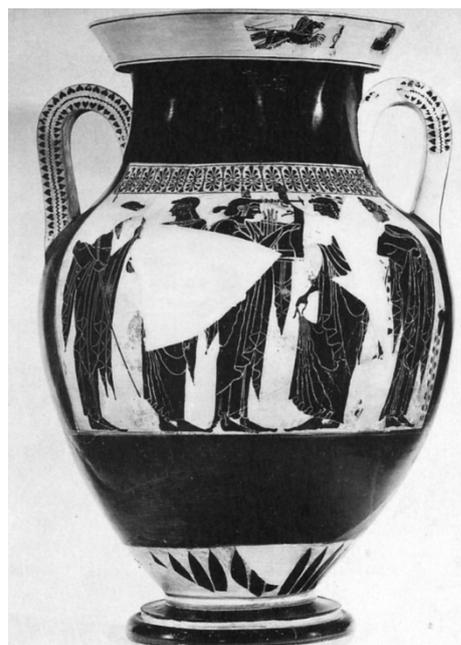


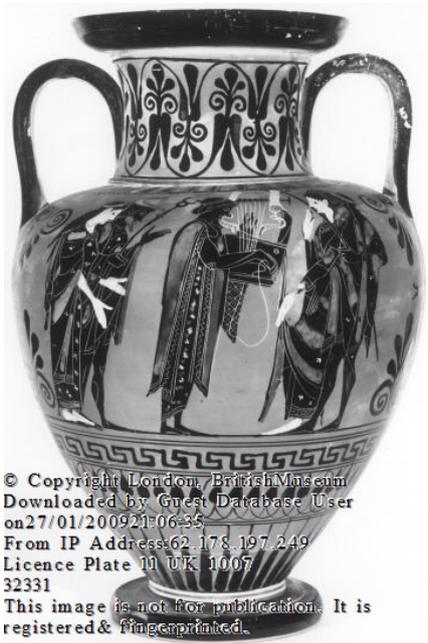
Abb. 5. AP2



Abb. 1. AP5



Abb. 2. AP7



© Copyright London, British Museum
Downloaded by Guest Database User
on 27/01/2009 21:06:35
From IP Address: 62.178.197.249
Licence Plate 10 UK 1007
32331
This image is not for publication. It is
registered & fingerprinted.

Abb. 3. AP9

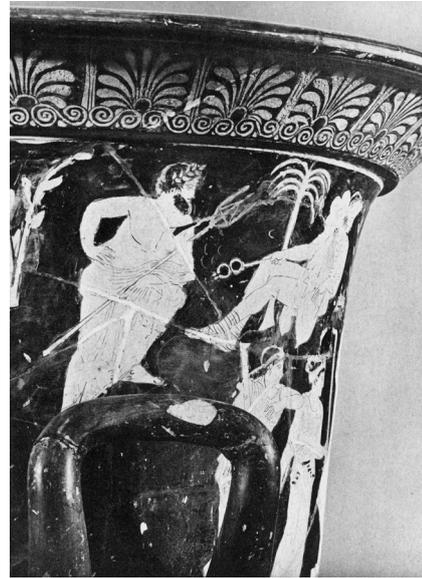


Abb. 5. AP15



© Copyright Switzerland, Private
Downloaded by Guest Database User on 27/01/2009 21:03:38
From IP Address: 62.178.197.249
Licence Plate 11 UK 100733109
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

Abb. 4 AP13

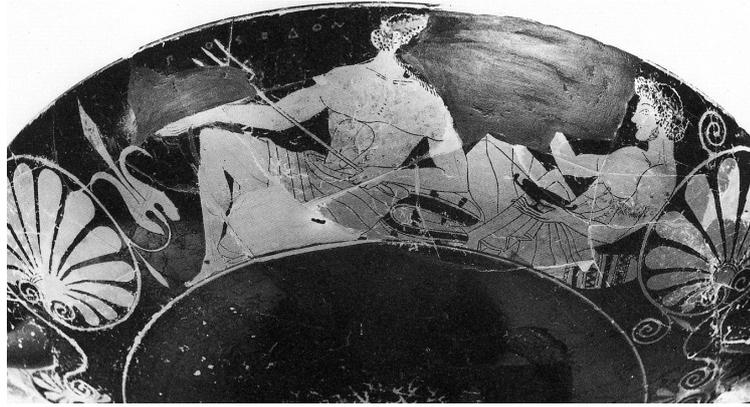


Abb. 1. APO1

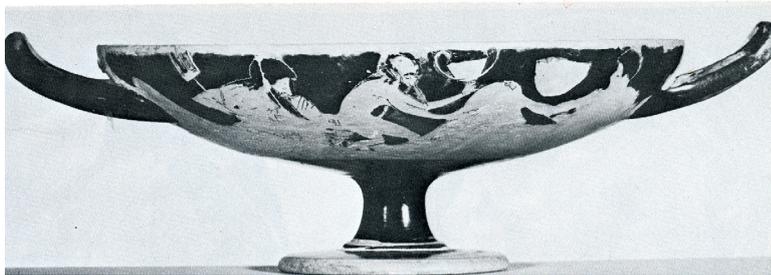


Abb. 2. APO2



Abb. 3. TH8

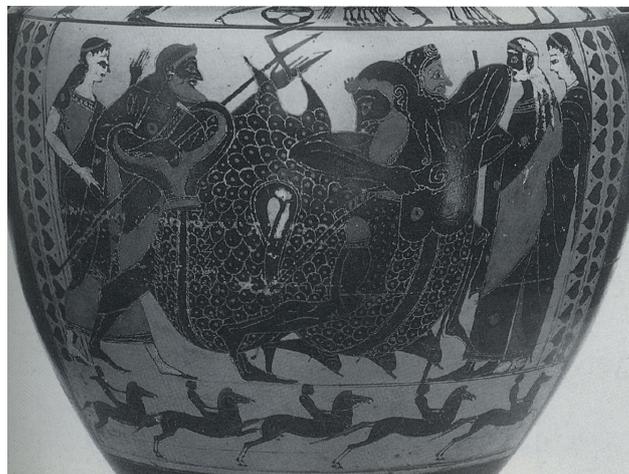


Abb. 4. TH10

Taf. IX



Abb. 1. H2



Abb. 2. H3



Abb. 3. H5

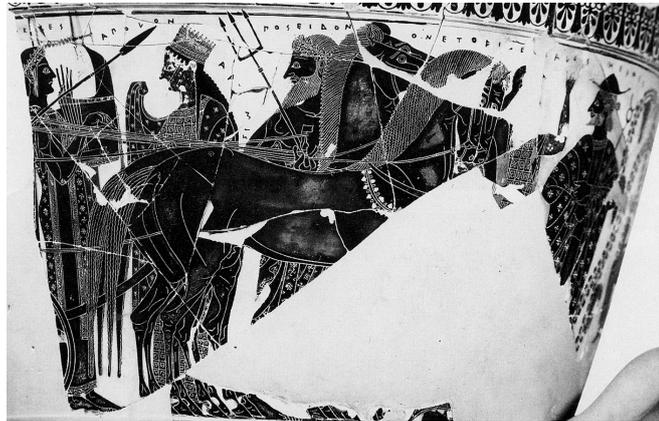


Abb. 4. H6

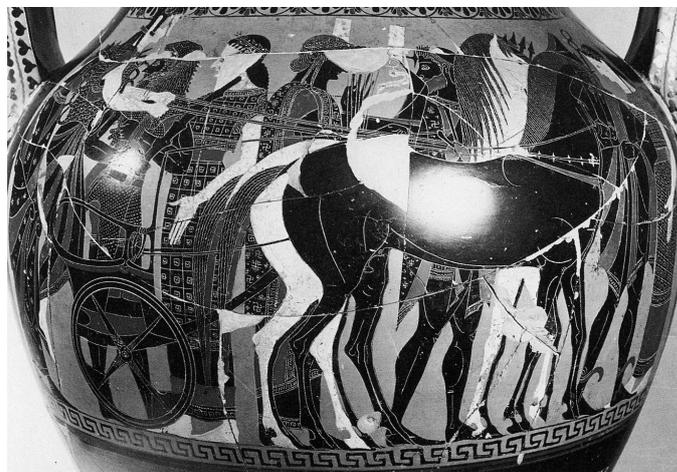


Abb. 5. H7

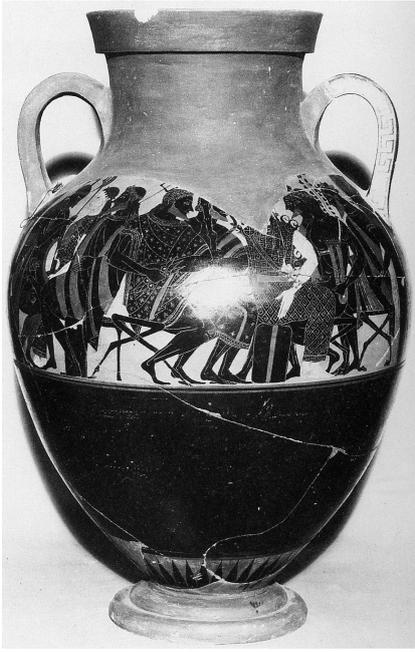


Abb. 1. H10



Abb. 2. H11

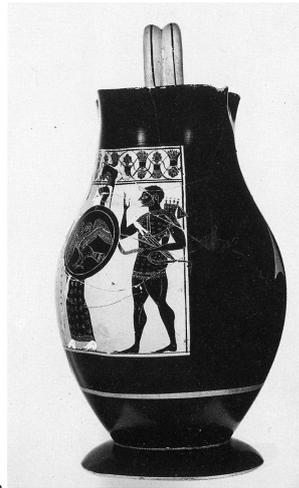
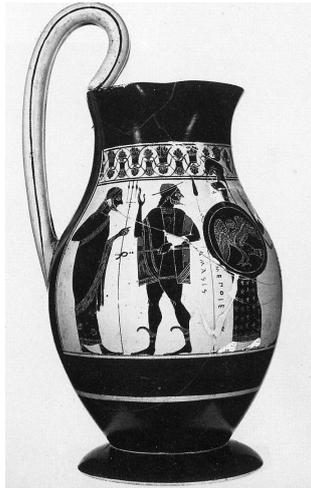


Abb. 3. H12



© Copyright Paris, Musée de la Ville de Paris
Downloaded by Guest Database User on 28/01/2009 08:53:54
From IP Address: 62.178.157.249
Licence Plate 11 UK 10078096
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

Abb. 4. H18

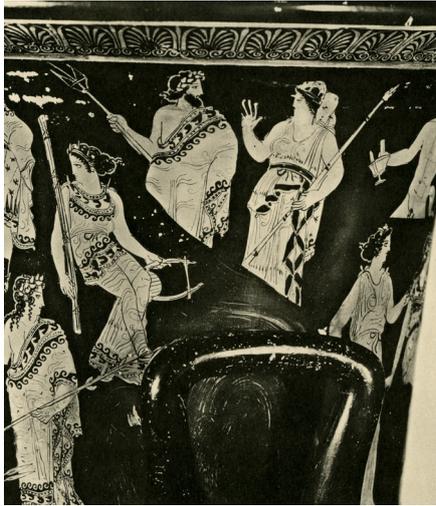


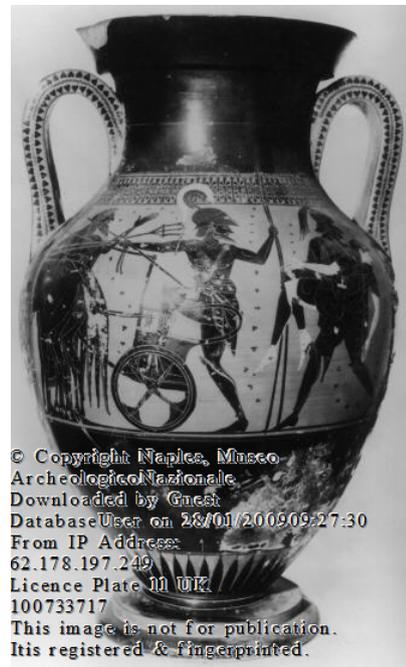
Abb. 2. TT2



Abb. 1. TT1

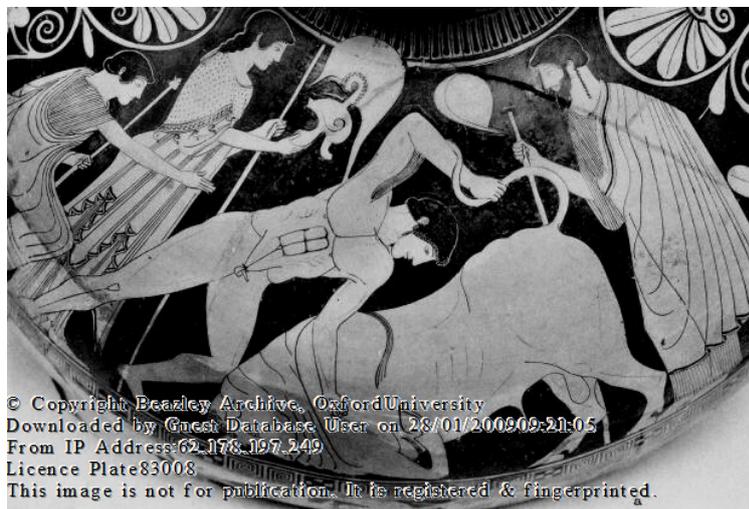


Abb. 4. TT4



© Copyright Naples, Museo Archeologico Nazionale.
Downloaded by Guest Database User on 28/01/2009 09:27:30
From IP Address: 62.178.197.249
Licence Plate 11 UK
100733717
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

Abb. 5. TT5



© Copyright Beazley Archive, Oxford University
Downloaded by Guest Database User on 28/01/2009 09:21:05
From IP Address: 62.178.197.249
Licence Plate 83008
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

Abb. 3. TT3



Abb. 1. T1



Abb. 3. T4



Abb. 2. T3



Abb. 4. T5



Abb. 5. T7



Abb. 1. TP1

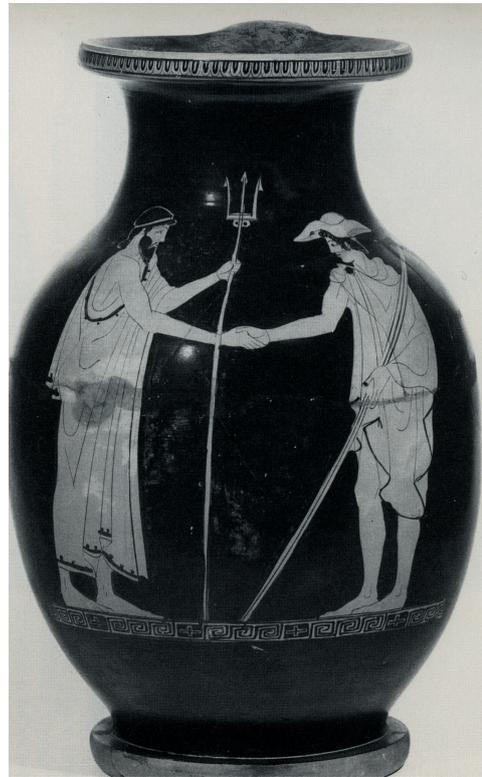


Abb. 2. TP3



Abb. 3. TP5



Abb. 1. NA2



Abb. 2. NA4



Abb. 3. NA10



Abb. 4. NA12



© Copyright Beazley Archive, Oxford University
Downloaded by Guest Database User on 28/01/2009
10:14:45
From IP Address: 62.178.127.249
Licence Plate96274
This image is not for publication. It is registered &
fingerprinted.

Abb. 5. NA20

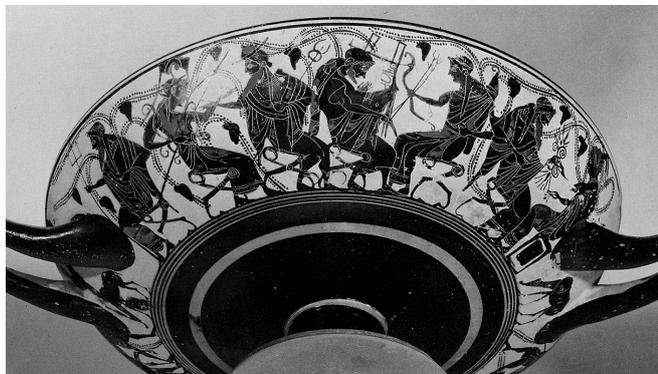


Abb. 6. NA23



Abb. 2. NA28



Abb. 1. NA27



Abb. 3. NA31



Abb. 4. NK1



Abb. 5. NK2



Abb. 1. NK3



Abb. 2. NK6



Abb. 3. NK14

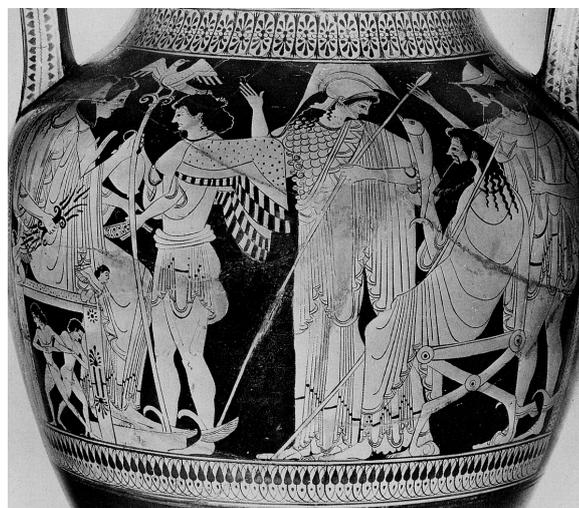


Abb. 4. NK15

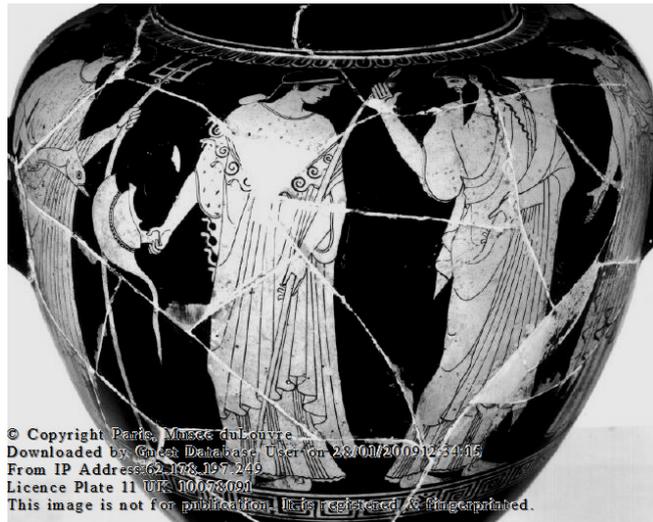


Abb. 1. NK19



Abb. 2. NK21

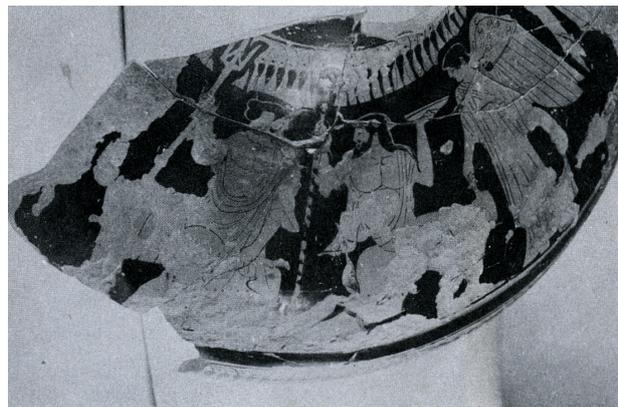


Abb. 3. NK24

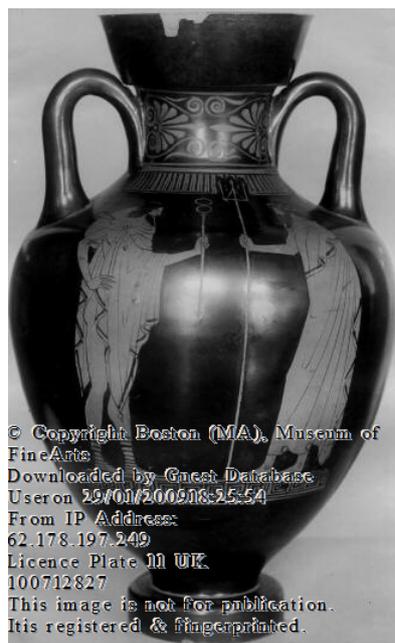


Abb. 4. NK26



Abb. 1. AM1

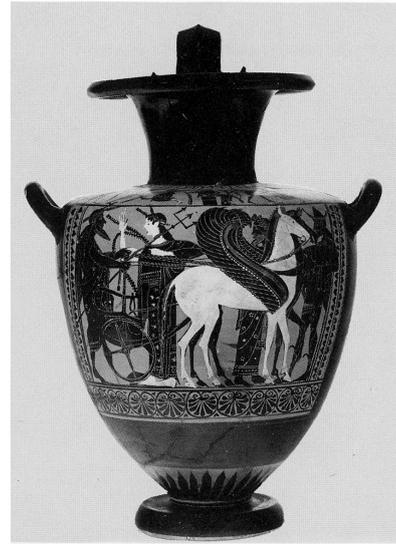


Abb. 2. AM3



Abb. 3. AM6



Abb. 5. AM10



Abb. 4. AM9



Abb. 1. AM16



Abb. 2. AM17



Abb. 3. AI1



Abb. 4. AI3



Abb. 5. AI4

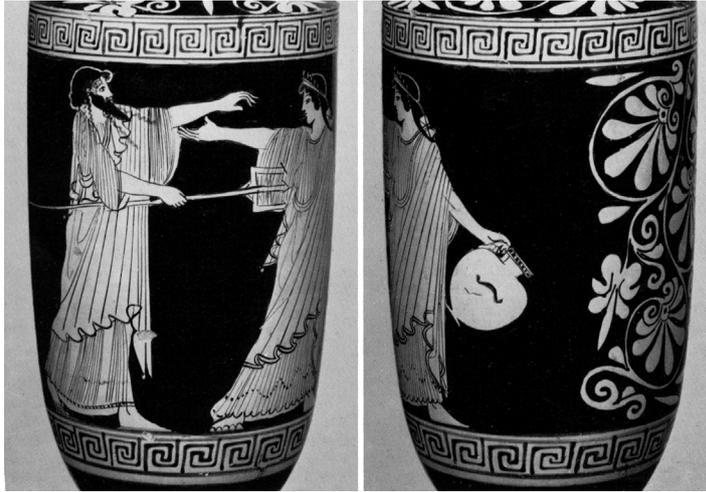


Abb. 1. AY1



Abb. 2. AY5



Abb. 4. AY8

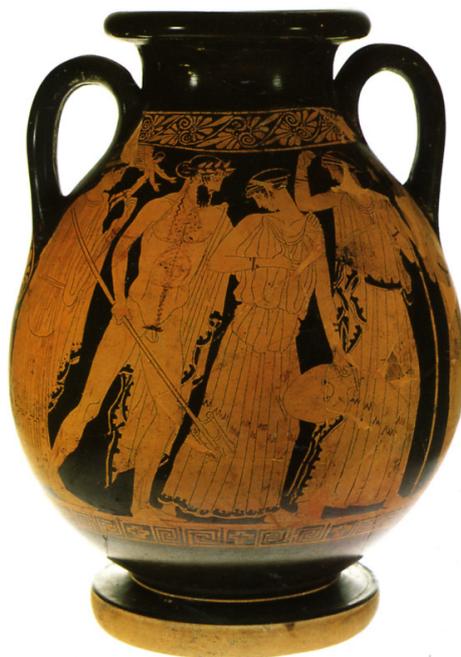


Abb. 3. AY6



Abb. 1. AY12

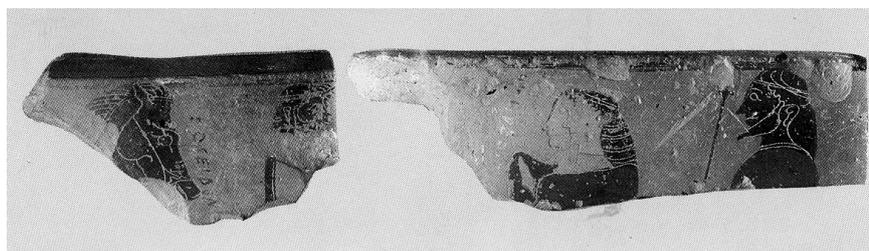


Abb. 2. AH2



73 Side A

Abb. 3. AH1



Abb. 1. S1



Abb. 2. S2



Abb. 1. Parthenon: Ostmetope XIV (nach BERGER 1986, Taf. 70)



Abb. 2. Parthenon: Ostmetope VI (nach BROMMER 1967, Taf. 53)

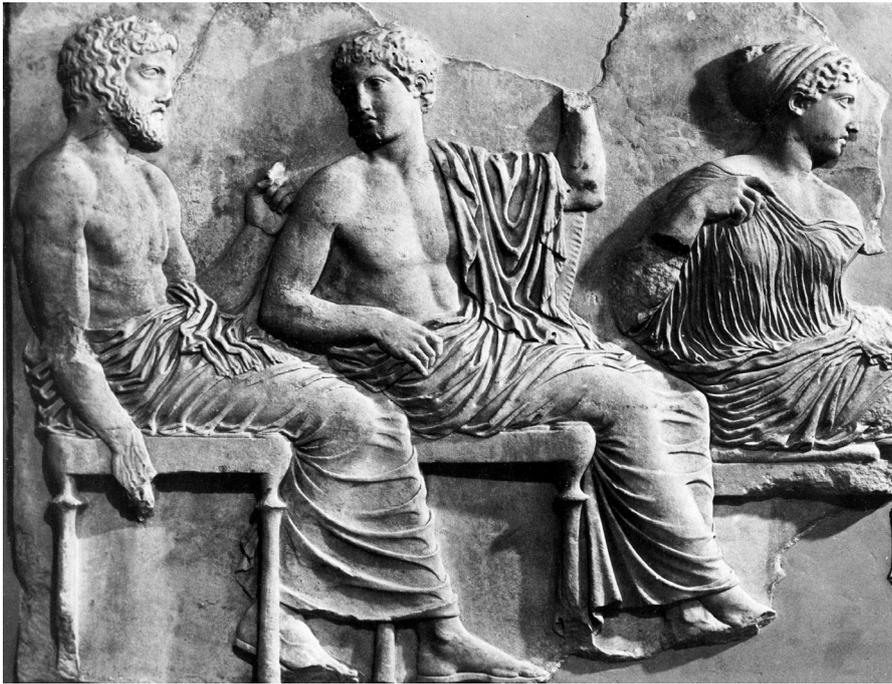


Abb. 1. Parthenon: Ostfries; Figur Ost 38 (nach BROMMER 1977, Taf. 178)



Abb. 2. 3. Parthenon: Ostgiebel; Torso H (nach BROMMER 1963, Taf. 43; 44)



Abb. 1. 2. Parthenon: Westgiebel; Figur M I (nach BROMMER 1963, Taf. 103; 105)



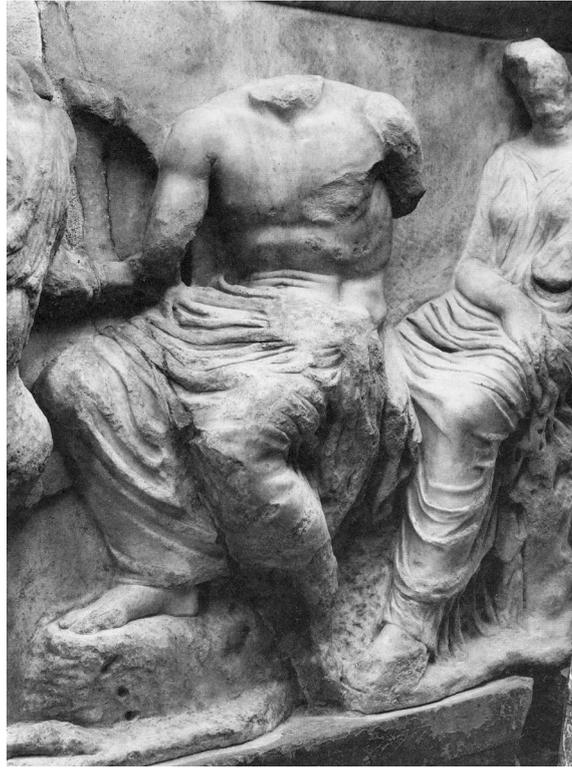


Abb. 1. Hephaisteion: Ostfries; Figur 22 (nach DÖRIG 1985, Taf. 53)

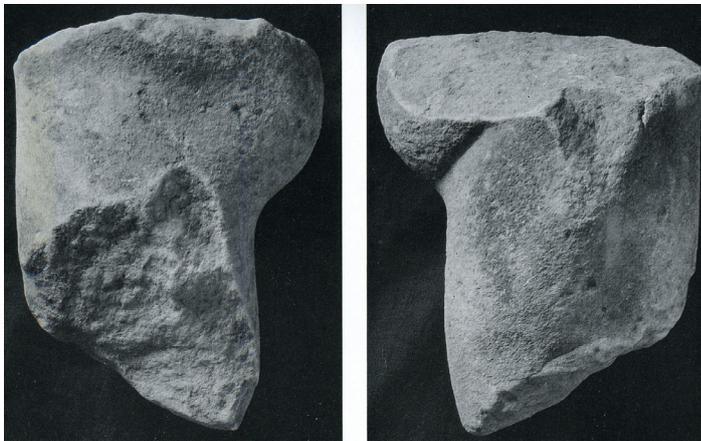
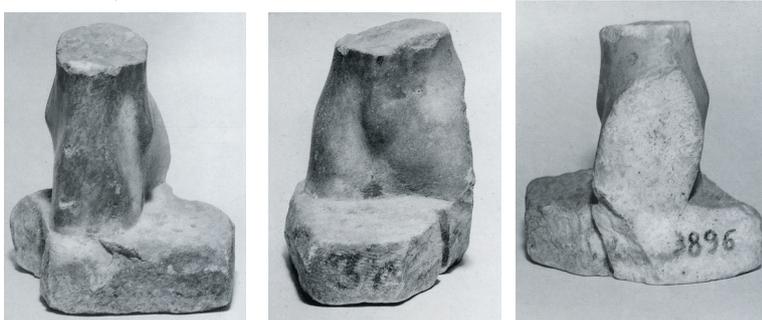


Abb. 2. Poseidontempel am Kap Sunion: Giebel; linker Oberschenkel (nach DELIVORRIAS 1974, Taf. 23b. c)

Abb. 3. Poseidontempel am Kap Sunion: Giebel; Fußfragment (nach DELIVORRIAS 1974, Taf. 24a. b. d)





Athena-Nike-Tempel: Ostfries; Figur 13 (nach LIMC VII Poseidon 137 mit Abb.)

Lebenslauf

Am 23. Mai 1984 in Würzburg, Bayern/Deutschland, geboren. Römisch-katholisch.

1990-1994 Goethe-Grundschule Würzburg, 1994-2003 Matthias-Grünwald-Gymnasium Würzburg. Reifeprüfung (Abitur) am 27. Juni 2003 mit der Endnote 1,8 bestanden.

Von Oktober 2003 bis Juli 2005 Magisterstudiengang der Klassischen Archäologie mit den Nebenfächern Geschichte und Volkskunde an der Julius-Maximilians-Universität in Würzburg. Am 16. Februar 2005 Absolvierung der akademischen Zwischenprüfung im Fach Klassische Archäologie. Am 20. Juli 2005 Absolvierung der akademischen Zwischenprüfung im Fach Geschichte. Januar – Juli 2005 Studentische Hilfskraft an der Antikenabteilung des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg (Verantwortung für Fotobestellungen, die Inventarisierung von Büchern und Fotos und die Anlegung von Karteikarten und Vitrinenbeschriftungen sowie Tätigkeiten in der Öffentlichkeitsarbeit).

Seit Oktober 2005 Diplomstudiengang der Klassischen Archäologie an der Universität Wien mit den freien Wahlfächern Alte Geschichte und Publizistik. Studienschwerpunkte sind die römische sowie griechische Archäologie mit besonderem Interesse an der griechischen Ikonographie. Oktober 2005 – Juli 2006 Mitarbeit sowohl an der Konzeption als auch an dem Katalog der Ausstellung „Stadion, Siege, Skandale. Sport im Wandel der Zeiten“ der Universität Wien anlässlich des 11. Internationalen CESH-Kongresses. März 2007 Publikation der Artikel „Siegreiche Athleten in der Antike“ und „Preise bei den Wettkämpfen in der Antike“ in der Online-Zeitschrift *Forum Archaeologiae* (Ausgabe 42/III/2007).

1. Diplomprüfung am 16. März 2006 mit Auszeichnung bestanden.

