

Für Erika Simon zum 27. Juni 2012

PENELOPE FÜR PERSEPOLIS

ODER: WIE MAN EINEN KRIEG GEGEN DEN ERZFEIND BEEENDET

von Tonio Hölscher

EIN KRIEG UND KEIN ENDE?

Es ist offenbar leicht, so lehrt die Geschichte bis zum heutigen Tag, einen Krieg zu beginnen, aber oft schwer, ihn zu beenden. Denn viele gewinnen an einem Krieg: Staatsmänner und Feldherren festigen ihre politischen Positionen, Soldaten erhalten Aufgaben und Besoldung, Werkstätten und Industrie bekommen Aufträge für die militärische Ausrüstung, die Bevölkerung entwickelt politischen und ideologischen Zusammenhalt gegenüber dem Feind. Im Sinn des amerikanischen Bestsellers von Chris Hedges: »War Is a Force That Gives Us Meaning«¹. Hinzu kommt: Einen Krieg anfangen kann einer, ihn beenden müssen zwei.

In besonderem Maß gilt das für ein so großes und einzigartiges militärisches Unternehmen wie die Kriege der Griechen gegen die Perser im 5. Jh. v. Chr. Dies war eine völlig neue Art von Krieg gegen eine völlig neue Art von Feind.

In früheren Jahrhunderten hatten die griechischen Stadtstaaten untereinander in ständigen Kämpfen gelegen, aber dabei hatte sich kein grundsätzliches Feindbild entwickelt. Innerhalb einer Stadt unterhielten die einzelnen politischen Gruppen Beziehungen zu verschiedenen auswärtigen Städten, die für die einen Freunde, für die anderen Gegner waren. Wenn es zum Krieg kam, überlagerten sich die Interessen der gesamten Polis gegenüber anderen Poleis mit denen einzelner Gruppen, die ihre Gegner z. T. innerhalb der eigenen Stadt und ihre Verbündeten in anderen Städten hatten. Es kam immer wieder zu wechselnden Konstellationen, die Gegner von heute konnten die Verbündeten von morgen sein. Kriege waren unter diesen Voraussetzungen Auseinandersetzungen zwischen grundsätzlich Gleichen.

Im weiteren Horizont der damaligen Welt hatten die Griechen seit Menschengedenken im Kontakt mit den großen Mächten Vorderasiens und Ägyptens gelebt, aber ohne Bedrohung

Diese Arbeit ist als Teil eines interdisziplinären Forschungsprojekts »The Antithesis East – West before and after Alexander the Great« im Rahmen des Exzellenz-Clusters »Asia and Europe in a Global Context. Shifting Asymmetries in Cultural Flows« an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg entstanden. Für kritische Diskussion und wichtige Hinweise danke ich vor allem Hans Rupprecht Goette, Mark Griffith, Ingeborg Kader, Leslie Kurke, Margaret Miller, Friederike Sinn, Katja Sporn und Andrew Stewart, für Hilfe bei der Beschaffung von Photos darüber hinaus Wolf-Dietrich Niemeier, Rita Paris, Claudio Parisi Presicce, Thomas Schäfer, Rolf Michael Schneider, Andreas Scholl, Anne-Viola Siebert, Claudia Valeri, Hubert Vögele.

¹ Der erste Satz dieses Textes war geschrieben, bevor Barack Obama in seiner Rede zur Rückkehr amerikanischer Soldaten aus dem Irak am 14. Dezember 2011 sagte: „It is harder to end a war than to begin one“. – Auf das Buch von Chris Hedges hat mich Sheila Dillon aufmerksam gemacht.

von außen. Die umliegenden Kulturen, vor allem in Ägypten, an der Levante und im Zweistromland, wurden zwar in mancher Hinsicht als fremd betrachtet, etwa in Sprache, Religion und den Formen der politischen Herrschaft; aber man sah dort auch Gemeinsamkeiten und kulturelle Errungenschaften, an denen man partizipieren wollte. Und insgesamt sah man sich in einer Welt, die für materielle Güter, kulturelle Praktiken und geistige Errungenschaften grundsätzlich durchlässig war².

Das änderte sich auch dann nicht wesentlich, als die Perser die griechischen Städte in Kleinasien unterwarfen, und nicht einmal, als diese Städte sich im ›Ionischen Aufstand‹ gegen die Perserherrschaft erhoben und schließlich besiegt wurden, sondern erst, als die Perser in das griechische Mutterland eindringen und dort die ›alten‹ Städte und Heiligtümer angriffen. Zwar gab es auch da wieder einzelne Städte und Stämme, die mit den Persern gegen ihre griechischen Gegner paktierten, aber nun gelang es vor allem Athen und Sparta, ein radikales Konzept der Zusammengehörigkeit aller Griechen durchzusetzen und eine entsprechende Geschlossenheit im Kampf gegen den großen gemeinsamen Feind einzufordern. Daraus entstand ein ganz neues Bewusstsein von ›Griechentum‹ im Gegensatz zur feindlichen Außenwelt. Die Welt wurde grundsätzlich geteilt in ein emphatisches Bild von ›Griechen‹ und ›Barbaren‹. Und die ›Barbaren‹ waren in dieser Sicht die totale Antithese des griechischen Selbstbildes: despotisch und sklavisch gegen gleich und frei, luxusversessen gegen schlicht, verweichlicht gegen leistungsfähig, ›weiblich‹ gegen ›männlich‹, gottlos gegen gottesfürchtig. Die Perser waren kein normaler Gegner, sondern ein ›Erzfeind‹. Zwar gab es neben diesen politisch-ideologischen Fixierungen andere Felder der Kultur, etwa die wirtschaftlichen Beziehungen oder die Wissenschaften, in denen nach wie vor mehr oder minder enge Verbindungen herrschten; aber für eine gewisse Zeit standen die politischen Vorgänge stark im Vordergrund: Es war der Beginn jener großen Antithese von Ost und West, die bis heute in den verschiedensten Verwandlungen die Welt prägt³.

In dieser mentalen und ideologischen Einstellung wurden die großen Schlachten gewonnen: Marathon, Salamis und Plataiai. Mit diesem Impetus wurde der Krieg dann auch nach dem Abzug der Gegner in einem Ausmaß weiter geführt, wie die griechische Welt es noch nie erlebt hatte: in einem straffen und unausweichlichen Bündnis, dem Delisch-Attischen Seebund, von einer räumlichen Reichweite wie kein Bündnis zuvor, mit einer zeitlichen Dauer, die nicht abzusehen war, mit Kontributionen von Streitkräften oder Finanzmitteln von bisher unbekannter Höhe und Regelmäßigkeit; alles unter der Führung Athens, das damit eine Machtposition in Griechenland gewann wie keine Stadt zuvor. Um so größer müssen die Vorteile für die gewesen sein, die daran beteiligt waren: Heerführer, die eine politische Führungsrolle gewannen, allen voran Kimon, der Sohn des Marathon-Siegers Miltiades; Soldaten, die eine dauerhaft verlässliche Besoldung erhielten, vor allem die Bürger der unteren Klasse, die Theten, die als Ruderer auf den Kriegsschiffen dienten; die Scharen von Handwerkern, die die Schiffe der Kriegsflotte bauten und den großen Bedarf an Rüstung und Waffen deckten; nicht zu reden von weiteren Gruppen, die an der Versorgung der Heere beteiligt waren. Hinzu kam, dass die Tribute der

² s. allgemein A. Dihle, *Die Griechen und die Fremden* (München 1994) 7–35.

³ s. dazu E. Hall, *Inventing the Barbarian* (Oxford 1986); J. M. Hall, *Hellenicity* (Chicago 2002), bes. 172–228; T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (München 2000); darin besonders H.-J. Gehrke, *Gegenbild und Selbstbild: Das europäische Iran-Bild zwischen Griechen und Mullahs*, S. 85–109. Die klassische Analyse von E. W. Said, *Orientalism* (New York 1978) wird neuerdings gerne wegen ihrer starken Antithesen kritisiert. Damit macht man es sich zu einfach: Man kann auch Tatbestände durch Hyperkomplexität vernebeln. Eine differenzierende Sicht auf die verschiedenen Sektoren der ›Kultur‹ wird in dem o. in der Vorbemerkung zu den Anm. genannten Projekt angestrebt.

Bündner ganz allgemein der attischen Bevölkerung zugute kamen. Es muss also viele Interessen gegeben haben, den Krieg so lange wie möglich fortzusetzen, vor allem weil es sonst keine Begründung für die Fortsetzung des Seebunds gab, auf dem Macht und Reichtum Athens beruhten. Das ideologische Feindbild gab diesen Interessen zusätzlich ein ›höheres Recht‹⁴.

Andererseits hatte der Krieg gegen das Perserreich schon bald zu einer Situation geführt, in der seine Fortsetzung auf Dauer stark an Plausibilität verlor. In den 460er Jahren war es zu einer letzten großen Schlacht in weiter Ferne, am Fluss Eurymedon im Golf von Antalya gekommen, die mit einem griechischen Sieg endete; bald danach, wohl 465/4 v. Chr., wurde offenbar durch eine Delegation des Atheners Kallias an den Hof des neuen Perserkönigs Artaxerxes I. eine Abgrenzung der Einfluss-Sphären zwischen den beiden Mächten ausgehandelt. Die Abmachung hielt freilich nicht lange, denn der demokratische Umschwung in Athen unter Ephialtes und Perikles 461 v. Chr. brachte neue aggressive Energien ins Spiel. Die Athener, an der Spitze des Seebunds, ließen sich zu waghalsigen Unternehmungen in immer weitere Ferne hinreißen: Eine Expedition nach Ägypten endete in einer Katastrophe mit vielen Tausenden von Toten, eine weitere nach Zypern wurde mühsam als Sieg gefeiert. Die Stimmung muss wohl ambivalent gewesen sein – doch auf die Dauer waren solche Kriegszüge nicht mehr zu rechtfertigen. Nur: Wie ließ sich ein Ende erreichen? Jedenfalls musste offenbar eine neue Generation von Politikern kommen, um ein Umdenken zu bewirken. Der Impuls kam aus dem Kreis um Perikles.

Auch in Persien wird die Haltung wohl ambivalent gewesen sein: Einerseits werden die athenischen Provokationen in Ägypten und Zypern Verärgerung verursacht haben; andererseits wird man das Problem der griechischen Eingriffe wohl leid gewesen sein. Dabei entsprach es aber nicht persischer Selbstauffassung, mit anderen Mächten als gleichrangigen Partnern einen Frieden auszuhandeln; man hatte ja den Anspruch, die Welt zu beherrschen. Und insgesamt wird man dem kleinen Gegner im Westen wohl inzwischen kaum mehr die große Bedeutung von einst beigemessen haben⁵.

Jedenfalls sprechen die Quellen von einem weiteren Friedensabkommen, das wieder Kallias mit einer Mission an den persischen Hof ausgehandelt habe. Darin seien die Einfluss-Sphären Athens und des Perserreiches gegeneinander abgegrenzt worden. Dieser ›Kallias-Frieden‹ war in der historischen Forschung bekanntlich lange Zeit heftig umstritten, manche Forscher haben den ganzen Vorgang sogar für eine Erfindung des 4. Jhs. v. Chr. gehalten,

⁴ Zur Situation in Athen vor Abschluss der Perserkriege s. R. Meiggs, *The Athenian Empire* (Oxford 1972) 109–128; Chr. Meier, *Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte* (Berlin 1993) 354–434, bes. 391–406; K.-W. Welwei, *Das klassische Athen* (Darmstadt 1999) 101–107; G. A. Lehmann, *Perikles* (München 2008) 114–133.

⁵ Zur Situation im Perserreich in den 460er und 450er Jahren s. A. T. Olmstead, *History of the Persian Empire* (Chicago 1948) 302–317; P. Briant, *Histoire de l'Empire perse: de Cyrus à Alexandre* (Paris 1996) bes. 596–600; Miller 1997, 14–24. Zum Urteil der Perser über die Völker am Rand – und per implicationem sicher noch mehr jenseits – ihres Herrschaftsbereichs s. A. Kuhrt, ›Greece‹ and ›Greeks‹ in Mesopotamian and Persian Perspectives. 21st J. L. Myres Memorial Lecture (Oxford 2002) 19–22, aufgrund persischer Königsinschriften und der Zusammenfassung bei Hdt. 1,134. J. Wiesehöfer, Ein König erschließt und imaginiert sein Imperium, in: M. Rathmann (Hrsg.), *Wahrnehmung und Erfassung geographischer Räume in der Antike* (Mainz 2007) 31–40, scheint mir mit der Ansicht, dass die Perser de facto keinen Anspruch auf Weltherrschaft erhoben hätten, im Widerspruch zu seiner Aussage zu stehen (S. 39), dass »die Inschriften in guter altorientalischer und wohl auch avestischer Manier die Herrschaft der Achämeniden als eine gottgegebene universelle Macht (bestimmen), die bis ans Ende des Erdkreises reicht«. Eine gewisse Antinomie zwischen religiös-ideologischem Anspruch auf universelle Herrschaft und tatsächlichem begrenztem Herrschaftsbereich mit de facto wahrgenommenen Mächten jenseits der Grenzen ist notwendigerweise allen ›Weltherrschaften‹ eigen.

als Athen seine ruhmreiche Vergangenheit neu zu konstruieren unternahm. In neuerer Zeit scheinen diese Debatten sich etwas zu legen: Man folgt den Quellen meist so weit, dass es ein erstes informelles Abkommen 465/4 v. Chr. und dann eine nachhaltigere Regelung 449 v. Chr. gab. Dabei wurde anscheinend einerseits den Athenern ihre politische Macht über die Griechenstädte Kleinasiens gesichert, den Persern andererseits der ideologisch unverzichtbare Anspruch auf ›Weltherrschaft‹ nicht bestritten⁶.

Wie es schließlich dazu kam, ist schwer zu erkennen. Die folgenden Überlegungen sind zunächst nicht darauf angelegt, neues Licht auf diese Vorgänge zu werfen. Sie betreffen ein Bildwerk, das offensichtlich eine Rolle in den Interaktionen zwischen Griechenland und dem Persischen Reich gespielt hat, das aber seine eigenen Probleme aufwirft und zunächst für sich zu betrachten ist. Erst dann kann nach größeren Zusammenhängen gefragt werden.

PENELOPE IN PERSEPOLIS UND GRIECHENLAND

Im Palast von Persepolis haben die amerikanischen Ausgräber den Torso einer weiblichen Figur aus griechischem Marmor gefunden, in rein griechischen Stilformen der Mitte des 5. Jhs. v. Chr., von höchster künstlerischer Qualität (Abb. 1 a–d). Der Palast war im Jahr 331 v. Chr. von Alexander dem Großen zerstört worden und lag seither in Ruinen. Bei der Zerstörung müssen Alexanders Soldaten das Werk wohl im Schatzhaus des Palastes gefunden, Kopf und Gliedmaßen abgeschlagen und den Torso durch einen Korridor abgeschleppt haben, wo sie ihn dann aber, an die Wand gelehnt, liegen ließen⁷.

Die Frage, die der einzigartige Befund aufwirft, ist vor allem, wie das Bildwerk nach Persepolis gelangt ist. Wo ist es entstanden, wer hat es nach Persien gebracht, aus welchen Motiven? Grundsätzlich sind zwei Möglichkeiten denkbar: entweder gewaltsamer Raub von persischer Seite aus einem ursprünglichen griechischen Aufstellungsort oder intentionale Verbringung von griechischer Seite nach Persien. Beide Erklärungen erfordern eine Begründung aus einer spezifischen historischen Situation.

Der Befund wird bekanntlich weiter dadurch kompliziert, dass das Bildwerk eine Replik eines berühmten Statuentypus ist, der in mehreren römischen Kopien erhalten ist (Abb. 2–4). Bereits 1823 hatte Friedrich Thiersch zwei Exemplare im Vatikan als Penelope gedeutet (Abb. 2. 3). Das zugrunde liegende griechische Original wurde von Franz Studniczka mit einem von ihm zugewiesenen Kopftypus (Abb. 5–7) rekonstruiert (Abb. 8). Diese Rekonstruktion wurde von Werner Gauer und zuletzt von Ingeborg Kader leicht modifiziert (Abb. 9), kann aber grundsätzlich weitgehend als gesichert gelten.

Dargestellt ist, in leicht unterlebensgroßem Format, eine Frau, die auf einem vierbeinigen Hocker (Diphros) sitzt. Die Sitzfläche wird von einem darunterstehenden Wollkorb (Kalathos) gestützt, der in zwei römischen Repliken erhalten ist und am Torso von Persepolis durch einen etwa kreisrunden Bruch unter dem Sitz erschlossen werden kann. Die Frau präsentiert sich in

⁶ Zum Kallias-Frieden s. die Übersicht über die ältere Forschung bei K. Meister, *Die Ungeschichtlichkeit des Kalliasfriedens und deren historische Folgen* (Wiesbaden 1982). Grundlegend ist E. Badian, *From Plataea to Potidaea. Studies in the History and Historiography of the Pentekontaetia* (Baltimore 1993) 1–72; dazu Miller 1997, 109–133; Lehmann a. O. (Anm. 4) 86 f. 134–136. Wichtig die Sicht von persischer Seite bei Briant a. O. (Anm. 5) 596–599.

⁷ Fund der Statue und Erstpublikation: Olmstead 1950; E. F. Schmidt, *Persepolis I* (Chicago 1953) 177. 182; II (1957) 66 f.



Abb. 1 a–d. Torso der Penelope aus dem Palast von Persepolis (Original Teheran, Museum;
Abb. 1 a: Gipsabguss München; Abb. 1 b–d: Gipsabguss Berlin)



Abb. 2. Vatikan, Galleria delle statue Inv. 754:
Statue der Penelope



Abb. 3. Vatikan, Museo Gregoriano Profano (Museo
Chiaramonti) Inv. 1558: Relieffigur der Penelope



Abb. 4. Rom, Musei Capitolini, Cons. Pal.
Inv. 983: Statue der Penelope



Abb. 5. Berlin, Antikensammlung: Kopf der Penelope



Abb. 6. Rom, Museo Nazionale Romano:
Kopf der Penelope

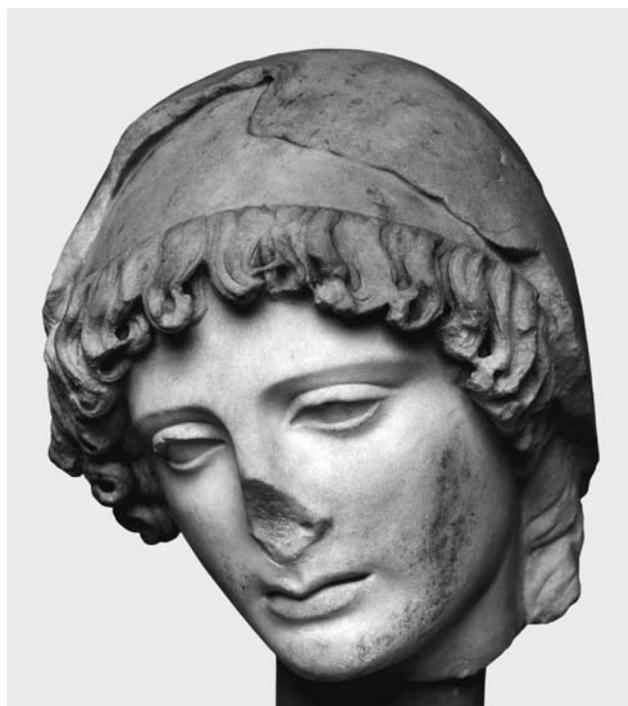


Abb. 7. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek
Nr. 407: Kopf der Penelope



Abb. 8. Tübingen, Archäologisches Institut der Universität: Statue der Penelope. Rekonstruktion von W. Gauer mit dem Torso Teheran und dem Kopf Kopenhagen



Abb. 9. München, Universität, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke: Statue der Penelope. Rekonstruktion München mit dem Torso Vatikan 754 und dem Kopf Berlin



Abb. 10. Heraklion, Archäologisches Museum: Grabrelief aus Gortyn

reliefartiger Ausdehnung: Die Beine sind nach ihrer rechten Seite gewendet und übereinandergeschlagen, der Körper entwickelt sich in Vorderansicht. Der Kopf war mit der Schulter nach der rechten Seite geneigt; der rechte Arm war mit dem Ellenbogen auf dem rechten Oberschenkel aufgesetzt und von dort nach oben geführt, wo der Kopf sich an der Schläfe auf die Rücken der zur Faust eingeschlagenen Finger stützte. Ein Fragment der Hand, das zu dem Torso von Persepolis gehört, lässt erkennen, dass sie einen stabartigen Gegenstand umschloss, der in Metall eingelassen war, in Ergänzung zu dem Wollkorb wahrscheinlich eine Spindel. Die Frau ist mit einem Gewand aus dünnem Stoff bekleidet, das die Körperformen deutlich zur Wirkung bringt; darüber hat sie ein großes Manteltuch aus dickerem Stoff gelegt, das wie ein Schleier über den Kopf hochgezogen war, den Rücken und den Unterkörper umschließt und in kräftigen Falten vor den Beinen herabfällt. Die Ergänzung mit einer Spindel wird bestätigt durch ein Grabrelief aus Gortyn aus dem frühen 4. Jh. v. Chr., das offenbar von dem Statuentypus angeregt ist (Abb. 10). Die Stilformen weisen in die Mitte des 5. Jhs. v. Chr.⁸

⁸ Allgemeine Literatur zum Typus der Penelope: F. Thiersch, *Intorno due statue del museo vaticano e sulla espressione degli affetti nelle opere di arte antica*, *Giornale Arcadico* 1823, 63–88; Ders., *Über die Epochen der Bildenden Kunst unter den Griechen* (München 1829) 426–446; Studniczka 1891; Langlotz 1951; E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano, Sculture greche del V secolo* (Rom 1953) 47 f., Nr. 78; Ohly 1957; F. Eckstein, *Aidos*, *JdI* 74, 1959, 137–157; Langlotz 1961; W. Fuchs in: *Helbig4 I* (1963) 89 f. Nr. 123; 260 f. Nr. 341; *II* (1966) 318 Nr. 1502; *III* (1969) 72 f. Nr. 2164 d; B. S. Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture* (Princeton 1970) 101–104; Hiller 1972; M. Robertson, *A History of Greek Art* (Cambridge 1975) 210; Gauer 1990; K. Stähler, *Die Freiheit in Persepolis? Zum Statuentyp der sog. Penelope*, *Boreas* 13, 1990, 5–12; A. Giuliano (a.c.d.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture I*, 12 (Rom 1995) 81–84 Nr. S78 (I. Romeo); Parisi Presicce 1996; R. Özgan, *Zur Ikonographie des Bostoner Throns*,

Die Kompliziertheit des Befundes besteht darin, dass das griechische Original der römischen Kopien nicht mit dem Standbild aus Persepolis identisch sein kann; denn dieses ist zu einem Zeitpunkt zerstört und verschüttet worden, als die Praxis des Kopierens klassischer Werke noch nicht eingesetzt hatte; zudem lag Persepolis weit außerhalb der Bereiche, in denen die Kopistenwerkstätten ihre Vorbilder suchten. Die Forschung ist sich darum zu Recht einig, dass es zwei Bildwerke klassischer Zeit gegeben haben muss: eines, das in Griechenland stand und als Vorbild der römischen Kopien diente, ein anderes, das nach Persepolis gelangte.

Die Fragen, die sich daran anschließen, gehen dahin, aus welchen Motiven eine mehrfache Anfertigung erfolgte und ob diese Mehrfertigung etwas mit der Verbringung des einen Exemplars nach Persepolis zu tun hat? Auch diese Fragen sind nur aus spezifischen historischen Situationen heraus zu beantworten.

Der Fall ist völlig singulär, darum hat er eine große Zahl von mehr oder minder hypothetischen Erklärungen provoziert, ohne dass sich bisher eine breitere Akzeptanz für eine der Lösungen abgezeichnet hat. Gewöhnlich ist es in solchen Fällen vernünftig, die Diskussion nicht noch durch weitere hypothetische Deutungen zu belasten und die Sache bis zum Auftauchen neuer Tatsachen ruhen zu lassen. Im Fall der Penelope aber hat es den Anschein, dass in der bisherigen Forschung bereits viele gut begründete Teil-Lösungen gefunden sind, die auf der Grundlage einer kritischen Sichtung zu einem insgesamt plausiblen neuen Ergebnis führen können.

Die methodische Herausforderung eines solchen singulären Falles liegt grundsätzlich darin, dass die Singularität des Tatbestandes nicht zur Willkür von singulären Hypothesen führen darf. Die folgende Argumentation beruht darum auf dem Grundsatz, dass die einzelnen Schritte dann gerechtfertigt sind, wenn sie nach den bekannten und ›normalen‹ Usancen griechischer Bildpraxis die größte Wahrscheinlichkeit haben und wenn denkbare Alternativen deutlich weniger plausibel sind. Methodisch bedeutet das: Die Argumentation muss nicht nur gegen Falsifizierung abgesichert sein, sondern auch gegen Improbabilisierung.

Die ersten Abschnitte der Untersuchung dienen zunächst der Absicherung von Ergebnissen, die bereits von einem Teil der früheren Forschung vertreten wurden. In kurzem Resumée: Es gab zwei originale Standbilder, das eine an einem Standort in Griechenland, das andere in Persepolis. Die doppelte Fassung kann nicht durch Raub nach Persien gekommen, sondern muss intentional dorthin verbracht worden sein. Beide Figuren stellen Penelope dar. Die weiteren Folgerungen ergeben mit größter Wahrscheinlichkeit: Der Standort der griechischen Version war, nach der vielfältigen unmittelbaren Rezeption in anderen Bildwerken, Athen. Gemäß der Praxis von Doppelaufstellungen bezeugen die Standbilder der Penelope politische Kontakte zwischen dem griechischen Ursprungsort, offenbar Athen, und dem Perserkönig, durch Gesandtschaften. Bei Kontakten mit dem Perserkönig ist mit dem Austausch von Geschenken zu rechnen, dies muss die Funktion der Zweitfassung des Standbildes gewesen sein. Zum Zeitpunkt der Entstehung der Bildwerke, um 450 v. Chr., weist das auf die Verhand-

in: F. Krinzinger (Hrsg.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer* (Wien 2000) 283–290; F. Sinn in: *Vatikanische Museen. Katalog der Skulpturen III* (Wiesbaden 2006) 77–83, Nr. 18; H. Schulze, *Penelope in Persepolis. Beutekunst oder Bittgeschenk?*, in: *Das Persische Weltreich. Pracht und Prunk der Großkönige. Ausstellungskatalog Speyer* (Stuttgart 2006) 160 f.; *Germini – Kader 2007*; B. Germini, *Statuen des Strengen Stils in Rom* (Rom 2008) 92–104; *Palagia 2008*. – Grabrelief aus Gortyn, *Museum Heraklion: Chr. W. Clairmont, Classical Attic Tombstones* (1993) I Nr. 1.216; C. Benson, *Recurring Figure-Types on Attic Grave-Stelai* (Diss. Princeton 1996; non vidi). Für den Hinweis auf das Relief und die Vorlage für Abb. 10 danke ich Hans Rupprecht Goette, für weitere Auskünfte Katja Sporn.

lungen zum Abschluss der Perserkriege, die nach der Überlieferung von dem Athener Kallias zu Ende geführt wurden. Penelope, auf Odysseus wartend, macht die Bedrohung der Familien durch den Kriegseinsatz der Männer zum Thema, die durch die Ausweitung der Feldzüge gegen das Perserreich und die neuen innergriechischen Konflikte zu einem Problem geworden war. Das Thema entspricht aktuellen Diskursen in Athen, das dort aufgestellte Bildwerk repräsentiert die Option des Friedensschlusses im Rahmen von Denkmälern konkurrierender politischer Gruppen. Mit der Doppelfassung für den Perserkönig werden entsprechende Einstellungen in Persien vorausgesetzt.

DIE ÜBERLIEFERUNG

Für das Verständnis der ursprünglichen Funktionen und Bedeutungen des Penelope-Typus ist zunächst die Frage von Belang, wie viele Exemplare es in klassischer Zeit gegeben hat. Mehrere Forscher haben Unterschiede zwischen den römischen Repliken hervorgehoben und daraus geschlossen, dass ihnen mehrere ›klassische‹ Fassungen des originalen Bildtypus zugrunde lägen, die an verschiedenen Orten der griechischen Welt aufgestellt gewesen seien – zusätzlich zu der Replik, die nach Persepolis gelangte⁹. Das ist eine interessante Vermutung, die eine bisher nicht gekannte Form der griechischen Kunstproduktion darstellen würde, die aber darum einer besonders starken Begründung bedürfte. Eine solche Begründung fehlt jedoch; bisher sind von öffentlichen Bildwerken vor allem Doppelfertigungen bekannt, eine für den eigenen Raum, die andere für einen ›Partner‹ (s. u.).

Die erhaltenen römischen Repliken ergeben keine Grundlage für die Annahme mehrerer zugrunde liegender ›Originale‹. Grundsätzlich bedeutet es eine Fehleinschätzung der Intentionen und der Praxis römischer ›Kopisten‹-Werkstätten, wenn alle Varianten eines Figurentypus auf verschiedene griechische Vorbilder zurückgeführt werden. Wie groß das Spektrum der Wiedergaben bei Bildwerken sein kann, die mit Sicherheit nur in einem einzigen Original vorhanden waren, ist bei der Athena Parthenos zu erkennen. Im Fall der Penelope geht nichts über die übliche Bandbreite römischer Nachahmungen hinaus¹⁰.

Unter den Torsen¹¹ weicht eine Statuette im Palazzo dei Conservatori in Rom von den normalgroßen Körper-Repliken ab (Abb. 4). Der Oberkörper ist steiler aufgerichtet und weniger stark zum Betrachter herumgedreht. Dadurch ist der linke Ellenbogen etwas vom Schenkel

⁹ M. Robertson a. O. (Anm. 8) 210; Gauer 1990, 44 f. (die Bemerkung, die deutsche Archäologie sei »allzu eng auf das Axiom von der Originalität und Einmaligkeit der klassischen Skulptur fixiert«, während Angelsachsen und Italiener offener seien, ist Rhetorik: Schließlich waren es F. Brommer und V. M. Strocka, die als Erste Repliken in der klassischen Skulptur nachgewiesen haben, s. Anm. 31 und 11); Parisi Presicce 1996, 435; Germini – Kader 2007, 31–46.

¹⁰ Allgemein zur Praxis römischer ›Kopisten‹ s. B. S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture* (Ann Arbor 1984) 81–86. – Athena Parthenos: N. Leipen, *Athena Parthenos* (Ontario 1971).

¹¹ Abbildungen und Beschreibungen: Statue Vatikan, Galleria delle statue: W. Amelung, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums II* (Berlin 1908) 439 f., Nr. 261. – Relief Vatikan, Museo Gregoriano Profano: Sinn a. O. (Anm. 8). Das Relief wurde vielfach für ein Werk des 5. Jhs. v. Chr. gehalten, also für eine weitere nahezu zeitgleiche Replik des Originals; die Gründe für römische Entstehung scheinen mir überzeugend zu sein. – Statuette Palazzo dei Conservatori: E. Petersen, *Penelope*, *BCom* 16, 1888, 204–208. Zusammenstellung bei Studniczka 1891; Parisi Presicce 1996, 434 f. Nr. 6, 1–3; Germini – Kader 2007, 31–39 Abb. 2.4–2.13; 56–59 Kat. 1–3. Abweichungen in den Maßen: V. M. Strocka, *Variante, Wiederholung, Serie in der griechischen Bildhauerei*, *JdI* 94, 1979, 162 Anm. 100.

abgesetzt und die rechte Hand weiter vorne auf den Sitz gelegt. Das Gewand ist in kräftigeren und stofflicheren Falten geführt. Daraus wurde z. T. geschlossen, dass die Statuette auf ein etwas jüngeres Vorbild zurückgeht als die Repliken im Vatikan (Abb. 2. 3). Doch ist an vielen Details zu erkennen, dass dem Werk dasselbe Original wie dem Sitzbild im Vatikan zugrunde liegt: Die schräg über den Schoß zum Gesäß aufgefächerte Stoffbahn, die Tütenfalten links vom Sitz, die Senkrechtfalten von den Brüsten und viele andere Einzelheiten sind eindeutig aus demselben Vorbild entwickelt. Dass dies Vorbild einigermaßen getreu in den ungefähr maßgleichen Figuren im Vatikan und aus Persepolis wiedergegeben ist, geht zum einen daraus hervor, dass die Statuette im Palazzo dei Conservatori das Format verkleinert hat (was häufig mit weiteren Veränderungen einhergeht), zum anderen daraus, dass sie mit ihren starken Abweichungen isoliert steht.

Bei den Köpfen¹² stehen zwei Exemplare in Berlin (Abb. 5) und im Museo Nazionale in Rom (Abb. 6) mit regelmäßig eingerollten, am Kopf anliegenden Locken einander nahe. Ein dritter Kopf in Kopenhagen (Abb. 7) besitzt dagegen unregelmäßig eingedrehte Locken, die frei gearbeitet über Stirn, Schläfen und Wangen herabhängen. Wieder wurde geschlossen, dass dieser Kopf ein zweites, etwas jüngeres Vorbild wiedergibt. Doch kann auch hier kaum ein Zweifel bestehen, dass die beiden Versionen auf ein einziges Original zurückgehen. Das zeigt sich vor allem an dem eigentümlich ausschwingenden Mund, der in dieser Form einzigartig ist. An den Locken fällt bei allen starken Abweichungen auf, dass nicht nur die ungewöhnliche Frisur mit den in die Stirn hängenden Strähnen als solche übereinstimmt, sondern dass zu beiden Seiten der Trennung über der Stirnmitte je acht eingedrehte Locken aufeinander folgen. An den weniger virtuos gearbeiteten Köpfen in Berlin und Rom sind sie in eine regelmäßige Form gebracht und an die Kopfform angelegt. Dabei stimmen allerdings Rechts- und Linksdrehungen nicht völlig überein: Auch diese beiden Köpfe geben also keine völlig einheitliche Überlieferung wieder. Die Forschung ist sich seit Studniczka einig, dass die Version Berlin-Rom das ›Original‹ wiedergibt; die Version Kopenhagen müsste dann, sofern die Rückführung auf ein etwas jüngeres griechisches Original zu Recht ausgeschlossen worden ist, eine effektiv übersteigernde römische Kopie sein¹³. Das ist wohl nicht grundsätzlich auszuschließen: Ein originales Fragment aus Samos steht der Berliner Replik stilistisch nahe und könnte diese Version als die ursprüngliche erweisen. Doch auch die umgekehrte Abfolge ist wohl nicht unmöglich. Denn die Frisur des Kopenhagener Kopfes ist gut mit Werken der Frühklassik zu vergleichen, dem ›Omphalos-Apoll‹, dem Zeus vom Kap Artemision, dem ›Theseus‹ im Palazzo dei Conservatori und der ›Hestia Giustiniani‹¹⁴. Allgemein wäre es wohl besser verständlich, wenn eine komplizierte originale Fassung wie am Kopf Kopenhagen in römischen Kopien ornamental vereinfacht wäre, wie an den Köpfen

¹² Abbildungen und Beschreibungen: Berlin, Staatliche Museen: C. Blümel, Staatliche Museen zu Berlin. Römische Kopien griechischer Skulpturen des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 1931) 26 f. Nr. K 165 Taf. 50. – Rom, Museo Nazionale Romano: Paribeni a. O. (Anm. 8); Romeo a. O. (Anm. 8). – Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek: F. Poulsen, Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1951) 277 f. Nr. 407. Zusammenstellung bei Studniczka 1891; Parisi Presicce 1996, 436 f., Nr. 6, 4, 5; Gemini – Kader 2007, 40–46 Abb. 2.15–20. 60–62 Kat. 5–7.

¹³ Mit Kopf Kopenhagen: Robertson (Anm. 8) 210. Rekonstruktion: Gauer 1990, Abb. 3 (Photomontage), Ausfuhrung in Gips durch W. Gauer und S. Bertolin bei Gemini – Kader 2007, Abb. 2.33 a–f.

¹⁴ Omphalos-Apoll: Ridgway a. O. (Anm. 8) Abb. 94–97; A. Stewart, Greek Sculpture (New Haven 1990) Abb. 285. 286; P. C. Bol, Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II (Mainz 2004) Abb. 6 a–d. – Zeus vom Kap Artemision: Ridgway a. O. (Anm. 8) Abb. 98. 99; Stewart a. O. Abb. 285. 286; Bol a. O. Abb. 20 a–c. – ›Theseus‹: E. La Rocca, L'Auriga dell'Esquilino (Rom 1987) Taf. 2–4. – Hestia Giustiniani: Ridgway a. O. (Anm. 8) Abb. 103.

Berlin und Rom, als eine Komplizierung durch die Kopisten in der umgekehrten Richtung. Doch die persönliche Präferenz des Verfassers für diese Lösung ist beim gegenwärtigen Stand der Kenntnisse kaum zu beweisen, darum bleibt die Frage besser offen.

Eine sichere klassische Doppel-Fassung stellt nur der Torso in Persepolis dar. Die Übereinstimmungen sind so groß, dass die Wiederholung in unmittelbarer Autopsie der Erstfassung angefertigt worden sein muss. Dabei gibt es Abweichungen in kleinen Details von den römischen Kopien. Am deutlichsten ist die etwas freiere und stofflichere Führung der Stofffalten, die vorne vom Oberschenkel und hinten von der Schulter herabfallen, sowie die klarere Artikulierung der Drapierung am Rücken. Daraus wurde z. T. auf eine etwas jüngere Entstehung der Figur aus Persepolis geschlossen¹⁵. Allerdings sind die Unterschiede minimal, kaum größer als zwischen den römischen Kopien untereinander. Zudem liegen sie vor allem an der Rückseite, die offenbar weniger genau kopiert wurde. Um alle sinnvollen Optionen zu berücksichtigen, kann man von folgenden Möglichkeiten ausgehen: Entweder handelt es sich um gleichzeitige Doppel-Fassungen, hergestellt von zwei verschiedenen Mitgliedern derselben Werkstatt, der eine vielleicht ein wenig fortschrittlicher als der andere; ein Beispiel für diese Praxis sind die Statuen von Kleobis und Biton in Delphi, bei denen die Doppel-Fertigung sogar innerhalb desselben Denkmals offenbar zwei verschiedenen Bildhauern anvertraut wurde; dies ist vielleicht insgesamt die einfachere Lösung¹⁶. Oder es gab ein Original, das sehr kurz darauf, wahrscheinlich von derselben Werkstatt, kopiert wurde. Jedenfalls müssen beide Fassungen, ob gleichzeitig oder kurz nacheinander, an demselben Ort entstanden sein.

Als Zeitraum für die Entstehung kommen nur die Jahre um 450 v. Chr. in Frage. Auszugehen ist zunächst von dem Torso aus Persepolis, der als originales Werk ohne Überformung durch den Stil von Kopisten die beste Grundlage für Vergleiche bietet. Die Skulpturen von Olympia, um 460 v. Chr., sind mit ihren schwerflüssigen Gewändern deutlich älter. Dasselbe gilt für die gleichzeitigen Figuren des ›Ludovisischen Thrones‹, an denen die Gewänder durchweg linearer, stärker gleichlaufend, weniger stofflich und insgesamt stärker einer einheitlichen Oberfläche verhaftet sind. Andererseits ist die Penelope mit ihren klar getrennten Blöcken von Oberkörper, Unterkörper und Beinen noch strenger gebaut als die Artemis vom Parthenon-Fries, um 440 v. Chr.; diese erreicht auch in den variiert rieselnden und fließenden Stoffbahnen, mit einer stärkeren Differenzierung von hohen Graten, tiefen Einschnitten und flachen Wölbungen, eine stärkere sinnliche Qualität¹⁷.

Das andere Original, das in den römischen Kopien wiedergegeben ist, muss entweder gleichzeitig von einem etwas altertümlicheren Werkstattgenossen oder wenige Jahre früher in derselben Werkstatt gearbeitet worden sein¹⁸.

¹⁵ So bereits Studniczka 1891; danach häufig. – Für zeitgleiche Entstehung: Palagia 2008, 227. – Zu der freien Art des Kopierens in griechischer Zeit, ohne mechanische Messverfahren, s. die Abweichungen der Maße bei V. M. Strocka a. O. (Anm. 11).

¹⁶ C. Rolley, *La sculpture grecque I* (Paris 1994) 168–170; P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik* (Mainz 2002) 143–145 Abb. 212 a–d.

¹⁷ Olympia: vgl. bes. B. Ashmole – N. Yalouris, *Olympia, The Sculptures of the Temple of Zeus* (London 1967) Abb. 24. 81. 153; ferner Abb. 13. 31. 57. 111. 127. 132. – Sog. Thron Ludovisi: Stewart a. O. (Anm. 14) Abb. 306–311; Bol a. O. (Anm. 14) Abb. 66 a–c. – Artemis Parthenon-Fries: R. Lullies – M. und A. Hirmer, *Griechische Plastik* (München 1979) Abb. 145; Stewart a. O. (Anm. 14) Abb. 344; Bol a. O. (Anm. 14) Abb. 168 p. – Datierung um 450 überzeugend bei Hiller 1972, 57 f.; Palagia 2008, 227.

¹⁸ Zu der oft geäußerten These, der Typus sei ursprünglich in der großen Malerei entstanden, s. u. S. 55.

DEUTUNG: PENELOPE – ODER WER SONST?

Wen stellt diese Frau dar? Hat sie eine Bedeutung nur für Griechenland, wo die beiden Bildwerke entstanden sind, oder auch für Persepolis, wohin das eine von ihnen gelangt ist?

Die Deutung als Penelope ist seit der ersten Begründung durch Friedrich Thiersch mit zahlreichen ikonographischen Vergleichen belegt worden. Dennoch hat es immer wieder Gegenstimmen gegeben. Vorgeschlagen wurden: die Stadtgöttin von Larisa am Hermos, die Verkörperung von Hellas, die Personifikation der Aidos oder der Eleutheria, sogar die Göttin Aphrodite¹⁹. Alle diese Deutungen beruhen jedoch lediglich auf allgemeinen Assoziationen, ohne konkrete Begründung.

Eine erste Eingrenzung ist durch das Bildmotiv der Frau möglich. Sitzend auf einem einfachen Hocker, mit übergeschlagenen Beinen, ist sie frei von repräsentativem Habitus. Der geneigte Kopf, auf die Hand des aufgestützten Armes gelehnt, bezeugt bedrücktes Sinnen. Der Wollkorb unter dem Sitz gibt sie als Herrin eines Hausstandes, eines *oikos*, zu erkennen²⁰. Nach all dem kann sie keine Göttin sein, auch keine Personifikation eines idealen Konzepts wie Aidos oder Eleutheria. Ebenso wenig aber kann sie eine sterbliche Frau darstellen, so sehr das Motiv an klassische Grabreliefs vornehmer Frauen erinnert; denn das originale Standbild war offensichtlich ein berühmtes rundplastisches Denkmal, das noch in römischer Zeit des Kopierens wert war: Es bezeugt einen Ruhm, der für keine zeitgenössische Frau des 5. Jhs. denkbar ist. Das führt mit größter Wahrscheinlichkeit auf eine Gestalt des Mythos, die als Hausherrin und in einer Situation der psychischen Belastung dargestellt ist.

Die Deutung als Penelope ist dicht begründet durch eine Reihe oft zitierter Bildwerke kleinen Formats, die mit größter Wahrscheinlichkeit in direktem ikonographischen Zusammenhang mit dem Statuentypus stehen²¹. In sehr ähnlicher Haltung erscheint Penelope auf den ›Melischen Tonreliefs‹ bei der Heimkehr des Odysseus (Abb. 11). Wie wichtig dabei der Wollkorb unter ihrem Hocker ist, zeigt sich daran, dass andere Reliefs dieser Gattung Elektra bei der Rückkehr des Orest in genau demselben Typus darstellen, nur am Grabmal des Agamemnon sitzend, mit einer Opferkanne auf einer Stufe unter dem Sitz. Offenbar ist der Typus zuerst für Elektra verwendet worden, für Penelope wurde dann der Kalathos eingesetzt²². Bestätigend kommen Goldringe aus dem 5. Jh. v. Chr. hinzu, mit einer sehr ähnlichen Figur, die als solche kaum eindeutig zu benennen ist; doch in einem Fall ist sie durch eine Inschrift

¹⁹ Larisa: Langlotz 1951. – Hellas: Robertson a. O. (Anm. 8) 210; Gauer 1990. – Aidos: Eckstein a. O. (Anm. 8). – Eleutheria: Stähler a. O. (Anm. 8). – Aphrodite: Langlotz 1961.

²⁰ Langlotz 1961, der die Figur als Aphrodite deutet, sucht S. 73 f. die Bedeutung des Kalathos als Attribut einer sterblichen Ehefrau mit dem Hinweis zu entkräften, Körbe könnten in der Antike nicht nur Wolle, sondern auch Blumen und Früchte enthalten haben. Gegen Langlotz' Verbindung der Statue aus Persepolis mit einer Aphrodite der Aspasia, Frau des jüngeren Kyros, s. Hiller 1972, 48 f. Anm. 7.

²¹ Thiersch a. O. (Anm. 8); Jacobsthal 1931, 192–198; Liste bei Gauer 1990, 32–37 Nr. 1–35; Hausmann 1994, Nr. 2–10. 13. 15. 18. 20. 33. – Die glatt aufliegende Kopfbedeckung unter dem Schleier, die sonst nicht bei Penelope bezeugt ist, kann sicher kein Argument gegen diese Deutung sein, wie Özgan a. O. (Anm. 8) meint. Denn die Tracht ist bei jedem anderen Thema ebenso singulär. Wenn es sich, nach der Vermutung von Özgan, um eine Trauertracht handelte, so würde sie sogar gut für Penelope passen, die mit dem möglichen Tod des Odysseus rechnet.

²² Jacobsthal 1931, 67–74 Nr. 87–96; Hausmann 1994, Nr. 20. 21; F. Stilp, Die Jacobsthal-Reliefs (Rom 2006) 99–101. 200–205 Kat. 65–72. Die Reliefs, in denen die Gruppe von Penelope und Odysseus um mehrere Figuren erweitert ist, hat Stilp a. O. 244–246 Kat. 161. 162 als moderne Fälschungen erwiesen. – Zu dem Typus mit Orest und Elektra s. Stilp a. O. 102–104. 208–211 Kat. 78–80. – Etwas jünger, um 450–440 v. Chr., ist ein Terrakotta-Relief in Frankfurt: Jacobsthal 1931, Abb. 72; Gauer 1990, Nr. 14 (›vielleicht attisch‹); Hausmann 1994, Nr. 3.



Abb. 11. Berlin, Antikensammlung (verschollen): »Melisches« Relief mit Penelope und Odysseus

als »Penelopa«, in einem weiteren durch einen Bogen als Gemahlin des Odysseus bezeichnet (Abb. 12)²³. In derselben Haltung erscheint Penelope auf einem bekannten attischen Skyphos der Zeit um 440 v. Chr. Unter ihrem Sitz fehlt der Wollkorb, dafür steht im Hintergrund bedeutungsvoll der große Webstuhl mit dem angefangenen Leichentuch für Laertes (Abb. 14)²⁴. Wenn eine ähnlich sitzende Figur zwei Webgewichte aus dem Kerameikos schmückt, dann muss auch hier die mythische Weberin Penelope gemeint sein (Abb. 13)²⁵. Auf weißgrundigen Lekythen wird der Typus dann auf namenlose trauernde Frauen übertragen, doch selbst dort ist in einem Fall durch einen Bogen im Bildfeld die Herkunft vom Bild der Penelope bewahrt, die auf Odysseus wartet²⁶. Eindeutig ist schließlich ein Terrakottarelief der frühen römischen Kaiserzeit, auf dem Penelope in Haltung und Gewandung, mit Hocker und Korb, dem klassischen Standbild so ähnlich dargestellt ist, dass ihre Figur von diesem Vorbild abgeleitet sein muss (Abb. 15)²⁷.

²³ G. Horster, *Statuen auf Gemmen* (Bonn 1970) 8 f.; Gauer 1990, Nr. 17–24 (Nr. 17 mit Inschrift, 24 mit Bogen); Hausmann 1994, Nr. 5–10 (Nr. 5 mit Inschrift).

²⁴ Beazley, ARV² 1300.2; FR III Taf. 142; Hausmann 1994, Nr. 16.

²⁵ U. Knigge, *Kerameikos* 1981, AA 1983, 215 f. Abb. 10; Gauer 1990, Nr. 15; Hausmann 1994, Nr. 4.

²⁶ Jacobsthal 1931, 194 f. Nr. 8–10 Abb. 70. 73; Gauer 1990, Nr. 10. 11.

²⁷ H. v. Rhoden – H. Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit* (Berlin 1911) 110. 252 f. Taf. 28; W. Fuchs in: Helbig⁴ III (1969) 72 f. Nr. 2164 b; Hiller 1972, Abb. 3, S. 53. Zur Genauigkeit der Wiedergabe des Statuentypus: F. Stilp, *Odysseus und Penelope. Zwei wiederentdeckte Campanareliefs im Cabinet des Médailles*, in: T. Ganschow – M. Steinhart (Hrsg.), *Otium. Festschrift für V. M. Strocka* (Remshalden 2005)



Abb. 12. Oxford, Ashmolean Museum:
Goldring mit Penelope



Abb. 13. Athen, Kerameikos-Museum:
Webgewicht aus Ton mit Penelope



Abb. 14. Chiusi, Museo Archeologico: Attischer Skyphos mit Penelope und Telemachos

Verwandte Haltungsschemata sind dann auch für weitere Figuren verwendet worden: für Nike, Eirene, Eleutheria, die Personifikation von Theben und andere²⁸. Dabei handelt es sich durchweg um stärkere Varianten, bei denen ein unmittelbarer typologischer Zusammenhang mit

367–374; Hausmann 1994, Nr. 18. – Hinzu kommen kaiserzeitliche Sarkophage aus Kleinasien, auf denen der Typus mit Wahrscheinlichkeit ebenfalls Penelope bezeichnet: V. M. Strocka, Sepulkral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen, *MarbWPr* (Marburg 1984) 214. Zweifel an der Benennung bei Özgan a. O. (Anm. 8) 285.

²⁸ Liste bei Gauer 1990, Nr. 26–35.



Abb. 15. Hannover, Kestner-Museum: ›Campana-Relief‹ mit Penelope und Dienerinnen
(Figuren links modern ergänzt)

den Penelope-Figuren aufgrund von Autopsie nicht eindeutig ist. Vor allem wurde konsequent der Wollkorb weggelassen. Das weist darauf hin, dass er bei der Statue eine prägnante Bedeutung hat: Er charakterisiert nicht nur allgemein die Herrin des Oikos, sondern weist auf die List des Webens hin, mit der Penelope die Zeit des Wartens bis zur Ankunft des Odysseus hinauszieht.

RAUB ODER GESCHENK?

Wie kam eine solche Figur rein griechischer Machart in die persische Königsresidenz Persepolis? Aus dem Verhältnis der beiden Überlieferungen ergibt sich mit größter Wahrscheinlichkeit, dass das Standbild nicht durch Raub dorthin gelangt sein kann. Extrem unwahrscheinlich ist zunächst die Erklärung, der Torso aus Persepolis sei das originale Bildwerk, das aus einer griechischen Stadt von Persern nach Persepolis abtransportiert worden und dann durch eine Zweitfassung ersetzt worden sei, wie das athenische Denkmal der Tyrannenmörder²⁹: Man

²⁹ So Olmstead 1950, 11 f.; Hausmann 1994, 292.

müsste dann annehmen, die Perser hätten einem griechischen Bildhauer noch Zeit gelassen, eine genaue Kopie des Werkes herzustellen, oder die Werkstatt hätte noch ein Modell der Figur aufbewahrt, das dann als Vorlage für eine Zweitfassung benutzt worden sei; dabei hätte man auch noch einen alttümlicheren Bildhauer beauftragt als den Verfertiger des entführten Originals. Ebenfalls wenig wahrscheinlich ist die Annahme, die beiden Bildwerke seien, wie es gelegentlich bezeugt ist (s. u.), für eine parallele Aufstellung an verschiedenen Orten im griechischen Bereich hergestellt worden und von dort sei das eine durch Raub sekundär an den Perserhof gelangt. Denn dass die Eroberer dabei gerade eine ganz exzeptionelle Figur geraubt hätten, von der es eine Replik in einer anderen Stadt gab, wäre ein sehr seltsamer Zufall. Weitere Möglichkeiten für die Annahme eines persischen Raubes sind nicht denkbar.

Hinzu kommt grundsätzlich, dass weder zur Zeit der Entstehung des Werkes, um 450 v. Chr., noch danach eine Situation denkbar ist, in der Perser eine griechische Stadt erobert und dabei Kunstwerke abtransportiert haben könnten. Darüber hinaus ist es ganz unwahrscheinlich, dass an einem derart entlegenen Standort ein Ersatz-Bildwerk eine derart starke Wirkung auf die zeitgenössische Kunst entwickelt hätte, wie es bei der ›Penelope‹ der Fall ist.

Als Alternative bleibt nur die Erklärung der intentionalen Überführung des Bildwerks von griechischer Seite nach Persien. Dabei kann mit großer Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden, dass beide Standbilder zunächst an griechischen Standorten aufgestellt waren und gerade eines von diesen exzeptionellen Doppel-Anathemen für die Verschickung an den Perserhof ausgewählt worden ist³⁰. Auch dies wäre eine extrem konstruierte Lösung.

Es bleibt die Erklärung, dass die Doppelfassung von Anbeginn intentional für den Versand an den Perserhof hergestellt worden ist. Diese Lösung ist am einfachsten mit Praktiken der Bildkultur zu verbinden, wie sie auch sonst in Griechenland bezeugt sind (s. u.).

DIE FUNKTION DER DOPPELTEN BILDWERKE

Penelope an zwei Orten, in Griechenland und Persepolis: Wie ist das zu verstehen? Die Herstellung von Kopien bekannter Bildwerke setzte bekanntlich erst im 2. Jh. v. Chr. in größerem Umfang ein. Vor dieser Zeit gab es die Replizierung von Bildwerken vor allem in Serienfertigungen, etwa bei Terrakotten aus Hohlformen oder Münzen aus Stempeln, aber auch bei Löwenkopf-Wasserspeiern an Tempeln. Bildwerke größeren Formats wurden nur in besonderen Fällen in zweifacher Ausführung für bestimmte Funktionen hergestellt. Dabei gibt es grundsätzlich zwei Modelle³¹.

Die eine Möglichkeit besteht darin, dass zwei verschiedene Auftraggeber je einen Auftrag ähnlicher Art an denselben Künstler vergaben und dieser diese Aufgaben mit einer Du-

³⁰ So die implizite Annahme bei den Erklärungen, die die Statue aus Persepolis als Geschenk deuten. – Ebenso unwahrscheinlich ist die These von Langlotz (1961, 95–98), die Statue aus Persepolis sei vom Perserkönig oder einem Mitglied des persischen Hofes bei einer ostgriechischen Werkstatt bestellt worden: Ein persischer Auftraggeber hätte kaum dafür gesorgt, dass ein Duplikat in der griechischen Heimat aufgestellt wurde.

³¹ F. Brommer, Vorhellenistische Kopien und Wiederholungen von Statuen, in: *Studies presented to D. M. Robinson I* (St. Louis, Mo. 1951) 674–682; V. M. Strocka, Variante, Wiederholung, Serie in der griechischen Bildhauerei, *JdI* 94, 1979, 143–173; B. S. Ridgway a. O. (Anm. 10) 6–9; Dies., Defining the Issue: The Greek Period, in: *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions. Studies in the History of Art 20* (Washington, DC 1989) 13–26.

plizierung desselben Entwurfs erfüllte. So erhielt der Bildhauer Kanachos um 500 v. Chr. zwei Aufträge für ein Kultbild des Apollon, eines von Milet für das Heiligtum von Didyma, das andere von Theben für das städtische Heiligtum des Apollon Ismenios. Kanachos hat die Aufträge mit zwei Standbildern erfüllt, die sich nach der Beschreibung des Pausanias genau gleichen. Das Kultbild für Didyma war aus Bronze gearbeitet, es ist auf römischen Reliefs mit einem Hirsch in der Hand wiedergegeben; das Pendant für den thebanischen Tempel bestand aus Zedernholz, man muss es sich mit demselben Attributtier vorstellen³². Eine solche Doppel-Fertigung kommt aber für die Penelope kaum in Frage. Denn es ist undenkbar, dass gleichzeitig Athen und der Perserkönig einen griechischen Künstler mit der Herstellung einer Statue dieser griechischen Gestalt beauftragt hätten.

Die einzige alternative Möglichkeit besteht darin, dass derselbe Auftraggeber oder mehrere eng verbundene Auftraggeber eine Werkstatt mit der doppelten Herstellung eines Werkes beauftragt haben, für eine parallele Aufstellung an zwei verschiedenen Orten. In diesem Sinn wurde in Athen im frühen 4. Jh. ein Paar von Reliefs gearbeitet, die die Gründung des Heiligtums für Asklepios durch einen gewissen Telemachos feierten; offensichtlich waren sie zur Aufstellung an den beiden Eingängen des heiligen Bezirks bestimmt³³. An zwei verschiedenen Orten, auf der Athener Akropolis und wahrscheinlich im Heiligtum des Heros Paralos im Piraeus, war ein Paar von gleichen Reliefs mit der Staatstriere Paralos geweiht³⁴. Entsprechend standen zwei gleiche Statuen der Artemis von dem Bildhauer Strongylion in Megara und in der megarischen Hafenstadt Pagai; mehrere Fassungen eines Typus der ›Angelehnten Aphrodite‹ wurden für verschiedene Heiligtümer in Athen und Attika erschlossen³⁵. Andere Duplikate waren für größere geographische Distanzen bestimmt: Die Stadt Argos errichtete um 460 v. Chr. zwei große Statuengruppen ihrer mythischen Helden, der »Sieben gegen Theben«, die eine im Heiligtum von Delphi, die andere auf der Agora der eigenen Stadt³⁶. Gleichzeitig nach Delphi und Olympia stiftete die Polis Kerkyra im frühen 5. Jh. v. Chr. je ein Standbild eines Stieres³⁷. Etwas voneinander abweichend, möglicherweise auch nicht ganz zeitgleich, aber doch deutlich aufeinander bezogen, waren zwei Denkmäler der Messenier und Naupaktier auf auffallenden dreiseitigen Pfeilern: eines in Delphi wahrscheinlich mit einem Dreifuß, der von einer Nike gestützt wurde, das andere in Olympia mit der bekannten Nike des Paionios³⁸.

³² Paus. 9,10,2. Wiedergaben in römischen Reliefs: V. M. Strocka, Der Apollon des Kanachos in Didyma und der Beginn des Strengen Stils, *JdI* 117, 2002, 81–125.

³³ L. Beschi, Il monumento di Telemachos, fondatore dell'Asklepieion di Atene, *ASAtene* 45–46, 1967–1968, 381–436; J. Riethmüller, Asklepios. Heiligtümer und Kulte I (Heidelberg 2005) 241–250.

³⁴ L. Beschi, Rilievi votivi attici ricomposti, *ASAtene* 47/48, 1969–1970, 117–132.

³⁵ Artemis-Statuen des Strongylion: Paus. 1,40,2 und 1,44,4. – ›Angelehnte Aphrodite‹: A. Delivorrias, Die Kultstatue der Aphrodite von Daphni, *AntPl* 8 (Berlin 1968) 19–31; O. Dally, Kulte und Kultbilder der Aphrodite in Attika im späteren 5. Jahrhundert v. Chr., *JdI* 112, 1997, 1–20. Weitere mögliche Beispiele bei Strocka a. O. (Anm. 11) 157 Anm. 68. s. ferner R. Kabus-Jahn, Die Grimanische Figurengruppe in Venedig, *AntPl* 11 (Berlin 1972). Im weiteren Sinn L. Baumer, Vorbilder und Vorlagen. Studien zu klassischen Frauenbildern und ihrer Verwendung für Reliefs und Statuetten des 5. und 4. Jh. v. Chr. (Bern 1997). Wichtig zuletzt die Beiträge in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst* (Wiesbaden 2008).

³⁶ Chr. Ioakimidou, Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit (München 1997) 87–92. 226–242. Die beiden Gruppen wichen leicht voneinander ab, sind aber deutlich als ›Repliken‹ konzipiert. – Darüber hinaus vielleicht zwei Gruppen der Stadt Apollonia in der eigenen Stadt und in Olympia: Ioakimidou a. O. 92–99. 243–255. Stärker abweichend in Komposition und Zeitstellung die beiden athenischen Monumente der Phylenheroen in Athen und Delphi: Ioakimidou a. O. 66–77. 100–106. 179–200. 274–280.

³⁷ Paus. 5,27,9 f. und 10,9,3 f.

³⁸ A. Jacquemin – D. Laroche, Notes sur trois piliers delphiques, *BCH* 106 (1982) 192–204.

Eine weitere Parallele für eine solche Praxis stellen Inschriftstelen mit Texten von Verträgen, Gesetzen und öffentlichen Ehrungen dar³⁹. Das wichtigste Element war selbstverständlich der Text, aber seit dem späteren 5. Jh. wurden solche Inschriftenstelen bekanntlich z. T. zusätzlich mit Reliefs geschmückt. Solche Staatsurkunden wurden in mehreren Fällen in zwei Ausfertigungen für die Aufstellung an verschiedenen Orten angefertigt; dabei wurden z. T. offenbar auch die Reliefs dupliziert: Stelen mit einem Gesetz gegen die Tyrannis wurden in Athen vor dem Bouleuterion sowie an einem anderen, nicht bekannten Ort errichtet; ein Ehrendekret für Euphron von Sikyon wurde auf der Akropolis und auf der Agora aufgestellt. In beiden Fällen ist nur eines der Exemplare erhalten, doch es gibt keinen Grund für die Annahme, dass das Pendant ohne Relief blieb⁴⁰.

Besonders häufig wurden zweifellos Stelen aufgrund von Verträgen zwischen zwei Staaten in doppelter Ausführung angefertigt und in den zentralen Heiligtümern der beiden Vertragspartner aufgestellt. Wenngleich zumeist die Vertragspartner jeweils ihr eigenes Exemplar hergestellt zu haben scheinen, kann die doppelte Ausfertigung des Textes bereits einen ersten Hinweis zum Verständnis der doppelten Penelope ergeben: Sie machte die vertragliche Bindung zwischen den beiden Staaten manifest. Darüber hinaus konnten aber auch in solchen Fällen die bekrönenden Reliefs dupliziert werden, die zumeist Gottheiten oder Personifikationen als Repräsentanten der beiden Städte zeigten. In einer Ehrungsurkunde Athens für die thrakische Stadt Neapolis wird festgelegt, dass Neapolis zwei Stelen herstellt, die eine zur Aufstellung in dem eigenen städtischen Heiligtum der Göttin Parthenos, die andere für die Akropolis in Athen. Die athenische Kopie ist erhalten, mit einem bekrönenden Relief; es kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass die Neapolitaner die Replik für die eigene Stadt nicht weniger aufwendig gestaltet haben⁴¹.

Eine analoge Praxis ist für Athen erschlossen, allerdings auch bestritten worden. Sichere Beispiele gibt es nicht, doch zumindest Hinweise in diese Richtung: Ein Ehrendekret für den Athener Demades, der die Prozession der Pythais nach Delphi geleitet hatte, wurde im delphischen Heiligtum aufgestellt; da es aus pentelischem Marmor besteht, der sonst in Delphi nicht für Stelen und Reliefs verwendet wurde, spricht manches dafür, dass es eine Doppelfertigung einer von Athen beschlossenen und dort dokumentierten Ehrung ist. Hinzu kommt allgemein, dass die Zufügung von Reliefs an Urkundenstelen ihr Zentrum in Athen hat; es ist darum wenig wahrscheinlich, dass die Verdoppelung von Reliefs in einer peripheren Stadt wie Neapolis erfunden wurde. Und in Athen konnte man durchaus Interesse haben, nicht nur auf der eigenen Akropolis, sondern auch in der Partnerstadt mit einem eindrucksvollen Vertragsdenkmal vertreten zu sein, auf dem die Stadtgöttin Athena erschien⁴².

³⁹ M. Meyer, *Die griechischen Urkundenreliefs*, AM Beih. 13 (Berlin 1989), bes. 9–11. Eingehender C. L. Lawton, *Attic Document Reliefs* (Oxford 1995) bes. 17–19.

⁴⁰ Gesetz gegen die Tyrannis: Meyer a. O. (Anm. 39) 293 Nr. A 97; Lawton a. O. (Anm. 39) 99 f. Nr. 38. – Ehrendekret für Euphron von Sikyon: Meyer a. O. 303 Nr. 134; Lawton a. O. (Anm. 39) 107 f. Nr. 54.

⁴¹ Doppelte Aufstellung in beiden Städten: G. Lalonde, *The Publication and Transmission of Greek Diplomatic Documents* (Washington 1971) 80–84: Stelen meist an den beiden Orten angefertigt, jedoch Ausnahmen. Beispiel: Vertrag Athen–Samos von 405 v. Chr., vermerkt auf Kopie von 403 v. Chr.: Meyer a. O. (Anm. 39) Nr. A 26; Lawton a. O. (Anm. 39) 88 f. Nr. 12. – Vertrag Athen–Neapolis: Meyer a. O. (Anm. 39) 269 f. Nr. A 15; Lawton a. O. (Anm. 39) 85 f. Nr. 7.

⁴² Für diese Praxis auch in Athen: Meyer a. O. (Anm. 39) 9–11. Skeptisch: Lawton a. O. (Anm. 39) 17–19. – Ehrendekret für Demades: Meyer a. O. (Anm. 39) 11. 300 Nr. A 123; Lawton a. O. (Anm. 39) 18, mit schwach begründetem Widerspruch.

Aus der vielfältigen Praxis der Duplizierung von Denkmälern ergibt sich für die beiden Statuen der Penelope eine hohe Wahrscheinlichkeit für das folgende Szenario: In einer Stadt Griechenlands wurden um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. – gleichzeitig oder kurz nacheinander – zwei gleiche statuarische Darstellungen der Penelope in Auftrag gegeben, die eine für die Aufstellung in der eigenen Stadt bestimmt, die andere zur Versendung an den persischen Großkönig. Die beiden Aufträge können gleichzeitig erfolgt sein, aber auch ein Doppelauftrag in kurzem zeitlichem Abstand ist nicht auszuschließen. Beide Bildwerke müssen, vorsichtig gesagt, eine Art von ›öffentlichem‹ oder ›offiziellem‹ Charakter gehabt haben.

DER STANDORT DES ORIGINALEN WERKES

Die eine Fassung des originalen Bildwerks stand in Persepolis. Wo aber stand die andere? Erst wenn das geklärt ist, können begründete Vermutungen über die Bedeutung des überraschenden Fundes im Palast des Perserkönigs angestellt werden.

Die Zuweisung der Penelope an einen Standort ist vielfach aufgrund des künstlerischen Stils vorgenommen worden, der zumindest eine Eingrenzung auf eine bestimmte Kunst-Region zulasse. Auf dieser Grundlage wurden sehr verschiedene Orte vorgeschlagen: westliches Kleinasien (dort speziell Phokaia), Samos, Kykladen, Sparta, Athen. Die grundsätzliche Schwierigkeit solcher Bestimmungen liegt nicht nur in der Unsicherheit der Bestimmung von Regionalstilen, sondern vor allem auch darin, dass Bildhauer in Griechenland seit archaischer Zeit vielfach gewandert sind; insbesondere die politischen Umwälzungen des 5. Jhs. v. Chr. haben die Geographie von Auftraggebern und Werkstätten in Bewegung gebracht. Mit der regionalen Herkunft eines Künstlers ist darum noch nichts über den Standort des Werkes ausgesagt⁴³.

Nicht sehr viel sicherer ist die Bestimmung der Herkunft eines Werkes aufgrund seines Materials. Der großkristalline Marmor des Torso aus Persepolis wurde zunächst zwischen Smyrna und Ephesos sowie zuletzt mit großer Zuversicht auf Thasos lokalisiert⁴⁴. Die da-

⁴³ Phokaia: Langlotz 1951; Langlotz 1961, 97 f. – Samos: Ohly 1957, 437 f.; E. Buschor, *Altsamische Grabstelen II*, AM 74, 1959, 9; Hiller 1972, 58–60. – Kykladen: W. Fuchs a. O. (Anm. 8, 1963) Nr. 341. – Sparta: Eckstein a. O. (Anm. 8). – Athen: Robertson a. O. (Anm. 8) 210. – Auch die Bedeckung des Kopfes mit einem eng anliegenden Tuch unter dem Himation-Schleier, die sich gelegentlich an ostgriechischen Werken findet, s. Ögzan a. O. (Anm. 8), führt in dieser Frage wohl kaum weiter; denn zum einen ist die Tracht so selten belegt, dass ihre Verbreitung nicht sehr aussagekräftig ist, zum anderen würde sie allenfalls etwas über die Herkunft des Bildhauers, nicht über den Standort des Werkes aussagen.

⁴⁴ Kykladen: Olmstead 1950, 10. – Smyrna-Ephesos: Langlotz 1961, 72. – Thasos: Palagia 2008, 228–232. Wie unsicher das Terrain ist, zeigt sich daran, dass Palagia auch den ›Bostoner Thron‹ wegen des Marmors einer thasischen Werkstatt zuweist. Allgemein zum Marmor von Thasos: J. J. Herrmann – R. Newman, *Dolomitic Marble from Thasos, near and far: Macedonia, Ephesos and the Rhone*, in: M. Schvoerer (Hrsg.), *Archéomatériaux. Marbres et autres roches. Actes de la IV^{ème} conférence internationale ASMOSIA, Bordeaux 1995* (Talence 1999) 293–303; Diess., *New Sculptures in Thasian Dolomite: Turkey, Greece, Egypt, Italy*, in: J. J. Herrmann – N. Herz – R. Newman (Hrsg.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the Fifth International Conference of ASMOSIA, Boston 1998* (London 2002) 215–224; S. Pike – J. J. Herrmann – N. Herz, *A Provenance Study of Chalcitic Marble from the Archaeological Museum of Thessaloniki*, in: J. J. Herrmann – N. Herz – R. Newman (Hrsg.) a. O. 263–273; M. Bruno u. a., *The Marble Quarries of Thasos. An Archaeometric Study*, in: L. Lazzarini (Hrsg.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the Sixth International Conference of ASMOSIA, Venedig 2000* (Padova 2002) 157–162. Th. Stefanidou-Tiveriou, *Thasian Marble: A Connection Between Thasos and Thessaloniki*, in: Y. Myaniatis (Hrsg.), *Proceedings of the Seventh International Conference of ASMOSIA, Thasos 2003* (Athen 2007) 1–11. s. dazu auch u. S. 56 mit Anm. 51.

mit verbundenen historischen Erklärungen sind extrem forciert. Das gilt insbesondere für die Erklärung der Statue der Penelope als Geschenk von Thasos an den Perserkönig. Die Insel war damals bekanntlich Mitglied des attischen Seebunds, war vor kurzem für den Versuch eines Abfalls schwer bestraft worden und stand unter besonders scharfer Kontrolle Athens: Ein selbständiges Geschenk von Thasos an den Perserkönig ist in dieser Situation ganz unvorstellbar. Eine Statue ist keine Geheimbotschaft: Sie müsste ein aufwändiger Auftrag sein, der während der Zeit der Herstellung und bei der Einschiffung den führenden, Athen-freundlichen Staatsmännern der Insel ebenso wenig hätte verborgen bleiben können wie den zahlreichen mit Athen verbündeten Städten, die die möglichen See- und Landwege nach Persien kontrollierten.

Problematisch ist an den Bestimmungen des Marmors zunächst, dass sie rein durch Augenschein, ohne naturwissenschaftliche Analyse vorgenommen wurden; das kann kaum zu verlässlichen Ergebnissen führen. Wichtiger aber ist, dass Marmor in der ganzen griechischen Welt verhandelt wurde. Man wird daher zunächst nach anderen Indizien für den Standort des Bildwerks suchen und dann fragen, ob der Gebrauch des Marmors an diesem Ort vorstellbar ist (s. u.).

Ein klareres Indiz ergibt sich wohl aus der Frage, an welchen Orten die Bildwerke entstanden sind, die in engem typologischem Zusammenhang mit der Statue der Penelope stehen und darum möglicherweise deren Kenntnis voraussetzen. Diese Werke scheinen im Wesentlichen nach Athen zu weisen. Sicher in Athen, nur ein bis zwei Jahrzehnte später, ist das Vasenbild mit Penelope und Telemachos entstanden, wahrscheinlich in unmittelbarer Kenntnis des Standbildes; weitere attische Vasen setzen diese Tradition fort. Auch die zwei Webgewichte aus dem Kerameikos bezeugen die Bedeutung des Typus für Athen. Weiterhin ist die Figur der Artemis auf dem Fries des Parthenon der Penelope (seitenverkehrt) so ähnlich, dass man annehmen möchte, der Bildhauer hätte die Statue vor Augen gehabt⁴⁵.

Die übrigen näher verwandten Bildwerke treten zumeist vereinzelt an verschiedenen Orten auf, die durchweg keine zentrale Stellung im Netz der griechischen Bildkultur einnahmen. Das macht es unwahrscheinlich, dass die breite Wirkung des Bildtypus von einem dieser Orte ausging. Athen als Ausgangspunkt der Bildtradition ist bei dem Grabrelief aus Gortyn wahrscheinlich angesichts der allgemeinen Abhängigkeit der kretischen Grabmonumente von der dominierenden attischen Grabkunst. Für die übrigen Fälle ist das zumindest die einfachste Erklärung.

Besonders frühe Parallelen zu dem statuarischen Typus finden sich auf den ›Melischen‹ Reliefs mit Penelope und Odysseus. Hier ist der Bildtypus der betrübt sitzenden Frau anscheinend nicht von einem Vorbild in einer anderen Gattung übernommen, sondern in der Werkstatt selbst durch Umbildung aus einem etwas älteren Typus der Elektra entwickelt worden⁴⁶. Die Penelope-Reliefs sind nach den Stilformen etwa 470–450 v. Chr. entstanden, wahrscheinlich also etwas früher als die statuarische Darstellung. Die Gesamthaltung ist sehr ähnlich, andererseits bestehen auch Unterschiede: Die Figur ist in die entgegengesetzte Richtung gewendet, das vordere Bein ist über das hintere geschlagen und die Hand ist nicht zur Schläfe, sondern zum Kinn geführt. Trotz dieser Abweichungen ist ein Abhängigkeitsverhältnis, direkt

⁴⁵ Robertson a. O. (Anm. 8), der bereits Athen als Standort der griechischen Penelope erwägt, gibt keine Begründung.

⁴⁶ Typus mit Elektra und Orest: Stilp a. O. (Anm. 22). Herkunft der ›Melischen‹ Reliefs: Stilp a. O. (Anm. 22) 61–64. Penelope-Reliefs aus Attika: Stilp a. O. (Anm. 22) 202 f. Nr. 69. 70. Weitere Provenienzen von ›Melischen‹ Reliefs aus Athen, Piraeus und Attika: Stilp a. O. (Anm. 22) 59.

oder indirekt, möglich. Wo die Werkstatt der Terrakotta-Reliefs gearbeitet hat, ist allerdings problematisch. Die Herkunft dieser Gattung von Reliefs ist nicht geklärt. Offenbar sind zwei Werkstätten zu scheiden, die eine ist nach den Fundorten wahrscheinlich in Attika anzusetzen. Für die zweite Werkstatt, aus der die Reliefs mit Penelope und Odysseus stammen, wurde der Bereich der Kykladen vermutet, freilich ohne starke Begründung. Wichtiger ist jedoch, dass Reliefs dieser Werkstatt weite Verbreitung fanden, auch in Attika. Zwei Exemplare mit der Szene von Penelope und Odysseus stammen aus dem Piraeus: Der Typus fand also jedenfalls seinen Weg nach Athen.

Verschiedentlich wurde angenommen, dass der Bildtypus der Penelope ursprünglich in der großen Malerei, am ehesten von Polygnot oder in seinem Umkreis geschaffen worden sei und von dort zunächst auf den ›Melischen‹ Reliefs, bald darauf in dem Statuentypus und dann auf den attischen und weiteren Werken der Kleinkunst rezipiert worden sei. Ein solches malerisches Urbild ist völlig aus der Luft gegriffen. Für die ›Melischen‹ Reliefs wird es durch den Nachweis (s. o.) widerlegt, dass der Typus der Penelope innerhalb dieser Gattung aus einem Typus der Elektra entwickelt wurde⁴⁷.

Zweifellos ist es riskant, aufgrund einer lückenhaften Überlieferung Verbreitungswege von Bildtypen zu rekonstruieren. Der folgende Vorschlag soll darum nur zeigen, dass die vorhandenen Zeugnisse sich in einfacher Weise mit den Indizien vereinbaren lassen, die für einen Standort der Statue der Penelope in Athen sprechen. Der Bildtypus ist zunächst in der Werkstatt der ›Melischen Reliefs‹ entstanden; aufgrund eines nach Athen gelangten Exemplars könnte der Typus bald darauf in dem Standbild und seiner Zweitfertigung in große Form umgesetzt worden sein; dies Bildwerk wiederum hat offenbar schon bald eine unmittelbare Nachwirkung in den genannten Werken der Kleinkunst ausgelöst.

Die weitere Verbreitung des Bildtypus in klassischer Zeit führt sowohl thematisch wie geographisch zu vereinzelteten und dezentralen Fällen. Sichere Darstellungen der Penelope finden sich nur noch auf zwei der Goldringe; die übrigen Exemplare weichen stärker vom Penelope-Typus ab und setzen keine Kenntnis des Standbildes voraus. Soweit bekannt, stammen die Ringe aus peripheren Ländern, von Syrien bis Südrussland. Die Orte der Herstellung sind freilich kaum zu bestimmen⁴⁸. Für die Lokalisierung des Standbildes sagen diese Zeugnisse jedenfalls nichts aus. Dasselbe gilt für weitere Umbildungen des Typus als Nike, Eleutheria, Eirene, Theba und so fort, die im Thema wie in der Herkunft jeweils isoliert sind und darum kaum als Ausgangspunkt der Tradition in Frage kommen.

Der einzige Ort, an dem eine konzentrierte Rezeption des Bildtypus auf der Grundlage von Autopsie belegt ist und wo die ikonographisch begründete Bedeutung als Penelope dicht bezeugt ist, ist Athen. Von Athen als kultureller Metropole kann der Typus am ehesten derart weit verbreitet worden sein. Diese Richtung der Verbreitung ist jedenfalls sehr viel wahrscheinlicher als die umgekehrte von irgendeinem der Herkunfts- oder Fundorte einzelner Exemplare, die darüber hinaus den Typus in stärkerer Umformung benutzen, also keine direkte Kenntnis voraussetzen.

In Athen als Ort des Geschehens verliert auch die Frage der Provenienz des Bildhauers und des Marmors seine Brisanz: In Athen sind seit jeher Bildkünstler aus vielen Gebieten Griechenlands zusammengekommen: im 6. Jh. v. Chr. etwa der inschriftlich bezeugte Aristion von Paros oder die unbekanntenen Bildhauer von Koren in rein ostgriechischen Stilformen; um

⁴⁷ Vorbild in Malerei: Gauer 1990, 43. 47–50; Kader 2007, 46 f. Dagegen Parisi Presicce 1996, 387 f.

⁴⁸ Interessant ist das Exemplar in Oxford mit der dorischen Inschrift »Panelopa«, für das vielleicht eine spezifische Erklärung möglich ist (s. u. Anm. 67).

475 v. Chr. der Maler Polygnot aus Thasos, um die Mitte des 5. Jhs. der Bildhauer Alkamenes aus Lemnos. Für das Projekt des Parthenon mussten Bildhauer und Steinmetzen aus ganz Griechenland angeworben werden; namentlich bekannt ist etwa Agorakritos von Paros. Daneben stehen weitere bedeutende Namen wie Kresilas aus Kydonia (Kreta) und Lokros, ebenfalls aus Paros. Die Stilformen der Penelope, die überzeugend als insel- oder ostgriechisch angesprochen werden, bereiten in diesem Umfeld keine Schwierigkeiten⁴⁹.

Ähnliches gilt für die verwendeten Sorten des Marmors. Auf der Akropolis von Athen sind gerade größere und anspruchsvolle Skulpturen im 5. Jh. v. Chr. z. T. nicht aus den einheimischen Marmoren Attikas, sondern aus Marmor von den ägäischen Inseln gearbeitet. Dabei finden sich nicht nur die bekannten parischen Marmore, sondern auch andere Sorten, z. T. von großkristalliner Struktur und ins Grau spielender Färbung. Die Bestimmung des Marmors der Penelope von Persepolis als ›thasisch‹ ist einstweilen nicht naturwissenschaftlich bestätigt. Selbst wenn sie zuträfe, wäre der Umstand, dass bisher keine Verwendung thasischen Marmors aus klassischer Zeit in Athen bekannt ist, noch kaum ein Grund, die athenische Herkunft der Statue auszuschließen: Denn auch bei anderen attischen Skulpturen dieser Zeit ist der verwendete Marmor bisher einzigartig, ohne dass man daraus den Schluss ziehen könnte, sie stammten nicht aus Attika. Thasischer Marmor wurde nicht nur für den Gebrauch auf der Insel, sondern mit Sicherheit auch für das nordgriechische Festland abgebaut. Prinzipiell aber gibt es keinen Grund, warum Marmore, die zu dieser Zeit abgebaut und exportiert wurden, nicht auch in Athen verwendet worden sein können. Man kann vermuten, dass die von auswärts zugezogenen Bildhauer es oft vorzogen, in den ihnen vertrauten Materialien zu arbeiten. Angesichts der Tatsache, dass die thematische und geographische Ausbreitung des Bildtypus von Nordgriechenland aus kaum erklärbar wäre, ist die Verwendung eines fremden Marmors in Athen zweifellos die einfachere Annahme⁵⁰.

Keine andere Stadt außer Athen konnte zur damaligen Zeit ohne Hindernis in Kontakt mit dem Perserkönig treten. Innerhalb des Seebunds hätte Athen eine solche Initiative einer anderen Stadt nicht zugelassen. Die doppelte Ausführung der Statue bezeugt nicht nur, dass eine Stadt in Griechenland in Kontakt mit dem Perserkönig getreten ist, sondern dass dieser Kontakt durch ein Bildwerk in Griechenland publik gemacht wurde. Dies kann in Griechenland um 450 v. Chr. nur in Athen geschehen sein. Zwar strebten einige Städte Kleinasiens für kurze Zeit um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. eine Lösung vom attischen Seebund an; doch sie verhandelten im Wesentlichen mit den Satrapen in Sardes und Daskyleion. In keinem Fall aber könnte für solche Verhandlungen ein doppeltes Bildwerk verwendet worden sein: Der

⁴⁹ Die großen Bildhauer, wie Onatas, Kalamis oder Myron, sind bekanntlich an den verschiedensten Orten Griechenlands tätig gewesen.

⁵⁰ M. Brouskari, Musée de l'Acropole, Catalogue descriptif (Athen 1974) 55 Nr. 581; 69 Nr. 694 (Nike); 119 f. Nr. 635; 131 Nr. 689 / 6478 (›Blonder Kopf‹ mit Becken); 132 f. Nr. 695 (Relief ›Trauernde Athena‹); 133 f. Nr. 698 (›Kritios-Knabe‹); 134 f. Nr. 690 (Nike des Kallimachos); 136 f. Nr. 302 (?); 137 f. Nr. 686 / 609 (Euthydikos-Kore); 138 Nr. 599 (Bogenschütze); 139 Nr. 140 (Athena des Angelitos); 141 Nr. 692 (Ephebe) und 699 (Kopf eines Athleten); 181 f. Nr. 1310. Besonders interessant die Prokne des Alkamenes, 182 Nr. 1358, aus »marbre à gros grain« (aber umstritten, ob von den Inseln oder aus Attika). Ferner der ›kimonische‹ Hermenkopf von der Agora: E. B. Harrison, *Archaic and Archaistic Sculpture*, Agora 11 (1965) 142–144 Nr. 156: »Island marble. White with moderately coarse grain.« Kopf einer Göttin aus Athen, Berlin: C. Blümel, *Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin* (Berlin 1966) 90 f. Nr. 108: »Großkristallinischer grauweißer Marmor, ähnlich dem vom Ilissosfries«; zu diesem s. Blümel a. O. 88–90 Nr. 107. Ich danke Katharina Bolle, die bei der Sammlung von Skulpturen in Athen aus nicht-attischem Marmor geholfen hat. s. auch die nächste Anm.

Auftrag an eine Werkstatt hätte nicht nur einen unsinnigen zeitlichen Aufschub bedeutet, sondern auch die Geheimhaltung unmöglich gemacht. Und die öffentliche Aufstellung eines Duplikats, das Verhandlungen mit dem Perserkönig bezeugt, wäre sicher in keiner Stadt des Seebunds möglich gewesen. Sparta dagegen hatte kurz zuvor den Versuch des Perserkönigs zu einer politischen Kooperation gegen Athen explizit abgelehnt; das war auch für die Städte des Peloponnesischen Bundes bindend, die damit als Herkunft des Bildgeschenkes ausfallen. Hinzu kommt, dass Athen auch gegenüber den Staaten außerhalb des Seebunds die Seewege nach Osten kontrollierte und beherrschte⁵¹.

Kurzum: Ein doppeltes Denkmal, das eine mit starker Ausstrahlung in Griechenland, besonders in Athen, das andere als diplomatisches Geschenk für den Perserkönig, ist in keiner anderen Stadt annähernd so plausibel wie eben in Athen selbst.

GESCHENK UND VERTRAG

Wenn dieser historische Rahmen der beiden Bildwerke richtig bestimmt ist, dann kann die Frage nach ihrer politischen Bedeutung neu gestellt werden. Die Parallele der doppelten Denkmäler und Urkundenstelen legt die Erklärung nahe, dass hier ein griechisches Staatswesen, offenbar Athen, eine Verbindung zum Hof des Perserkönigs schafft, indem es mit einem Bildwerk politische Präsenz im eigenen Raum und im Raum des politischen Partners zeigt.

Das führt nun doch zur Frage nach der Beendigung der Perserkriege. Um nicht das alte Problem des Kalliasfriedens neu zu strapazieren, soll zunächst nur allgemein davon ausgegangen werden, dass hier offenbar ein diplomatischer Schritt von Athen aus in Richtung auf den persischen Großkönig bezeugt ist, und zwar um 450 v. Chr., als de facto die letzten Kriegshandlungen Athens gegen das Perserreich unternommen worden waren und der attische Seebund, das Bündnis gegen die Perser, in eine Krise geriet. Die Statue der Penelope bezeugt offenbar, dass der Krieg nicht einfach eingeschlafen ist, sondern in irgendeiner formellen Weise beendet wurde. Dabei ist es offensichtlich, dass die Statue nicht auf dem Postweg verschickt worden sein kann, sondern den Perserhof mit einer Delegation erreicht haben muss.

⁵¹ Kontakte kleinasiatischer Griechenstädte zu Persien, d. h. persischen Satrapen: Miller 1997, 18–20. – Spartas Zurückweisung der persischen Annäherung: Thuk. 1, 109. – Zur Beherrschung der Seewege nach Osten durch Athen s. J. Hofstetter, Zu den griechischen Gesandtschaften nach Persien, in: G. Walser (Hrsg.), Beiträge zur Achämenidengeschichte, Historia Einzelschriften Heft 18 (Wiesbaden 1972) 100 f. – Insgesamt ist nicht mit einem regen Verkehr von Gesandtschaften aus Griechenland an den Perserhof zu rechnen, s. Hofstetter a. O. 95: »Durch die Perserkriege erleiden die (diplomatischen) Kontakte (zwischen griechischen Städten und dem Perserkönig) einen vorübergehenden Rückschlag; nach dem Kalliasfrieden aber werden die diplomatischen Beziehungen wieder reger.« – Wenn man Thasos oder eine andere (nord-)griechische Stadt als Herkunft der doppelten Penelope annimmt, muss man in Kauf nehmen, 1. dass Athen-Gegner in dieser Stadt sich für eine politische Botschaft so viel Zeit gelassen hätten, bis zwei großformatige Statuen fertig waren; 2. dass ihre Absichten gegenüber dem Bildhauer, seinen Mitarbeitern und den Besuchern der Werkstatt kaum hätten geheim gehalten werden können und spätestens beim Transport zum Hafen und bei der Verladung auf das Schiff offensichtlich werden mussten; 3. dass bei der Aufstellung des Duplikats im eigenen öffentlichen Raum die Kontakte zum Perserkönig publik gemacht worden wären; 4. dass dies anti-athenische Bildwerk seine dichteste und unmittelbarste Rezeption als Penelope in Athen gefunden hätte; 5. dass die weite Ausstrahlung dieses Bildtypus und seine Umwandlung in andere Themen (die im 5. Jh. fast einzigartig ist) von einem eher peripheren Ort der griechischen Welt ausgegangen wäre.

Griechische Gesandtschaften haben gewöhnlich keine Geschenke an die diplomatischen Partner mitgeführt⁵². Im Fall der Penelope wird die Motivation eher von der Kenntnis der Verhältnisse in Persien ausgegangen sein. Seit den 460er Jahren, vor allem wohl seit dem Regierungsbeginn des neuen Großkönigs Artaxerxes I., waren athenische Delegationen an den persischen Hof gelangt. Spätestens von daher wusste man in Athen sicher, dass politische Kontakte mit dem Perserkönig immer auch in der Form des Austauschs von Geschenken stattfanden. Dabei handelte es sich nicht nur um einseitige Tribute. Auch die Großkönige gaben Geschenke an geschätzte Partner und Gesandte, insbesondere goldene Gefäße der berühmten achämenidischen Metallkunst, aber auch wertvolle Textilien, exotische Tiere aus den königlichen Tierparks und anderes mehr. Berühmt war Pyrilampes von Athen, der wenig später mit geschenkten Pfauen aus Persien zurückkam, die in Athen als Sensation bewundert wurden⁵³. Wenn griechische Gesandte im Rahmen des rituellen Austausches von Geschenken solche Gaben von dem Großkönig annahmen, so kann eine athenische Delegation, die um 450 v. Chr. an den Perserhof zog, nicht ohne ein Geschenk aufgebrochen sein. Die Statue der Penelope erklärt sich am zwanglosesten als ein solches diplomatisches Geschenk der Stadt Athen⁵⁴.

Der Weg griechischer Gesandtschaften zum persischen Hof führte meist zu Land über Sardes auf der Königsstraße, gelegentlich aber wohl auch zu Schiff bis an die syrische Küste und von dort auf dem Landweg weiter. Das Ziel war anscheinend immer Susa, die politische Residenz, in der der Großkönig Gesandte empfing⁵⁵. Von Susa wurden offenbar die Geschenke, die dem König von fremden Emissären dargebracht worden waren, z. T. in andere Paläste verbracht; einer dieser Bestimmungsorte war der Palast von Persepolis. Dort haben sich in dem großen Schatzhaus verschiedene Wertgegenstände aus fernen Ländern gefunden. Das Bild der Penelope stand nicht allein⁵⁶.

⁵² Hofstetter a. O. (Anm. 51) 102. Im Hintergrund stand immer der Verdacht der Bestechung. Gelegentlich scheint man Bildwerke an politische Verbündete geschenkt zu haben: So hat Hieron II. von Syrakus 216 v. Chr. den verbündeten Römern eine vergoldete Nike nach Rom geschickt: Liv. 22,37,5; Val. Max. 4,8,5.

⁵³ Zu griechischen Gesandtschaften an den Perserhof s. Hofstetter a. O. (Anm. 51) 94–97; Ders., Die Griechen in Persien. Prosopographie der Griechen im Persischen Reich vor Alexander. Archäologische Mitteilungen aus Iran, Ergänzungsband 5 (Berlin 1978) Nr. 296. 71. 168. 278. 91. 101. 82 (in chronologischer Reihenfolge); sehr anschaulich Miller 1997, 109–137; dort 110 f. eine Liste der bezeugten Gesandtschaften in beiden Richtungen zwischen 480 und 420 v. Chr.; 127–130 zu Geschenken des Perserkönigs an auswärtige, meist griechische Gesandte; 189–192 zu Pyrilampes und den Pfauen. Dazu ferner: H. W. A. M. Sancisi-Weerdenburg, Gifts in the Persian Empire, in: P. Briant – C. Herrenschildt (Hrsg.), *Le tribut dans l'Empire perse* (Paris 1989) 129–146; A. D. H. Bivar, ΣΥΜΒΟΛΟΝ. A Noteworthy Use for a Persian Gold Phiale, in: G. R. Tsatskheladze (Hrsg.), *Ancient Greeks, West and East, Mnemosyne Suppl.* 190 (Leiden 1999) 379–384.

⁵⁴ Man könnte überlegen, ob die auffällende Flachheit der Figur ein Indiz ist, dass das Werk von vornherein für diesen Zweck geschaffen wurde: zur Ersparung von Gewicht für den mühevollen Transport. Gegen diese – triviale, aber m. E. nicht ganz abwegige – Überlegung könnte jedoch sprechen, dass diese Formgebung nicht ganz einzigartig ist: G. Lippold, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen (München 1923) 119–122 hat bereits auf die ebenfalls reliefartige Ausbreitung des Diskobolen des Myron hingewiesen.

⁵⁵ Hofstetter a. O. (Anm. 51) 101.

⁵⁶ Verteilung von erbeuteten griechischen Bildwerken auf verschiedene persische Residenzen: Palagia 2008, 223 f. Der Apollon des Kanachos aus Didyma wurde nach Ekbatana gebracht: Paus. 1,16,3; eine Hydrophore aus Athen gelangte nach Sardes: Plut., Themistokles 31,1 f. Weitere erbeutete Kunstwerke wurden von Xerxes nach Babylon, Pasargadai und Susa gebracht: Arr. an. 7,19,12. Ähnliches muss für Geschenke gelten, siehe die Fundstücke aus der Schatzkammer von Persepolis: Smith a. O. (Anm. 7) 67 f. 156 f. und Index s. v. Egyptian finds, Elamite cuneiform inscriptions.

Ob die Delegation, die das Bildwerk mitbrachte, von Kallias angeführt wurde, mag man zunächst offen lassen. Man kann allerdings den Spieß auch umdrehen und nicht die Penelope mit der Gesandtschaft des Kallias erklären, sondern den Kalliasfrieden mit der Penelope zu erweisen versuchen⁵⁷.

PENELOPE FÜR ATHEN

Welche Bedeutung konnte das Thema des Bildwerks in diesem historischen Zusammenhang haben?

Blicken wir zunächst auf Athen. Penelope ist im Zustand des betrübten, kummervollen Wartens dargestellt: »... ein von Sorge und Schmerz ermattetes Gemüth, das eben deshalb den Leib in traurige Ermattung fallen lässt« (Friedrich Thiersch). Zwanzig Jahre lang ist Odysseus fern gewesen, erst im Krieg, dann auf den Irrfahrten der Heimkehr. Werner Gauer hat gesehen, dass sie damit die mythische Protagonistin aller Frauen der Gegenwart ist, deren Männer in den Kriegszügen des Seebunds auf immer längere Zeit von zu Hause abwesend waren. Und die in immer größerem Umfang in den Kämpfen zu Tode kamen⁵⁸.

Dies muss eine traumatische neue Erfahrung für die Familien Athens in dieser Zeit gewesen sein. Athen hatte in archaischer Zeit nicht viele Kriege geführt; die Zahlen der Kriegstoten müssen niedrig gewesen sein. Und da der Zugang zum Heer vom Besitz abhing, nämlich von der Fähigkeit, eine eigene Rüstung zu finanzieren, war der Einsatz im Krieg – und sogar der Tod im Krieg – eine Ehre. Seit aber zum Ende des 6. Jhs. eine ›demokratische‹ Staatsform eingeführt war, waren die Bürger zum Kriegsdienst verpflichtet und seit den Perserkriegen auch die unteren Besitzklassen⁵⁹. Hier gab es kein Entrinnen mehr vor der Gefahr des Kriegstodes. Mit den Perserkriegen nahmen die Kriegseinsätze des Heeres dann drastisch zu. Die Feldzüge gegen das Perserreich führten schließlich in eine räumliche Ferne, die für den normalen Athener unvorstellbar war, bis zum Eurymedon im Golf von Antalya, nach Zypern und schließlich bis ins Nildelta. Durch den Konflikt mit Sparta ergaben sich seit 460 v. Chr. weitere, fast jährliche Kriege innerhalb Griechenlands. Die Zahl der Gefallenen ging dramatisch in die Höhe, Jahr für Jahr. Die katastrophale Niederlage in Ägypten, mit geschätzten 15 000 Toten der Athener und ihrer Verbündeten, muss im Durchschnitt mindestens für jede fünfte attische Familie den Verlust eines männlichen Mitglieds gebracht haben. Der Kriegstod war innerhalb einer Generation allgegenwärtig geworden.

⁵⁷ Margaret Miller gibt zu bedenken, dass es mehrere Gesandtschaften gegeben haben mag, die das Abkommen aushandelten. In diesem Fall wäre allerdings zum einen zu fragen, ob man dann nicht jeweils Kallias geschickt hätte, um die Verhandlungen in derselben Hand zu lassen; zum anderen wäre zu vermuten, dass das eigentlich repräsentative Geschenk, das Duplikat eines Standbildes in der eigenen Stadt, beim endgültigen Abschluss, also in jedem Fall von Kallias überbracht wurde.

⁵⁸ Zitat von Thiersch a. O. (Anm. 8) 429. Bezug auf die Gegenwart des 5. Jhs. v. Chr. bei Gauer 1990, 51–53. Zur Figur der Penelope in der Literatur des 5. Jhs. v. Chr., besonders in der Tragödie s. M.-M. Mactoux, *Pénélope. Légende et Mythe* (Paris 1975) 47–60. Dort werden, der literarischen Gattung entsprechend, mehr die individuellen Aspekte in den Vordergrund gestellt.

⁵⁹ Bürgerheer: P. Sievert, *Die Trittyen Attikas und die Heeresreform des Kleisthenes*, *Vestigia* 33 (München 1982) 155–167. Sievert a. O. 155 meint sogar, dass Athen unter den Peisistratiden, nach der Entwaffnung der Bürgerschaft durch Peisistratos, kein Bürgerheer mehr hatte. Das kann hier nicht diskutiert werden; jedenfalls wäre dabei allerdings zu fragen, wie die attischen Grabmäler von Kriegstoten (s. Anm. 62) zu erklären sind; auch bei den zahlreichen Vasenbildern dieser Zeit mit Krieger- und Kampfszenen müsste gefragt werden, ob sie wirklich alle fiktiv sind.

Dabei waren die Griechen, insbesondere auch die Athener dieser Zeit, alles andere als hartgesottene Verfechter des Krieges, denen der Tod nichts ausmachte. Für die Oberschichten mochte der Krieg zwar immer noch, nach dem Vorbild der homerischen Helden, die Lebenssphäre der glanzvollsten, ruhmreichsten Bewährung männlichen Kämpfertums sein. Aber in einer erstaunlichen Weise war dabei der Tod immer, und in durchaus bedrohlicher Weise, präsent. Die Vasenbilder des 6. und 5. Jhs. v. Chr., die das reichste Zeugnis für die Mentalität dieser Zeit sind, setzen in den Darstellungen des Krieges sehr eindeutige Akzente: Im Vordergrund stehen nicht Sieg und Triumph, sondern der drohende Tod. Während in Rom, wie in den meisten antiken Kulturen, der Krieg in der siegreichen Rückkehr, im Triumphzug gipfelt, spielt dies Thema in Griechenland überhaupt keine Rolle. Ein durchgängig häufig dargestelltes Thema ist dagegen »Kriegers Auszug«: Der gerüstete junge Mann trennt sich von der Familie, meist Vater und Ehefrau (oder Mutter), oft wird ein Trankopfer für gutes Gelingen und unversehrte Rückkehr dargebracht, aus einer Leber wird das kommende Schicksal gelesen. Die Stimmung ist nachdenklich, von Ungewissheit geprägt, der mögliche Tod steht vor Augen. Der prospektive Kummer wird vor allem von den Frauen verkörpert, die in der Regel dem scheidenden Krieger gegenüberstehen. Auf einem Gefäß im Vatikan, wenige Jahre nach dem Standbild der Penelope entstanden, ist diese weibliche Anteilnahme, neben dem alten Vater, durch insgesamt fünf Frauen, wohl Mutter, Ehefrau und Schwestern, emphatisch zum Ausdruck gebracht. Eine der Frauen sitzt auf einer Bodenerhebung in genau derselben Haltung wie das mythische Vorbild (Abb. 16 a und b). Da der Maler des Gefäßes, der »Maler der Wolligen Satyrn«, sich auch sonst an monumentaler Kunst orientiert hat, könnte diese Figur unmittelbar von der Penelope inspiriert sein. Jedenfalls aber bestätigt das Vasenbild, dass die Bedrohung des Kriegers und damit der Familie und des Oikos auch das Grundthema der Bilder der Penelope sind⁶⁰.

Als größten Ruhm stellen archaische Vasenbilder den Tod für die Gemeinschaft dar: Der Leichnam wird von den Kampfgenossen aus der Schlacht getragen. Im 5. Jh. wurde der Tod für die Vaterstadt zum höchsten Ruhm: In dem Gemälde der Schlacht von Marathon in der Stoa Poikile waren neben dem Feldherrn Miltiades vor allen die heldenhaften Opfer hervorgehoben: der Polemarch Kallimachos, der noch im Sterben weiterkämpfte; Epizelos, der vom Anblick eines riesenhaften Persers erblindete; Kynegeiros, der ein persisches Schiff festhielt und die Hand abgehackt bekam⁶¹. Doch mit dem Ruhm ist dem Tod nicht die Härte genommen. Aufwändige Grabmäler wurden seit archaischer Zeit gerade gefallenen Kriegern gesetzt, etwa dem vornehmen Aristion. Inschriften lassen keinen Zweifel, dass der Tod auf dem Schlachtfeld, und sei er noch so ruhmreich, als höchst beklagenswertes Schicksal gesehen wurde: »Bleib stehen und klage beim Grabmal des Kroisos, den unter den Vorkämpfern der wilde Kriegsgott Ares vernichtet hat!«⁶².

⁶⁰ F. Lissarrague, *L'autre guerrier* (Paris 1990) 35–69; A. B. Spiess, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit* (Frankfurt a. M. 1992) 160–186. – Hydria Vatikan: *Museum Etruscum Gregorianum II* (Rom 1842) Taf. 19, 2; Beazley, ARV² 614, 11; Jacobsthal 1931, 194 f. Nr. 10 Abb. 71; Gauer 1990, Nr. 9.

⁶¹ *Schöner Tod*: J.-P. Vernant, *La belle mort et le cadavre outragé*, in: G. Gnoli – J.-P. Vernant (Hrsg.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes* (Cambridge 1982) 45–76. Lissarrague a. O. (Anm. 60) 71–96. – *Marathon-Gemälde*: Paus. 1,15,1–3. T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Würzburg 1973) 50–84; F. de Angeli, *La battaglia di Maratona nella Stoa Poikile*, *AnnPisa* 1, 1996, 119–171.

⁶² *Archaisch*: G. M. A. Richter, *Archaic Attic Gravestones* (London 1961) Abb. 126–129. 155–158 (Aristion). 161–162. 165. 172. *Kroisos*: R. Lullies – M. und M. Hirmer, *Griechische Plastik* (München 1979) Taf. 50. 51.

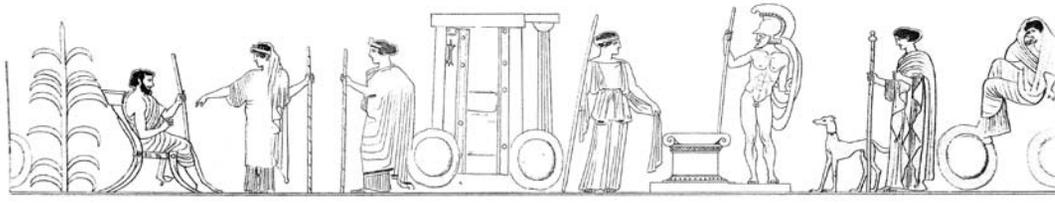


Abb. 16 a. Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco: Attische Hydria mit Kriegers Auszug



Abb. 16 b. Wie Abb. 16 a: Detail

Mehr noch hat Athen unter den Vorzeichen einer ›demokratischen‹ Staatsform den massenhaften Kriegstod zu einem politischen Thema gemacht. Um ein angemessenes Begräbnis nicht nur den reichen Gefallenen zukommen zu lassen, wurden Staatsbegräbnisse mit kollektiven Ritualen für alle Kriegstoten eingeführt: Nachdem die Polis den Tod als Risiko für alle kampffähigen Männer verordnet hatte, musste dafür gesorgt werden, dass die Gemeinschaft

diese Last tatsächlich zu tragen bereit war. Diese Staatsbegräbnisse gaben zwar dem Tod für die Gemeinschaft einen hohen ideellen Sinn und machten ihn dadurch akzeptabel, aber zugleich sind sie ein Zeugnis dafür, dass der Kriegstod in der Bürgerschaft tatsächlich ein Problem ersten Ranges geworden war. Unter denen, die darunter leiden, spricht Perikles in der Leichenrede insbesondere auch die Ehefrauen an⁶³.

Das Gleiche gilt für die lange Abwesenheit der Männer im Krieg. Schon im Mythos war diese Frage zu einem zentralen Thema gemacht worden. Der Krieg gegen Troia verursachte in den Häusern der Helden daheim ein Vakuum an Macht, das an den Rand des Erträglichen und in die Katastrophe führte. Der kritische Punkt waren die Frauen. Agamemnons Abwesenheit war der Grund dafür, dass Klytaimnestra ein Verhältnis mit Aigisthos einging, das zum Untergang dieses Herrscherhauses führte. Penelope wurde, da Odysseus als Herr des Hauses ausfiel und der Sohn Telemachos noch keine Macht hatte, von den Freiern in äußerste Bedrängnis gebracht⁶⁴.

Natürlich war dies nicht nur ein Problem mythischer Frauen: In Aristophanes' *Lysistrate* wird bekanntlich der Aufstand der athenischen Frauen dadurch ausgelöst, dass die Männer Jahr für Jahr viele Monate lang auf Kriegszügen sind. Und wenn die Frauen dabei die Rolle ihres Geschlechts aufkündigen, dann verweigern sie nicht nur den ehelichen Verkehr, sondern entsagen auch der genuin weiblichen Kultur, die wie bei Penelope insbesondere durch Textilarbeit, Spindel und Webstuhl repräsentiert wird. Die hinter der Komödie stehende Erfahrung war die Sizilische Katastrophe im Peloponnesischen Krieg, aber Ähnliches galt gewiss auch schon für die Generation davor: Die rapide sich steigernde Kriegsführung setzte insbesondere die Familien und die Frauen immensen Belastungen aus. Aischylos hat im *Agamemnon* diesen Erfahrungen deutlich Ausdruck gegeben: Der Herold nennt die Mühen und Leiden der Männer in dem jahrelangen Kriegszug gegen Troia, mit Schlaf auf den Schiffsbänken, Ungeziefer in den Kleidern, vom Regen durchnässt, in winterlicher Kälte und sommerlicher Hitze; und Klytaimnestra schildert ihr Leid, wie sie kummervoll dahinlebte, während Agamemnon vor Troia lag: »Dass die Gattin, so von ihrem Mann getrennt, einsam daheim sitzt, das ist unaussprechlich hart; Gerüchte hört sie, widersprechende«, über ihm widerfahrenes Unglück, Verwundung, Tod. Im Jahr der Aufführung der Tragödie, 458 v. Chr., war das hochaktuell⁶⁵.

Für diese Situation stand Penelope. Die Statue zeigte sie, wie sie sorgenvoll auf Odysseus wartete. Viel zu lange fehlte er als Autorität im Haus, vielleicht lebte er gar nicht mehr. In derselben Weise müssen athenische Frauen gewartet haben – auf ihre Männer, die auf ebenso weiten und unvorhersehbaren Feldzügen und Seefahrten waren wie Odysseus. Die Inschrift vom Staatsgrab von 454 v. Chr., die Gefallene aus Kriegen in Zypern, Phönikien, Ägypten

⁶³ Staatsgräber: R. Stupperich, Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen (Münster 1977) 4–56; Hölscher a. O. (Anm. 61) 104–111; Ch. W. Clairmont, *Patrios Nomos. Public Burial in Athens during the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, BAR International Series 161 (Oxford 1983). Der Aspekt der Kriegsverluste bei den attischen Staatsgräbern wird besonders stark herausgearbeitet von N. Arrington, *Between Victory and Defeat. Framing the Fallen Warrior in Fifth-Century Athenian Art* (unpublizierte Ph. D. dissertation Berkeley 2010); zu den Inschriften siehe N. Arrington, *Inscribing Defeat: The Commemorative Dynamics of Athenian Casualty Lists*, *ClAnt* 30, 2011, 179–212. – Leichenrede des Perikles: Thuk. 2,45.

⁶⁴ Dies scheint mir die Bedeutung der Vasenbilder mit dem Mythos des Atriden-Hauses zu sein: K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst* (München 1993) 151–155. Für die oben angedeutete Interpretation siehe eine in Vorbereitung befindliche Arbeit über frühe griechische Mythenbilder.

⁶⁵ Aristoph. *Lys. passim*. B. Zimmermann, *Die Lysistrate des Aristophanes*, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp (Hrsg.), *Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike* (München 2010) 435–447. – Aisch. *Ag.* 551–572. 855–876.

sowie verschiedenen Gegenden Griechenlands auflistet, kann die ›odysseischen‹ Dimensionen der Feldzüge kurz vor dem Friedensschluss vor Augen führen. In diesem Sinn konnte Penelope ein höchst wirkungsvolles Argument zur Beendigung der Perserkriege abgeben. Gewiss war das kein grundsätzlicher Pazifismus, Athen hat weiterhin auf militärische Sicherung und Entfaltung seiner Macht gesetzt. Aber es war ein Argument in einer bestimmten historischen Situation, das sich in Griechenland auf eine tief verwurzelte Furcht vor der Drohung des Kriegstodes gründete. Und darüber hinaus ein Argument, das nicht nur eine individuell-psychologische, sondern auch eine gesellschaftlich-politische Seite hatte: Denn es betraf den Erhalt der Familien, die für die griechische Polis von fundamentaler Bedeutung waren.

Für ein ›politisches Denkmal‹ im einfachen Sinn des Wortes ist dies ein bemerkenswert komplexes Konzept, deutlich unterschieden von rühmenden Monumenten wie der Statuengruppe der Tyrannenmörder oder dem Bildprogramm des Tempels der Athena Nike. In der Tat sind viele der großen ›Denkmäler‹ der Antike eindeutig affirmativ zur Rühmung von militärischem Sieg und zur Stärkung von politischer Macht errichtet. Doch wird man sich vor vorgefassten eingeschränkten Erwartungen hüten. Zunächst muss betont werden, dass es in der Antike keine eigene Gattung des ›politischen Denkmals‹ mit fest definierten Themen gab, sondern nur Bildwerke in öffentlichen, religiösen oder ›profanen‹ Räumen, von mehr oder minder ›Denkmal‹-artigem Charakter, mit mehr oder weniger explizitem ›politischem‹ Thema. Daher können in öffentlichen Denkmälern Themen von sehr unterschiedlicher Art zur Anschauung gebracht werden. Genau zur selben Zeit wie das Standbild der Penelope wurde in Athen der berühmte Gemäldezyklus in der Stoa Poikile gemalt, in dem die glorreichen Siege Athens in der Gegenwart, bei Marathon gegen die Perser und bei Oinoe gegen Sparta, in eine Reihe mit den großen mythischen Siegen gegen die Amazonen und gegen Troia gestellt wurden. In dem Bild der Zerstörung Troias aber waren die wichtigsten Motive das zügellose Wüten des Neoptolemos in der bereits eroberten Stadt und das Gericht der Griechenfürsten über den Frevel des Aias. Im Mythos des Kampfes gegen die Kentauren, der ebenfalls im politischen Sinn als exemplarischer griechischer Sieg gegen Gottlosigkeit und Aufruhr gefeiert wurde, wird zumeist auch der griechische Held Kaineus für einen Frevel bestraft und lebendig in den Boden gerammt. In solchen zweifellos hochpolitischen Kontexten konnte also die eigene griechische Seite durchaus zumindest als ambivalent dargestellt werden⁶⁶.

Zu welchem Zeitpunkt das Standbild der Penelope in Athen errichtet worden ist, lässt sich zumindest im Grundsätzlichen erkennen. Wenn, wie es am wahrscheinlichsten ist, beide Fassungen gleichzeitig entstanden sind, so scheint der Anlass für beide der Abschluss des Friedensabkommens mit Persien 449 v. Chr. gewesen zu sein. Wenn dagegen die athenische Fassung etwas früher entstanden sein sollte, so kommt am ehesten der Friedensvertrag mit Sparta 451 v. Chr. in Frage, mit dem der ›Erste Peloponnesische Krieg‹ beendet wurde; der Kallias-Frieden war danach der zweite Schritt der neuen Politik des Perikles, eine Duplik der Penelope für den Perserkönig würde dies augenfällig zum Ausdruck bringen⁶⁷.

⁶⁶ Iliupersis Stoa Poikile: Paus. 1,15,2. – Kentauiromachie am Hephaisteion: H. A. Thompson – R. E. Wycherley, *The Agora of Athens*, Agora 14 (Princeton, NJ 1972) Taf. 74.

⁶⁷ Der Goldring mit der dorischen Inschrift »Panelopa« könnte, wenn nicht aus Sparta, so doch aus dem spartanischen Einflussbereich stammen. Das könnte auf Interessen an einem Abschluss der militärischen Konflikte mit Athen auch im Bereich des Peloponnesischen Bundes weisen. Doch hier ist über Spekulationen kaum hinauszukommen.

In Athen muss das Standbild – dafür spricht die diplomatische Zweitfertigung für den Perserkönig – an einem zentralen Ort gestanden haben. Dafür kommt vor allem das Heiligtum der Stadtgöttin auf der Akropolis in Frage, als der zentrale Ort politischer Weihgeschenke. Am Ort seiner Aufstellung muss das Bildwerk eine weit reichende öffentliche Bedeutung gehabt haben: Es machte die Abwesenheit und Bedrohtheit der Männer in den ständig zunehmenden und ausgeweiteten Kriegen zum öffentlichen Thema. Zugleich aber war dies ein Thema, das »unterhalb« der Ebene der Politik auch die Familien und deren individuelle Mitglieder, insbesondere die Frauen, betraf. Deren Rolle war stark durch die Herstellung von Textilien für den *oikos* geprägt. Athena aber war als Göttin des Handwerks gerade auch die Patronin der Webkunst; Terrakotta-Votive bezeugen diesen Aspekt auch für die Athener Akropolis, wo Penelope als mythische Weberin sehr gut verständlich ist. Beschäftigt mit der typischen weiblichen Tätigkeit für den Haushalt, macht sie das drohende Zerbrechen der Familien durch die Abwesenheit des Ehemannes eindringlich zum Thema. Aus diesem Grund ist Penelope eines der seltenen Bildthemen, die aus der großen öffentlichen Kunst in die private »Kleinkunst« übernommen wurden. Die Fingerringe können, wenigstens zum Teil, von Frauen getragen worden sein, die Lekythen scheinen für weibliche Verstorbene bestimmt gewesen zu sein⁶⁸.

Kallias, der Unterhändler, hat auch persönlich ein Standbild auf die Akropolis geweiht: eine Figur der Aphrodite von dem berühmten Bildhauer Kalamis⁶⁹. Sie stand am Eingang des Heiligtums, in den Propyläen; ein Fragment der Basis mit Resten der Inschrift ist auf die Agora abgerutscht und dort gefunden worden. Man hat gemeint, Kallias habe die Weihung dieses Bildes der Liebesgöttin aus Anlass seiner Hochzeit mit Elpinike, der berühmten Schwester des Staatsmannes Kimon, vorgenommen. Doch eine derartige statuarische Hochzeitsanzeige entspricht kaum antiken Praktiken. Hinzu kommt, dass die Formen der Schrift auf dem Fragment der Basis eher in die Zeit um 450 weisen, zwei Jahrzehnte später als die Hochzeit. Sehr viel wahrscheinlicher ist es, dass der Stifter damit den Dank für das Gelingen seiner wichtigsten politischen Leistung zum Ausdruck bringen wollte: der Mission zum Perserkönig. Dazu passen die Formen der Inschrift.

Wenn Kallias ein Bild der Aphrodite der Staatsgöttin Athena weihte, dann muss damit gemeint sein, dass der erotische Zusammenhalt der Ehe und der Familie in den Schutz des Staates gestellt wird. Ebendies hatte das Abkommen des Kallias geleistet: Es hatte den Frauen die Män-

⁶⁸ Athena als Göttin der Weberei: E. J. W. Barber, *The Peplos of Athena*, in: J. Neils (Hrsg.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens* (Princeton, NJ 1992) 103–117 (auf die Verbindung zwischen Athena und Penelope durch die Webkunst hat mich Fernande Hölscher hingewiesen). Zur privaten Rezeption s. auch Parisi Presicce 1996, 437, Nr. 6.7 zu dem Ring in London: »L'iscrizione *phil(o)kao* indica il nome della donna o un'esclamazione di natura amorosa« (mit Hinweis auf D. Ohly und J. Boardman).

⁶⁹ Kallias, Aphrodite: Paus. 1,23,2. Inschrift: A. E. Raubitschek, *Greek Inscriptions*, *Hesperia* 12, 1943, 18 f. Nr. 3; Ders., *Dedications from the Athenian Akropolis* (Cambridge, Mass. 1949) 153 f. Nr. 36 (Datierung der Schriftformen um Mitte 5. Jh. v. Chr.). Dazu F. Studniczka, *Kalamis* (Leipzig 1907) 54–60; A. Delivorrias, *Das Original der sitzenden »Aphrodite Olympias«*, *AM* 93, 1978, 1–23, bes. 14 ff. Gegen die Beziehung der »Sitzenden Aphrodite« zu dem Anathem des Kallias mit guten Gründen G. Despinis, *Klassische Skulpturen von der Athener Akropolis*, *AM* 123, 2008, 268–301; P. Moreno in: *Künstlerlexikon der Antike I* (München – Leipzig 2001) 375 f. s. v. Kalamis; dort Deutung als Anathem zur Hochzeit von Kallias und Elpinike. Mit der Gesandtschaft nach Persien wurde die Statue vor allem von Studniczka, Raubitschek und Delivorrias in Verbindung gebracht. Zu dem Thema der Figur in diesem Kontext nimmt nur Studniczka Stellung, der Aphrodite allgemein als Göttin des Orients und darüber hinaus als Schützerin der Seefahrt (des Kallias) versteht. Andere Deutung des Kultes der Aphrodite Sosandra bei M. Torelli, *L'Afrodite Sosandra e un luogo di culto »dimenticato« dell'Acropoli di Atene*, in: C. Gasparri – G. Greco – R. Pierobon Benoit (Hrsg.), *Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, *Quaderni del Centro Studi Magna Grecia* 10 (Neapel 2010) 89–110. Der von Torelli angenommene funeräre Charakter der Bildwerke bei den Propyläen scheint mir zweifelhaft.

ner zurückgegeben. Eine Bestätigung dieser Deutung ergibt sich aus der Tatsache, dass diese Aphrodite anscheinend den Beinamen Sosandra trug. Lukian erwähnt am Eingang zur Akropolis von Athen eine Sosandra des Kalamis, die von ihm zusammen mit berühmten Statuen der Aphrodite zur Synthese der ideal-schönen Panthea vereinigt wird. Da es ein großer Zufall wäre, wenn in unmittelbarer Nähe zueinander zwei ›aphrodisische‹ Figuren desselben Bildhauers gestanden hätten, von denen Pausanias die eine, Lukian die andere erwähnt, ist es äußerst wahrscheinlich, dass es sich um ein und dasselbe Bildwerk handelt⁷⁰. Die Forschung hat sehr komplizierte Erklärungen des (Bei-)Namens gegeben: In dem hier gezeichneten Rahmen ergibt sich dagegen eine weitaus einfachere Deutung: Sosandra ist wörtlich die »Männer-Retterin«. In der Tat wurden mit dem Abschluss der Kriege die Männer gerettet, in erster Linie für die Familien als die Zellen der Bürgergemeinschaft. Ebendies ist aber anscheinend, wie sich zeigte, auch das Thema der gleichzeitigen Penelope. Kallias hat die Verbindung der Eheleute, deren Zerreißen Penelope betrauerte, gerettet und mit dem Bild der Liebesgöttin gefeiert.

Man könnte sich fragen, ob das Standbild der Penelope nicht sogar die Aphrodite Sosandra des Kallias ist. Aphrodite, in der Trauer um den geliebten Adonis, der zur Jagd ausgezogen ist, könnte eine ähnliche Botschaft zum Ausdruck bringen wie die mythische Penelope. In der Tat hat Ernst Langlotz die ›Penelope‹ als Aphrodite gedeutet und dabei auf Darstellungen der Göttin in einem ähnlichen Haltungsschema auf Vasen verwiesen, wenn auch mit ganz anderer und wenig überzeugender historischer Gesamtdeutung⁷¹. Völlig auszuschließen ist diese Möglichkeit vielleicht nicht. Gegen sie spricht jedoch zum einen die Ikonographie mit dem Wollkorb, der nur zu Penelope passt und bei Aphrodite nicht bezeugt ist; zum anderen die Tatsache, dass das Liebesverhältnis zwischen Aphrodite und Adonis kaum dem offiziellen Ideal bürgerlicher Ehe entspricht, das in dem Bildwerk offenbar zum Ausdruck gebracht werden sollte.

In ebendiesen Jahren hatte Perikles in Athen sein grundlegendes Gesetz eingebracht, das die Definition des Bürgerrechts auf der Grundlage strenger Regelungen der Ehe neu festsetzte⁷². Das Bürgerrecht sollte in Zukunft auf diejenigen beschränkt sein, deren Vater und Mutter attische Bürger waren und in einer rechtmäßig geschlossenen Ehe lebten. Das Gesetz hatte einschneidende Wirkungen sowohl für die Wahl von Ehepartnern als auch für die Fragen von Erbschaften. Seine Hintergründe und Ziele sind nicht in jeder Hinsicht klar; deutlich aber ist, dass damit die Institutionen der Ehe und der Familie eine Stärkung erhielten. In einer Zeit, in der durch die Steigerung der kriegerischen Aktivitäten die Familien bedroht waren, wurden sie durch eine strukturelle Neuregelung gefestigt. Bürgerrechtsgesetz und Friedensabkommen sind zwei Seiten – eine innen- und eine außenpolitische – derselben Medaille.

Dass die Sorge um die Familien zu dieser Zeit gerade von einer mythischen Frau repräsentiert wird, beruht auf mentalitätsgeschichtlichen Veränderungen, die hier nur angedeutet werden können. Zum einen treten seit der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. die Frauen als Vertreterinnen von Werten der sozialen Kohäsion in Athen stärker in den Vordergrund. Diese Rolle spielten sie zwar schon seit der Frühzeit der Polis, wie die Motivbilder und Grabdenkmäler junger Mädchen, ebenso aber auch reiche Bestattungen und Grabstatuen von Frauen aus archaischer Zeit belegen. Aber in klassischer Zeit nimmt die Bedeutung der Frauen neue Aspekte und insgesamt größeres Gewicht an. Zeugnis dafür sind zum einen die Vasenbilder, in denen häus-

⁷⁰ Lukian., *Imagines* 4. 6; *Dialogi meretricii* 3,2. Die Identifikation der (Aphrodite) Sosandra mit der Aphrodite des Kallias wurde oft vertreten, am stringentesten von A. Furtwängler, *SBMünchen* 1907, 166–169.

⁷¹ Langlotz 1961.

⁷² Lehmann a. O. (Anm. 4) 123–133.

liche Szenen von intemem Charakter deutlich zunehmen, zum anderen die Grabstelen, auf denen Frauen und Mädchen nun in ganz Griechenland und seit 440–30 v. Chr. vor allem in Athen ein dominantes Thema werden. Dem entspricht, dass auf Vasen der mythische Bereich der Aphrodite in vielen Facetten geschildert wird; in der Großplastik werden Figuren der Liebesgöttin, sicher zum Teil Kultbilder in stark besuchten Heiligtümern, zu einem Hauptmotiv. Ebenfalls im 5. Jh. setzt ein Wandel ein, der in der Bildkunst zu stärkerer Darstellung von Emotionen und Gefühlen führt. Diese und andere mentalitätsgeschichtlichen Prozesse mit ihren Wechselwirkungen und Widersprüchen, in ihren sozialen und individuellen Aspekten bedürften einer umfassenden Untersuchung. Jedenfalls bilden sie einen kulturellen Rahmen, in dem das Bild der Penelope seine Überzeugungskraft gewann⁷³.

EIN KAMPF MIT DENKMÄLERN

Wenn die eine der beiden Statuen auf der Athener Akropolis aufgestellt war, so stand sie dort nicht allein, sondern wurde in einen dichten Kontext von früheren und gleichzeitigen Denkmälern gestellt.

Die Perserkriege waren anscheinend unmittelbar nach den großen Schlachten durch Beutevotive auf der Akropolis gerühmt worden. Hypothetisch wurde aus mehreren Basisblöcken ein Anathem mit einem erbeuteten Schiff aus der Schlacht von Salamis oder einem anderen Seesieg gegen die Perser erschlossen. In den 460er Jahren wurde dann die Erinnerung an die Siege gegen die Perser insgesamt in der kolossalen Gestalt der Athena Promachos, der Stadtgöttin als »Vorkämpferin«, wach gehalten, die in dem städtischen Heiligtum einen neuen monumentalen Mittelpunkt darstellte. Dies war der eine Kontext, in dem Penelope sich behaupten musste⁷⁴.

Der andere Hintergrund waren Denkmäler der rivalisierenden politischen Gruppen und ihrer Protagonisten. Perikles hatte sich 461 v. Chr. gegen die aristokratische Elite um Kimon durchgesetzt, der die treibende Kraft im Kampf gegen die Perser gewesen war. Sein neues Regime hatte zwar in der Volksversammlung Erfolg, aber die Gegner gaben nicht auf. Sie formierten sich gerade um 450 v. Chr. zu neuem Widerstand, nicht zuletzt gegen Perikles' Politik, den Krieg gegen Persien zu beenden und gleichzeitig den Seebund in ein Herrschaftssystem Athens zu verwandeln. Exponenten dieser Gruppe treten zu dieser Zeit mit anspruchsvollen Denkmälern

⁷³ Die Aktualität des »Gender«-Themas hat vielfach zu plakativen Positionen geführt und dadurch eine differenzierende Sicht eher verhindert. Lange Zeit wurde gerade für das 5. Jh. in Athen ein recht düsteres Bild gezeichnet. W. Schuller, *Frauen in der griechischen Geschichte* (Konstanz 1985) 44–77 hat demgegenüber ein Bild vertreten, in dem »positive« und »negative« Aspekte nebeneinanderstehen, hat aber die Bildwerke nur illustrativ benutzt und dadurch ihren hohen Zeugniswert nicht ausgeschöpft. s. dazu E. Götte, *Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts* (München 1957); L. Burn, *The Meidias Painter* (Oxford 1987) 26–44; E. D. Reeder, *Frauen und Männer im klassischen Griechenland*, in: *Pandora. Ausstellungskatalog Basel* (Baltimore 1995) 20–31; U. Kreiling, *Anständige Nacktheit* (Rahden/Westf. 2007); N. Sojc, *Trauer auf attischen Grabreliefs* (Berlin 2005). – Zu Aphrodite: LIMC II (1984) s. v. Aphrodite, passim, bes. S. 150 f.; Dally a. O. (Anm. 36); M. Weber, *Die Kultbilder der Aphrodite Urania der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. in Athen/Attika und das Bürgerrechtsgesetz von 451/0 v. Chr.*, AM 121, 2006, 165–223.

⁷⁴ *Schiffs-Anathem*: W. Gauer, *Weihgeschenke aus den Perserkriegen*, *IstMitt Beih.* 2 (Tübingen 1968) 72 f. – *Athena Promachos*: H. G. Niemeyer, *Promachos. Untersuchungen zur Darstellung der bewaffneten Athena in archaischer Zeit* (Waldsassen 1960) 76–86. H. G. Niemeyer, *Promachos* (Waldsassen 1960) 76–86. Datierung bestritten von R. Stroud, *The Athenian Empire on Stone* (Athen 2006) 26–32, der zeigt, dass die »Promachos-Inschrift« sich nicht auf dies Standbild bezieht. Frühe Datierung jetzt bestätigt von G. Zimmer durch Untersuchung der Gießgrube und Terrakotta-Matrizen vom Südhang der Akropolis (unpubliziert).

auf. Ein gewisser Pronapes, der sich als Ankläger gegen Themistokles hervorgetan hatte, errichtete ein Viergespann aus Bronze, das nach den erhaltenen Basisblöcken ungefähr rekonstruiert werden kann. Ein anderer Kallias, Sohn des Didymias, hat damals ein Standbild von sich selbst aufgestellt, offenbar eine Athletenstatue, auf deren Basis alle seine Siege bei den großen panhellenischen Spielen verzeichnet waren: einer in Olympia, zwei in Delphi, fünf in Isthmia, vier in Nemea, einer bei den Panathenäen in Athen. Kurz darauf wurde er, wegen Opposition gegen Perikles, durch Ostrakismos aus Athen verbannt. Diese Männer demonstrierten ihre Ambitionen mit den höchsten Symbolen aristokratischer Selbstdarstellung: Pferdezucht und Athletentum. Etwa gleichzeitig wurde außerhalb der Propyläen eine Bronzegruppe eines jungen Mannes, der ein Pferd führte, errichtet, ein Werk des Bildhauers Lykios, Sohn des Myron. Das Denkmal war von der neu gegründeten Ritterschaft unter Führung von drei konservativen Hipparchen, Lakadaimonios, Sohn des Kimon, Xenophon und wiederum Pronapes, für einen militärischen Sieg gestiftet worden, es repräsentierte die vornehmen jugendlichen Ritter, die auf dem gleichzeitig konzipierten Fries des Parthenon den Glanz der athenischen Bürgerschaft ausmachten⁷⁵.

Gegen diese Aufrüstung mit Denkmälern setzte die Gruppe um Perikles ihre eigenen Bildzeichen. Eines davon, die Athena Lemnia, errichtet um 450 v. Chr. wahrscheinlich von athenischen Siedlern (Klerouchen) von Lemnos, feierte die Politik des Perikles, die athenische Herrschaft im Seebund durch Aussendung von Militärkolonien zu sichern. Sie wurde am Eingang zur Akropolis, zunächst innerhalb der älteren Propyläen, aufgestellt; dort wies sie die Eintretenden auf die Grundlagen der Macht hin, die eben in diesen Jahren in dem Projekt des Perikles für den großartigen Neubau der ganzen Akropolis Ausdruck fand. Der prominente Standort weist darauf hin, dass die Auftraggeber vermutlich nicht ganz spontan auf diese Initiative verfallen sind, sondern mit ihrer Weihung eine ihnen zugewiesene Rolle in dem größeren Kontext der Repräsentation des Perikles spielten. Wahrscheinlich in denselben Jahren wurde mit deutlich programmatischer Intention das Denkmal eines Viergespanns wieder aufgestellt, das einen Sieg gegen Chalkis und Boiotien im Jahr 506 v. Chr. gefeiert hatte und 480 v. Chr. von den Persern zerstört worden war. Die Restitution dieses Denkmals für den »Gründungs-Sieg« der jungen Kleisthenischen »Demokratie« – analog zu der des Denkmals für die Tyrannenmörder auf der Agora, nur mit größerem zeitlichem Abstand – hat offensichtlich programmatischen Charakter: Im Kontext des gesamten Wiederaufbaus der Akropolis muss auch diese Maßnahme von Perikles ausgegangen sein. Wie die Athena Lemnia scheint der Chalkidier-Wagen gleich innerhalb des Eingangs zur Akropolis gestanden und dort mit weiteren Monumenten einen »Periclean Entrance Court« (G. P. Stevens) gebildet zu haben⁷⁶.

⁷⁵ Allgemein s. 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* (Berlin 1976) 29–63. – Pronapes: Raubitschek a. O. (Anm. 69) 205–207 Nr. 174; J. K. Davies, *Athenian Propertied Families, 600–300 BC* (Oxford 1971) 471 n. 12250. Dazu ferner: R. Krumeich, *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.* (München 1997) 113 f.; P. Schollmeyer, *Antike Gespanndenkmäler* (Hamburg 2001) 30–32; F. Jünger, *Gespann und Herrschaft* (Hamburg 2006) 181–202 (andere politische Deutung, m. E. zu stark aus allgemeinen Prämissen deduziert). – Kallias Didymiou: Raubitschek a. O. 181–184, Nr. 164; Krumeich a. O. 90 f. – Pferdeführer des Lykios: Paus. 1,22,4. Raubitschek a. O. 146–152 Nr. 135. 135 a. b; G. R. Bough, *The Horsemen of Athens* (Princeton 1988) 45–50; M. Schäfer, *Zwischen Adelsethos und Demokratie* (München 2002) 195 f. 294 f. Nr. IB 16. – Krumeich a. O. 214 f. spielt die politische Bedeutung dieser Votivstatuen sehr stark herunter und verfehlt damit m. E. ihre Pointe.

⁷⁶ Athena Lemnia: Paus. 1,28,2. Die berühmte Identifizierung der Figur durch A. Furtwängler wurde von K. J. Hartswick, *The Athena Lemnia Reconsidered*, *AJA* 87, 1983, 335–346 bestritten. Dagegen überzeugend O. Palagia, *In Defence of Furtwängler's Athena »Lemnia«*, *AJA* 91, 1987, 81–84; M. Steinhart, *Athena Lemnia*, *AA* 2000,

Daneben traten weitere führende Männer. In den 440er Jahren wurde von oder für – die Frage des Auftrags ist nicht ganz klar – Tolmides, der verschiedene Kriegszüge im Sinn der Politik des Perikles durchgeführt hatte, ein sehr anspruchsvolles Denkmal errichtet: Es stellte Tolmides selbst mit seinem Seher dar, rühmte also seinen kriegerischen Ruhm im Einklang mit dem Willen der Götter. Wahrscheinlich gehörte sogar eine Gruppe des mythischen Kampfes zwischen Erechtheus und Eumolpos zu demselben Monument. Spätestens um 440 v. Chr. hat dann Perikles selbst ein Denkmal seines Vaters Xanthippos, des erfolgreichen Heerführers in den Perserkriegen, zusammen mit dem Dichter Anakreon errichtet; damit hat er bei dem Vater das Ideal einer Verbindung von Staatsmacht und Kulturmacht herausgestellt, das er selbst in großem Stil zum politischen Programm machte. Einen Abschluss fand diese Phase der perikleischen Anatheme mit der wohl postumen Bildnisstatue des Perikles selbst, gleich innerhalb der Propyläen aufgestellt: Sie führte vor Augen, wer den Wiederaufbau des zentralen Heiligtums von Athen ins Werk gesetzt hatte⁷⁷.

In diesem Kontext ist das Standbild der Penelope, wenn seine Aufstellung auf der Akropolis von Athen zu Recht erschlossen wurde, zu sehen: als ein Denkmal, das die Beendigung der Kriege gegen die Perser als ein Programm des Perikles begründete.

WANDLUNGEN DES GRIECHISCHEN PERSERBILDES

Dies alles setzt eine starke Veränderung in der gesamten Einstellung zu den Persern voraus. Wenn man den Krieg mit einem Abkommen beenden wollte, dann durfte nicht mehr die Ideologie des Kampfes gegen den Erzfeind im Vordergrund stehen. Ebendieser Wandel der Mentalität ist wiederum auf den Vasen zu beobachten⁷⁸.

377–385. Steinhart lehnt die Beziehung des Standbilds auf eine Kleruchie ab und erklärt es als Weihung von attischen Bewohnern der Insel. Das ändert an dem grundsätzlich ›imperialen‹ Charakter des Anathems nicht viel. V. M. Strocka, Pheidias, in: *Künstlerlexikon der Antike II* (München 2001) 718 f. Nr. 7. – Quadriga: Hdt. 5,77; Diod. 10,24; Paus. 1,28,2. Raubitschek a. O. (Anm. 69) 210–215 Nr. 173; Schollmeyer a. O. (Anm. 75) 53–61; Jünger a. O. (Anm. 75) 223–249. – Grundlegend: G. P. Stevens, *The Periclean Entrance Court of the Acropolis of Athens*, *Hesperia* 5, 1936, 443–520.

⁷⁷ Denkmal des Tolmides: Ioakimidou a. O. (Anm. 36) 99 f. 262–273 Nr. 19; Krumeich a. O. (Anm. 75) 110 f.; Ders., *Rez. zu »Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit«*, *Klio* 82, 2000, 557. Der Wortlaut des Pausanias scheint mir (so Ioakimidou, anders Krumeich) für die Zugehörigkeit der anschließend genannten Figuren des Erechtheus und des Eumolpos zu der Gruppe zu sprechen. – Xanthippos und Anakreon: Paus. 1,25,1. Krumeich a. O. (Anm. 75) 69–71. Die dort geäußerten Zweifel an der Zusammengehörigkeit der Standbilder des Xanthippos und des Anakreon berücksichtigen nicht den Kontext: Pausanias bemerkt, dass Perikles und sein Vater Xanthippos nicht zusammen aufgestellt sind, sondern dass bei Xanthippos (stattdessen) Anakreon steht. Das ergibt nur Sinn, wenn der Dichter mit dem Staatsmann in einem inhaltlichen Zusammenhang steht, so wie man es für Perikles und Xanthippos erwartet hätte. B. S. Ridgway, *An Issue of Methodology. Anakreon, Perikles, Xanthippos*, *AJA* 102, 1998, 717–738. – Perikles: Paus. 1,28,2. T. Hölscher, *Die Aufstellung des Perikles-Bildnisses und ihre Bedeutung*, *WürzbJb N. F.* 1, 1975, 187–199; wieder gedruckt in: K. Fittschen (Hrsg.), *Griechische Porträts* (Darmstadt 1988) 377–391.

⁷⁸ Zum Folgenden s. T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Würzburg 1973) 38–49; Ders., *Die unheimliche Klassik der Griechen* (Bamberg 1989) 18–20; ebenso in: H. Flashar (Hrsg.), *Auseinandersetzungen mit der Antike* (Bamberg 1985–1990) 251–253; Ders., *Feindwelten – Glückswelten: Perser, Kentauren und Amazonen*, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen des antiken Griechenland und Rom* (München 2000) 287–320; W. Raecck, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.* (Bonn 1981) 101–163; Ders., *Das Perserbild in der griechischen Kunst*, in: *Das Persische Weltreich. Ausstellungskatalog Speyer 2006* (Stuttgart 2006) 151–159; Miller 1997, part II: *Perserie*, S. 135–258 (Zeugnisse

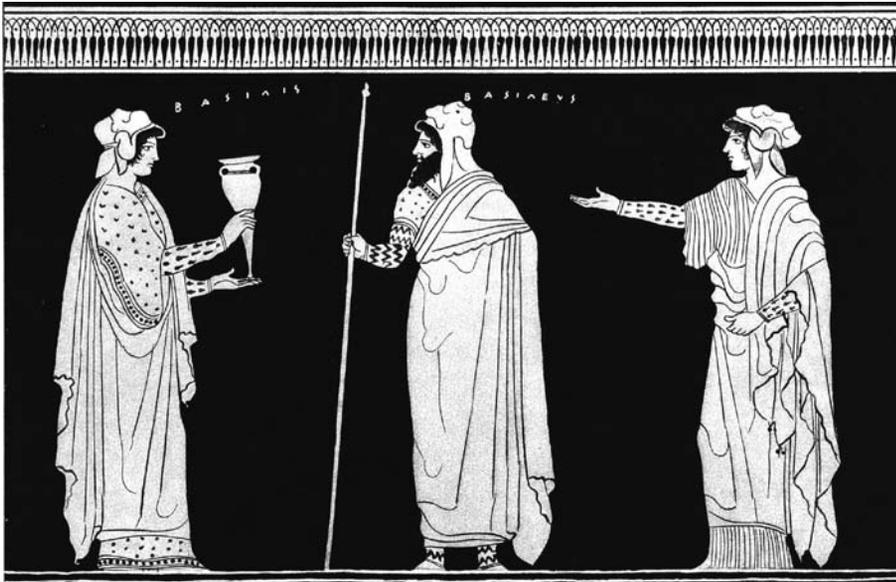


Abb. 17. Tübingen, Archäologisches Institut der Universität:
Attische Kanne mit Perserkönig und Königin beim Trankopfer

Darstellungen von Kämpfen gegen die Perser finden sich gleich nach den ersten Schlachten. Die frühen Bilder sind durchweg von starker Gewalt geprägt: Die griechischen Krieger schlagen und stechen in drastischer Überlegenheit auf ihre persischen Gegner ein, die sich hilflos am Boden strecken und krümmen. Eine besonders krude Diffamierung findet sich auf einer Kanne in Hamburg: Hier geht ein Angreifer der griechischen Seite mit gezücktem Penis auf einen Orientalen los, der sich in gebeugter Haltung zum Sexualakt demütigt. Die Beischrift »Ich bin Eurymedon, ich stehe vorgebeugt« bezieht das Bild auf den letzten großen Sieg des Seebunds gegen ein persisches Heer an dem gleichnamigen Fluss in Pamphylien. Die Deutung des einzigartigen Bildes ist umstritten, der dünnbärtige »Grieche« ist sicher kein Vertreter der athenischen Hopliten-Elite; man hat an einen Angehörigen der von Rand-Völkern oder auch der bäuerlichen Unterschichten Athens gedacht, vielleicht auch mit komischen Aspekten. Wie dem auch sei, jedenfalls wird hier ein derb-obszönes Spiel mit dem Erzfeind getrieben.

Nach solchen Zeugnissen krasser Gegnerschaft finden sich um 450 v. Chr. Bilder, in denen ein ausgeglichenes Bild gezeichnet wird. Vornehme Perser treten mit ihren Frauen beim feierlichen Opfer auf, manchmal vielleicht beim Aufbruch in den Krieg. Selbst der Großkönig erscheint, zusammen mit der Königin, bei der Opferspende mit einem orientalischen Ringgefäß (Abb. 17). Sehr ähnliche Opferszenen mit griechischen Männern und Frauen waren ein häufiges Thema auf Vasen dieser Zeit. Den Orientalen wird in solchen Bildern eine

weitgehend aus dem späten 5. Jh. v. Chr.); S. Muth, *Gewalt im Bild* (Berlin 2008) 239–267. – Die Eurymedon-Kanne wurde von K. Schauenburg, *EURYMEDON EIMI*, *AM* 90, 1975, 97–121 im Sinn krasser Diffamierung interpretiert. Neuere, differenzierte Deutungen: D. Wannagat, *EURYMEDON EIMI*. Zeichen von ethnischer, sozialer und physischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001) 51–71; M. Miller, *I am Eurymedon: Tensions and Ambiguities in Athenian War Imagery*, in: D. M. Pritchard (Hrsg.), *War, Democracy and Culture in Classical Athens* (Cambridge 2010) 304–338.

Götterverehrung zugesprochen, die der Religiosität der Griechen äquivalent ist. Im Bereich der öffentlichen Architektur Athens orientiert sich das Odeion des Perikles anscheinend an achämenidischen Vorbildern. Eine bis zwei Generationen später konnte diese Einstellung bis zur Bewunderung von orientalischer Lebenskultur führen. Die veränderte Mentalität einer Generation, die nicht mehr in den Abwehrschlachten gegen die Perser gekämpft hatte, hatte es möglich gemacht, die alte Erzfeindschaft zwar nicht zu vergessen, aber doch so weit hintanzustellen und zu relativieren, dass ein Friedensabkommen geschlossen werden konnte⁷⁹.

PENELOPE FÜR PERSEPOLIS

Es macht allerdings einen entscheidenden Unterschied aus, ob man sich mit einer Manifestation wie dem Bild der Penelope an die Mitglieder der eigenen Gemeinschaft, also an die eigene Stadt wendet, oder ob man ein solches Bildwerk in eine völlig fremde Kultur wie die persische transferiert. Wie konnte das Bild in Persepolis aufgenommen werden? Sollte etwa die Figur der Penelope in Persien ein Einverständnis darüber hervorrufen, dass die Gefahren des Krieges und des Todes auf beiden Seiten gleich waren, dass des Leidens und Sterbens nun genug war und dass man deshalb den schrecklichen Krieg endlich beenden müsse? Und gar ein Einverständnis darüber, dass dies vor allem eine Erfahrung der Frauen war? Bei diesen Fragen muss vor allem genau unterschieden werden zwischen den Vorstellungen, die man sich in Athen, dem ›schenkenden‹ Partner, von Persien machte, und den Verhältnissen und Einstellungen, die bei den Persern, den ›Beschenkten‹ selbst, tatsächlich herrschten.

Die Athener haben offenbar ganz selbstverständlich vorausgesetzt, dass die Perser, insbesondere die persischen Frauen, die Todesgefahr und den Tod ihrer Männer und Söhne mit denselben Gefühlen beklagten wie sie selbst. In den »Persern« des Aischylos, 472 v. Chr. aufgeführt, beschwört der Chor der vornehmen persischen Greise, in Erwartung der Nachricht über den Ausgang des Kriegszuges gegen Griechenland, die »mannvereinsamte Stadt« und das Wehgeschrei der Frauen. Dies Bild wird weiter ausgemalt:

»Doch daheim nassgeweint ist in Sehnsucht manches Bett, / Persis' Frauen, gramgebeugt,
nach dem Mann / Sehrend sich, den jede liebt, / Dem waffenkühnen, kampferühmten, /
Welchen sie gab in den Krieg, / Witweneinsam bleibt sie« (Vers 133–139).

Die Königin Atossa, als sie an frühere Niederlagen der Perser gegen die Griechen erinnert wird, reagiert reflexartig:

»Traurig Wort, das wohl die Mütter an die fernen Söhne mahnt!« (Vers 245).

Ebenso beschwört der Chorführer die Trauer der jungen Ehefrauen:

»Wohl manche zerreißt mit der bebenden Hand / Sich den Schleier, durchfeuchtet des
Busens Tuch / Mit der Tränen Quell / Denn jede hat Teil ja des Schmerzes. / Und der Per-
serfrauen zärtliche Klage ertönt, / Die es heiß nach dem Gatten, dem frisch sie vermählt,
/ Nach dem Ruhen auf seidenem Lager verlangt, / Nach schwelgender Jugend blühender
Lust, / Unstillbar um die Verlorenen weint / Ihre schluchzende Klage. / Und auch ich, in
mächtiger Trauer, heb an / Um den Tod der Gefallenen die Klage« (Vers 537–547).

⁷⁹ Zum Odeion des Perikles und seinen achämenidischen Vorläufern s. Miller 1997, 218–242.

Das sind griechische Klagetöne. Die Athener, die das auf dem Theater hörten, gingen offensichtlich davon aus, dass der Verlust der Männer und Söhne bei den Persern und vor allem den persischen Frauen dieselben Gefühle auslöste wie in Griechenland. Für sie war dies eine anthropologische Universalie. Kein Zweifel, dass sie die Figur der Penelope als ein Geschenk ansahen, das bei den Persern auf volles Verständnis stieß.

Aber wie kann die Figur tatsächlich in Susa und Persepolis gewirkt haben? Diese Frage wirft das viel weiter reichende Problem auf, wie die Perser allgemein die Griechen gesehen haben. Hier stößt man an Grenzen der interkulturellen Fragestellung: an eine kaum überwindbare Asymmetrie der Beziehungen zwischen Persern und Griechen. Aus griechischen Schrift-, Bild- und materiellen Zeugnissen ist sehr viel mehr über die Vorstellungen der Griechen von den Persern bekannt als umgekehrt aus persischen Quellen über das Bild der Perser von den Griechen. Das liegt sicher zum einen an der sehr viel reicheren und vielschichtigeren Art der Zeugnisse aus Griechenland gegenüber denen aus dem Orient; es wird aber zum Teil auch damit zusammenhängen, dass für die Griechen die Perser tatsächlich politisch und kulturell als große Antipoden das Blickfeld beherrschten, während für die Perser die kleinen griechischen Poleis an der fernen Westgrenze ihres Reiches eine eher marginale Rolle spielten. Herodot dürfte nicht ganz weit von der Wirklichkeit entfernt sein, wenn er berichtet: »Bei den Persern genießen die nächsten Nachbarn die höchste Achtung nach ihnen selber, dann kommen die entfernteren, und so geht es schrittweise abwärts. Am wenigsten gelten ihnen die Völker, die am entferntesten wohnen«. Doch wie dem auch sei: Da hier spezifische Zeugnisse weitgehend fehlen, können nur allgemeine Fragen aufgeworfen und Vermutungen angestellt werden⁸⁰.

Im Palast von Persepolis wurde die Statue offenbar in dem Schatzhaus aufgestellt. Dort stand sie zusammen mit Geschenken und Beutestücken aus allen Ländern, in denen der Perserkönig Macht und Einfluss besaß. Von diesem Kontext her muss das Bildwerk dort seine Bedeutung erhalten haben. Die berühmten Reliefs des Apadana stellten Delegationen der Völker des gesamten Herrschaftsbereichs dar, die dem Großkönig wertvolle landestypische Produkte als Tribut-Geschenke bringen, darunter auch verschiedene Gruppen von Yauna, das heißt von ›ionischen‹ Griechen. Sie alle repräsentieren das Reich in der Vielfalt seiner zugehörigen und abhängigen Völker. Das ideale Ziel der bildlichen Geschenkbringer war das ›Audienzrelief‹ aus dem Schatzhaus mit dem Großkönig im Zentrum. Die Statue der Penelope wurde aus persischer Sicht zweifellos als ein solches Geschenk betrachtet und in diesem Sinn thesauriert⁸¹.

Wenn man darüber hinaus nach den inhaltlichen Aspekten dieses Geschenks fragt, so ist zunächst davon auszugehen, dass man am Perserhof die thematische Bedeutung der Figur kennen konnte. Die athenische Delegation wird ihr Geschenk bei der Übergabe sicher erläutert haben; darüber hinaus gab es am Hof Griechen, die erklären konnten, wer Penelope war. Dabei konnte die Botschaft des Bildwerks im Sinn einer flexiblen Verhandlung erläutert werden: Penelope konnte einerseits den Wunsch griechischer Frauen nach Beendigung des Krieges und Rückkehr der Männer ausdrücken, andererseits auch zu verstehen geben, dass

⁸⁰ Hdt. I, 134. Allgemein zu der Frage der persischen Sicht: Kuhrt a. O. (Anm. 5); s. auch Wiesehöfer a. O. (Anm. 5); Ders., Das Bild der Anderen: Perser aus der Sicht der Griechen – Griechen aus der Sicht der Perser, in: S. Hansen – A. Wieczorek – M. Tellenbach (Hrsg.), Alexander der Große und die Öffnung der Welt. Ausstellungskatalog Mannheim (Regensburg 2009) 87–93.

⁸¹ Schatzhaus Persepolis: o. S. 36. – Reliefs: G. Walser, Die Völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis (Berlin 1966); Wiesehöfer a. O. (Anm. 5); Ders., Das Bild der Anderen: Perser aus der Sicht der Griechen – Griechen aus der Sicht der Perser, in: S. Hansen – A. Wieczorek – M. Tellenbach (Hrsg.), Alexander der Große und die Öffnung der Welt. Ausstellungskatalog Mannheim (Regensburg 2009) 87–93.

griechische Frauen dauerhaft ausharren können, wenn der Krieg nicht zum Ende kommt und die Männer lange in der Ferne gehalten werden.

Doch mit der faktischen Kenntnis des Themas ist natürlich noch nicht gesagt, dass der Sinn des Bildwerkes am Perserhof so verstanden wurde, wie die griechischen Schenker es gemeint hatten. Wie also konnte diese Frau mit persischen Augen gesehen werden?

Zunächst dürfte das Standbild als Werk der Kunst von höchstem Rang angesehen worden sein. Es bestand aus weißem Marmor, wie er in Persien nicht bekannt war. Die Zusammenführung von Bau- und Werkmaterialien aus dem ganzen Reich wurde am Perserhof als Symbol der weltweiten politischen Macht betrieben: In diesem Sinn zählt die Bauinschrift des Palastes von Susa Werkstoffe auf, die bei dem Bau Verwendung fanden: Stein aus Elam für die Säulen, Zedernholz aus dem Libanon, Zypressenholz aus Gandara und Karmanien, Gold aus Lydien und Baktrien, Karneol und Lapislazuli aus Sogdien, Türkis aus Chorasmien, Silber und Ebenholz aus Ägypten, Elfenbein aus Kusch, Indien und Acharosien, dekorative Elemente aus Ionien⁸². Anschließend werden die spezialisierten Künstler aus verschiedenen Teilen des Reiches, Yauna und Lyder, Meder, Ägypter und Babylonier, genannt, die diese Arbeiten ausführten. Die Statue der Penelope muss in diesem Umfeld, zwischen all den statischen und repräsentativen Werken der achämenidischen Hofkunst, fremdartig, aber sicher auch suggestiv gewirkt haben, durch ihre sensible realistische Lebendigkeit wie durch ihre unmittelbare psychische Emotionalität. Mit diesen Eigenschaften konnte das Bildwerk zunächst als angemessenes Geschenk eines Fremdvolktes vom Rand der persischen Welt entgegengenommen und verstanden werden.

Was aber konnte das spezifische Thema für persische Augen bedeuten? In einer Hinsicht muss die griechische Statue wohl stark anstößig gewirkt haben: In der gesamten offiziellen Kunst des Perserreiches findet sich keine einzige Frau⁸³. Wie also konnten Perser verstehen, dass eine diplomatische Delegation aus Griechenland ihnen eine weibliche Figur zum Geschenk machte? Noch dazu in dem ganz unrepräsentativen Motiv des kummervollen Sitzens? Wie konnten sie dies Bildwerk aufgrund ihrer eigenen Vorstellung von der Rolle von Frauen deuten?

Persische Frauen, sowohl die Königinnen als auch andere Frauen der Führungs-Elite, spielten, neben den dominierenden Männern, vor allem eine machtvolle und angesehene Rolle als »weibliche Oberhäupter« der Familien⁸⁴. Sie verfügten über eigenes Vermögen, über Ländereien und Manufakturen und deren Erträge, sie konnten selbständige Reisen unternehmen, nahmen an Banketten teil, begleiteten die Männer auf die Jagd und in den Krieg. Vor allem setzten sie sich energisch für ihre Männer und Söhne ein, kämpften für ihr Leben und nahmen Rache für ihren Tod – was in griechischen Schriftquellen vielfach als Intriganz und Brutalität diffamiert wird. Das entspricht der persischen Gesellschaftsstruktur, die in hohem Maß auf die Genealogien vornehmer Familien und die Heiratsverbindungen innerhalb der Führungsschicht begründet war. Zentral war die Rolle der Frauen für die Fortsetzung der Familien: In einfacheren sozialen Schichten gab es Belohnungen, bei männlichen Nachkommen doppelt so hoch wie bei weiblichen; in der Oberschicht haben Söhne zweifellos das Ansehen von

⁸² R. Ghirshman, *Iran. Protoiranier, Meder, Achämeniden* (München 1964) 140; H. Klinkott, *Die Funktion des Apadana am Beispiel der Gründungsurkunde von Susa*, in: M. Schuol – U. Hartmann – A. Luther (Hrsg.), *Grenzüberschreitungen. Formen des Kontakts zwischen Orient und Okzident im Altertum* (Stuttgart 2002) 235–258.

⁸³ Für hilfreiche Hinweise zur Bedeutung der Penelope-Figur im persischen Kontext danke ich Margaret Miller herzlich.

⁸⁴ M. Brosius, *Women in Ancient Persia 559–331 BC* (Oxford 1996); Dies., *Frauen am Hof der Achämeniden*, in: *Das Persische Weltreich. Pracht und Prunk der Großkönige. Ausstellungskatalog Speyer* (Stuttgart 2006) 89–97.

Müttern gesteigert. Insofern muss der Tod von Ehemännern und Söhnen im Krieg gerade auch die Ehefrauen und Mütter stark betroffen haben. So weit kann Penelope, die um ihren Mann fürchtet, durchaus Verständnis gefunden haben.

Das muss allerdings noch nicht bedeuten, dass die psychische Disposition zu Trauer und Leid wie auch die Einstellungen zum Krieg auf beiden Seiten völlig übereinstimmen. Die Bekundung von Trauer war in Persien durchaus in öffentlichen Ritualen vorgesehen; jedenfalls wurde beim Tod eines Großkönigs landesweite Trauer öffentlich ausgerufen⁸⁵. Doch kann man sich fragen, ob das auch für die Toten der Kriege galt. Denn die Perser sahen sich als Weltherrscher, das heißt als immerwährende Sieger. Niederlagen waren in diesem ideologischen Selbstbild wohl nicht vorgesehen, und darum auch kaum eine öffentliche Trauer um Kriegsoffer. Wenn die Griechen also eine archetypische kummervolle Frau nach Persepolis schickten, so ist es nicht von vornherein klar, dass die persischen Frauen sich mit diesem Gemütszustand in einer gemeinsamen Solidarität der Trauer um die Gefahren, Leiden und Opfer des Krieges identifizierten. Furcht vor dem Tod im Krieg ist keine anthropologische Universalie: Bis in jüngste Zeit, auch in den ›westlichen‹ Kulturen, hört man von Müttern, die stolz sind auf den Tod ihrer Söhne im Krieg gegen Erzfeinde.

Die Betrachter des Bildwerkes im Schatzhaus von Persepolis waren sicher vor allem Männer: zum einen der Großkönig und hohe Würdenträger, zum anderen hochrangige Gäste und Delegationen, denen hier die Macht des Herrschers und des Reiches vorgeführt wurde. Da die Reliefs draußen im großen Hof des Palasts die zahllosen – männlichen! – Delegationen unterworfenen und abhängiger Völker zeigten, die sich dem König in Ehrfurcht näherten, kann die trauernde Frau in diesem Kontext möglicherweise auch als Zeichen der Hilflosigkeit und Schwäche jener Völker im äußersten Westen angesehen worden sein.

Das sind natürlich reine Hypothesen, erschlossen auf der Grundlage allgemeiner Verhältnisse in der persischen Gesellschaft und am persischen Königshof. Sie sollen nur auf die Möglichkeit hinweisen, dass es zwischen derart unterschiedlichen Kulturen wie der persischen und der griechischen auch zu Verständigungsschwierigkeiten oder zu intentionalen Umdeutungen gekommen sein kann. Kommunikation verläuft nicht immer harmonisch nach Plan, man muss auch mit Friktionen rechnen.

Auch solche Schwierigkeiten müssten nicht unbedingt bedeuten, dass die Kommunikation gescheitert wäre. Geschenke sind keine argumentativen Botschaften. Das Bildwerk sollte nicht die Perser von der Notwendigkeit des Friedensschlusses überzeugen, sondern sollte die Kommunikation bei dem Abschluss des ›Vertrags‹ mit einem ›passenden‹ Symbol rituell unterstützen. Für diese Funktion muss die Gabe einen hohen symbolischen Wert besitzen, der in der Sicht der Schenkenden essentiell für die eigene Identität steht und die eigene Sache vertritt und der in der Sicht der Empfangenden die Identität des Partners und dessen Intention des einvernehmlichen Austausches enthält. Völlige Assimilation und Integration des Geschenks in den eigenen kulturellen Haushalt ist dabei weder vorgesehen noch gefordert, ein gewisses Maß von Fremdheit – und damit von nur partiellem Verständnis – bleibt immer erhalten. Wenn Artaxerxes I. dem athenischen Gesandten Pyrilampes persische Pfauen zum Geschenk machte, hat er wohl auch nicht damit rechnen können, dass diese in Athen mit denselben Wertungen betrachtet wurden wie an seinem eigenen Hof. In der Tat war der Besitz dieser exotischen Vögel allenfalls im Sinn eines Symbols von aristokratischem Prestige mit ihrer Bedeutung in Persien

⁸⁵ Trauer in Persien um den Tod des Großkönigs: Diod. 17,114,4.

vergleichbar, wenngleich in einem ganz anderen, viel labileren sozialen System; ihre weitere Rolle, als sensationelle Attraktion für Besucher von Sparta bis Thessalien, einmal im Monat für einen Eintrittspreis zu besichtigen, ihre Wahrnehmung in Athen als Quelle durchdringenden Gekreisches und ihre zum Teil kritische Beurteilung als nutzlose Zeichen von Frivolität und Tryphe können dagegen vom Perserkönig weder vorausgesehen noch beabsichtigt gewesen sein⁸⁶. Ein Blick auf die Sammlungen von Geschenken auswärtiger Besucher an neuzeitliche Königshöfe, heutige Regierungen oder den Papst bis hin zu Universitäts-Rektoren öffnet ein weites Feld dieser Praxis: Diplomatische Geschenke sind kein Austausch von Argumenten mit dem Anspruch auf inhaltliche Akzeptanz, sondern Symbole der Identität in einer politischen Interaktion. In diesem Sinn konnte die griechische Heroine aus griechischem Marmor in ihrer griechischen Gemütshaltung sehr wohl die Vertragspartner aus dem Westen vertreten.

SCHLUSS: EMOTIONEN GEGEN IDEOLOGIE, ANTHROPOLOGIE GEGEN POLITIK

Vor allem aber sollte die Figur der Penelope in Griechenland, genauer: offenbar in Athen, eine Aufgabe erfüllen, die zu der Frage des Anfangs zurückführt: Wie kann man den Krieg gegen einen Erzfeind beenden? Einen Krieg, an dem sehr viele materiell gewinnen und der von der massiven Ideologie eines antithetischen Feindbildes getragen ist. Gegen diese Vorgaben der Ideologie setzte man anscheinend auf eine kollektive emotionale Stimmung, auf die Psychologie von Furcht, Kummer und Trauer angesichts der massenweisen Bedrohung durch den Tod im Krieg. Letztlich baute man auf einen psychologischen Faktor: die Liebe der Frauen zu ihren Männern und Söhnen, die stärker war als materieller Gewinn und ideologische Einstellung. In Athen hat man diese Emotionen nicht neu geschaffen, die Disposition war lange vorhanden. Aber man hat auf die Emotionen gebaut und ihnen in einem Bildwerk deutlichen Ausdruck gegeben, hat sie damit zu einem öffentlichen Thema gemacht.

Neben den im AA 2005, 329–398, genannten Abkürzungen und Sigeln werden folgende verwendet:

Gauer 1990	W. Gauer, Penelope, Hellas und der Perserkönig, <i>JdI</i> 74, 1959, 31–65
Hausmann 1994	Chr. Hausmann, Penelope, in: <i>LIMC VII</i> (1994) 291–295
Hiller 1972	H. Hiller, Penelope und Eurykleia? Vorbemerkungen zur Rekonstruktion einer Statuengruppe, <i>AA</i> 1972, 47–67
Germini – Kader 2007	B. Germini – I. Kader, Penelope die Kluge. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur, in: I. Kader (Hrsg.), <i>Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur. Sonderausstellung des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München</i> (München 2007). Darin:
Jacobsthal 1931	P. Jacobsthal, <i>Die Melischen Reliefs</i> (Berlin 1931)
Langlotz 1951	E. Langlotz, Die Larisa des Telephanes, <i>MusHelv</i> 8, 1951, 157–170
Langlotz 1961	E. Langlotz, Zur Deutung der ›Penelope‹, <i>JdI</i> 76, 1961, 72–99

⁸⁶ Zu den Pfauen des Pyrilampes s. Miller 1997, 189–192.

- Miller 1997 M. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC* (Cambridge 1997)
- Ohly 1957 D. Ohly, *Δῖα γυναικῶν*, in: E. Boehringer – W. Hoffmann (Hrsg.), *Robert Boehringer. Eine Freundesgabe* (Tübingen 1957) 433–460
- Olmstead
Palagia 2008 C. M. Olmstead, *A Greek Lady from Persepolis*, *AJA* 54, 1950, 10–18
O. Palagia, *The Marble of the Penelope from Persepolis and its Historical Implications*, in: S. M. R. Dabandi – A. Zournatzi (Hrsg.), *Ancient Greece and Ancient Iran. Cross-Cultural Encounters* (Athen 2008) 223–237
- Parisi Presicce 1996 C. Parisi Presicce, *Penelope e il riconoscimento di Ulisse*, in: B. Andreea – C. Parisi Presicce (Hrsg.), *Ulisse, il mito e la memoria. Ausstellungskatalog Rom* (Rom 1996) 378–395; *Schede* 434–447
- Studniczka 1891 F. Studniczka, *Zur sogenannten Penelope*, in: *AD I* (Berlin 1891) 17–19

Abbildungsnachweis: Abb. 1 a; 6. 9: München, Universität, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke. – Abb. 1 b–d; 10: H. R. Goette. – Abb. 2. 3; 16 b: Photo Musei Vaticani. – Abb. 4: Archivio Fotografico dei Musei Capitolini, Rom. – Abb. 5: Köln, Forschungsarchiv für antike Plastik, FA-SPerg000522–01_2270_bw. – Abb. 7: Heidelberg, Universität, Archäologisches Institut. – Abb. 8: Tübingen, Archäologisches Institut der Universität. – Abb. 11: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung. – Abb. 12: Oxford, Ashmolean Museum. – Abb. 13: DAI Athen. – Abb. 14. 17: nach A. Furtwängler – K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei* (München 1904 ff.) Taf. 142. 168. – Abb. 15: Hannover, Museum August Kestner. – Abb. 16 a: nach *Museum Etruscum Gregorianum II* (Rom 1842) Taf. 19, 2.

Prof. Dr. Tonio Hölscher, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie, Marstallhof 4, 69117 Heidelberg, Deutschland, E-Mail: tonio.hoelscher@zaw.uni-heidelberg.de

Zusammenfassung:

Tonio Hölscher, Penelope für Persepolis. Oder: Wie man einen Krieg gegen den Erzfeind beendet

Der Torso einer Statue der Penelope aus der Mitte des 5. Jh. v. Chr., der in dem 331 v. Chr. von Alexander dem Großen zerstörten Palast von Persepolis gefunden wurde, stellt in zweierlei Hinsicht einen außergewöhnlichen Befund dar: Zum einen wirft der Fundort die Frage auf, wie das Bildwerk nach Persien gelangt ist; zum anderen ergibt sich aus römischen Repliken, dass es eine gleichzeitige Doppelfassung des Werkes in Griechenland gab, die der Erklärung bedarf. Nach der griechischen Praxis der doppelten Aufstellung von Bildwerken dienten die beiden Bildwerke offenbar Kontakten zwischen einer griechischen Stadt und dem Perserkönig. Aus der Rezeption innerhalb Griechenlands wie aus der politischen Situation um 450 v. Chr. kann geschlossen werden, dass der Standort der griechischen Version Athen war und die andere Fassung als diplomatisches Geschenk bei den Verhandlungen zum Abschluss der Perserkriege durch die Delegation des Kallias nach Persien gebracht wurde. Penelope, auf Odysseus wartend, stellt ein mythisches Paradigma für die Bedrohung der Familien (*oikoi*) durch die immer riskanter ausgreifenden Feldzüge gegen die Perser dar; ihr öffentlich aufgestelltes Bild bekräftigt den Entschluss zur Beendigung des Krieges. Die Zweitfassung wirft die Frage auf, wie ein solches Paradigma am Perserhof rezipiert worden sein kann.

Schlagwörter: Penelope – Athen – Persepolis – Perserkriege – Kallias-Frieden – Politische Denkmäler

Abstract:

Tonio Hölscher, Penelope for Persepolis. Or: How to End a War against the Arch-enemy

The torso of a marble statue of Penelope from the middle of the 5th century BC that was found in the ruins of the royal palace of Persepolis, destroyed in 331 BC by Alexander the Great, is extraordinary in two respects: first, its finding place arouses the question how this image reached the Persian court; second, from Roman copies it must be concluded that there existed a contemporary double version somewhere in Greece, which calls for an explanation. According to the Greek practice of setting up double monuments, the two images obviously were destined for contacts between a Greek city and the Persian Empire. From the image's reception within Greece as well as from the political situation around 450 BC it is deduced that the location of the Greek version was in some public place, probably the acropolis, in Athens, and that the second version was adopted as a diplomatic gift by the delegation of Kallias for the peace negotiations with the Persian King. Penelope, waiting for Odysseus, represents a mythic paradigm of the imminent extinction of families (*oikoi*) by the expanding war campaigns against the Persians; her public image promoted the decision to conclude the war. The second version raises the question how such a paradigm may have been received at the Persian court.

Keywords: Penelope – Athens – Persepolis – Persian Wars – Peace of Kallias – Political Monuments