

## DIE NIKE DER MESSENIER UND NAUPAKTIER IN OLYMPIA

KUNST UND GESCHICHTE IM SPÄTEN 5. JAHRHUNDERT V. CHR.

### 1. EINLEITUNG

Je ernster die Aufgabe, Kunstwerke als historische Aussagen zu verstehen, genommen wird, desto größer werden die methodischen Schwierigkeiten. Die Forschung hat für die meisten Epochen des Altertums ein verhältnismäßig präzises Bild der formgeschichtlichen Entwicklung der Bildkunst gewonnen. Und sie hat diese Entwicklung mehr und mehr als folgerichtig oder zumindest plausibel zu begreifen gesucht. In diesem Entwicklungsgerüst scheint zunächst eine brauchbare Möglichkeit zu liegen, Kunstwerke als geschichtliche Erscheinungen zu verstehen. Der Gang der Forschung hat es indessen mit sich gebracht, daß dabei der Blick oft mit einer gewissen Ausschließlichkeit auf die formalen künstlerischen Probleme gerichtet war. Es ist gewöhnlich eine formale Stilentwicklung, eine Folge formaler Strukturen, eine Kette formaler Probleme und Lösungen, die auf diese Weise erkannt werden. Vielleicht ist es gerade die innere Konsequenz der formgeschichtlichen Entwicklung, die Schlüssigkeit dieser diachronen Betrachtungsweise, die die Verbindung mit allgemeineren geschichtlichen Gegebenheiten manchmal fast überflüssig erscheinen läßt.

Ein solches wesentlich formales Interesse wird immer die Grundlage kunstgeschichtlicher Analysen bleiben. Aber gewiß wird man darum die Geschichtlichkeit eines Kunstwerkes nicht auf seinen formgeschichtlichen Aspekt reduzieren, der den Menschen und sein reales Leben weitgehend verfehlt, sondern wird darüber hinaus fragen, inwiefern es eine Rolle in der allgemeineren geschichtlichen Situation gespielt hat. Das ist gewiß keine neue Fragestellung. Es ist von der engeren Fachwissen-

Erweiterte Fassung meiner Würzburger Antrittsvorlesung, die ich danach an mehreren Orten vorgelesen habe. Ich danke auch an dieser Stelle allen, die in Diskussionen zur Klärung meiner Überlegungen beigetragen haben.

Außer den AA 1973, 773ff. abgedruckten Abkürzungen und Sigeln werden hier die folgenden verwendet:

Gauer, Weihgeschenke = W. Gauer, Weihgeschenke aus den Perserkriegen. *IstMitt Beiheft* 2 (1968)  
Meiggs-Lewis = R. Meiggs-D. Lewis, *A Selection of Greek Historical Inscriptions to the End of the 5th cent. B. C.* (1969)

Overbeck, SQ. = Overbeck, *Schriftquellen*

Philipp = H. Philipp, *Tektonon Daidala* (1968)

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: Foto Hirmer. Abb. 2: Foto DAI Athen. Abb. 3: Foto K. Öhrlein nach *JdI* 37, 1922, 58 Abb. 3.  
Abb. 5: Foto K. Öhrlein nach A. Mallwitz, *Olympia* (1972) Abb. 170.



Abb. 1. Nike der Messenier und Naupaktier. Olympia, Museum

schaft wie von der allgemeineren Ästhetik oft darauf hingewiesen worden, daß die formalen Phänomene des Kunstwerks stets über den Bereich des Ästhetischen hinausweisen; daß das künstlerische Produkt nicht als 'reines Kunstwerk' zu verstehen ist; daß es nicht losgelöst werden darf von seinen synchronen aktuellen Bedingungen, von seinem realen Ursprung und Wirkungsraum, also von Auftraggeber und Publikum, von der historischen Situation, vom Aufstellungsort usw.; und daß auch die Wahl des Bildmotivs aus diesem Zusammenhang heraus ihre Begründung erfahren muß. Doch haben solche Überlegungen in der konkreten Anwendung oft den Charakter eher tastender Versuche und treten selten mit der gleichen methodischen Sicherheit auf wie rein formale Analysen. Die Schwierigkeit, künstlerische Phänomene mit außerkünstlerischen Gegebenheiten plausibel und wirklich präzise zu verbinden, ist von der Sache her nicht gering. Denn nicht nur bewahrt die Stilgeschichte leicht jene geschilderte Autarkie gegenüber der sog. Realgeschichte; sondern auch umgekehrt führt die Erforschung der realen geschichtlichen Umstände, in denen ein Kunstwerk entstanden ist, sehr selten auch zu einem Verständnis der künstlerischen Form in allen ihren Aspekten. Das Problem ist nicht damit zu lösen, daß einerseits die formalen, andererseits die historischen Aussagen des Werkes berücksichtigt werden. Sondern das Ziel ist, beides in einem gemeinsamen Interpretationsansatz zu vereinen<sup>1</sup>. Einer der Schritte in diese Richtung wird darin bestehen müssen, im Lauf der Untersuchung zu klären, worin die genannte Schwierigkeit ihren Grund hat.

## 2. POLITISCHE ZUSAMMENHÄNGE

Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia (Abb. 1 und 2)<sup>2</sup>, der die folgenden Überlegungen gelten, ist als Ausgangspunkt und konkretes Beispiel für diese Problematik besonders aufschlußreich, da ihre historischen Bedingungen wie ihre künstlerische Form gut bekannt und für ihre Zeit sehr charakteristisch sind.

Der Aufstellungsort ist durch das in situ erhaltene Fundament gesichert (Abb. 5)<sup>3</sup>: Das Denkmal stand gut 30 m vor der Front des Zeus-Tempels, etwas nach Süden verschoben. Von dem Pfeiler, der die Statue trug, sind genügend Blöcke für eine präzise Rekonstruktion gefunden worden<sup>4</sup>: Er hatte im Querschnitt die Form eines gleichseitigen Dreiecks, war mit einer der Seiten als Front nach Osten gewandt und

<sup>1</sup> Es geht hier also in erster Linie nicht um die Gewinnung neuer faktischer Erkenntnisse, sondern um die Einsicht in Zusammenhänge zwischen Phänomenen, die isoliert z. T. bereits bekannt sind.

<sup>2</sup> Olympia II (1892) 153 ff. (K. Purgold). Olympia III (1897) 182 ff. Taf. 46–48 (G. Treu). Olympia V (1896) 377 ff. Nr. 259 (W. Dittenberger—K. Purgold). F. Studniczka, Die Siegesgöttin (1898) 16 ff. Pomtow, JdI 37, 1922, 55 ff. H. Schrader, Phidias (1924) 144, 177 ff. RE XVIII 1, 2412 f. s. v. Paionios (Lippold). G. Lippold, HdArch III 1, 205. G. M. A. Richter, Sculpture and Sculptors of the Greeks (1950) 244 f. L. Alscher, Griechische Plastik III (1956) 117 ff. R. Lullies—M. Hirmer, Griechische Plastik (1960)<sup>2</sup> Nr. 178. Hofkes-Brukker, BABesch 36, 1961, 1 ff.; 38, 1963, 69 ff. Dies., in EAA 5 (1963) 844 ff. s. v. Paionios. H.-V. Herrmann, Olympia (1972) 159 f. K. Herrmann, JdI 87, 1972, 232 ff. Borbein, JdI 88, 1973, 165 ff.

<sup>3</sup> Olympia III (1897) 182 f. (G. Treu).

<sup>4</sup> K. Herrmann, JdI 87, 1972, 232 ff.



Abb. 2. Seitenansicht der Nike Abb. 1

hob die Nike etwa 8,5 m über den Boden. Die Figur selbst ist weitgehend erhalten, die verlorenen Teile lassen sich in allen wesentlichen Zügen sicher ergänzen (Abb. 3)<sup>5</sup>: Die Nike schwebt vom Himmel herab, hinter sich ein Manteltuch weit ausbreitend, das sich im Flugwind wie ein mächtiger Fallschirm spannt. Mit dem linken Fuß scheint sie schon landend nach Grund zu tasten. Aber noch ist sie nicht am Boden, denn quer unter ihren Füßen schießt aus einer amorphen Luftmasse heraus ein Adler hindurch, der Vogel des Zeus. Fast völlig verloren ist der Kopf; der Hertzsche Kopftypus kann wegen seiner Abweichungen von dem erhaltenen Fragment kaum eine Kopie nach dem Kopf der Nike sein, mag aber immerhin eine allgemeine Anschauung von ihm geben<sup>6</sup>.

Nach Aussage der Inschrift ist das Denkmal von den Messeniern und den Naupaktiern aufgestellt worden<sup>7</sup>. Weiter berichtet Pausanias<sup>8</sup>, daß die Messenier selbst als Anlaß der Weihung den Sieg bei Sphakteria gegen Sparta im Jahr 425 v. Chr. angaben. Diese Erklärung muß im wesentlichen richtig sein<sup>9</sup>. Allenfalls ist es denkbar, daß zugleich eine Reihe weiterer Siege aus dem archidamischen Krieg mitgefeiert werden; doch auch dann wäre die Bedeutung nicht wesentlich anders, denn auf

<sup>5</sup> Rekonstruktionen in Gips von R. Grüttner (s. Pomtow, *JdI* 37, 1922, 60 ff. Abb. 3–5) und O. Rühm (s. G. Treu, *Olympia III* [1897] 185 ff. Abb. 210).

<sup>6</sup> Die Verwandtschaft des Hertzschen Kopfes zuerst gesehen von W. Amelung, *RM* 9, 1894, 162 ff. Weitere Repliken: G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (1937) 29 f. Nr. 47. Shear, *Hesperia* 40, 1971, 273 Taf. 58a. Als Kopie der Nike von Olympia zuerst angesprochen von Treu a. O. 190 f.; seither oft: z. B. Studniczka a. O. 16. R. Carpenter, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet* (1929) 29. Ch. Picard, *Manuel II* (1939) 592. Richter a. O. 244 f. Ch. Hofkes-Brukker, in *EAA* 5, 845 f. s. v. Paionios. W. H. Gross, in *Der Kleine Pauly IV* 411 s. v. Paionios. — Dagegen: z. B. Amelung a. O. 166 f. Schrader a. O. 177. Kaschnitz-Weinberg a. O. 30. Lippold, *HdArch III* 1, 205. Helbig<sup>4</sup> I 343 (W. Fuchs). H.-V. Herrmann a. O. Anm. 631. Dabei wird häufig angenommen, der Kopf sei eine Kopie nach einem sehr ähnlichen Werk des Paionios, vielleicht ebenfalls einer Nike (etwa der auf dem delphischen Pfeiler vermuteten, vgl. unten Anm. 16).

<sup>7</sup> *SIG*<sup>3</sup> 80. *IG V 1*, p. XXI Nr. 1568. Meiggs—Lewis Nr. 74. Harder, *JdI* 58, 1943, 128 Abb. 34.

<sup>8</sup> Pausanias 5, 26, 1.

<sup>9</sup> Pausanias' eigene Erklärung, die Nike beziehe sich auf den Krieg in den 50er Jahren gegen Akarnanien und Oiniadai, ist aus kunstgeschichtlichen Gründen unmöglich. Die von ihm referierte Erklärung der Messenier dagegen hat man gelegentlich unnötig beiseite geschoben (W. Dittenberger—K. Purgold, *Olympia V* 380 f.; zuletzt H.-V. Herrmann a. O. Anm. 632). Sie wird sicher nicht dadurch diskreditiert, daß die Vermutung, die unpersönliche Formulierung ἀπὸ τῶν πολεμίων sei »aus Furcht« vor den Spartanern gewählt worden, falsch ist; denn diese Worte werden von Pausanias nicht als Begründung der Beziehung auf Sphakteria genannt, sondern es wird die vermeintliche Absonderlichkeit, daß der Name des Gegners fehlt, aus der historischen Situation des Denkmals erklärt (über die er noch andere Tradition hatte.) Schon die sog. Krisis-Inschrift (*Olympia V* Nr. 52), die um 140 v. Chr. auf den Pfeiler geschrieben wurde, nimmt die antispertanische Haltung des Denkmals wieder auf. Gegen den Einwand, bei Sphakteria erwähne Thukydides nur Messenier und keine Naupaktier, vgl. Pomtow, *Neue Jbb.* 153, 1896, 583 f. (zur möglichen Rolle der Naupaktier, ebenda 587 f.) mit dem Hinweis, daß bei allen in Frage kommenden Erfolgen nur Messenier genannt werden. Daß bei Sphakteria genügend Beute für eine Statue abgefallen ist, zeigt die athenische Nike, u. S. 80. Trotzdem bleibt die Frage, ob das Denkmal sofort nach Sphakteria errichtet wurde oder erst einige Jahre später — etwa weil Olympia den Messeniern erst später offen stand (Pomtow a. O. 604 f.); in diesem Fall würden sicher zugleich die seither errungenen Siege über Sparta mitgefeiert.



Abb. 3. Rekonstruktion der Nike Abb. 1

Sphakteria als die schwerste Niederlage Spartas in dem ganzen Krieg kam es gewiß in erster Linie an. Spätestens um 420 v. Chr. muß das Denkmal ausgeführt worden sein.

Der zweite, kleiner geschriebene Teil der Inschrift nennt Paionios aus Mende als Künstler der Figur<sup>10</sup>. Weiter heißt es, daß dieser auch, nach einem siegreich bestandenem Wettbewerb, die Akrotäre des Zeus-Tempels geschaffen habe. Es waren, wie Pausanias berichtet<sup>11</sup>, über den Enden der Giebel je ein Dreifuß, über der Mitte eine Nike, alle aus vergoldeter Bronze; ihre Entstehung muß in die Zeit um 430 fallen, in

<sup>10</sup> Daß alle vier Zeilen der Inschrift gleichzeitig sind, hat R. Harder, Festschrift B. Schweitzer (1954) 193f. nachgewiesen.

<sup>11</sup> Pausanias 5, 10, 4.

der auch das Zeus-Bild des Phidias gearbeitet wurde. Die stolze Künstlerinschrift mit dem Hinweis auf den Sieg über die Konkurrenten ist wohl mit Recht so verstanden worden, daß Paionios die Nike damit zugleich auch für sich selbst in Anspruch nimmt<sup>12</sup>.

Ein ähnliches Denkmal haben die Messenier (und Naupaktier?) in Delphi aufgestellt. Dort wurden ebenfalls Reste eines dreieckigen Pfeilers gefunden, zu denen Fragmente einer Inschrift mit Teilen des Namens der Messenier gehören<sup>13</sup>. Da dreieckige Pfeiler sonst in dieser Zeit so gut wie unbekannt sind<sup>14</sup>, hat man mit Recht die beiden Messenier-Pfeiler in Delphi und Olympia eng miteinander verbunden. Die Inschrift des delphischen Denkmals ist nicht mit Sicherheit zu ergänzen. Sie scheint sich jedenfalls nicht auf Sphakteria bezogen zu haben, sondern rühmte aller Wahrscheinlichkeit nach die Siege, die die Messenier zusammen mit den Athenern in eben diesen Jahren, insbesondere 426/5 v. Chr., gegen die nordwestgriechischen Verbündeten Spartas errungen haben<sup>15</sup>. Der Anlaß der Weihung war also offenbar etwa gleichzeitig mit dem des olympischen Denkmals; wie bei jenem können noch einige Jahre bis zur Errichtung verstrichen sein. Die Figur ist verloren, der Künstler nicht bekannt<sup>16</sup>.

Man hat oft zu Unrecht gemeint, die Nike des Paionios in Olympia habe großen kunstgeschichtlichen Einfluß auf spätere Nikefiguren hellenistischer und römischer Zeit gehabt<sup>17</sup>. Eine wirkliche formale Abhängigkeit von dem Werk des Paionios ist bei keinem erhaltenen Denkmal späterer Zeit zu erkennen. Dagegen berichtet Pausanias von einem Denkmal, das offenbar tatsächlich von der Paionios-Nike ab-

<sup>12</sup> Harder a. O. 196 (mit Hinweis auf den ähnlichen Fall der Euainetos-Münzen). 198.

<sup>13</sup> F. Courby, *FdD* II 297 ff. G. Colin, *FdD* III 4, 1 ff. 163 ff. Pomtow, *JdI* 37, 1922, 53 ff. (dort S. 79 zur Beteiligung der Naupaktier). Bousquet, *BCH* 85, 1961, 69 ff. K. Herrmann, *JdI* 87, 1972, 246 f. 253. Zu dem zweiten dreieckigen Pfeiler in Delphi s. u. S. 81.

<sup>14</sup> Vgl. E. G. Stikkas, *Ἐφημ* 1961, 159 ff. M. Jacob-Felsch, *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen* (1969) 56 f.

<sup>15</sup> Pomtow, *Neue Jbb.* 153, 1896, 577 ff. 599 ff. Ders., *JdI* 37, 1922, 83 ff. Colin a. O. 5.

<sup>16</sup> Die Oberfläche des oberen Profilblockes, die Pomtow, *JdI* 37, 1922, 56 f. mit Abb. 2 aufzunehmen versucht hatte, ist zu zerstört, um Schlüsse über die Figur zuzulassen; s. Courby a. O. 302 Anm. 2. Frühere Ansichten über das delphische Denkmal implizieren oft mehrere Thesen zugleich, die man methodisch besser auseinanderhält: 1. Der delphische Messenier-Pfeiler habe ebenfalls eine Nike getragen; 2. auch diese Nike sei von Paionios gearbeitet gewesen; 3. die beiden Werke seien formal identisch gewesen, möglicherweise habe auf dem delphischen Pfeiler das 'Original' aus Bronze gestanden, nach dem die olympische Figur eine Umsetzung in Marmor durch den Künstler selbst sei (so z. B. Pomtow, *JdI* 37, 1922, 56 ff.). Alle diese Vermutungen sind völlig unbeweisbar. Zum Verhältnis des delphischen zum olympischen Monument vgl. zuletzt K. Herrmann a. O. 247 f. 253 f. Seine Ansicht, daß der delphische Pfeiler nicht das Vorbild der olympischen Nike getragen haben könne, ist plausibel durch seinen Nachweis, daß die olympische Figur ursprünglich für einen quadratischen Pfeiler gearbeitet war, der dreieckige Pfeiler also eine Planänderung des Paionios darstellt, die schlecht verständlich wäre, wenn schon eine Nike auf dreieckigem Pfeiler als Vorbild vorhanden gewesen wäre. Für wichtige Auskünfte zu dem delphischen Pfeiler danke ich G. Gruben, der den obersten Block für mich untersucht hat, und K. Herrmann.

<sup>17</sup> Unwahrscheinlich auch deshalb, weil von Kunstwerken in Olympia wie in Delphi bisher kaum Kopien nachgewiesen worden sind (Ausnahmen nur die Niobidenreliefs und die Sphinxgruppe vom Zeus-thron), vgl. G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923) 68 ff.

hängig ist<sup>18</sup>: Lysander habe nach den Siegen von Ephesos und Aigospotamoi in Sparta zwei Bildwerke aufgestellt, nämlich »zwei Adler und darauf zwei Siegesgöttinnen«. Das ist unzweifelhaft das Motiv der Paionios-Nike — und da es ein sehr ungewöhnliches Motiv ist, kann das wohl nur heißen, daß das spartanische Denkmal sich bewußt an das messenische anschloß. Diese Annahme wird noch dadurch gestützt, daß die spartanischen Niken im Heiligtum der Athena Chalkioikos standen, wo der Adler nicht so unmittelbar sinnvoll ist wie in Olympia: Er ist hier nicht als heiliges Tier der Gottheit zu verstehen, in deren Heiligtum die Figuren aufgestellt waren, sondern als Analogie zu dem olympischen Monument.

Es ist deutlich, daß die Übernahme dieses Motivs nicht nur künstlerische Bedeutung hat. Die Denkmäler des Lysander sind offensichtlich eine politische Antwort auf das provozierende Monument der Messenier in Olympia; sie zeigen, daß jene schwere Niederlage nun wettgemacht ist<sup>19</sup>. Es war denn auch eine der ersten Maßnahmen Spartas nach dem peloponnesischen Krieg, daß sie die Messenier aus Naupaktos vertrieben und in alle Winde zerstreuten<sup>20</sup>.

Daß diese Art, auf frühere Denkmäler zu antworten, der Praxis des 5. Jahrhunderts entspricht, läßt sich an vielen Beispielen zeigen (zum Folgenden siehe das Schema auf S. 79 Abb. 4). Ein deutlicher Fall ist die große Statuengruppe, die Sparta — offensichtlich unter dem maßgeblichen Einfluß des Lysander — als Weihgeschenk für den Sieg bei Aigospotamoi nach Delphi geweiht hat<sup>21</sup>. In einer hinteren Reihe standen die (mindestens) 28 Schiffskommandanten der spartanischen Bundesgenossen in dieser Schlacht, in der vorderen Lysander selbst, bekränzt von Poseidon und umgeben von Göttern und Heroen, die in Sparta besonders verehrt wurden. Das ist eine deutliche Antwort auf das benachbarte Weihgeschenk der Athener aus der Mitte des 5. Jahrhunderts, in dem die Schlacht von Marathon als der Sieg gefeiert

<sup>18</sup> Pausanias 3, 17, 4.

<sup>19</sup> Es ist interessant, daß Lysander persönlich auf eine Provokation gegen das gesamte spartanische Staatswesen antwortete (zumal die Messenier-Nike ihrerseits eine Antwort auf ein Denkmal des spartanischen Staates war, s. u. S. 82f.). Die offiziellen Denkmäler Spartas nach Aigospotamoi waren die bei Pausanias 3, 18, 8 genannten Dreifüße — übrigens ebenfalls zwei an der Zahl.

<sup>20</sup> Diodor 14, 34. Pausanias 4, 26, 2; 10, 38, 10.

<sup>21</sup> Pausanias 10, 9, 7ff. Wichtigste Literatur bei Bommelaer, BCH 95, 1971, 43ff. Es ist umstritten, wer in der Inschrift als Weihender genannt war. J. Pouilloux—G. Roux, *Enigmes à Delphes* (1963) 47ff. haben einen Stein ausgeschieden, auf dem man früher z. T. den Rest einer Weihinschrift des Lysander zu erkennen glaubte. Sie haben a. O. 59 zudem die Epigramme, von denen eines Lysander als Weihenden seiner eigenen Statue nennt und die nach ihrer Schrift in die zweite Hälfte des 4. Jhs. gehören, nicht wie Frühere als Erneuerung von ursprünglich zu dem Denkmal gehörenden Epigrammen erklärt, sondern als spätere Zutaten (vorsichtig zustimmend Meiggs—Lewis 290). Damit fallen aber nicht alle äußeren Anhaltspunkte für die Frage. Denn man kann durchaus zwei Generationen später noch Kenntnis von den Umständen der Weihung gehabt haben, etwa durch die Weihinschrift. Eine 'Fälschung' im Sinne Lysanders ist unwahrscheinlich. An Lysander selbst als Weihenden denkt Gauer, *Weihgeschenke* 93; vgl. dazu seine Bemerkungen 30 mit Anm. 96f. Ebenso Bommelaer a. O. 53 Anm. 14. Lysander wird die Aufstellung des Denkmals selbst, aber als Repräsentant Spartas besorgt haben. — Was die Zahl der Nauarchen betrifft, so ist verschiedentlich angenommen worden, daß Pausanias den einen oder anderen übergangen hat: Bommelaer a. O. 60. Zu dem Denkmal zuletzt Borbein, *JdI* 88, 1973, 77ff. 85f.

wurde<sup>22</sup>, der den Anspruch Athens auf die Vormacht in Griechenland seither am besten begründen konnte. Hier war Miltiades dargestellt, umgeben von Apoll und Athena, dazu von zehn attischen Heroen. Dies athenische Weihgeschenk ist von Sparta nachgeahmt und zugleich übertrumpft worden<sup>23</sup>.

Die Denkmalspolitik Spartas bzw. Lysanders nach dem peloponnesischen Krieg ist also ganz konsequent. In Delphi antwortete man auf die große Statuengruppe Athens, des wichtigsten Gegners. In Olympia, zu dem Sparta seit alter Zeit besonders enge Beziehungen gehabt hatte<sup>24</sup>, war ihm nach dem Ende des peloponnesischen Krieges der Zugang mehrere Jahre lang verwehrt<sup>25</sup>; der König Agis wurde sogar gehindert, für den Sieg über Athen dem olympischen Zeus ein Opfer darzubringen<sup>26</sup>. Hier ist denn auch kein spartanisches Siegesdenkmal überliefert. Aber in Sparta selbst antwortete Lysander auf ein Monument in Olympia — und zwar nicht auf ein Denkmal Athens, das bisher keine so nahen Bindungen zu Olympia hatte und dort nicht mit einem repräsentativen Weihgeschenk vertreten war<sup>27</sup>, sondern auf die Nike der Messenier. Denn diese verherrlichte die schwerste Niederlage Spartas nicht nur gegen die Messenier selbst, sondern — das verstand sich — auch gegen Athen.

Wie wichtig es im übrigen Lysander war, in Olympia ein Denkmal aufzustellen, geht vielleicht aus einer weiteren Nachricht des Pausanias hervor<sup>28</sup>. Er berichtet, daß die Samier und Epheser in den wechselvollen Jahrzehnten um 400 v. Chr. den führenden Männern der jeweils herrschenden Mächte Standbilder errichteten. Und zwar ehrte zunächst Samos den Alkibiades mit einem Bildnis; dann, nach dem Ende des Krieges, errichteten Samos und Ephesos Bildnisse für den Sieger Lysander; und darauf, nach dem erneuten Umschwung zugunsten Athens, feierten wieder beide Städte den Konon und seinen Sohn Timotheos auf diese Weise. Diese Standbilder waren nach Pausanias, sinnvollerweise, im samischen Heraion bzw. im ephesischen Artemision aufgestellt — mit einer Ausnahme: Das Lysander-Bildnis der Samier stand in Olympia<sup>29</sup>. Wahrscheinlich haben die Samier ihm damals auch in ihrem eigenen Heraion bei der Einrichtung des Lysander-Festes ein Bildnis aufgestellt<sup>30</sup>. Wenn sie darüber

<sup>22</sup> Pausanias 10, 10, 1f. Gauer, Weihgeschenke 65ff. Demnächst U. Kron, Die zehn attischen Phylenheroen (Diss. Würzburg 1973).

<sup>23</sup> Es wäre in diesem Zusammenhang wichtig, den Standort des Lysanderanathems genau zu klären und zu sehen, wie die Beziehung topographisch gestaltet war. Zur Lokalisierung zuletzt: Pouilloux — Roux a. O. 16ff. Kontoleon, Gnomon 39, 1967, 292ff. Borbein a. O. 78. Demnach stand die Gruppe wahrscheinlich südlich der Straße, neben — d. h. für den Ankommenden: vor — dem Marathondenkmal.

<sup>24</sup> Dazu einige sinnvolle Einschränkungen gegenüber älterer Literatur bei A. Hönle, Olympia in der Politik der griechischen Staatenwelt (1972) 29ff. 120ff., die aber die allgemeinen engen Beziehungen zwischen Sparta und Olympia nicht leugnet.

<sup>25</sup> RE V 2398ff. s. v. Elis (Swoboda).

<sup>26</sup> Xenophon, Hell. 3, 2, 22. Diodor 14, 17, 4.

<sup>27</sup> E. Kunze, Festschrift C. Weickert (1955) 7f. Gauer, Weihgeschenke 22f. A. Mallwitz, Olympia und seine Bauten (1972) 28ff.

<sup>28</sup> Pausanias 6, 3, 14ff.

<sup>29</sup> Vgl. dazu ferner Schol. Pindar, Ol. 7 inscr. c (ed. Drachmann). Overbeck, SQ. 1036.

<sup>30</sup> Zu dem Fest s. Ch. Habicht, Gottmenschentum und griechische Städte<sup>2</sup> (1971) 3ff. 243f.

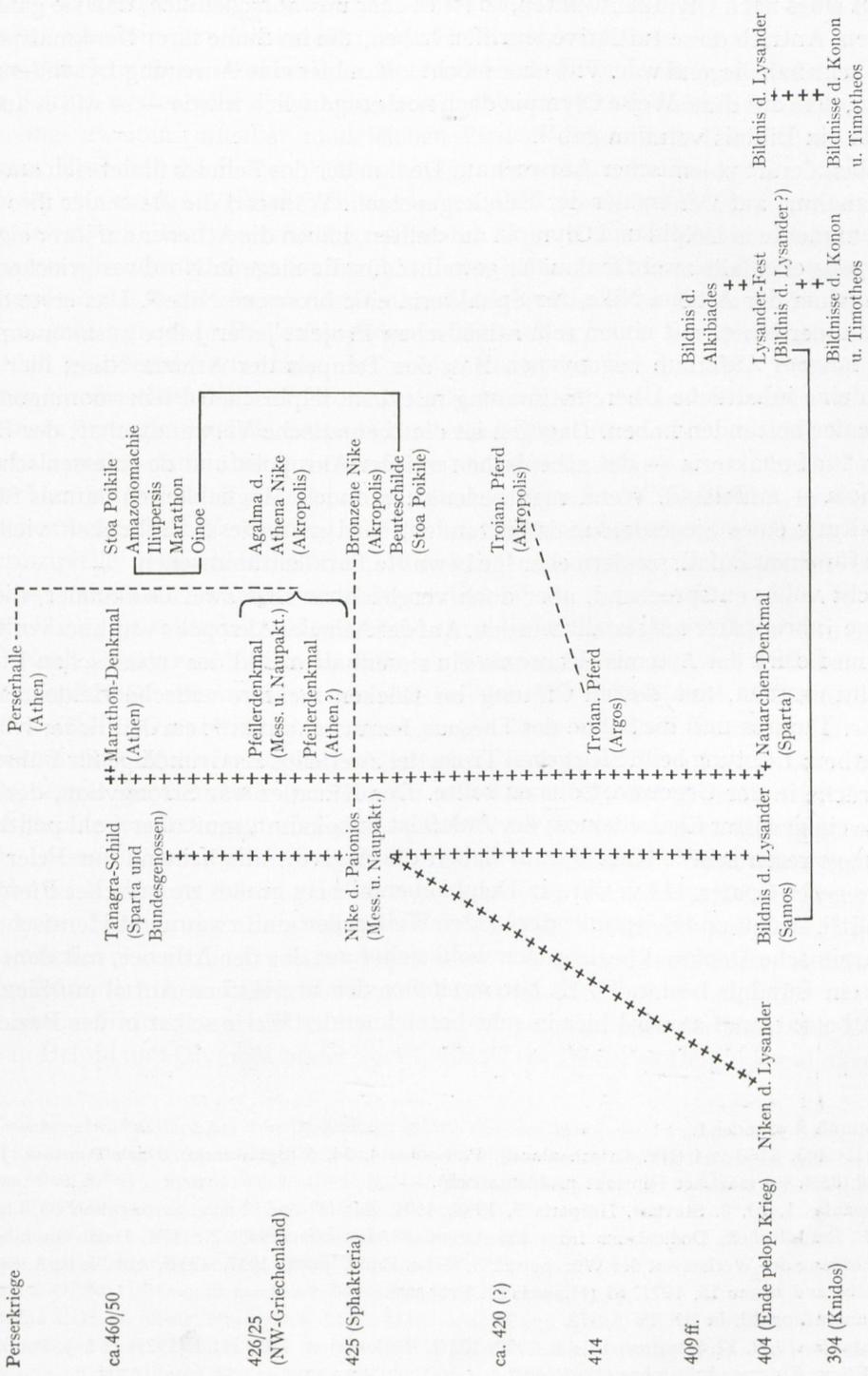


Abb. 4. Beziehungen politischer Denkmäler der innergriechischen Kämpfe im 5. Jh.

hinaus eines nach Olympia weihten, so ist es eher unwahrscheinlich, daß sie ganz aus eigenem Antrieb diese Initiative ergriffen haben, die im Sinne ihrer Denkmalspolitik nicht sehr naheliegend war. Viel eher möchte man hier eine Anregung Lysanders vermuten, dem auf diese Weise Olympia doch noch zugänglich wurde — so wie es auch in Delphi ein Bildnis von ihm gab<sup>31</sup>.

Neben derart polemischer Antwort auf Denkmäler des Feindes findet sich auch die Bezugnahme auf Denkmäler der Bundesgenossen. Während die Messenier ihre Pfeilermonumente in Delphi und Olympia aufstellten, haben die Athener auf ihrer eigenen Akropolis ebenfalls zwei Denkmäler geweiht: für die Siege in Nordwestgriechenland ein Agalma der Athena Nike, für Sphakteria eine bronzene Nike<sup>32</sup>. Das erste dieser Standbilder hängt mit einem rein athenischen Projekt jener Jahre zusammen, dem nach langem Aufschub begonnenen Bau des Tempels der Athena Nike; hier wird kaum eine inhaltliche Übereinstimmung mit dem delphischen Pfeilermonument der Messenier bestanden haben. Dagegen ist die thematische Verwandtschaft der Denkmäler für Sphakteria — des athenischen auf der Akropolis und des messenischen in Olympia — auffallend. Wenn man bedenkt, wie viele Möglichkeiten damals für die Gestaltung eines Siegesdenkmals bestanden, wird man diese Ähnlichkeit vielleicht nicht für einen Zufall, sondern eher für bewußte Parallelität ansehen.

Nicht völlig entsprechend, aber doch vergleichbar sind zwei Denkmäler, die nur wenige Jahre später aufgestellt wurden. Auf der Athener Akropolis war kurz vor 415 v. Chr. im Bezirk der Artemis Brauronia ein riesenhaftes Bild des troianischen Pferdes geweiht worden, aus dessen Öffnung im Rücken mehrere attische Helden, Menestheus, Teukros und die Söhne des Theseus, herauschauten<sup>33</sup>: ein deutlicher Hinweis auf Athens Leistung beim Sieg gegen Troia, der zweifellos als Grundlage für Führungsansprüche in der Gegenwart dienen sollte. Der Künstler war Strongylion, der Weihende ein gewisser Chairedemos; der Anlaß ist unbekannt, muß aber wohl politischer Natur gewesen sein<sup>34</sup>. Kurz darauf haben die Argiver, anscheinend zur Feier ihres Sieges gegen Sparta 414 v. Chr., in Delphi ebenfalls ein großes troianisches Pferd aufgestellt<sup>35</sup>. Anlaß und Zeitpunkt der beiden Weihungen sind zwar nicht identisch, aber das argivische Denkmal bezieht sich wohl sicher auf das der Athener, mit denen damals ein Bündnis bestand<sup>36</sup>. Es hat zweifellos den argivischen Anteil am Sieg über Troia betont, und so wird hier in sehr bezeichnender Weise selbst in der Beziehung

<sup>31</sup> Plutarch, Lysander 1.

<sup>32</sup> IG II<sup>2</sup> 403. SIG<sup>3</sup> 264 (NW-Griechenland). Pausanias 4, 36, 6 (Sphakteria). Dazu Pomtow, JdI 37, 1922, 85 ff. (in mancher Hinsicht problematisch).

<sup>33</sup> Pausanias 1, 23, 8. Stevens, Hesperia 5, 1936, 460 f. RE IV A 372 s. v. Strongylion (G. Lippold). A. E. Raubitschek, Dedications from the Athenian Akropolis (1949) Nr. 176. Dazu ein möglicher Nachklang des Werkes auf der Würzburger Scherbe, Bulle, <sup>3</sup>Εφημ 1937, 473 ff. Abb. 1. B. A. Sparkes, Greece and Rome 18, 1971, 61 (Hinweis H. Froning).

<sup>34</sup> So auch Lippold, in RE IV A 372.

<sup>35</sup> Pausanias 10, 9, 12. Pomtow, Klio 8, 1908, 102 ff. E. Bourguet, FdD III 1 (1929) 56 f. J. Pouilloux — G. Roux, Enigmes à Delphes (1963) 60 ff.

<sup>36</sup> Vgl. Lippold, in RE IV A 372. Pomtow, in RE Suppl. IV 1224 s. v. Delphoi.

zu dem Verbündeten zugleich eine agonale Komponente deutlich, die auch in den athenisch-messenischen Denkmälern eine Rolle gespielt haben mag<sup>37</sup>.

Was das delphische Denkmal der Messenier betrifft, so kann man vielleicht noch einen Schritt weiter gehen. Zusammen mit den Resten dieses Monuments wurden Teile eines zweiten, offenbar maßgleichen Pfeilers gefunden<sup>38</sup>. Diese bestehen aus anderem Material, die beiden Pfeiler können also nicht wie die beiden Niken des Lysander eine einzige Weihung gebildet haben. Unwahrscheinlich ist es auch, daß die Messenier in sehr kurzem zeitlichen Abstand — annähernde Gleichzeitigkeit wäre aus historischen Gründen zu fordern, da außer im archidamischen Krieg kaum einleuchtende Anlässe für ein solches Denkmal der Messenier zu finden sind<sup>39</sup> — einen zweiten, genau gleichen Pfeiler in anderem Material errichtet hätten. So hat die gelegentlich geäußerte Vermutung, der zweite Pfeiler sei eine parallele Weihung der Athener für dieselben Siege in Nordwestgriechenland<sup>40</sup>, die sie zusammen mit den Messeniern errungen hatten, einige Wahrscheinlichkeit für sich. Die beiden Verbündeten hätten sich dann über die allgemeinen Formen und Maße ihrer Denkmäler abgesprochen, hätten dabei aber keine pedantische Gleichheit angestrebt. Freilich ist das eine unbeweisbare Vermutung, auf die man keine weiteren Schlüsse bauen sollte; die prinzipielle Möglichkeit solcher Beziehungen zwischen verschiedenen Denkmälern ist jedoch auch ohne dieses Beispiel deutlich.

Schließlich gibt es als dritte Möglichkeit den Anschluß an frühere Taten der eigenen Stadt. Nach Sphakteria haben die Athener Beutewaffen in der Stoa Poikile an der Agora aufgehängt; einer der Schilde mit der Aufschrift ΑΘΗΝΑΙΟΙ ΑΠΟ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΩΝ ΕΚΡΥΛΟ ist bei den Ausgrabungen gefunden worden<sup>41</sup>. Damit knüpften die Athener an einen früheren Sieg über Sparta an. Denn in der Stoa Poikile befand sich damals bereits ein Gemälde der Schlacht von Oinoe, die den Athenern zu Beginn ihrer Auseinandersetzungen mit Sparta um 460 v. Chr. einen ersten Erfolg gebracht hatte<sup>42</sup>. Dieses Bild aber gehörte seinerseits zu einem Gemäldezyklus, in dem auch die Schlacht bei Marathon, der Sieg der Athener gegen die Amazonen und die Einnahme Troias unter Beteiligung athenischer Helden dargestellt waren<sup>43</sup>. Die Erfolge gegen Sparta wurden also an die Tradition des epochalen Sieges gegen die Perser und der gefeierten Kämpfe Athens in der Heldenzeit angeschlossen.

Vor diesem Hintergrund wird nun auch die Aufstellungsweise der Messenier-Monumente in Delphi und Olympia besser verständlich. Ihr Pfeiler in Delphi stand offenbar

<sup>37</sup> Eine wieder etwas andere Art von Parallelität bilden die Anatheme des Lysander und des spartanischen Staates nach Aigospotamoi in Sparta: Lysander weihte zwei Niken im Bezirk der Athena Chalkioikos (oben S. 76 f.), Sparta zwei Dreifüße im Amyklaion (o. Anm. 19). Die Zweizahl in beiden Fällen macht die Beziehung zwischen den Weihungen deutlich.

<sup>38</sup> F. Courby, *FdD* II 297 ff. K. Herrmann, *JdI* 87, 1972, 246 f.

<sup>39</sup> Vgl. die Aufstellung bei Pomtow, *Neue Jbb* 153, 1896, 579 ff.

<sup>40</sup> Courby a. O. 301 f. Etwas abweichend Bousquet, *BCH* 85, 1961, 71.

<sup>41</sup> Pausanias 1, 15, 4. Shear, *Hesperia* 6, 1937, 347 f. Ders., *Εφημ* 1937, 140 ff. T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* (1973) 77. Gleichzeitig wurden auch Beuteschilde von Sphakteria auf der Athener Akropolis geweiht: O. Jahn — A. Michaelis, *Arx Athenarum* (1901)<sup>2</sup> ad 27, 5.

<sup>42</sup> Pausanias 1, 15, 1. Hölscher a. O. 68 ff.

<sup>43</sup> Ebenda 50 ff.

auf der Terrasse unmittelbar über der Perserhalle, die die Athener 478 v. Chr. zur Aufnahme der Beute aus den Perserkriegen gebaut hatten<sup>44</sup>. In dieser Halle hatten sie dann auch Beutestücke aus verschiedenen Siegen zu Beginn des peloponnesischen Krieges aufgestellt<sup>45</sup>, hatten also diese jüngeren Siege in die Tradition der Perserkriege gestellt. Hieran schlossen die Messenier — und, wenn die Zuweisung des zweiten Pfeilers zutrifft, auch die Athener selbst — an; die Pfeilermonumente waren gewissermaßen die Bekrönung dieser Halle.

In Olympia, wo Athen nicht mit einem repräsentativen Weihgeschenk vertreten war, wählten die Messenier und Naupaktier einen anderen Bezug: auf Sparta. Ihre Nike hat nicht nur das Denkmal Lysanders in Sparta herausgefordert, sondern sie stellt offenbar schon ihrerseits eine Antwort auf ein älteres Denkmal dar, nämlich auf den goldenen Schild, den Sparta und seine Verbündeten 457 v. Chr. nach der Schlacht von Tanagra als Firstbekrönung des Zeus-Tempels gestiftet hatten<sup>46</sup>. Dieser Schild muß mehrere Jahrzehnte lang die einzige Bekrönung des Tempels gewesen sein, bis Paionios dann die eigentlichen Akrotere schuf. Sein Mittelakroter, ebenfalls eine Nike, überragte seitdem den Schild der Spartaner. Dies spartanische Denkmal mußte aber um so herausfordernder wirken, als es wie ein Stück des Tempels selbst aussah. Es kann sich in der Form nicht wesentlich von den Scheibenakroteren aus Terrakotta unterschieden haben, die viele griechische Tempel bekrönten — und zwar als genuiner Bauschmuck, nicht als zusätzliches Weihgeschenk<sup>47</sup>. In Olympia hatte der Hera-Tempel eine derartige Bekrönung; und am Schatzhaus von Megara, ebenfalls in Olympia, stand auf einem solchen Scheibenakroter sogar eine Inschrift, die verkündete, daß der Bau aus der Beute eines bestimmten Sieges gegen Korinth errichtet war<sup>48</sup>. Die Inschrift für den spartanischen Schild sagte zwar nicht, daß der ganze Bau, sondern nur, daß der Schild selbst für den Sieg bei Tanagra geweiht war<sup>49</sup>; aber eine leichte Okkupation des berühmten Tempels durch Sparta stellte die Anbringung des Schildes zweifellos dar.

Die Beziehung der Paionios-Nike auf dies spartanische Denkmal<sup>50</sup> wird zunächst durch die Aufstellung sinnfällig. Schon die Höhe des Monuments konnte den Vergleich mit den Firstbekrönungen des Tempels nahelegen. Deutlich wurde dieser Bezug aber vor allem durch den Ort der Aufstellung und die Ausrichtung der Figur (Abb. 5). Etwa 30 m vor der Front des Tempels stehend, dabei leicht nach Süden

<sup>44</sup> Courby a. O. 302. F. Colin, *FdD* III 4, 1f. 164f.

<sup>45</sup> *RE* Suppl. IV 1307f. Nr. 53 E s. v. Delphoi (Pomtow). P. Amandry, *FdD* II 119f.

<sup>46</sup> Pausanias 5, 10, 4. *Olympia* V (1896) Nr. 253 (W. Dittenberger—K. Purgold). Meiggs—Lewis Nr. 36. Guarducci, *RendPontAcc* 12, 1936, 125 ff. Dies., *Epigrafia Greca* I (1967) 469 ff.

<sup>47</sup> Mallwitz, *AM* 83, 1968, 124 ff. Die Verbindung des Tanagra-Schildes zu diesen Akroteren hat schon O. Benndorf, *ÖJh* 2, 1899, 8 ff. gezogen. Man muß dabei nicht unbedingt an ein morphologisch genau in Metall umgesetztes Scheibenakroter denken, wird aber die Verbindung kaum völlig leugnen können. Die Wirkung muß sehr ähnlich gewesen sein, die Anbringung auf der sonst durch Akrotere verzierten Giebelmitte mußte den Schild als zum Tempel wesentlich zugehörig erscheinen lassen. Zum Scheibenakroter zuletzt Lauter-Bufé, *AM* 89, 1974, 205 ff.

<sup>48</sup> Pausanias 6, 19, 13.

<sup>49</sup> s. o. Anm. 46.

<sup>50</sup> Eine Andeutung in dieser Richtung bei F. Eckstein, *Anathemata* (1969) 104 Anm. 11.



Abb. 5. Modell von Olympia (Mallwitz), Ausschnitt

gerückt, wendete sich der Pfeiler mit der Nike nach Osten, zur Feststraße hin<sup>51</sup>. Das ist insofern bemerkenswert, als offenbar seit der Errichtung des Zeus-Tempels die Weihgeschenke in diesem Bereich des Heiligtums auf diesen hin ausgerichtet zu werden pflegten<sup>52</sup>. Wenn die Nike sich dagegen vom Tempel wegwendet, so geschieht das anscheinend in der Absicht, daß der Besucher, der sie von vorne betrachtete, zugleich auf die Tempelfront blickte. Die Künstlerinschrift lenkte sein Auge auf die Akrotere über dem Giebel, besonders auf das Mittelakroter, jene ebenfalls von Paionios geschaffene Nike, die den Spartanerschild überragte. Damit ist der Bezug zwischen den beiden Figuren zunächst zum persönlichen Ruhm des Künstlers ausgenutzt. Aber im Sinn der Auftraggeber und ihrer politischen Absichten sollte gewiß noch eine andere Beziehung deutlich werden — eine Beziehung, die der antike Betrachter, gewöhnt an derartige Verweise, zweifellos sofort gesehen hat: Denn das eigentlich politische Motiv an dem Tempelfirst war der Siegeschild der Spartaner. Zu diesem Schild begaben sich die Messenier in Konkurrenz. Und dies war für die Spartaner eine solche Provokation, daß Lysander nach dem endgültigen Sieg das Motiv in polemischer Weise für Sparta übernahm.

<sup>51</sup> o. S. 72 Anm. 4. Vgl. auch u. S. 108 f.

<sup>52</sup> Eckstein a. O. 104 Anm. 11.

Daneben ist noch eine zweite, wenn auch lockerere Beziehung möglich. Rechts vor dem Eingang des Zeus-Tempels stand eine weit überlebensgroße Zeus-Figur der Spartaner, deren teilweise erhaltene Inschrift in die Zeit um 500 v. Chr. weist<sup>53</sup>. Pausanias erklärt sie als Weihgeschenk aus dem zweiten Aufstand der Messenier; vermutungsweise hat man das in jüngster Zeit auf einen messenischen Krieg zu Beginn des 5. Jahrhunderts bezogen, der in den Quellen nur geringe Spuren hinterlassen hat<sup>54</sup>. Wenn diese Deutung zutrifft, so sollte vielleicht auch dieses Denkmal mit der Nike eine Antwort erhalten. Es ist verständlich, daß Denkmäler, je mehr sie Ausdruck historischer Vorgänge sind, gerade wie die Vorgänge selbst in vielen Richtungen Beziehungsmöglichkeiten entwickeln konnten. Optisch fiel jedoch die Verbindung zu dem Zeus sicher nicht so stark ins Auge wie die zu dem Tanagra-Schild, in der wohl die primäre Intention der Nike zu sehen ist.

### 3. DIE ENTSTEHUNG DES POLITISCHEN DENKMALS

Derartige Beziehungen zwischen Weihgeschenken des 5. Jahrhunderts ließen sich noch in viel größerer Zahl aufzeigen<sup>55</sup>. Es ist ein dichtes Netz von Herausforderungen und polemischen Repliken, von Anknüpfungen an frühere eigene Erfolge oder Bekenntnissen zu Verbündeten, das sich über weite Räume und Zeiten spannt. Die Verhaltensweise, die darin zum Ausdruck kommt, scheint in dieser Form erst im 5. Jahrhundert entstanden zu sein. Gewiß ist die agonale Haltung seit ältesten Zeiten eine psychologische Grundkonstante der Griechen und ein wesentliches Stimulans ihrer geschichtlichen Entwicklung überhaupt<sup>56</sup>. Und gewiß zeugen schon in archaischer Zeit die glanzvollen Weihgeschenke und die prächtigen Schatzhäuser in den Heiligtümern von dem Bestreben, einander zu überbieten und auszustechen. Jedes etwas ambitiöseres Weihgeschenk hat diese beiden Aspekte: einerseits den Gott, andererseits den Stifter zu ehren<sup>57</sup>. Aber seit dem Ende der archaischen Zeit, und offenbar zusammenhängend mit dem Entstehen eines bewußteren Verhältnisses zur eigenen Vergangenheit, wurden vielfach die Weihgeschenke, die man nach bedeutenden geschichtlichen Ereignissen zum Dank für einen Erfolg aufstellte, immer eindeutiger zu Ruhmesmonumenten dieser Ereignisse und ihrer Protagonisten selbst, zu 'Denkmälern' im eigentlichen Sinn des Wortes. Die traditionelle Bestimmung als pracht-

<sup>53</sup> Pausanias 5, 24, 3. Olympia V (1896) Nr. 252 (W. Dittenberger—K. Purgold).

<sup>54</sup> F. Kiechle, Messenische Studien (1959) 116f. E. Meyer, Pausanias, Beschreibung Griechenlands (1954) 617 Anm. 3 zu S. 284. A. Hönle, Olympia in der Politik der griechischen Staatenwelt (1972) 145f. H.-V. Herrmann, Olympia (1972) Anm. 451. Die Beziehung der Nike auf diesen Zeus wurde unter der falschen Voraussetzung, daß er aus dem Krieg der 460er Jahre stamme, bereits von R. Weil, AZ 34, 1876, 230 vertreten.

<sup>55</sup> Vgl. etwa die Stelen bei den Thermopylen und die Aufnahme desselben Motivs durch Athen beim Kap Artemision: Gauer, Weihgeschenke 117ff. Auf eine vergleichbare Praxis bei attischen Porträtstatuen will ich an anderer Stelle eingehen (Festschrift E. Siegmann, Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft N. F. 1, 1975).

<sup>56</sup> Zum agonalen Verhalten der Griechen s. J. Burckhardts Griechische Kulturgeschichte; ferner H. Schaefer, Staatsform und Politik (1932) 175ff. H. Berve, Gestaltende Kräfte der Antike<sup>2</sup> (1966) 1ff.

<sup>57</sup> P. de la Coste-Messelière, Au Musée de Delphes (1936) 9ff.

volles Geschenk an die Gottheit ging dabei gewöhnlich nicht verloren, aber daneben trat immer deutlicher das politisch-historische Moment in den Vordergrund. Die Niken des Lysander in Sparta waren nicht nur Geschenke an Athena, sondern sie rühmten vor allem, daß Sphakteria durch Aigospotamoi wieder wettgemacht war; und das delphische Lysander-Monument verkündete in erster Linie, daß Aigospotamoi einen besseren Anspruch auf Vorherrschaft in Griechenland begründete als Marathon und daß Lysander ein größerer Feldherr war als Miltiades.

Diese Herauslösung und Verselbständigung politischer Motive aus dem wesentlich religiös geprägten Kontext der archaischen Kunst wird auch an anderen Denkmälern deutlich<sup>58</sup>. Die Tyrannenmörder des Antenor und die Ersatzgruppe von Kritios und Nesiotes sind die ältesten bekannten großplastischen Figuren, die — gegen alle bisherige Tradition — ohne präzise religiöse Funktion errichtet wurden. Die Dargestellten wurden zwar als Heroen verehrt, aber der Kult fand nicht bei den Standbildern statt. Diese sind nicht Kultstatuen, nicht Weihgeschenke, nicht Grabfiguren, sondern die ersten Ehrenstatuen: politische Monumente, aufgestellt im Zentrum des politischen Lebens von Athen, der Nachwelt zur Erinnerung<sup>59</sup>.

Bei Denkmälern, die als Weihgeschenke in Heiligtümern aufgestellt wurden, ist das allmähliche Vorherrschen der repräsentativen über die religiösen Motive, das Hervortreten des Menschen gegenüber der Gottheit, naturgemäß schwer objektiv nachzuweisen<sup>60</sup>. Aber schon die Antike selbst hat sich darüber Rechenschaft gegeben. Wenn Pausanias die Bildnisehrungen für Alkibiades, Lysander, Konon und Timotheos unter rein politischen Gesichtspunkten sieht<sup>61</sup> — »es verhält sich zu allen Zeiten so, die Ionier wie alle anderen Menschen huldigen dem, der am stärksten ist« —, so ist das sicher nicht nur späte Interpretation; denn schon im frühen 4. Jahrhundert sagt eine Inschrift auf der Basis einer Statue des Gorgias in Olympia sehr betont, daß das spektakuläre goldene Standbild desselben Redners in Delphi nicht als Demonstration seines Reichtums, sondern aus Verehrung für die Götter errichtet worden sei<sup>62</sup>. Die profane Motivation, die hier nur durch ihre Verleugnung implizit bezeugt ist, wird völlig deutlich in den Rittern des Aristophanes<sup>63</sup>, wo der Paphlagonier den auf ihn eindringenden Rittern zuruft: warum sie ihn denn angriffen, wo er doch gerade den Antrag habe stellen wollen, ihnen wegen ihrer Tapferkeit auf der Akropolis ein Denkmal zu errichten<sup>64</sup>.

<sup>58</sup> Zum Folgenden s. auch T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr. (1973) 204f.

<sup>59</sup> Ebenda 85f.

<sup>60</sup> Pausanias 5, 21, 1 und 5, 25, 1 möchte ich nicht als Zeugnis eines rechtlich definierten Unterschieds zwischen Weihgeschenken und Ehrenstatuen in so früher Zeit ansehen (vgl. dazu H.-V. Herrmann, Olympia [1972] Anm. 436. E. Reisch, Griechische Weihgeschenke [1890] 35 ff.).

<sup>61</sup> Pausanias 6, 3, 16.

<sup>62</sup> M. Fränkel, AZ 35, 1877, 43 ff.

<sup>63</sup> Aristophanes, Ritter 267f.

<sup>64</sup> Eine vergleichbare Säkularisierung, die wegen des äußerlich gleich bleibenden religiösen Rahmens schwer zu objektivieren, aber dennoch völlig deutlich ist, ist die ebenfalls im 5. Jh. einsetzende Entwicklung zum Berufssathletentum bei den großen Spielen (E. Reisch, in RE II 2050f. s. v. Athletai). Je mehr die religiösen Elemente nur noch einen äußeren Rahmen bilden, desto mehr wird die Entwicklung von menschlichen 'Sachzwängen' bestimmt: das Athletentum von Trainingsmethoden, die

Die Bildmotive entsprachen häufig diesen Tendenzen. Die Denkmäler konnten sich inhaltlich auf das betreffende Ereignis und die dabei handelnden Protagonisten beziehen wie etwa das athenische Weihgeschenk für Marathon oder das spartanische für Aigospotamoi. Bei beiden stand nicht die Gottheit im Mittelpunkt, sondern der siegreiche Mensch. Götter und Heroen umgaben ihn und erwiesen ihm Gunst und Ehre<sup>65</sup>. Dabei brauchten sie keine besonders enge Beziehung zu dem Gott des Heiligtums zu haben; als hilfreiche Wesen bezogen sie sich zunächst auf den Sieger, sie repräsentierten aber vor allem zugleich den Staat, der das Denkmal gestiftet hatte. Diese Absicht ist auch etwa an dem Weihgeschenk deutlich, das Athen für den Sieg am Eurymedon nach Delphi gestiftet hat: eine bronzene Palme, die allgemein als heiliger Baum Apolls zu verstehen ist, insbesondere aber dem Apoll von Delos, dem Schutzgott des Seebundes, gehört; und darauf ein goldenes Palladion, sicher das troianische, das Athen wie viele andere Städte zu besitzen behauptete<sup>66</sup>. Bei der Marathon-Gruppe der Athener ist ein politisch-repräsentativer Zug noch dadurch besonders deutlich, daß die Stadt bereits gleich nach der Schlacht ein großes Anathem im Heiligtum von Delphi aufgestellt hatte<sup>67</sup>. Das neue Weihgeschenk ging also über den unmittelbar dem Gott geschuldeten Dank hinaus, es erhält zudem durch den beträchtlichen zeitlichen Abstand deutlich kommemorativen Charakter, der auch in der kühnen Themenwahl offenkundigen Ausdruck gefunden hat. Sehr bezeichnend für diesen Prozeß ist schließlich die Entwicklung des Tropaion, das sich im 5. Jahrhundert von einem vergänglichen Zeichen der Schlachtwende zu einem dauerhaften historischen Monument des Sieges entwickelt<sup>68</sup>. Auch hier scheint Kimon eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Wahrscheinlich war er es, der auf dem Schlachtfeld von

Weihgeschenke vom Bedürfnis politischer oder individueller Repräsentation. Parallel dazu geht etwa der Wandel in der Kriegsführung von einer mehr 'agonalen' Haltung mit ihren ungeschriebenen Gesetzen zu totaleren Methoden, wie sie besonders im peloponnesischen Krieg ausgebildet wurden. Vgl. H. Schaefer, *Staatsform und Politik* (1932) 178, der betont, »daß die zahllosen Kämpfe im älteren Griechenland keinen politischen Charakter tragen, kein Friedensschluß sie beendet. Erst in der Mitte des 5. Jhs. werden die Gegensätze unter den Griechen immer stärker 'politisch' und kündigen damit das Nahen einer neuen Epoche«. s. auch H. Berve, *Gestaltende Kräfte der Antike*<sup>2</sup> (1966) 5f. 9f. 12.

<sup>65</sup> Sicher jedoch ist die Stellung Lysanders zwischen den Göttern nicht ein Zeichen göttlicher Ehren; vgl. Chr. Habicht, *Gottmenschentum und griechische Städte*<sup>2</sup>. *Zetemata* 14 (1971) 6. Auch die Parallele des athenischen Marathon-Anathems spricht dagegen.

<sup>66</sup> Pausanias 10, 15, 4f. Plutarch, *Nikias* 13, 5. Plutarch, *De Pyth. oraculis* 8, 397 F. Diodor 11, 62, 3. Amandry, *BCH* 78, 1954, 307ff. Gauer, *Weihgeschenke* 105ff.

<sup>67</sup> Pausanias 10, 11, 5. Es kommt in diesem Zusammenhang nicht darauf an, ob der Sockel mit dem Anathem allein oder auch das Schatzhaus selbst die Weihung für Marathon ist; dazu zuletzt Gauer, *Weihgeschenke* 45ff. J. Kleine, *Untersuchungen zur Chronologie der attischen Kunst von Peisistratos bis Themistokles*, *IstMitt Beiheft* 8 (1973) 94ff. Jedenfalls gab es vor der Gruppe des Phidias schon ein gleich nach der Schlacht errichtetes Weihgeschenk.

<sup>68</sup> W. C. West III, *Classical Philology* 64, 1969, 7ff. Hölscher a. O. 255 Anm. 404. Hinzuzufügen ist das Tropaion im Heiligtum des Heros Phylakos in Delphi für die Zurückschlagung der persischen Eindringlinge 479 v. Chr., das um oder bald nach 400 v. Chr. errichtet sein muß: Merritt, *Hesperia* 16, 1947, 58ff. Gauer, *Weihgeschenke* 14. Zur Lokalisierung des Heiligtums s. K. Widdra, *MarbWPr* 1965, 38ff. Vgl. auch die Stelen bei den Thermopylen und beim Kap Artemision, die zwar keinen Sieg bezeichnen konnten und darum keine Tropaia waren, aber doch ebenfalls in dauerhaftem Material einen rühmenswerten Kampf verherrlichten: Gauer, *Weihgeschenke* 117ff.

Marathon ein dauerhaftes 'Tropaion' hat aufstellen lassen<sup>69</sup>: zwar keinen einfachen, in Stein umgesetzten Pfahl mit Beutewaffen, sondern eine Säule mit einem umfangreicheren figürlichen Motiv, vielleicht einer tropaionschmückenden Nike — aber doch ein dauerhaftes Siegesdenkmal, wo traditionellerweise eine vergängliche Markierung gestanden hatte.

Eine ähnliche Entwicklung wird darin deutlich, daß seit dem Ende des 6. Jahrhunderts bestimmte mythische Ereignisse, wie Amazonomachie, Iliupersis, Kentauromachie oder auch Gigantomachie, nicht mehr nur als berühmte oder auch vorbildliche Taten gefeiert werden, sondern in einen präzisen Bezug zu gegenwärtigen politischen Vorgängen gesetzt werden können<sup>70</sup>. Sie werden im Hinblick auf die aktuelle Situation ausgewählt, z. T. sogar umgewandelt und in diesem Sinn auf Staatsdenkmälern dargestellt: deutlich etwa an dem Gemäldezyklus in der Stoa Poikile, wo die mythischen Siege über die Amazonen und gegen Troia neben die historischen Erfolge gegen die Perser und gegen Sparta gestellt waren<sup>71</sup>; an dem Schild der Athena Promachos, einem Anathem aus der Beute des Xerxes-Krieges, wo die Kentauromachie an die eben errungenen Siege erinnerte<sup>72</sup>; ebenso an den Gemälden im Tempel der Athena Areia in Plataiai, der aus der Beute der Plataier beim Sieg in der Schlacht von 479 erbaut war<sup>73</sup>: Dort spielte ein Gemälde des Onasias, der Zug der Sieben gegen Theben mit der trauernden Euryganeia, der Mutter der feindlichen Brüder, auf den Rachezug der Griechen gegen das verräterische Theben und die betrübliche Zerspalteneheit der Griechen im Perserkrieg an; und ein Bild des Polygnot mit der Rache des Odysseus an den Freiern wies darauf hin, wie die Griechen die Perser 'im eigenen Haus' für ihre Hybris bestraft hatten. Der Mythos ist hier in einer analogischen Denkweise für die Gegenwart kommensurabel gemacht, er erhält seine spezifische Prägung und Bedeutung durch die aktuelle Erfahrung und wird zu einem Mittel bewußter Selbstdarstellung.

Aber selbst wenn das figürliche Motiv nicht besonders individuell war, wie etwa bei der Nike der Messenier und Naupaktier, so ist doch der präzise historische Bezug ebenso deutlich: Denn dies war ja nicht die Siegesgöttin schlechthin, sondern eben jene Siegesgöttin, die bei Sphakteria den früheren spartanischen Erfolg wettgemacht hatte. Hier deutet sich im Wesen der Nike eine Veränderung an, die sehr charakteristisch für das 5. Jahrhundert ist: die Möglichkeit der Spezifizierung, des Bezugs auf Einzelnes oder Einmaliges. Eine rf. Pelike aus der Mitte des 5. Jahrhunderts zeigt einen Sänger, umgeben von vier Niken, die durch Beischriften als Siegesgöttinnen der panathenäischen, der nemeischen, der marathonschen und der istschmischen Spiele bezeichnet sind<sup>74</sup>. Nike ist auch hier nicht mehr nur allgemeine Göttin der Begnadung durch den Sieg, sondern zugleich — das eine schließt das andere nicht aus — Be-

<sup>69</sup> Vanderpool, *Hesperia* 35, 1966, 93 ff.

<sup>70</sup> Dazu demnächst E. Thomas, *Der Bedeutungswandel griechischer Mythendarstellungen* (ungedruckte Diss. Köln 1972). Vgl. auch T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* (1973) 70 ff.

<sup>71</sup> Ebenda 70 ff.

<sup>72</sup> Pausanias 1, 28, 2.

<sup>73</sup> Gauer, *Weihgeschenke* 99 f.

<sup>74</sup> T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 176 Taf. 16, 8.

zeichnung eines Ereignisses im menschlichen Bereich. Damit tritt neben ihre Eigenart als Göttin ein mehr gedanklicher Aspekt, der sich gut in die beobachteten Tendenzen einfügt und die Möglichkeit des präzisen historischen Bezugs sehr fördert.

Der vielschichtige, umfassende Prozeß, der hier sichtbar wird<sup>75</sup>, besteht vor allem darin, daß der politische Bereich — trotz des alten religiösen Rahmens, in dem die Denkmäler zumeist stehen — eine gewisse Autonomie ausbildet, daß er seine eigenen Konsequenzen und 'Sachzwänge' entwickelt<sup>76</sup>. Die Jahrzehnte um 500 v. Chr. und die Perserkriege haben dabei eine große Rolle gespielt. Auf dieser Grundlage hat sich dann im weiteren Verlauf des 5. Jahrhunderts infolge der Verschärfung der innergriechischen Situation jenes historisch-politische Spiel von Provokationen und Repliken, von Beziehungen auf Freunde und Feinde ausgebildet, das von der Nike der Messenier und Naupaktier ausgehend zu beobachten war.

#### 4. ERWEITERUNG DER FRAGESTELLUNG

All diese 'äußeren' Bedingungen gehören unlösbar zu dem Kunstwerk hinzu. Um ihretwillen ist es geschaffen worden, und wenn man daraus das 'reine' Kunstwerk abstrahiert, so raubt man dem Denkmal seinen Lebensraum. Aber es ist doch enttäuschend — man muß sich das mit aller Klarheit eingestehen —, wie wenig sich zunächst von hier aus zum Verständnis der Kunstformen ergibt. Die bisherigen Überlegungen haben im Grund nur die Art und den Ort der Aufstellung der Nike zu erklären vermocht. Die Figur selbst aber hätte in derselben Form auch jeden anderen Sieg dieser Zeit feiern können; und umgekehrt hätten die bisher betrachteten Funktionen des Messenier-Denkmal auch von einer ganz anders gestalteten Statue erfüllt werden können. Der historische Anlaß scheint also wenig Einfluß auf die künstlerische Gestaltung gehabt zu haben. Und auch wenn ein Denkmal thematisch genauer auf das gefeierte Ereignis Bezug nimmt, wie etwa das Marathon-Weihgeschenk der Athener, so kann das zunächst nur zu einer Erklärung des Motivs, nicht auch der künstlerischen Form, etwa des Körperaufbaus, der Gewandwiedergabe führen. Die Frage nach der konkreten äußeren Situation, die zur Entstehung eines Werkes geführt hat, eröffnet darum nur ein partielles Verständnis. Hinzu kommt nicht nur, daß diese Situation in den meisten Fällen nicht mehr präzise erkennbar ist — diese akzidentielle Schwierigkeit brauchte die Berechtigung des Prinzips nicht zu beeinträchtigen —, sondern vor allem, daß sie vielfach nicht so aufschlußreich und charakteristisch ist wie etwa bei der Nike der Messenier und Naupaktier, daß das historische Interesse des Anlasses eines Kunstwerks oft nicht mit dessen formaler Bedeutung gleichrangig ist. Der äußere Anlaß umfaßt bei weitem nicht alle synchronen Bedingungen eines Werkes; gerade zum Verständnis der künstlerischen Form ist er oft wenig ergiebig. Zweifellos aber kann eine Methode für die Kunstgeschichte nur dann umfassende Bedeutung beanspruchen, wenn sie auch die formalen Phänomene möglichst weitgehend zu erklären hilft. Anderenfalls ist sie, sofern es um Kunst-Geschichte geht, nur ein Hilfsmittel.

<sup>75</sup> Vgl. dazu auch Gauer, Weihgeschenke 126.

<sup>76</sup> Vgl. dazu Anm. 64.

Offensichtlich liegt die genannte Schwierigkeit am Charakter der künstlerischen Form selbst. Denn die Form des einzelnen Werkes ist gewiß nicht nur ein einmaliges individuelles Gebilde, sondern sie ist zugleich eingebunden in allgemeinere Voraussetzungen; sie ist geprägt vom Stil eines bestimmten Künstlers, einer bestimmten Kunstschule, von den künstlerischen Möglichkeiten der jeweiligen Epoche, und ebenso vom Geschmack des Auftraggebers wie von den allgemeinen Kunsturteilen des Publikums. Alle diese übergreifenden stilistischen Gegebenheiten haben aber mit dem Anlaß des Werkes unmittelbar kaum je etwas zu tun<sup>77</sup>; sie sind bestimmt von allgemeineren Erfahrungen der betreffenden Individuen oder Gruppen. Die Schwierigkeit, vom historischen Anlaß eines Werkes aus seinen Stil zu verstehen, beruht auf dieser Inkommensurabilität von Anlaß und Stil.

Die künstlerische Form ist darum weitgehend nicht mit derart unmittelbaren Anlässen und Absichten, sondern mit allgemeineren historischen Verhältnissen und Prozessen auf eine Stufe zu stellen. Methodisch ergibt sich dabei die Forderung, möglichst genau auf die Ebene zu achten, auf der die Kunst wie die Geschichte jeweils betrachtet werden: ob es sich um punktuelle oder um längerfristige, um individuelle oder kollektive Erfahrungen und Aussagen handelt; ob um Formen und Anschauungen, die der betreffenden Zeit als eine von mehreren Möglichkeiten bewußt, die also absichtsvoll gewählt worden sind, oder um solche, die damals selbstverständlich und unbefragt blieben und erst uns aus späterer Sicht in ihrer Besonderheit deutlich werden. Die Beziehung von Kunst und Geschichte ist nur dann präzise zu erkennen, wenn die Analyse in beiden Bereichen jeweils dieselbe Ebene einhält. Dies soll im Auge behalten werden, wenn im folgenden die künstlerische Form der Paionios-Nike betrachtet wird.

## 5. DIE KÜNSTLERISCHE FORM

Der wesentliche Bildgedanke der Figur besteht in der außerordentlich kühnen Lösung des Problems des Fliegens<sup>78</sup>. Die Nike schwebt nicht nur mit ihren Flügeln, sondern wird vor allem von dem mächtig geblähten Manteltuch getragen. Das muß damals sehr erstaunlich gewesen sein. Archaische Niken waren gewöhnlich im Knie-  
lauf durch die Luft geeilt, ohne Charakterisierung der spezifischen Art fliegender Bewegung<sup>79</sup>. Wenn dann zu Beginn des 5. Jahrhunderts bei der Nike des Kallimachos die

<sup>77</sup> Möglich allenfalls bei sehr umstürzenden, alle Lebensbereiche betreffenden Ereignissen. Vgl. etwa den viel diskutierten Einfluß der Perserkriege bei der Entstehung des Strengen Stils (dazu jetzt auch J. J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece* [1972] 15 ff.), der freilich nur einer schon in der spätarchaischen Kunst angelegten Tendenz zum Durchbruch verhilft (R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica* [1950] 1 ff. G. Kaschnitz-Weinberg, Festschrift B. Schweitzer [1954] 147 ff.), also eine latent bereits vorhandene Erfahrungsmöglichkeit voraussetzt. Zwei Jahrhunderte früher hätte eine solche Bedrohung von außen nicht die klassische Kunst hervorgerufen.

<sup>78</sup> Zum Folgenden s. auch F. Studniczka, *Die Siegesgöttin* (1898). Roscher, *ML III* 315 ff. s. v. Nike (Bulle). L. Altscher, *Griechische Plastik III* (1956) 116 ff. (dessen Analysen wohl auf seiner ungedruckten Arbeit, *Die fliegende Nike*, Diss. München [1942], beruhen). *EAA* 5, 462 ff. s. v. Nike (Fuchs). Borbein, *JdI* 88, 1973, 165 ff.

<sup>79</sup> Dazu C. Isler-Kerényi, *Nike* (1969).

Laufbewegung organischer wird<sup>80</sup>, wenn um die Mitte des Jahrhunderts die Nike von Paros sogar mit durchhängenden Beinen herabschwebt<sup>81</sup>, so bleiben diese Figuren doch noch stark ihrer Standfläche verhaftet. Die Loslösung vom Boden, der Eindruck freien Fliegens ist erst in der Nike des Paionios so weit gelungen, wie das bei einer statuarischen Figur damals überhaupt möglich war; erst das geblähte Manteltuch gibt dem Auge den Eindruck, daß die Figur sich in der Luft zu halten vermag.

Dabei ist die Überwindung der Schwere dadurch anschaulich gemacht, daß die Gestalt in sich keine Ponderation aufweist, daß ihr darum die Schwingung fehlt, mit der andere Figuren dieser Zeit die Verschiebung des Gewichts ausgleichen. Geblieben ist eine stärkere Aktivität des linken vortastenden Beines gegenüber dem zurückschwingenden rechten; eine dem entsprechende scheinbar schräge Hüftlinie, die durch den seitwärts unter der Gürtung hinwegflatternden Überschlag des Chitons erzeugt wird; eine chiastisch gegensätzliche Gestaltung der oberen und unteren Körperhälfte, indem unten das rechte Bein durch die linearen Falten in seiner Rundung beschrieben, das linke dagegen als optische Stütze in seiner Länge betont wird, während oben umgekehrt die rechte Seite von vertikalen Falten beherrscht wird und die linke sich in die Tiefe rundet<sup>82</sup>; entsprechend die Führung des Mantels, dessen Wölbung rechts im unteren, links im oberen Teil deutlicher wird. Alle diese Elemente, die der kontrapostischen Kompositionsweise entnommen sind, bringen hier jedoch nicht wie an anderen Figuren dieser Zeit die Ponderation und damit das Funktionieren des Körpers zur Anschauung, sondern sind rein formale Gliederungsprinzipien<sup>82a</sup>. Die damals übliche Unterscheidung von tragenden und lastenden Körperteilen, durch die die Figur in sich selbst die Gesetze der Schwerkraft realisiert, ist hier aufgehoben bzw. verlagert in den Gegensatz von tragendem Gewand und hängendem Körper.

Diese Aufhebung der Schwere ist so weit getrieben, daß die Figur mit einer schrägen Achse in der Luft schwebt. Ihr Schwerpunkt fällt dadurch außerhalb des rechten Beines, das ohnehin, gegenüber dem linken zurückschwingend, für das Auge verkürzt und wenig tragkräftig wirkt<sup>83</sup>. Hinzu kommt die verschiedene Stellung der Flügel: der rechte, im Saum des Chitons sich quer über die Brust verlängernd, greift weiter zur Seite aus und läßt dadurch die Figur noch mehr kippen; der linke dagegen, fast senkrecht aufgerichtet und durch die Führung in die Tiefe für das Auge schmaler erscheinend, stellt eine Verlängerung des nackten vorgesetzten Beines dar und bildet kein wirkliches Gegengewicht. In dieselbe Richtung wirkt die Führung des Mantels mit der schrägen Begrenzung oben und der steilen an der linken Seite der Figur. Der Bildgedanke ist in allen Einzelheiten mit äußerster Konsequenz durchgeführt.

<sup>80</sup> Lippold, *HdArch* III 1, 79. H. Schrader — E. Langlotz — W. Schuchhardt, *Die archaischen Marmorwerke der Akropolis* (1939) 122ff. Hampe, *Antike* 15, 1939, 168ff. Gauer, *Weihgeschenke* 53. 115ff.

<sup>81</sup> Lippold, *HdArch* III 1, 114. EA 2395ff. Die Flügel müssen hier durch die steile Stellung, die sich an den Einlaßlöchern erkennen läßt, besonders wenig tragfähig gewirkt haben. Eine ausreichende Publikation dieser bedeutenden Figur ist ein dringendes Desiderat.

<sup>82</sup> Im Prinzip sehr ähnlich bei der Aphrodite Fréjus, vgl. F. Hiller, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jhs. v. Chr.* (1971) 3ff.

<sup>82a</sup> Sehr ähnliche Analyse bei Borbein a. O. 166f.

<sup>83</sup> Aus der Ansicht von unten wird das teilweise, aber nicht völlig ausgeglichen.

Der Eindruck des freien Fluges wird noch gesteigert durch zwei sehr geistreiche Einfälle, deren Funktion längst erkannt worden ist. Einmal durch den Adler, der unter den Füßen der Nike hindurchschießt. Durch ihn erhält die Figur nicht nur etwas entschiedenes Momentanes, sondern es wird ihr auch gleichsam der Boden unter den Füßen entzogen: Der Pfeiler wird als Standfläche negiert, die Figur schwebt frei in der Luft. Demselben Zweck dient die ungewöhnliche Dreiecksform des Pfeilers. Das Ziel war offenbar, dem Postament möglichst seine Körperhaftigkeit zu nehmen<sup>84</sup>. Rechteckige oder quadratische Pfeiler waren fast aus jeder Ansicht von zwei Seiten, also dreidimensional zu sehen. Auch Säulen wirkten durch ihre Rundung von allen Seiten als Körper. Der dreieckige Pfeiler dagegen erschien aus einem maximalen Ansichtswinkel nur als Fläche, stets gleichmäßig beleuchtet, fast entmaterialisiert. Die plastische, in Licht und Schatten sich artikulierende Figur der Nike muß dadurch noch mehr in den Lüften geschwebt haben.

Dieser Entwurf ist mit außerordentlich virtuoser Technik ausgeführt. Zunächst rein äußerlich: Das weit gespannte dünne Manteltuch, die ausgestreckten Arme, die hoch aufgestellten Flügel, das rückwärts schwingende Gewand, das frei heraustretende linke Bein — das alles sind Stellen, an denen der Marmor bei schon fortgeschrittener Arbeit sehr leicht brechen konnte. Hier zeigt sich also eine unerhörte, waghalsige Virtuosität der Technik, die zugleich ein großes finanzielles Risiko bedeutete. Aber auch die künstlerischen Formen selbst sind weitgehend von dieser Tendenz bestimmt. Die Brillanz der Marmorarbeit ist besonders an den tief gefalteten, üppig rauschenden Stoffmassen hinter den Beinen deutlich; und unmittelbar daneben bezeugen die flachen linearen Faltenzüge, die den Körper und das rechte Bein umschreiben, die Vielfalt der formalen Möglichkeiten des Künstlers. Als Glanzleistung technischer Bravour stellt sich die Nike des Paionios neben viele andere Werke ihrer Zeit: etwa die Aphrodite von der Athener Agora mit ihrem kaum überbietbaren Oberflächenreiz<sup>85</sup> oder auch die sandalenlösende Nike von der Balustrade des Athena-Nike-Tempels mit ihrer subtil differenzierten Sinnlichkeit<sup>86</sup>.

Gewiß hat es Stolz auf technische Fähigkeiten gegeben, solange es Künstler gibt. Brillante Marmorarbeit ist kein Kennzeichen ausschließlich des späten 5. Jahrhunderts. Aber sie ist doch ein erstes Indiz zum Verständnis dieser Epoche. Sie war damals — zwar nicht für alle, aber doch für viele Künstler — nicht nur ein Mittel, bestimmte Stilformen in möglichster Vollendung zu realisieren, sondern sie gehört zur Substanz dieses Stils, ohne sie wäre dieser Stil nicht das, was er ist. Gerade bei der Nike des Paionios sind die virtuose Marmortechnik wie auch die artistischen, geistreichen Einfälle nicht nur dienend, sondern sind offensichtlich eine stolze Bezeugung künstlerischer Meisterschaft, die sehr bewußt auf eine verstärkte Wirkung beim Betrachter zielt<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> Vgl. K. Herrmann, *JdI* 87, 1972, 253. Ganz anders ist die Funktion der ebenfalls dreieckigen Euthykartides-Basis von Delos (Bakalakis, *BCH* 88, 1964, 539 ff.), die mit einer Spitze nach vorne gerichtet ist.

<sup>85</sup> Harrison, *Hesperia* 29, 1960, 373 ff. Taf. 82.

<sup>86</sup> R. Lullies—M. Hirmer, *Griechische Plastik* (1960)<sup>2</sup> Taf. 191.

<sup>87</sup> Verbindung von originellem Bildmotiv und brillanter Ausführung auch in der Anekdote über das Kentaurenbild des Zeuxis bei Lukian, *Zeuxis* 7 (Overbeck, *SQ.* 1663).

Wie charakteristisch diese Tendenzen für das späte 5. Jahrhundert sind, zeigt sich daran, daß von ihnen die ganze Komposition der Nike bestimmt ist. Die Siegesgöttin breitet sich aus vor der Folie ihrer Gewänder, die die Figur wirkungsvoll 'in Szene setzen'. Eine vordere Folie bildet der Chiton in seinem unteren Teil, wo die Falten so geführt sind, daß ihre Bewegung vom Bein in die Tiefe kaum sichtbar wird und der Stoff die Gliedmaßen vielmehr zu hinterfangen scheint. Die zweite Folie dahinter bildet das große Manteltuch. Mantel wie Chiton umgeben die Figur nischenförmig. Vor den Stoffmassen mit ihrer starken Schattenbildung hebt sich die Nike selbst mit fast unverdeckten Körperformen hell ab. Leib und Beine wölben sich stark aus der Nische heraus, und diese Wölbungen werden durch die linearen Faltengrate, die den Bauch und das hintere Bein umschreiben, noch besonders betont. Das dünn aufliegende Gewand dient der Beschreibung des Körpers; es gliedert ihn in seine wesentlichen Teile — Brust, Bauch, Beine — und bringt das Volumen wie auch den sinnlichen Reiz der Gestalt zur Anschauung. Es sind also sehr deutliche Kontrastwerte — hell und dunkel, konvex und konkav, glatt und durchschluchtet —, auf denen die Wirkung beruht. Ähnliche Gestaltungsweisen lassen sich an vielen anderen Figuren dieser Zeit beobachten<sup>88</sup>. Die Nike des Paionios, wie sie dem Betrachter hoch in den Lüften erschien, muß durch ihre formalen Eigenschaften einen fast visionären Charakter gehabt haben.

## 6. KUNST UND GESCHICHTE IM SPÄTEN 5. JAHRHUNDERT

Wie sind solche Werke zu verstehen? Die Kunst des späten 5. Jahrhunderts, oft etwas pauschal und einseitig, aber gerade für Werke wie die Nike des Paionios zutreffend als 'Reicher Stil' bezeichnet, wird häufig als Ausdruck einer typischen Nachfolgezeit angesehen, als raffinierte und üppige Fortführung hochklassischer Formen, als Spätblüte eines *fin de siècle*<sup>89</sup>. Diese Auffassung hat ihre Begründung in der prägenden Kraft der vorausgehenden Künstlergeneration, vor allem des Phidias und des Polyklet. Und doch fragt es sich, ob solche Urteile den Absichten dieser Epoche ganz gerecht werden, ob in ihnen nicht unbewußt die Hochklassik des Phidias und Polyklet zum Maßstab gemacht ist. Darum ist es ein Fortschritt, daß in jüngster Zeit die vorwärtsweisenden Züge dieser Kunst wieder mehr zur Geltung gebracht worden sind<sup>90</sup>.

Das wird besonders deutlich, wenn man diese Werke in einen allgemeinen historischen Kontext stellt. Statt eines pauschalen Bildes der politischen, gesellschaftlichen, geistigen, religiösen und psychologischen Situation dieser Jahrzehnte können hier einige Nachrichten über die Künstlergeneration dieser Epoche angeführt werden — nicht weil die Lage des Künstlers damals allein entscheidend wäre für das künstlerische Werk, sondern weil darin die allgemeine Situation an konkreten Beispielen deutlich wird.

<sup>88</sup> Zur Folientechnik vgl. Hiller a. O. 70 ff., bes. 73 ff. Borbein a. O. 109. 115 f. 125 f.

<sup>89</sup> Besonders ausgeprägt bei W. H. Schuchhardt, *Die Epochen der griechischen Plastik* (1959) 80 ff.

<sup>90</sup> z. B. Hiller a. O. 76 f. Borbein a. O. 43 ff.

Es kommt dabei vorerst weniger darauf an, nach der Biographie und dem Œuvre einzelner Künstler zu fragen oder ihre Werke in eine allgemeine Entwicklungsreihe einzufügen. Sondern es ist zunächst die Vorfrage zu stellen, ob nicht das Problem des Künstlers und das der Entwicklung selbst in dieser Zeit ein anderes ist als zu anderen Zeiten. Dabei liegt es in diesem Fall besonders nahe, die Epoche von ihren Randscheinungen her zu beschreiben, von ihren exzentrischen Möglichkeiten, die leicht als peripher und als Abirrungen erscheinen können, bei denen aber zu fragen ist, ob es sich nicht vielmehr um sehr charakteristische Möglichkeiten dieser Zeit handeln könnte.

Die Überlieferung über diese Künstler hat vielfach stark anekdotischen Charakter<sup>91</sup>; sie wird darum von der wissenschaftlichen Kritik oft skeptisch betrachtet. Zweifellos ist manches daran tatsächlich spätere Ausschmückung, anderes ist als Wanderanekdote vom einen auf den anderen Künstler übertragen worden. Doch das Wesentliche ist auch ohne Prüfung der Verlässlichkeit jeder einzelnen Nachricht klar: daß der Kern dieser Überlieferung, die dahinter stehende Vorstellung eines relativ autonomen, selbstbewußten und vom Publikum hoch gefeierten Künstlertums, genuin sein muß. Zunächst kann kaum bezweifelt werden, daß dies Künstlerbild nicht in freier Erfindung, sondern nur in Anlehnung an die Wirklichkeit entstanden sein kann. Man könnte allenfalls eine Rückprojizierung späterer Phänomene in die klassische Zeit argwöhnen. Das wird aber durch die ältesten Zeugnisse ausgeschlossen, die schon aus dem 4. Jahrhundert stammen. Die Schilderung des Hippodamos von Milet bei Aristoteles zeigt alle Züge des intellektuellen, glanzvoll auftretenden und seiner Sonderstellung bewußten Künstlers<sup>92</sup>. Es ist also eine Vorstellung, die nicht erst in hellenistischer oder gar römischer Zeit entstanden ist; und die sich auch kaum erst zu Lebzeiten des Aristoteles gebildet haben kann, sonst wäre der Anachronismus zu offensichtlich gewesen. Wird man damit in eine noch deutlich frühere Zeit gewiesen, so ist das spätere 5. Jahrhundert schon aus allgemeinen Gründen die wahrscheinlichste Epoche für diese Entwicklung, zumal dasselbe Persönlichkeitsbild bei Aristophanes und anderen Autoren als eine charakteristische 'moderne' Erscheinung dieser Zeit geschildert wird. Hippodamos muß ein Prototyp dieser Art gewesen sein, wobei vielleicht auch seine Herkunft aus Ionien und sein Aufenthalt in Unteritalien eine Rolle gespielt haben<sup>93</sup>. Man wird also die Anekdotenhaftigkeit dieser Nachrichten nicht als

<sup>91</sup> E. Kris—O. Kurz, *Die Legende vom Künstler* (1934). R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica* (1950) 51f. Guarducci, *ArchCl* 10, 1958, 147ff. Philipp 57f. 93. 98. V. L. Bruschweiler-Mooser, *Ausgewählte Künstleranekdoten* (1973); (für die Vermittlung dieser Arbeit danke ich I. Jucker herzlich). Die folgenden Überlegungen waren abgeschlossen, als mir die Arbeit von K. Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios* (Diss. Graz 1972, im Druck. Für die Erlaubnis, das Manuskript zu studieren, sage ich E. Diez auch hier meinen aufrichtigen Dank) bekannt wurde. Gschwantler behandelt mit Umsicht noch einmal die Nachrichten über die beiden Maler. Seine Ergebnisse, auf die an dieser Stelle grundsätzlich verwiesen sei, sind eine wertvolle Ergänzung der hier vorgetragenen Vorstellungen. Hinweise auf einzelne Stellen dieser Arbeit sind im folgenden nur in besonders wichtigen Fällen eingefügt worden.

<sup>92</sup> Aristoteles, *Politik* 1267b.

<sup>93</sup> Die genaue Datierung des Hippodamos ist umstritten. Sicherster Anhalt ist seine Beteiligung bei der Gründung von Thurioi (444). Wycherley, *Historia* 13, 1964, 135ff. hat gute Gründe beigebracht, seine

Anlaß zur Skepsis nehmen, sondern folgern, daß das anekdotische Interesse am Künstler zum Charakter des Künstlertums dieser Zeit gehört<sup>94</sup>. Es wird sich weiter zeigen, daß dies Künstlerbild den Kunstwerken dieser Zeit präzise entspricht<sup>95</sup>.

Die Suche nach ungewöhnlichen, überraschenden Motiven muß ein Hauptthema der Kunst dieser Jahrzehnte gewesen sein. Von Zeuxis sagt Lukian<sup>96</sup>, er habe immer etwas Neues, Ungewöhnliches und Fremdes ausgedacht, und nennt als Beispiel das Bild einer Kentaurenfamilie: Die Mutter säugte zwei Junge, eines an ihrer menschlichen Brust, das andere an ihrem Pferdeuter; der Vater, hinter einer Geländeerhebung teilweise verborgen, machte sich einen Spaß daraus, die Kleinen mit einem jungen Löwen zu erschrecken, den er hoch in die Luft hielt. Hier wird das Neue, Überraschende zu einem eigenen Wert, zu einem ähnlichen Mittel gesteigerter Wirkung wie die virtuose künstlerische Technik dieser Zeit. Vergleichbar scheint die Wirkung des Demetrios von Alopeke gewesen zu sein, der damals mit Porträts von einem unerhörten Realismus die Zeitgenossen erstaunt und teilweise schockiert haben muß<sup>97</sup>. Unter den erhaltenen Denkmälern kann etwa die Erfindung des korinthischen Kapi-

Mitwirkung an der Gründung von Rhodos (408) für glaubwürdig zu halten. Seit wann er in der bei Aristoteles geschilderten Weise aufgetreten ist, läßt sich nicht festlegen. Möglicherweise gilt das erst für die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts. Wenn er aber schon früher diesen Habitus zeigte, so muß er ein einzelgängerischer Vorläufer eines Stils gewesen sein, der nach den Schriftquellen, vor allem nach Aristophanes (s. u.) erst gegen Ende der perikleischen Zeit und im peloponnesischen Krieg breitere Geltung erlangte (eine leichte zeitliche Verschiebung, wie sie bei solchen Phänomenen immer möglich ist). Es wäre daher auch in diesem Fall berechtigt, ihn mit Erscheinungen des späteren 5. Jhs. zu verbinden. Für die Beteiligung an der Planung von Rhodos auch McCredie, *Studies Presented to G. M. A. Hanfmann* (1971) 95 ff.

<sup>94</sup> Dazu stimmt, daß auch die Überlieferung, Parrhasios habe beim Malen gesungen, sich bis Theophrast zurückverfolgen läßt (Athenaeus 12, 543 F. Overbeck, *SQ.* 1700). Wenn man hier ebenso wie bei dem Aristoteles-Bericht über Hippodamos urteilen kann, so muß zumindest das anekdotische Interesse am Künstler (das ein ganzes Künstlerbild voraussetzt) in vorhellenistische Zeit zurückgehen. Die Nachricht könnte damit sogar authentisch sein. Auf den Nachweis weiterer Überlieferungen dieser Art wird hier verzichtet, da es nur um die allgemeine Vorstellung vom Künstler geht. Anekdotisches Interesse an Politikern und Dichtern findet sich bereits bei Ion von Chios: F. Jacobi, *FGrHist.* III 2, 392.

<sup>95</sup> Die methodischen Kriterien der Quellenauswahl für die folgende Rekonstruktion des Künstlerbildes des späten 5. Jhs. sind also diese: 1. Quellen, in denen eine zeitgenössische oder zumindest vorhellenistische Überlieferung vorliegt, d. h. ein Künstlerbild, das noch nicht beeinflußt sein kann von den neuen kulturellen Bedürfnissen der hellenistischen Herrscher (die B. Schweitzer, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike* [1925] 58f. und Bianchi Bandinelli, *ArchCl* 9, 1957, 13f. als Bedingung eines Umschwungs in der Einschätzung des bildenden Künstlers ansehen), sondern den Verhältnissen der klassischen Polis entspringt; 2. Quellen, zu denen sich enge Parallelen für andere Bereiche des geistigen Lebens in der Literatur des späten 5. Jhs. finden; solche Parallelen dürfen herangezogen werden, da die Parallelisierung der bildenden Kunst mit anderen künstlerischen und geistigen Tätigkeiten in dieser Zeit durch Quellen der ersten Gruppe hinreichend als berechtigt gesichert ist. Selbst wenn die eine oder andere Nachricht dieser zweiten Gruppe nicht völlig sicher als authentisch zu erweisen sein sollte, würde sie also das allgemeine Bild nicht verfälschen.

<sup>96</sup> Lukian, *Zeuxis* 3. Overbeck, *SQ.* 1663. W. Kraiker, 106. *BWPr* 1950, 5ff.

<sup>97</sup> Overbeck, *SQ.* 897–903. Auf seine genaue Datierung, die noch umstritten ist, kommt es in diesem Zusammenhang nicht an.

tells genannt werden, das mit seinem artifiziellen Aufbau neben die traditionellen Kapitelltypen trat.

Alle diese Phänomene haben ihre Parallele in anderen Bereichen der Kunst und des Lebens. Timotheos stellte voller Stolz seine 'neue' umstürzende Musik der 'alten' gegenüber<sup>98</sup>. Der Sophist Hippias von Elis hat seine Zuhörer immer wieder mit neuen Einfällen zu fesseln gesucht<sup>99</sup>. Und Schilderungen der athenischen Volksversammlung, die damals mit Vorliebe ungewöhnlichen, gewagten Projekten ihre Zustimmung gab<sup>100</sup>, machen deutlich, wie breit die Resonanz für solche Leute war. Stolz auf durchdachte Bewältigung schwieriger Probleme, wie etwa des Fliegens der überlebensgroßen Nikefigur, kennzeichnet auch die vielen Spezialdisziplinen, die damals ihre eigenen Mittel mit großem Elan rational zu erfassen suchten<sup>101</sup>. Und die virtuose Oberflächengestaltung entspricht in ihrer Intention der Rhetorik der Sophisten, die die Wirkung auf den Zuhörer durch artistische Redefiguren ins Zentrum ihrer Überlegungen rückte<sup>102</sup>. Starke Erregbarkeit und selbstbewußte Rationalität schließen sich hier zusammen.

Im Zusammenhang damit entwickelten manche Künstler eine außerordentlich hohe Selbsteinschätzung. Parrhasios hat in einem selbst verfaßten Epigramm behauptet, zu den Grenzen der Kunst gelangt zu sein<sup>103</sup>. Ähnliches wird — allerdings weniger verlässlich — von Zeuxis überliefert<sup>104</sup>, was später zu der anekdotenhaften Nachricht ausgeschmückt wurde, er habe manche seiner Werke verschenkt, weil er sie für unbezahlbar hielt<sup>105</sup>. Was die rein formalen Mittel angeht, so sind derartige Wertungen bei unserem heutigen relativierenden Kunstverständnis schwer zu verifizieren. Aber die Überlieferung wird vielleicht auf einem anderen Gebiet bestätigt, das jener Zeit mindestens so wichtig war: dem des psychischen Ausdrucks. Ein berühmtes Bild des Timanthes zeigte die Opferung der Iphigenie, bei der der Schmerz sich in den Gesichtern der Teilnehmer von Figur zu Figur immer mehr steigerte — bis zu der letzten, nicht mehr darstellbaren Stufe bei Agamemnon, der darum sein

<sup>98</sup> Besonders Timotheos Fr. 7 (Diehl). L. Edelstein, *The Idea of Progress in Classical Antiquity* (1967) 35f.

<sup>99</sup> Xenophon, *Mem.* 4, 4, 6. Vgl. Aristophanes, *Wolken* 546 ff.

<sup>100</sup> z. B. Thukydides 3, 38, 5. Aristophanes, *Ekkl.* 215 ff. 456 f. 571 ff. Vögel 255 ff. G. Strohm, *Demos und Monarch* (1922) 29 ff. Das 'Neue' im Gegensatz zum 'Alten' in allen Lebensbereichen; Edelstein a. O. 30 ff., bes. 34 ff. Die Komödien des Aristophanes sind bekanntlich weitgehend von dieser Antithese beherrscht. Vgl. auch Xenophon, *Hieron* 1, 17.

<sup>101</sup> A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*<sup>3</sup> (1971) 544 ff. A. Dihle, *Griechische Literaturgeschichte* (1967) 202 ff.

<sup>102</sup> Vgl. J. J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece* (1972) 123 ff.

<sup>103</sup> Athenaeus 12, 543 E. Overbeck, *SQ.* 1700. E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca* I<sup>3</sup> 111 Nr. 2 (vgl. dazu Plinius, *N. H.* 35, 71 f. Overbeck, *SQ.* 1699). Das Epigramm zuletzt als authentisch interpretiert von B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft* (1965) 184 f. Vgl. Philipp 57 f. Ausführlich K. Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios* (Diss. Graz 1972) 2. Teil Kap. C. Die Haltung des Gedichts paßt zu gut in diese Zeit, als daß man an seiner Echtheit zweifeln sollte. Ähnlich auch Choirilos von Samos Fr. 1 (Kinkel). Für die Philosophie s. K. Gaiser, *Platon und die Geschichte* (1961) 18 ff.

<sup>104</sup> Aristeides, *Περὶ τοῦ παραφθέγματος* 386 (II 521 Dindorf). Overbeck, *SQ.* 1657.

<sup>105</sup> Plinius, *N. H.* 35, 62. Daß dies spätere Ausschmückung sein muß, hat Gschwantler a. O. 2. Teil Kap. D 1 gezeigt.

Haupt verhüllte<sup>106</sup>. Das Bild ist nur aus Beschreibungen bekannt, und so könnte man zunächst vermuten, daß diese Pointe erst von späteren Interpreten aus der Darstellung herausgelesen worden, also vom Maler nicht bewußt intendiert gewesen sei. Aber immerhin ist die Verhüllung des Agamemnon ein so eindeutiges sachliches Motiv, daß die Beschreibungen hierin sicher zutreffen. Und wenn in einer Zeit, die so sehr am emotionalen Ausdruck der Physiognomie in extremen psychischen Situationen interessiert war wie die Zeit um 400 v. Chr., ein bedeutender Maler die am stärksten betroffene Person verhüllt darstellt, so kann man wohl doch vermuten, daß er tatsächlich meinte, hier seien die Mittel der Kunst ausgeschöpft.

Der Sache nach paßt die Überlieferung gut in diese Zeit: Timanthes hätte dann wie Parrhasios und Zeuxis geglaubt, die Grenze des Darstellbaren erreicht zu haben, jenseits derer für ihn nur noch die Andeutung möglich war.

Das gilt aber ähnlich für die Nike in Olympia: Paionios hat mit seiner virtuosen Technik die äußerste Möglichkeit erreicht, die die Skulptur damals zur Darstellung des Fliegens hatte. Er ist an die Grenzen des Darstellungsmöglichen gelangt wie jene Maler auf ihre Weise.

Die Kehrseite solch hohen Selbstbewußtseins zeigt — schon im frühen 4. Jahrhundert — der Bildhauer Apollodoros, den man den »Wahnsinnigen« nannte<sup>107</sup>. Er soll vielfach seine Werke zerstört haben, weil sie ihm nicht genügten. Nicht ganz so zerstörerisch, aber auch sehr erstaunlich soll die Selbstkritik des Kallimachos gewesen sein, die sich zu einem übertriebenen technischen Perfektionismus ausgewirkt zu haben scheint<sup>108</sup>.

Die hohe Selbsteinschätzung vieler Künstler ist von den Zeitgenossen vielfach geteilt worden<sup>109</sup>. Archelaos von Makedonien soll an Zeuxis für die Ausmalung seines Palastes 400 Minen gezahlt haben<sup>110</sup>. Etwas später soll Pamphilos von Sikyon keinen

<sup>106</sup> Overbeck, SQ. 1734 ff.

<sup>107</sup> Plinius, N. H. 34, 81. Overbeck, SQ. 1359. Leider ist die öfters ausgesprochene Vermutung (vgl. D. Mustilli, in EAA I 476 s. v. Apollodoros), dieser Apollodoros sei identisch mit dem *μυρικός* genannten Sokrates-Schüler gleichen Namens (Platon, Symp. 173 d; die Textüberlieferung ist hier allerdings nicht eindeutig), nicht zu sichern. Sie wäre in diesem Zusammenhang von großem Interesse, weil sie die Reflektiertheit dieser Künstler (dazu unten S. 105 ff.) beleuchten würde.

<sup>108</sup> Plinius, N. H. 34, 92. Overbeck, SQ. 893. Ähnliche Selbstkritik wird später von Protogenes überliefert: Plinius, N. H. 35, 102 (Ende). Und auch hier die Kritik — angeblich von Apelles ausgesprochen —, über der Perfektion gehe die Charis verloren: Plutarch, Demetrios 22. Aelian, Var. hist. 12, 41. Cicero, or. 73. Plinius, N. H. 35, 80. Overbeck, SQ. 1897. 1899. 1921 f. Vgl. Brüscheiler-Mooser a. O. (o. Anm. 91) 41 ff. 58 ff. Die Vorstellung, daß durch zu hohe Kunstfertigkeit das Werk verdorben werden könne, ist im späten 5. Jh. nicht überraschend: Ganz ähnlich heißt es bei Euripides, daß einer zu weise sein kann (E. R. Dodds, Euripides, Bacchae [1960]<sup>2</sup> 129 f. zu Vers 430 ff. B. Snell, Dichtung und Gesellschaft [1965] 176). Auch hier wird etwas bisher unbefragt Anerkanntes in seiner Übersteigerung fragwürdig — eine Relativierung, die typisch für diese Zeit ist.

<sup>109</sup> Die folgenden und weitere Quellen über die finanzielle Stellung der bildenden Künstler sind behandelt bei Philipp 93. Hierbei scheint es sich allerdings um eine Entwicklung vornehmlich der Malerei zu handeln.

<sup>110</sup> Aelian, Var. hist. 14, 17. Overbeck, SQ. 1654. K. Gschwantler, Zeuxis und Parrhasios. Diss. Graz 1972. Teil 2 Kap. D 5 b.

Schüler zu geringerem Lohn als zu einem Talent angenommen haben<sup>111</sup>. Diese Nachrichten sind dadurch plausibel, daß auch die Sophisten damals eine ähnlich hohe Meinung vom Wert ihrer Lehre gehabt haben<sup>112</sup>. Gewiß sind nicht allgemein die Kunstpreise so hoch gestiegen<sup>113</sup>, sondern nur wenige, sehr berühmte Künstler (in der Regel Maler)<sup>114</sup> konnten auf eine solche Hochschätzung ihrer Werke und Lehren rechnen. Doch gerade diese starke Differenzierung scheint charakteristisch für diese Zeit zu sein, in der ein allenthalben steigender Individualismus immer mehr zur Erhebung einiger bedeutender Einzelpersonlichkeiten führte, deren Stellung über der Menge der Zeitgenossen anerkannt wurde<sup>115</sup>.

Auf der anderen Seite entsteht die Möglichkeit des 'verkannten Künstlers': Aus dem Epigramm des Parrhasios spricht nicht nur das Selbstbewußtsein der Unübertrefflichkeit, sondern auch die Verletzlichkeit dessen, der sich derart stark mit seinen Werken identifiziert und dann nicht die entsprechende Anerkennung findet<sup>116</sup>.

Wie bei den Sophisten scheint sich das Selbstbewußtsein und die gehobene Stellung mancher Künstler auch in ihrem äußeren Auftreten manifestiert zu haben. Neben Hippodamos von Milet mit seiner auffälligen Erscheinung stellt sich Parrhasios, von dem der Aristoteles-Schüler Klearchos berichtet, er sei in purpurnem Gewand und mit goldenem Kranz im Haar aufgetreten<sup>117</sup>. Mehrfach heißt es, er selbst habe sich ἀβροδίαιτος genannt, »genüßlich lebend«<sup>118</sup>. Es ist ein Lebensstil, wie er von Aristophanes als eine charakteristische 'moderne' Erscheinung seiner Zeit geschildert wird<sup>119</sup>. Das Tragen purpurner Gewänder war damals in Athen eine aufsehenerregende Neuigkeit nicht nur bei Künstlern, ein Habitus ambitiöser oder zu-

<sup>111</sup> Plinius, N. H. 35, 76. Overbeck SQ. 1748.

<sup>112</sup> z. B. M. Untersteiner, *The Sophists* (1954) 94 mit Anm. 36. 206 mit Anm. 5. G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece* (1963) 57 Anm. 4. Vgl. Platon, *Alkibiades I* 119a.

<sup>113</sup> Allgemein zur Bezahlung bildender Künstler: Philipp 87 ff.

<sup>114</sup> Die Sonderstellung der Malerei, die verschiedene Gründe hat — genannt seien nur die Arbeitstechnik und die Funktion der Bilder —, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Sie ist aber nicht von so prinzipieller Art, daß das bei den gefeierten Malern erkennbare Künstlerbild nicht in etwas gemessenerer Form auch auf Bildhauer zuträfe; s. die Nachrichten Anm. 97. 107. 108. 178. Vgl. auch eine Gestalt wie Praxiteles.

<sup>115</sup> Dazu allgemein G. Strohm, *Demos und Monarch* (1922). Für die Bildkunst besonders Guarducci, *ArchCl* 10, 1958, 146 ff.; 14, 1962, 238 f. Philipp 97 ff. Dazu unten S. 106 ff. Selbstverständlich gab es auch früher Unterschiede im Ansehen verschiedener Künstler; aber sie scheinen nicht so prinzipieller Art gewesen zu sein.

<sup>116</sup> O. Anm. 103. Vgl. Lukian, *Zeuxis* 7. Overbeck, SQ. 1663.

<sup>117</sup> *Athenaeus* 12, 543 C. Overbeck, SQ. 1700. Vgl. F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles III* (1948) Fr. 42, Kommentar 60 f. Die Nachricht zeigt zusammen mit der des Aristoteles über Hippodamos (o. Anm. 92) und der des Theophrast über Parrhasios (o. Anm. 94), daß im Kreis des Aristoteles derartige Überlieferungen über Künstler offenbar eine gewisse Rolle spielten. Anzuschließen, aber aus unbekannter Quelle geschöpft und darum nicht zu beweisen, ist die weitere Nachricht bei *Athenaeus* a. O., Parrhasios habe eine weiße Binde im Haar getragen, dazu Schuhe mit goldenen Riemen und einen Stab, der mit goldenen Ranken verziert war.

<sup>118</sup> Plinius, N. H. 35, 71. *Athenaeus* 12, 543 C—D; 15, 687 B. Overbeck, SQ. 1699 f.

<sup>119</sup> Vgl. auch Philostrat, *V. Soph.* 12 über Prodikos.

mindest extravaganter Männer wie Gorgias oder Alkibiades<sup>120</sup>. Zeuxis soll einmal bei den Olympischen Spielen in einem Gewand erschienen sein, in das er seinen Namen in Gold hatte einsticken lassen<sup>121</sup>. In ähnlicher Weise suchten damals auch die Sophisten bei den großen Spielen eine panhellenische Öffentlichkeit<sup>122</sup>.

In diesem Zusammenhang werden nun auch die oben geschilderten historischen Voraussetzungen der Paionios-Nike aufschlußreich — wenn man nämlich nicht auf die einzelne Situation, sondern auf die ganze Art dieser beziehungsreichen Aufstellung politischer Weihgeschenke blickt<sup>123</sup>. Das politische Wettstreiten mit Weihgeschenken hatte, wie sich zeigte, im Lauf des 5. Jahrhunderts immer mehr den eigentlich religiösen Rahmen gesprengt. Dem entspricht es, daß der standesmäßig-handwerkliche Charakter des archaischen Künstlertums<sup>124</sup> durch die persönliche Ambition einiger herausragender Künstlerpersönlichkeiten mehr und mehr aufgelöst wurde. Wie das Werk zum einen entschieden auf den Künstler als den Urheber verweist, so zum anderen auf den Auftraggeber und seinen politischen Ruhm. Und in beiden Fällen ist es ein entschieden individueller Ruhm, der auf konkurrierenden individuellen Leistungen beruht. Gerade bei der Nike in Olympia ist es deutlich geworden, wie sehr sie eine Selbstdarstellung sowohl der Auftraggeber wie auch des Künstlers ist.

## 7. ALLGEMEINERE VORAUSSETZUNGEN IN DER KUNST DES 5. JAHRHUNDERTS

Mit diesen Beobachtungen wird man auf einige grundlegende Bedingungen der Kunst des 5. Jahrhunderts verwiesen. Es ist aus den Bildwerken wie den schriftlichen Zeugnissen allgemein deutlich, daß in der Kunst des 5. Jahrhunderts dem Künstler eine neue Stellung zukommen mußte, die auf der prinzipiell neuen Freiheit des Gestaltens beruhte<sup>125</sup>. Die archaischen Kouroi — um das einfachste Beispiel zu nennen — waren geprägt von einer festen unbefragten Typik, einem seit alter Zeit vorgegebenen Schema, für das man später in Daidalos auch einen 'Gründerheros', einen *πρῶτος εὑρετής* zu nennen mußte<sup>126</sup>. Der einzelne Künstler konnte dieses Schema besser oder

<sup>120</sup> M. Reinhold, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Coll. Latomus 116 (1970) 25f. Vgl. Aristophanes, *Friede* 1172ff. Über Schmuck: Aristophanes, *Ekkle.* 632. *Wolken* 332.

<sup>121</sup> Plinius, *N. H.* 35, 62. Wace, *ÖJh* 39, 1952, 111ff.

<sup>122</sup> z. B. Gorgias, *Hippias von Elis.* <sup>123</sup> s. o. S. 76ff.

<sup>124</sup> Zum archaischen Künstlertum s. Anm. 145.

<sup>125</sup> Wenn im folgenden einige Phänomene der Archaik und Klassik einander gegenübergestellt werden, so geschieht das mit bewußten Vereinfachungen, um bestimmte Grundzüge zu verdeutlichen. Vor allem werden die Tendenzen der Spätarchaik, die auf den neuen Stil hinführen, also die Probleme des Übergangs, hier ausgeklammert. Für wichtige Anregungen in diesem Zusammenhang danke ich Chr. Meier. Einige der hier besprochenen Fragen sind auch bei D. Metzler, *Porträt und Gesellschaft* (1971) behandelt, jedoch mit unzulänglichen, unscharfen Begriffen und vermengt mit ganz andersartigen Phänomenen, so daß die historischen Konturen stark verschwimmen; vgl. dazu L. Schneider, *Gnomon* 46, 1974, 397ff.

<sup>126</sup> N. Himmelmann-Wildschütz, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*, *AbhMainz* 1967 Nr. 2, 88f. Vgl. B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen* (1932) 22ff. Allgemein zum Topos des 'Erfinders': u. Anm. 133.

schlechter realisieren, er konnte es auch in Einzelheiten individuell abwandeln, hat es aber niemals in seinem Prinzip in Frage gestellt und verändert. Mit der ponderierten Figur des 5. Jahrhunderts wird eine grundsätzlich variabelere Kompositionsweise erreicht. Durch die neue Beweglichkeit wird die Gestalt nun als Ganzes frei komponierbar — je nachdem, welches Bein man belastete, wie man Körper, Arme und Kopf auf die Verschiebung des Gewichts reagieren ließ<sup>127</sup>. Dieser sehr vielschichtige und konsequenzenreiche Wandel ist in diesem Zusammenhang dadurch von Bedeutung, daß sich für den Künstler jetzt Alternativen ergaben, die nicht nur Einzelheiten, sondern den gesamten Aufbau der Figur betrafen, d. h. verschiedene Möglichkeiten, die einzelnen Teile aufeinander wirken und sich zum Ganzen zusammenschließen zu lassen. Und da nun der Künstler bei jeder Statue relativ frei über den ganzen Aufbau entscheiden konnte<sup>128</sup>, mußte ihm als dem gestaltenden Subjekt eine grundsätzlich neue Bedeutung zukommen.

Ähnlich die Entwicklung des Nike-Bildes. Hier wird deutlich, welcher Unterschied zwischen der individuellen Konzeption etwa der Figur des Paionios und 'Erfindungen' archaischer Zeit besteht, auf die deren Künstler ebenfalls sehr stolz gewesen sein mochten. Der erste Bildhauer, der Nike mit Flügeln dargestellt hat, soll Archermos von Chios gewesen sein<sup>129</sup>. Seine Figur schloß sich eng an einen bereits ausgebildeten Typus an, den Knielauf, der mehr ein einprägsames Zeichen als eine organische Wiedergabe der Flugbewegung war und in dieser Funktion bereits vorher ähnliche Figuren von anderer Bedeutung, etwa Gorgonen, charakterisiert hatte<sup>130</sup>. Die Tradition ist also in dem Werk des Archermos sehr stark gewesen. Bedenkt man dazu die Gesetze typischer Darstellung von Handlungen und Bewegungen in der archaischen Kunst, nach denen eine solche eilende Gestalt kaum wesentlich anders aussehen konnte als der tatsächlich realisierte Typus, so wird die starke Bindung künstlerischer Imagination in jener Zeit noch deutlicher<sup>131</sup>. Gewiß war es ursprünglich ein bedeutender Schritt gewesen, als der Knielauf sich zu einem einigermaßen festen Typus bildete. Aber was damals entstand, war ein tradierbares, für die Folgezeit vorgegebenes Schema, das zwar wiederum in Einzelheiten geändert, d. h. der Absicht nach verbessert werden konnte, als Ganzes jedoch in archaischer Zeit nicht in Frage gestellt

<sup>127</sup> Es ist dabei grundsätzlich irrelevant, daß in der neuen Kompositionsweise bald gewisse Schemata bevorzugt wurden: Im Prinzip war die Freiheit unangetastet; wer sich an Vorgeprägtes anschloß, tat es aus freier Wahl; und Polyklets Kanon war eine persönliche Selbstbeschränkung, die für andere nicht verbindlich war (vgl. unten S. 105).

<sup>128</sup> Diese Feststellung wird nicht dadurch beeinträchtigt, daß selbstverständlich auch damals gewisse Grenzen unangetastet blieben: daß die klassisch ponderierte Gestalt allgemeine Geltung hatte, daß die Figur nicht den Tiefenraum aufschloß etc. Diese Begrenzungen liegen auf einer anderen Ebene und lassen der individuellen Gestaltung sehr viel mehr Raum als die Typologie der archaischen Zeit.

<sup>129</sup> Schol. Aristophanes, Vögel 573. Dazu jetzt C. Isler-Kerényi, Nike (1969) 77 ff. 114 ff.

<sup>130</sup> E. Schmidt in Münchener Archäologische Studien dem Andenken A. Furtwänglers gewidmet (1909) 249 ff. Isler-Kerényi a. O. passim.

<sup>131</sup> Das Kapitel zu diesen Problemen bei Schmidt a. O. 370 ff. ist zwar veraltet, aber mutatis mutandis immer noch lesenswert.

wurde<sup>132</sup>. Ähnlich sind Feststellungen von gleichzeitigen εὐρήματα in anderen Bereichen des Lebens zu verstehen, etwa die 'Findung' der Musik, des Ackerbaus, der Schrift<sup>133</sup>: als ursprüngliche Stiftung und Konstituierung des seither bestehenden menschlichen Lebens. Seit dem 5. Jahrhundert sind Nikefiguren keinem derart verpflichtenden Schema mehr verhaftet; es wurden aus dem Problem der organischen Flugbewegung sehr verschiedene Lösungen entwickelt, deren grundsätzlich individuellerer Charakter schon bei den Beispielen des Strengen Stils<sup>134</sup> offensichtlich und dann bei der Paionios-Nike besonders stark ausgeprägt ist<sup>135</sup>. Schöpfungen wie die des Paionios oder gar das Kentaurenbild des Zeuxis waren im Grund unwiederholbar, zumindest für anspruchsvolle Künstler<sup>136</sup>. Wer sie nachahmte, war Epigone, wer mit ihnen konkurrieren wollte, mußte eine neue, ebenbürtige Idee entwickeln<sup>137</sup>. Auf die Nike des Paionios folgt in diesem Sinn das Akroter über dem Ostgiebel des Asklepios-Tempels von Epidauros: eine Nike, deren Flügel nun im Vergleich zum Körper sehr viel mächtiger sind, so daß sie allein den Leib wie bei einem Vogel zu tragen scheinen<sup>138</sup>. Universelle Geltung in dem strengen Sinn wie ein archaischer Typus konnte eine solche Bildidee in dieser Zeit um so weniger gewinnen, je eigenwilliger ihre Konzeption war.

Werke wie das Kentaurenbild des Zeuxis werden bei Lukian *τολμήματα* genannt<sup>139</sup>. Es ist nicht sicher belegbar, daß der Terminus schon im 5. Jahrhundert für derartige

<sup>132</sup> Dem widerspricht nicht, daß in seltenen Fällen, um einen Schwarm von kleinen, meist attributiven Flügelwesen zu zeigen, auch andere Schemata ausgebildet werden. Auch diese haben denselben zeichenhaften Charakter (Schmidt a. O. 277f. 378ff.) — und beeinträchtigen im übrigen die Geltung des Knielaufotypus für Niken als Hauptfiguren nie.

<sup>133</sup> A. Kleingünther, *πρῶτος εὐρετής*, *Philologus* Suppl. 26, 1 (1934). Thraede, *RhM* 105, 1962, 158ff. Ders., *RAC V* 1191ff. <sup>134</sup> o. S. 89 Anm. 78.

<sup>135</sup> Diese Freiheit ist auch dadurch nicht beeinträchtigt, daß manche 'Erfindungen' in gewisser Weise 'in der Luft' zu liegen scheinen: etwa das korinthische Kapitell, eine typische Schöpfung dieser Zeit, die durch die allgemeine Tendenz des dorischen Tempelbaus zur Vertikalisierung in bestimmten Zügen vorgezeichnet ist (H. Bauer, *Korinthische Kapitelle des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, *AM* 3. Beiheft [1973] 9ff.), in der konkreten Form aber auch sehr anders hätte aussehen können. Andere 'Erfindungen' dieser Zeit, etwa die 'Schattenmalerei', sind nur ein allgemeiner Rahmen, in dem der einzelne Künstler große Freiheit hatte.

<sup>136</sup> Daher die z. T. sehr eifersüchtige Wachsamkeit der Künstler, daß niemand ihnen ihre 'Erfindungen' wegnehme: z. B. der angebliche Ausspruch des Apollodoros, Zeuxis habe ihm seine Kunst gestohlen (Plinius, *N. H.* 35, 62).

<sup>137</sup> Das schließt selbstverständlich nicht aus, daß einzelne Meisterwerke auch dieser Epoche eine stark prägende Kraft hatten. Aber gerade die bedeutenden Künstler haben aus ihren großen Vorbildern sehr individuelle Lehren gezogen, vgl. Lysipps angebliche Anlehnung an Polyklet: Cicero, *Brutus* 86, 296. Daß eine so eigenwillige Schöpfung wie das korinthische Kapitell schließlich zu so weiter Geltung gelangen konnte, liegt offenbar daran, daß es in seinem Aufbau einer allgemeinen Entwicklungstendenz der damaligen Architektur genau entsprach (o. Anm. 135) und in der Architektur ein solches exponiertes Bauglied nicht zu beliebigem Experimentieren geeignet war.

<sup>138</sup> J. F. Crome, *Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros* (1951) Taf. 11. K. Schefold, *Die Griechen und ihre Nachbarn, Propyläen Kunstgeschichte I* (1967) 113. Der Künstler der 'Aura' in Kopenhagen hat dagegen versucht, mit Paionios im selben Typus zu konkurrieren: Bielefeld, *AntPl* 9, 1969, 57 mit Taf. 37–39.

<sup>139</sup> Lukian, *Zeuxis* 3. Overbeck, *SQ*. 1663.

Bildwerke verwendet wurde. Doch bezeichnen dieses und verwandte Wörter in jener Zeit mehrfach vergleichbare Kühnheiten<sup>140</sup>, so daß der Gebrauch im Bereich der Bildkunst nicht unwahrscheinlich ist. Jedenfalls trifft es den Charakter solcher Art von Kunstwerken genau.

Ein ebenso ins Grundsätzliche erweiterter Verhaltens- und Entscheidungsspielraum wie in der Bildkunst ist im 5. Jahrhundert bekanntlich in den verschiedensten Bereichen gewonnen worden. In der attischen Tragödie wurde damals das menschliche Handeln nicht mehr als eine mehr oder weniger gute Erfüllung eines feststehenden Kanons von Verhaltensweisen, sondern als bewußte und verantwortliche Entscheidung eines Subjekts zwischen verschiedenen berechtigten Möglichkeiten begriffen<sup>141</sup>. Und in der Gestaltung der öffentlichen Angelegenheiten wurde die Staatsordnung nun ebenfalls nicht mehr nach der Erreichung oder Verfehlung des einen feststehenden Nomos als εὐνομία, δυσνομία oder ἀνομία bezeichnet, sondern es eröffneten sich nun prinzipielle Alternativen, Demokratie oder Aristokratie, bei denen bereits die Wortbildung anzeigt, wie sehr hier das Subjekt der Herrschaft, Demos oder Adel, die entscheidende Instanz ist<sup>142</sup>. Hier wird einmal mehr deutlich, wie allgemein die Ebene ist, auf der solche künstlerischen Formen mit politischen, gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Phänomenen zusammenhängen<sup>143</sup>.

Aus diesen allgemeinen Bedingungen ist im 5. Jahrhundert offenbar die Erkenntnis entstanden, daß die künstlerische Form einem historischen Wandel unterworfen ist<sup>144</sup>. Die archaische Vorstellung von Kunst und Künstlertum hatte dafür kaum Platz gelassen<sup>145</sup>: Wenn damals Kunst im wesentlichen als eine anfängliche Stiftung der Gottheit, Athena oder Hephaist, und allenfalls einzelne Kunstfertigkeiten als 'Erfindungen' berühmter Archegeten galten<sup>146</sup>; wenn entsprechend der Künstler als ein

<sup>140</sup> τολμῶν ist Sokrates, der eine kühne These vorbringt (Wolken 375), und Euripides, der Neuerungen in der Tragödie einführt (Frösche 951). Ein τόλμημα νέον ist das Unternehmen des Trygaios (Friede 94; vgl. 182 und 362, ferner 54f. für die Bedeutung des 'Neuen'). Ebenso die Weiberherrschaft (Ekkl. 106 und 288; vgl. 456f.: dies alles sei noch nie dagewesen). Ähnlich Lysistrate 284.

<sup>141</sup> B. Snell, Aischylos und das Handeln im Drama, Philologus Suppl. 20, 1 (1928) 12ff. und passim. Ders., Philologus 85, 1930, 141ff. Ders., Dichtung und Gesellschaft (1965) 147ff. A. Dihle, Griechische Literaturgeschichte (1967) 133. Vgl. für die Bildkunst T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr. (1973) 206.

<sup>142</sup> Chr. Meier, Entstehung des Begriffs 'Demokratie' (1970) 7ff. Ders., in Concordia Discors, Festschrift E. Bonjour (1968) 4ff. Vgl. Hölscher a. O. 205f. Es kann hier nur angedeutet werden, wie fruchtbar die von Meier aus diesen sprachlichen Beobachtungen entwickelten Begriffe 'nomistisch' und 'kratisch' für das Verständnis der Bildkunst und ihrer allgemeinen geschichtlichen Aussagen sind.

<sup>143</sup> Vgl. o. S. 88f.

<sup>144</sup> Vgl. dazu auch B. Schweitzer, Xenokrates von Athen (1932) 22ff. Philipp 49ff.

<sup>145</sup> Dazu vor allem Chr. Karusos, in Epitymbion Chr. Tsounta (1941) 535ff.; deutsch bei G. Pfohl (Hrsg.), Inschriften der Griechen (1972) 85ff. (Zitate im folgenden nach dem griechischen Text, in Klammern nach der deutschen Ausgabe). Ferner: Schweitzer, Neue Heidelberger Jahrb. 1925, 28ff. Ders., in Corolla L. Curtius (1937) 34ff. Philipp passim. N. Himmelmann, Über bildende Kunst in der homerischen Gesellschaft, AbhMainz 1969 Nr. 7. Ders., Gnomon 42, 1970, 290ff.

<sup>146</sup> Allgemein zum Topos des Erfinders s. o. Anm. 133. Für die archaische Zeit s. auch L. Edelstein, The Idea of Progress in Classical Antiquity (1967) 6. E. R. Dodds, The Ancient Concept of Progress (1973) 2f.

Handwerker betrachtet wurde, der seine Fähigkeit der unmittelbaren Mitwirkung der Gottheit verdankte, dann mußte die Kunst als etwas in Vollkommenheit Vorgegebenes und in relativ festen Regeln Tradierbares sich der Vorstellung eines historischen Wandels weitgehend verschließen; man konnte wohl im einzelnen dies oder jenes gegenüber früheren (aber wahrscheinlich bringt man schon damit falsche temporale Kriterien ins Spiel; also eher: gegenüber anderen) Künstlern besser machen, doch der Rahmen mußte relativ konstant bleiben. Erst bei Xenophanes zeigt sich ein radikaler Wandel: »Nicht von Anfang an haben die Götter den Menschen alles gezeigt, sondern im Lauf der Zeit haben diese durch Suchen das Bessere gefunden«<sup>147</sup>. Eigenständigkeit des Menschen gegenüber den Göttern, keine vorgegebenen Geschenke, sondern Wandel in der Zeit, und zwar nicht von göttlicher Vollkommenheit ausgehend, sondern aus primitiven Anfängen durch menschliches Suchen zum Besseren führend: Damit ist die Kultur geschichtlich verstanden, wie in den Kulturentstehungslehren des späteren 5. Jahrhunderts. Die Reihe menschlicher 'Erfindungen' (εὐρήματα) wurde jetzt in historischer Dimension gesehen<sup>148</sup>. Daß auch die Bildkunst seit dem 5. Jahrhundert im wesentlichen als menschliche Leistung betrachtet wurde, geht nicht nur aus Äußerungen von Philosophen, sondern auch aus Inschriften an Bildwerken selbst hervor<sup>149</sup>. Schon die spätarchaische Zeit hatte — bei prinzipieller Bewahrung der alten Auffassung — in diese Richtung gewirkt<sup>150</sup>. Welch hohes Selbstbewußtsein die Künstler aus dieser Situation entwickelten, zeigt die bekannte Vaseninschrift des Euthymides, er habe ein Gefäß bemalt ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος<sup>151</sup>; was sich hier noch an die traditionelle Handwerkerformel ἔγγραφεν anschließt, ist dann im späteren 5. Jahrhundert zu unverhüllter Selbstverherrlichung geworden.

Die Vorstellung der Geschichtlichkeit künstlerischer Formen ist deutlich ausgesprochen bei Platon, der das Urteil zeitgenössischer Bildhauer erwähnt, jetzt dürfe niemand mehr Bildwerke schaffen wie die, von denen Daidalos seinen Ruhm habe, wenn er nicht verlacht werden wolle<sup>152</sup>. Vielleicht hat in der Kunstbetrachtung des 5. Jahrhunderts Daidalos als Markstein einer historischen Entwicklung eine gewisse Rolle gespielt, wenn das auch nicht mit Sicherheit erkennbar ist<sup>153</sup>. Bei den Künstlern selbst jedenfalls muß die Vorstellung, entscheidend weiter gekommen zu sein als Frühere, bereits im 5. Jahrhundert ausgebildet gewesen und im Rahmen des damals

<sup>147</sup> Xenophanes Fr. 18 (Diels-Kranz). Dazu Edelstein a. O. 3 ff. Philipp 49. Dodds a. O. 4 f.

<sup>148</sup> Thraede, RhM 105, 1962, 165 ff.

<sup>149</sup> Karusos a. O. 564 ff. 567 ff. (142 ff. 147 ff.). Philipp 24 f. 67 ff. Es ist deutlich, wie diese Entwicklung mit den o. S. 84 ff. geschilderten Säkularisierungstendenzen in der Funktion von politischen Denkmälern zusammenhängt. Dabei wird (wie auch bei der Aufstellung der politischen Denkmäler als Weihgeschenke) die Gottheit zwar nicht geleugnet, aber sie erscheint mehr in die Ferne gerückt; ihre Zuständigkeit für die Bildkunst manifestiert sich nicht mehr so unmittelbar bei jeder konkreten künstlerischen Arbeit. Daß der Fortschrittsgedanke im 5. Jh. auch bei Anerkennung der göttlichen Urheberchaft in Geltung sein kann, zeigt Dodds a. O. 7 f.

<sup>150</sup> Karusos a. O. 550 ff. 557 ff. (115 ff. 128 ff.). Vgl. Philipp 25.

<sup>151</sup> ARV<sup>2</sup> 26, 1. R. Harder, in Festschrift B. Schweitzer (1954) 197.

<sup>152</sup> Platon, Hippias Maior 282 a. B. Schweitzer, Xenokrates von Athen (1932) 24. Philipp 51.

<sup>153</sup> Schweitzer, Xenokrates von Athen 20 ff. Philipp 50 ff.

überall diskutierten Gegensatzes des 'Neuen' zum 'Alten'<sup>154</sup> begriffen worden sein. Und zwar in verschiedener Hinsicht. Zum einen ist der grundlegende Wandel in der Kompositionsweise zwischen Archaik und 5. Jahrhundert, insbesondere die Ausbildung der ponderierten Figur, nicht als unbewußte Evolution, sondern nur als bewußter Schritt verständlich; das Entstehen betont archaisierender Werke neben solchen im zeitgenössischen Stil ist ein zusätzliches Zeugnis für diese Bewußtheit<sup>155</sup>. In diesem Bruch zwischen Archaik und 5. Jahrhundert hat man damals vielleicht am deutlichsten den Unterschied zwischen 'alt' und 'neu' erfahren können, wobei das 'Neue' ganz unmittelbar die Leistung der eigenen Generation war<sup>156</sup>. Zum anderen mußte aber auch die neue Kompositionsweise des 5. Jahrhunderts selbst mit ihrer prinzipiellen Variabilität zu der Vorstellung des Wandels und der Veränderbarkeit der Kunst führen<sup>157</sup>; nur unter dieser Voraussetzung ist die Behauptung des Parrhasios zu verstehen, er habe die Kunst an die Grenzen ihrer Möglichkeiten geführt<sup>158</sup>.

In diesem Zusammenhang ist ein angeblicher Ausspruch des Aischylos von Bedeutung<sup>159</sup>: Die alten Kunstwerke seien zwar einfach gearbeitet, würden aber für göttlich geachtet, die neuen dagegen seien zwar besonders kunstvoll ausgeführt, hätten aber weniger göttliches Ansehen. Damit ist zunächst ein wesentlicher Unterschied zwischen 'alt' und 'neu' bezeichnet; und zwar nicht im Sinn des eben vollzogenen Bruches mit der archaischen Kunst; denn gewiß konnte niemand den Unterschied zwischen Werken der Spätarchaik und solchen des Strengen Stils als Wandel von 'Einfachheit' zu 'kunstvoller Ausarbeitung' ansehen; sondern gemeint ist eine viel weiter gespannte Entwicklung von einfachen Anfängen zu der damaligen hohen Kunstfertigkeit. Solche Kriterien sind für heutige Ansprüche an eine Formanalyse gewiß wenig ergiebig, sie spiegeln aber wohl die Verständnisebene eines großen Teils der damaligen Öffentlichkeit wider. Vor allem sind sie sehr naheliegend für eine wertende Betrachtungsweise; denn hier werden — das ist bemerkenswert — Gewinn und Verlust der verschiedenen künstlerischen Möglichkeiten gegeneinander abgewogen, indem das Urteil von der rein ästhetischen Ebene auf die der Religion ausgeweitet wird: offenbar als Antwort auf eine allzu optimistische Beurteilung der Entwicklung, wie sie später wieder bei Parrhasios durchschlägt. Die Authentizität

<sup>154</sup> Dazu o. Anm. 100.

<sup>155</sup> Vgl. J. J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece* (1972) 60f., allerdings etwas unscharf.

<sup>156</sup> Vgl. das Bewußtsein des 'Neuen' bei Pindar: B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft* (1965) 122ff.

<sup>157</sup> Ganz ähnlich hat Chr. Meier, in R. Kosellek—W.-D. Stempel (Hrsg.), *Geschichte. Ereignis und Erzählung* (1973) 251ff., bes. 295ff. als Bedingung für die Entstehung der griechischen Historie, vor allem des herodoteischen Werkes, die im 5. Jh. neue Fähigkeit rationalen Veränderns im politischen Bereich angesprochen.

<sup>158</sup> s. o. S. 95ff. Die übrigen bei Philipp 55ff. angeführten Zeugnisse scheinen mir für die Vorstellung von der Geschichtlichkeit der Kunst nicht viel zu ergeben. Wichtig wäre Herodots Ansicht von der Herleitung der griechischen Kunst aus Ägypten (Philipp 56), aber das geht aus Herodot 2, 4 nicht sicher hervor. Der Bezug der Bildkunst zur Zukunft (Philipp 56ff.) liegt auf einer ganz anderen Ebene: Es geht dabei nicht um die Geschichte von Kunstformen, sondern um die Wirkung bestehender Kunstwerke. Zu Zeuxis und Parrhasios s. u. S. 107f.

<sup>159</sup> Porphyrius, *de abst. in.* 2, 18.

dieses nur bei Porphyrios überlieferten Ausspruches mag zunächst zweifelhaft erscheinen. Doch bei genauerem Zusehen läßt er sich kaum als Erfindung einer gelehrten Spätzeit verstehen<sup>160</sup>. Denn gerade Bildwerke des 5. Jahrhunderts galten schon bald als höchste Verkörperungen des Göttlichen; von den Götterbildern des Phidias sagte man später, sie hätten der bisherigen Göttervorstellung neue Züge hinzugefügt<sup>161</sup>. Bildwerke aus der Zeit des Aischylos mußten aus dieser Sicht wenn schon nicht als gleichrangig, so doch mindestens als Vorstufe zu solcher Höhe der Göttervorstellung angesehen werden, nicht jedoch als Abstieg gegenüber früheren Götterbildern. Eine derart zwiespältige Stellung zu der neuen Kunst des 5. Jahrhunderts ist von keiner späteren Zeit zu erwarten; sie ist am ehesten bei einem Zeitgenossen vorzusetzen und paßt sehr gut gerade zu Aischylos, der auch sonst ein waches Auge für die Bildkunst hatte<sup>162</sup>. Möglichkeiten, wie ein solches Urteil von ihm überliefert sein könnte, gibt es durchaus — man kann etwa an Ion von Chios denken, durch den derartige Aussprüche des Aischylos wie auch anderer berühmter Männer dieser Zeit bekannt sind<sup>163</sup>. Daß die Erkenntnis der Geschichtlichkeit der Kunst in diese Zeit gehört, ist ohnehin deutlich.

Offensichtlich aber handelt es sich bei dieser Erkenntnis nicht nur um ein Problem der reflektierenden Kunstbetrachtung, sondern sie ist mit einer bestimmten Stufe des künstlerischen Schaffens selbst verbunden, ist erst möglich geworden mit der Auflösung der archaischen Form. Die oben an der Nike des Paionios beobachtete Möglichkeit, politische Denkmäler in ein Netz geschichtlicher Beziehungen zu bringen<sup>164</sup>, erweist sich hier als ein allgemeiner Aspekt der Kunst dieser Zeit.

Daraus ergibt sich eine Konsequenz für den archäologischen Entwicklungsbegriff<sup>165</sup>. Dieser Begriff wird vielfach sehr gleichförmig verwendet, bildet ein allzu einheitliches, oft sogar das einzige Kriterium zur Erfassung von Kunstgeschichte. Er reflektiert häufig nicht genügend den Umfang dessen, was für die verschiedenen Epochen veränderbar ist, zur Disposition steht und darum einer 'Entwicklung' offen ist: ob etwa Veränderungen mehr einzelne Teile oder das ganze Kompositionsgefüge betreffen; welches Maß an Bewußtheit dabei jeweils im Spiel ist; und, damit zusammenhängend, welches spezifische Tempo die Entwicklung hat. Hier liegen wichtige historische Unterscheidungen, die nicht nur diese und jene Veränderung, sondern das Ausmaß der Veränderbarkeit selbst betreffen. Für das 5. Jahrhundert ist es deutlich, daß das, was wir 'Entwicklung' nennen, gegenüber der archaischen Zeit eine neue Qualität gewonnen hat, eben weil die Möglichkeiten des Veränderns sich so grundsätzlich erweitert haben.

<sup>160</sup> Vorsichtig positiv ist die Überlieferung auch bei Philipp 54f. beurteilt. S. auch Karusos a. O. 576 zu S. 559, 28 (133 Anm. 65) mit Hinweis auf Pausanias 2, 4, 5, wo die Akzente jedoch ganz anders gesetzt sind; ohnehin wäre das Auftreten eines ähnlichen Gedankens in späteren Quellen natürlich kein Indiz gegen seine Authentizität bei Aischylos.

<sup>161</sup> Quintilian, Inst. orat. 12, 10, 9. Overbeck, SQ. 721.

<sup>162</sup> Vgl. Philipp, Index S. 167 s. v. Aischylos.

<sup>163</sup> Jacoby, FGrHist. III 2, 392. Ions Bekanntschaft mit Aischylos: Fr. 7 und 22.

<sup>164</sup> o. S. 76 ff.

<sup>165</sup> Zum Entwicklungsbegriff der Archäologie s. N. Himmelfmann-Wildschütz, MarbWPr 1960, 13 ff.

Die stärkere Verlagerung des Schaffensprozesses in die Person des Künstlers hat weiterhin der archaischen Unbefangenheit des Urteils den Boden entzogen. Die selbstverständliche Bezeichnung des Bildwerks als περικαλλές ἄγαλμα oder καλὸν ἄγαλμα, die ihre Rechtfertigung in dem unmittelbaren Schutz der Gottheit für den Künstler hatte, findet sich im 5. Jahrhundert nicht mehr<sup>166</sup>. Dafür begegnet bei Aischylos offenbar zum erstenmal die Möglichkeit, daß ein Bild nicht zwingend in seiner Wirkung ist, sondern daß diese von der jeweiligen Disposition des Betrachters abhängt<sup>167</sup>. Bezeichnenderweise finden sich seit dem frühen 5. Jahrhundert Vasenbilder mit Musikszenen, in denen die Hingabe des Zuhörers charakterisiert ist<sup>168</sup>. Diese Entwicklung ist der Hintergrund dafür, daß in der Bildkunst die Wirkung auf den Betrachter dann immer bewußter gesucht wird, daß Bildwerke in Form und Aufstellung auf ihn bezogen werden.

In dem geschilderten vielschichtigen Prozeß scheint schließlich der Impuls zu einer stärkeren theoretischen Reflexion der künstlerischen Arbeit zu liegen<sup>169</sup>. Allgemein mußte die plötzliche Freiheit in der Formgestaltung zum Nachdenken über die neuen künstlerischen Möglichkeiten anregen. Manche Künstler mochten das Bedürfnis spüren, in der allgemeinen Offenheit wieder einige feste Prinzipien zu gewinnen, um nicht durch das eigene Experimentieren den Boden unter den Füßen zu verlieren. Der Kanon des Polyklet mit seinem systematisierten Ausgleich von angespannten und gelockerten Körperteilen ist offenbar diesem Bedürfnis entsprungen — aber ebenso bezeichnend wie seine Realisierung ist seine allmähliche Preisgabe unter den Nachfolgern, die ihn im strengen Sinn zumeist nicht übernommen haben<sup>170</sup>: In der Kunstform des 5. Jahrhunderts konnte eine solche kanonische Festlegung keine objektive Gültigkeit mehr erreichen, wie sie das Kuros-Schema der archaischen Zeit ganz unbefragt gehabt hatte; es war eine persönliche Entscheidung Polyklets. Darüber hinaus mußte auch die bewußtere Gestaltung

<sup>166</sup> o. S. 102 Anm. 149f. In dem von Parrhasios überlieferten Epigramm, in dem er sich rühmt, er habe Herakles so gemalt, *qualem saepe in quiete vidisset* (Athenaeus 12, 543 F. Plinius, N. H. 35, 72. Overbeck. SQ. 1699f. Dazu K. Gschwantler, Zeuxis und Parrhasios, ungedruckte Diss. Graz 1972. 2. Teil Kap. C mit Gründen für die Authentizität), ist der Unterschied zu den traditionellen Künstlergöttern (o. S. 101f.) sehr bezeichnend: Diese beschützten die ganze Zunft, Herakles erwählt Parrhasios persönlich; er hilft auch nicht eigentlich bei der Herstellung des Werkes mit, sondern der Künstler steht der Erscheinung selbständig gegenüber.

<sup>167</sup> Philipp 27f. 29f. 32. Karusos in Epitymbion Chr. Tsounta 550ff., bes. 557ff. (G. Pfohl [Hrsg.], Inschriften der Griechen [1972] 115ff. 128ff.) hat gezeigt, daß diese Entwicklung sich in spätarchaischer Zeit anbahnt; vgl. Philipp 25.

<sup>168</sup> H. Bessler—M. Schneider (Hrsg.), Musikgeschichte in Bildern II 4: M. Wegner, Griechenland 114. D. Metzler, Porträt und Gesellschaft (1971) 63ff.

<sup>169</sup> Zeugnisse: Philipp 42ff. E. Pernice—W. H. Groß, in: U. Hausmann (Hrsg.), Allgemeine Grundlagen der Archäologie, HdArch I (1969) 409ff. F. Preißhofen, in: *Studia Platonica*, Festschrift H. Gundert (1974) 21ff. (Ich danke F. Preißhofen auch hier für Anregungen und Kritik in diesem Zusammenhang). Philipp 42 nimmt plausibel einen Unterschied zwischen den theoretischen Abhandlungen seit dem 5. Jh. und den spätarchaischen Schriften vor allem ionischer Architekten an, die offenbar im wesentlichen praxisbezogene Tätigkeitsberichte waren; zustimmend Preißhofen a. O. 23.

<sup>170</sup> D. Arnold, Die Polykletnachfolge, JdI 25. Erg.-H. (1969) 224ff.

von Wirkung eine Reflexion auf die künstlerischen Mittel fördern. Das wird am besten deutlich aus dem Gespräch des Sokrates mit Kleiton bei Xenophon, wo das  $\psi\upsilon\chi\text{-}\alpha\gamma\omega\gamma\epsilon\acute{\iota}\nu$  als das eigentliche Ziel der Kunst impliziert ist<sup>171</sup>.

Die Bildkunst wurde damals offenbar in stärkerem Maße als bisher als eine Disziplin sui generis begriffen mit ihren eigenen spezifischen Problemen und Möglichkeiten<sup>172</sup>. Auf der Ebene der künstlerischen Form wird hier derselbe Prozeß deutlich, der damals auch dazu führte, daß in den großen öffentlichen Denkmälern die politische Thematik eine größere Autonomie gewann<sup>173</sup>. Auch von hier ging offenbar ein Anstoß zu Spezialistentum und Theoriebildung aus. Gegenüber der traditionellen Auffassung von Kunst und ihrer Funktion im Leben der Gemeinschaft begann sich jetzt ein Publikum von 'gebildeten' Kennern zu entwickeln, die über Fragen der Kunst diskutierten<sup>174</sup>. Vor allem die Malerei wurde zu einer Fähigkeit, die man um ihrer selbst willen ausbildete. Wenn Polygnot manche seiner Werke unentgeltlich malte<sup>175</sup>, die Malerei offenbar nicht nur zum Broterwerb betrieb, so muß das wohl heißen, daß er ihre geistigen Aspekte als eigenständigen Wert betrachtete. Diese Deutung wird dadurch gestützt, daß dann im frühen 4. Jahrhundert die Malerei auf Betreiben des Pamphilos von Sikyon in den Schulunterricht aufgenommen wurde<sup>176</sup>, die Wertschätzung solcher Ausbildung damals also schon recht verbreitet gewesen sein muß. Daß die Malerei in diesem Erziehungskonzept eine recht anspruchsvolle Funktion einnehmen konnte, zeigt die Ansicht des Pamphilos, ohne Kenntnis von Arithmetik und Geometrie könne die Kunst nicht zur Vollendung gebracht werden<sup>177</sup>. Aber auch der Kunst Polyklets wird von Aristoteles ein fast philosophischer Charakter zuerkannt, was zweifellos nicht nur als Wertung des 4. Jahrhunderts, sondern als treffende Deutung der Intentionen Polyklets selbst anzusehen ist<sup>178</sup>.

Für die Künstler selbst, zumindest für die gefeierten Protagonisten, hat diese Entwicklung konkrete Folgen gehabt. Polygnot hat als Anerkennung das

<sup>171</sup> Xenophon, Mem. 3, 10, 6. Preißhofen a. O. 34. 36.

<sup>172</sup> Über 'reine' Kunst im späten 5. Jh. vgl. R. Harder, Eigenart der Griechen (1962) 168 ff.

<sup>173</sup> o. S. 84 ff.

<sup>174</sup> W. Kraiker, Das Kentaurenbild des Zeuxis, 106. BWPr 1950, 20. Philipp 34. 40. Preißhofen a. O. 25. 38 ff. Vgl. u. Anm. 176: Man lernt (offenbar seit dem frühen 4. Jh.) durch Schulung im Malen Kunstwerke zu beurteilen. Zur allgemeinen Bildung im damaligen Athen (freilich mit zu geringer Einschätzung der Probleme der Bildkunst) s. V. Ehrenberg, The People of Aristophanes (1951) 279 ff.

<sup>175</sup> RE XXI 1631 s. v. Polygnotos (Lippold).

<sup>176</sup> Plinius, N. H. 35, 76. Aristoteles, Pol. 8, 1337b; vgl. 1338a: Zweck der Ausbildung ist, die Werke der Künstler besser beurteilen zu können. Vgl. F. Kühnert, Allgemeinbildung und Fachbildung in der Antike (1961) 38 f. Ein bezeichnender Fall ist Philochares, der Bruder des Aischines, ein nicht unbedeutender Politiker, der zugleich Maler war: RE 19, 2433 s. v. Philochares Nr. 1 (Fiehn). Vgl. Nr. 3 (Lippold). Overbeck, SQ. 1957 f. Überzeugende Erklärung durch Karusos, Theoria, Festschr. W. H. Schuchhardt (1960) 113 ff.

<sup>177</sup> Plinius, N. H. 35, 76. Er veröffentlichte Schriften  $\pi\epsilon\pi\acute{\iota}$   $\gamma\rho\alpha\phi\iota\kappa\eta\varsigma$   $\kappa\alpha\acute{\iota}$   $\xi\omega\gamma\rho\acute{\alpha}\phi\omega\upsilon\alpha\iota$   $\acute{\epsilon}\nu\delta\acute{o}\xi\omega\upsilon\alpha$  (Suda s. v. Pamphilos. Overbeck, SQ. 1747), also systematischer wie auch künstlerbiographischer Art.

<sup>178</sup> S. Settis, RivFil 101, 1973, 303 ff. Vgl. auch Wehrli, MusHelv 14, 1957, 39 ff. Protzmann, Festschrift G. v. Lücken, Wiss. Zeitschrift Univ. Rostock 17, 1968, 723.

athenische Bürgerrecht und die delphische Proxenie erhalten<sup>179</sup>. Phidias spielte eine solche Rolle im öffentlichen Leben, daß die Gegner des Perikles hoffen konnten, mit einer Anklage gegen den Künstler auch den Politiker zu treffen<sup>180</sup>.

Offensichtlich hat man zwischen solchen Künstlern und den Herstellern kunsthandwerklicher Erzeugnisse klar unterschieden. Isokrates beklagt sich über Sophisten, die ihn als Skribenten von Gerichtsreden schlecht machen, wie wenn es jemand wagen wollte, Phidias, den Schöpfer der Parthenos, einen κοροπλάθος zu nennen, oder zu behaupten, Zeuxis und Parrhasios hätten τὴν αὐτὴν . . . τέχνην τοῖς τὰ πινάκια γράφουσιν<sup>181</sup>. Dabei ist zwar keine begriffliche Scheidung zwischen 'eigentlicher' Kunst und 'bloßem' Kunsthandwerk formuliert, aber der Niveauunterschied ist beträchtlich, wie gerade die Verteidigung des Isokrates gegen die Sophisten zeigt<sup>182</sup>.

Hier liegen die Voraussetzungen für den Prozeß, der im späten 5. Jahrhundert zu beobachten war. Die zu Beginn des Jahrhunderts aufgetanen Möglichkeiten haben sich gegen sein Ende in extremen Konsequenzen realisiert. Die eröffnete Freiheit künstlerischen Schaffens führte zu individueller Eigenwilligkeit, zum Aufsuchen ungewöhnlicher, überraschender Effekte. Die Erfahrung der Geschichtlichkeit künstlerischer Formen scheint sich bei einer Reihe von Künstlern dahin konkretisiert zu haben, daß das Neue, das 'Moderne' als entschiedener Fortschritt angesehen wurde, ein damals in den verschiedensten Bereichen des Lebens verbreiteter

<sup>179</sup> Harpocrat. s. v. Polygnotos. Plinius, N. H. 35, 59. Guarducci, ArchCl 10, 1958, 147; 14, 1962, 238. Philipp 98. Polygnots Verhältnis mit Elpinike (dazu T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr. 70f. mit Anm. 325) ist zwar nicht sicher historisch, wäre aber selbst als Erfindung noch sehr bezeichnend. Daß es nicht außerhalb aller Möglichkeiten lag, zeigt auch die Tatsache, daß Kephisodots Tochter von Phokion geheiratet wurde (Plutarch, Phokion 19, 1); für dessen geistige Interessen zeugt, daß er ein Schüler Platons war: RE 20, 459 s. v. Phokion (Lenschau).

<sup>180</sup> Deutung in diesem Sinn bei Philipp 98. Vgl. auch die z. T. hohen Preise für Kunstwerke, oben S. 96f. Die Nachricht Aelians (var. hist. 8, 8. Overbeck, SQ. 378), Kimon von Kleonai habe höhere Löhne als bisherige Künstler verlangt, ist zwar nicht zu verifizieren, aber sie ist dort jedenfalls richtig mit beträchtlichen künstlerischen 'Fortschritten' in Verbindung gebracht.

<sup>181</sup> Isokrates, Antidosis 2. Guarducci, ArchCl 14, 1962, 238f. Allgemein Philipp 76. 97ff. N. Himmelmann, Über bildende Kunst in der homerischen Gesellschaft, AbhMainz 1969 Nr. 7, 9 und Gnomon 42, 1970, 293f. macht hier mit Recht einige Einschränkungen, scheint mir aber die zweifellos beträchtlichen und durchaus den Kern des Künstlertums betreffenden Unterschiede zu gering zu veranschlagen. Die Trennung zwischen großer Malerei und Vasenmalerei in dieser Zeit ist ein Indiz für den Vorgang.

<sup>182</sup> Es wäre möglich, dies Bild durch weitere, z. T. recht anekdotische Überlieferungen auszumalen, die in diesem Kontext sehr einleuchtend wären: etwa durch Aelian, var. hist. 4, 12 (Overbeck, SQ. 1671), wo eine Tendenz zu musealer Haltung vorliegt; oder durch Quellen, die darauf deuten, daß manche Künstler in der Wahl ihrer Themen jetzt gegenüber dem Auftraggeber gelegentlich etwas freier wurden (z. B. Overbeck, SQ. 1663: Zeuxis wollte immer neue Themen malen; vgl. Overbeck, SQ. 1668: *pingere se velle dixit*. Auch die Werke, die er verschenkt haben soll, können nicht Aufträge gewesen sein: Overbeck, SQ. 1662. 1666. Ebenso soll für Nikias die Wahl des Themas eine Frage des Künstlers gewesen sein: Overbeck, SQ. 1825. Die Verläumdung des Apelles ist keine Auftragsarbeit gewesen: Overbeck, SQ. 1874. Ebenso die Alexanderhochzeit des Aetion: Overbeck, SQ. 1938). All diese Nachrichten sind jedoch vor dem Erweis ihrer möglichen Authentizität mit Vorsicht zu betrachten.

Optimismus, der auf dem Stolz in die menschliche τέχνη, in die Fähigkeit, die Dinge aus eigener Kraft zu gestalten, beruhte<sup>183</sup>. Diese Wertung erwuchs bei den Künstlern allerdings nicht aus der Vorstellung eines fortwährenden historischen Wandels, sondern sie meinten, am Ende angelangt zu sein, die Grenzen der Kunst erreicht zu haben; eine weitere Entwicklung in die Zukunft hatten sie nicht im Auge<sup>184</sup>. Die Basis ihrer Erfahrung vom Wandel der Kunst war eine außerordentlich hohe Einschätzung ihrer eigenen Fähigkeiten. Entsprechend konnte der Künstler, der die neuen formalen Möglichkeiten des 5. Jahrhunderts ausschöpfte, schließlich zu einer sehr selbstbewußten Persönlichkeit werden, die auf höchste Anerkennung rechnete.

### 8. DAS PROBLEM DER WIRKUNG

Da das Kunstwerk im 5. Jahrhundert so stark als eigene Leistung des Künstlers verstanden wurde, daß die Unmittelbarkeit göttlicher Wirkung unterbrochen und daher die Schönheit des Werkes nicht mehr in der alten Weise selbstverständlich war, zielten die Künstler nun immer bewußter auf verstärkte Wirkung beim Publikum. Dieser intendierte Bezug zum Betrachter beginnt im späteren 5. Jahrhundert die gesamte künstlerische Form zu bestimmen. Die Figur des Paionios entwickelt sehr entschieden eine Hauptansicht, auf die allein die Komposition ausgerichtet ist. Der Körper tritt in Erscheinung, wird 'in Szene gesetzt' vor der Folie der nischenförmigen Gewänder. Diese Folie hindert den Betrachter geradezu, um die Figur herumzugehen, und auch der dreieckige Pfeiler zwingt ihn in die Vorderansicht<sup>185</sup>. An dieser Stelle also wird der Betrachter vorausgesetzt. Die Figur ist nicht mehr nur da, um angeschaut zu werden, sondern sie präsentiert sich. Ähnliche Wirkungen wurden in dieser Zeit bekanntlich in der verschiedensten Weise gesucht<sup>186</sup>. Die 'Schattenmalerei' des Apollodoros und Zeuxis zeigte die Dinge nicht mehr in ihrer dinglichen Gestalt, sondern in ihrer optischen Erscheinung, also wie sie sich dem Betrachter in Licht und Schatten modelliert darstellten<sup>187</sup>. Parrhasios hat in den Konturlinien der Figuren auch noch das anzudeuten versucht, was dahinter verborgen ist<sup>188</sup>, hat also bewußt die entscheidenden Elemente der Figur für den Betrachter in einer einzigen Ansicht vereinigt.

Das gilt nicht nur für die Figur allein. Die Nike des Paionios schließt sich für den Besucher des Heiligtums, der an einer bestimmten Stelle steht bzw. auf einem bestimmten Weg geht, mit der Tempelfront zu einem beabsichtigten Ensemble

<sup>183</sup> Vgl. dazu L. Edelstein, *The Idea of Progress in Classical Antiquity* (1967) 21 ff. E. R. Dodds, *The Ancient Concept of Progress* (1973) 1 ff. Für weitere Anregungen hierzu danke ich Chr. Meier, der demnächst eine Arbeit über antike Fortschrittsvorstellungen vorlegen wird.

<sup>184</sup> Dasselbe Phänomen in anderen Bereichen: Edelstein a. O. 26 ff., bes. 29.

<sup>185</sup> Vgl. über diese Tendenz zur Einansichtigkeit F. Hiller, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jhs. v. Chr.* (1971) bes. 74. 76. Borbein, *JdI* 88, 1973, 108 ff.

<sup>186</sup> Dazu auch Protzmann, *Festschrift G. v. Lücken*, *Wiss. Zeitschrift Univ. Rostock* 17, 1968, 721 ff. Borbein a. O. 48 ff.

<sup>187</sup> Pfuhl, *MuZ* II 620 ff. 674 ff. 681 ff. W. Kraiker, *Das Kentaurenbild des Zeuxis*, 106. *BWPr* 1950, 11 ff. *EAA* VI 211 f. s. v. *pittura* (Bianchi Bandinelli).

<sup>188</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica* (1950) 53 ff.

zusammen. Es werden also verschiedene Denkmäler mit Rücksicht auf einen angenommenen Betrachter an bestimmten Standorten angeordnet. Nur für ihn stellt sich der Zusammenhang in der beabsichtigten Weise dar. Seit eine ähnliche Gestaltungsweise für die perikleische Neuordnung der Akropolis von Athen nachgewiesen wurde<sup>189</sup>, ist diese Interpretation des Befunds in Olympia nicht mehr ganz überraschend.

Noch einmal ist hier auf die politischen Weihgeschenke zu verweisen. Denn es ist verständlich, daß jene geschilderten historisch-politischen Beziehungen zwischen verschiedenen Denkmälern im Lauf der Zeit auch optisch zur Erscheinung gebracht wurden. Wie sich dabei aus einem einfachen lokalen Nebeneinander zusammengehöriger Monumente allmählich eine Zusammenfassung zu einheitlichen Prospekten entwickelte, das wäre nur in größerem Zusammenhang zu untersuchen.

## 9. SCHLUSS

Die Nike des Paionios stellt sich damit als charakteristisches Werk ihrer Zeit dar. Sie ist zunächst Ausdruck einer Generation von Künstlern, die in entschiedenerer Weise Einzelne waren als die Künstler früherer Generationen. Es sind Künstler, die ihre Kunst in vieler Beziehung so bewußt und reflektiert zur Wirkung brachten, daß diese Wirkung fast das Thema ihrer Kunst wurde. Das zeugt aber zugleich von einem Publikum, das für artistische, geistreiche Einfälle, technische Virtuosität, wirkungsvolles In-Szene-Setzen, raffinierte Marmorarbeit und schließlich auch für derartige Künstlerindividualitäten sehr empfänglich war.

Wenn man in dieser Weise das Kunstwerk nicht nur als Produkt eines einzelnen Künstlers oder Auftraggebers betrachtet, sondern zugleich als Aussage an ein Publikum und als Antwort auf dessen Situation, wenn man also die spezifische Öffentlichkeit des Denkmals mit berücksichtigt, so wird der umfassende Charakter dieser Entwicklung deutlich. Offensichtlich liegt hier nicht nur die persönliche Haltung einiger exzentrischer Künstler vor, sondern ein sehr viel allgemeineres Persönlichkeitsbild<sup>190</sup>. Es ist der allenthalben steigende Anspruch des Einzelnen gegenüber der Gemeinschaft, der die relative Homogenität der klassischen Polis mehr und mehr sprengte.

Es stellt sich von hier aus noch einmal die Frage, wieviel durch die angestellten Überlegungen für die Absichten der Auftraggeber der Nike in Olympia zu gewinnen ist. Über die Situation der Stadt Naupaktos in jenen Jahren ist außer der Tatsache, daß sie auf seiten Athens stand und anscheinend demokratisch war, nicht viel bekannt<sup>191</sup>. Die künstlerische Form der Nike war mit bestimmten Tendenzen im politischen, gesellschaftlichen und geistigen Leben in Verbindung zu bringen. Das Problem ist, wie eng Kunst und Politik damals im konkreten einzelnen Fall Hand in Hand gingen.

<sup>189</sup> Büsing, *MarbWPr* 1969, 1 ff.

<sup>190</sup> Reiches Material bei G. Strohm, *Demos und Monarch* (1922), freilich von sehr einseitigem Standpunkt aus betrachtet. V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes* (1951) 347 ff.

<sup>191</sup> RE XVI 1996 s. v. Naupaktos (Trowbridge—Oldfather).

Es ist zunächst für diese Zeit bisher kaum gelungen, verschiedene künstlerische Richtungen ihrem Wesen nach mit verschiedenen politischen Programmen (oder gar sozialen Schichten) zu verbinden. Ein deutlicher Fall für eine solche Verbindung ist Alexander der Große, der Lysipp, Apelles und Pyrgoteles bevorzugte, offenbar in dem sicheren Gefühl, daß deren Kunst seiner Selbstauffassung am besten gerecht wurde<sup>192</sup>. Wenn die Überlieferung zutrifft, daß er nur diese Künstler Porträts von sich arbeiten ließ, so ist die Rigorosität der Wahl ein Zeichen für ihre Bewußtheit. Wann sich eine solche Einsicht in die geschichtliche Aussage verschiedener künstlerischer Richtungen bildete, ist nicht ganz deutlich. Platon hatte einen ausgeprägten Sinn für die politischen Auswirkungen stilistischer Phänomene in allen Bereichen der Kunst. Für die Musik wurden dieselben Probleme bereits in perikleischer Zeit von Damon behandelt<sup>193</sup>. Dabei geht es jedoch meist um die Situation der gesamten zeitgenössischen Kunst, nicht um einzelne stilistische Richtungen. Für die Bildkunst des 5. Jahrhunderts wäre am ehesten an Alkamenos zu denken, den die rückgewandte Haltung weiter Kreise Athens im peloponnesischen Krieg vielleicht bewußt gegenüber anderen Künstlern vorgezogen hat; und auch für die Rolle des Phidias könnte man eine ähnliche Bewußtheit der Wahl vermuten, wenn man bedenkt, wie überlegt die Kunst im Kreis um Perikles als Aussage an die Öffentlichkeit eingesetzt wurde. Hier mag also eine gewisse Reflexion eingesetzt haben. Freilich muß das noch nicht gleich bedeuten, daß die verschiedenen künstlerischen Möglichkeiten jener Zeit sich mit politischen Parteien fest verbunden hätten<sup>194</sup>. Gewiß hatten schon seit archaischer Zeit die führenden politischen Männer und Geschlechter bestimmte Künstler mit ihren Aufträgen an sich gebunden: etwa die Alkmeoniden den Bildhauer Antenor, Kimon die Maler Polygnot und Mikon. Aber dabei muß es sich im wesentlichen um allgemeine Qualitätsurteile gehandelt haben, nicht um bestimmte politische Aussagen, die nur in dieser und in keiner anderen Form möglich waren<sup>195</sup>. Die Verbindung des konservativen Kimon mit dem für die Kunst revolutionären Polygnot

<sup>192</sup> Overbeck, *SQ.* 1446–48. T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*, *AbhHeidelberg* 1971 Nr. 2, 30ff. 35.

<sup>193</sup> Ryffel, *MusHelv* 4, 1947, 23ff. F. Schachermeyr, *Festschrift F. Altheim* (1969) 192ff. Für die Bildkunst der perikleischen Zeit vgl. H. Protzmann in *Die Krise der griechischen Polis*, *Deutsche Akademie der Wissenschaften, Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft* 55, 1, 1969, 11ff.

<sup>194</sup> B. Schlörb, *Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias* (1964) 15 scheint mir manches richtig zu sehen, im ganzen aber in eine *petitio principii* zu verfallen. Über die Auftraggeber des Agorakritos und die genaue Zeitstellung seiner Werke wissen wir doch zu wenig, um sichere Aussagen machen zu können.

<sup>195</sup> Die (z. T. recht vagen) Überlegungen von J. Kleine, *Untersuchungen zur Chronologie der attischen Kunst von Peisistratos bis Themistokles*, *IstMitt Beiheft* 8 (1973) 26ff. 36ff. über Kunst im Umkreis der Tyrannenfamilie laufen im Grund auf die selbstverständliche Ansicht hinaus, daß die Tyrannen eine Reihe von Künstlern mit Aufträgen betraut haben. Es ist daraus nicht zu erkennen, daß sie bestimmte Künstler über längere Zeit bevorzugten. Und erst recht nicht, daß sie bestimmte Kunstformen als ihrer Herrschaft adäquat empfunden hätten. Der Alkmeoniden-Künstler Antenor hätte ihre Aufträge ebensogut erfüllen können (während etwa Alexander mit Praxiteles kaum etwas hätte anfangen können). Von einer 'höfischen' und einer 'alkmeonidischen' Kunstrichtung kann man darum eigentlich nicht sprechen.

wurde nicht als Widerspruch empfunden; Phidias hat für Kimons Kreis und dann für Perikles gearbeitet, ohne daß dabei wohl eine radikale künstlerische Umorientierung vorauszusetzen ist<sup>196</sup>. Diese Schwierigkeit, künstlerische und politische Richtungen zu verbinden, wird gerade bei der Nike des Paionios sehr deutlich: Denn es ist kaum möglich, die allgemeinen geschichtlichen Tendenzen, die mit dem Stil dieser Figur im Zusammenhang stehen, bestimmten politischen oder gar sozialen Gruppen fest zuzuordnen<sup>197</sup>.

Es ist somit wohl denkbar, daß die Auftraggeber des Denkmals, also die politischen Führer der Messenier und Naupaktier nach Sphakteria, die allgemeineren Aussagen im Stil des Paionios in gewissem Umfang erfaßten, daß sie diesen Stil als ihren Absichten adäquat empfanden. Aber es ist einstweilen nicht zu erkennen, daß dieser Stil seinem Wesen nach mit bestimmten politischen Positionen verknüpft wäre. Im wesentlichen sind es allgemeinere — darum aber nicht weniger politische und gesellschaftliche — Prozesse, die hier ihren Ausdruck finden. Indem nun das Problem der Wirkung zum bewußten Thema wird, rückt das wirkende wie das betrachtende Subjekt in den Mittelpunkt des Interesses. Diese Entwicklung hat bekanntlich nicht nur kunstgeschichtliche Bedeutung, sondern hat alle Bereiche des Lebens betroffen, von der Politik bis zur Religion. Es hat sich gezeigt, daß das späte 5. Jahrhundert hierbei nur die extremen Konsequenzen aus Positionen gezogen hat, die in den Jahrzehnten um 500 erreicht worden waren, daß also der grundlegende Bruch in der Auflösung der archaischen Normen liegt. Aber es ist auch deutlich geworden, daß mit diesen Konsequenzen eine Entwicklung eingeleitet wurde, die vorher nur latent angelegt war.

Würzburg

Tonio Hölscher

<sup>196</sup> Vgl. auch Simonides, der erst mit den Peisistratiden und dann mit Themistokles verbunden war. Oder Aischylos, der gegen Ende seines Lebens auch für Hieron von Syrakus dichtete. S. auch Philipp 95 mit weiteren Beispielen, wo allerdings das künstlerische Problem nicht berücksichtigt ist.

<sup>197</sup> Es ist dabei zu bedenken, daß etwa auch die Sophistik keine einheitliche politische Haltung impliziert hat. Ebenso der Fortschrittsgedanke: L. Edelstein, *The Idea of Progress in Classical Antiquity* (1967) 51.