

Theseus, der Klitias-Krater und Athen im 6. Jh.v.Chr.¹

Ralf von den Hoff

Es ist seit einigen Jahren wieder Mode geworden, Bilder als relevante Zeugnissen historisch-sozialer Gegebenheiten und als legitime Objekte der Geschichtswissenschaft anzusehen. Peter Burkes 2001 auch in Deutsch erschienenes Buch „Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen“ ist nur ein Zeuge dafür, und das Schlagwort 'iconic turn' fungiert als Schublade für einen Teil dieses Interesses.² Für den Klassischen Archäologen ist das jedoch nichts Neues, gehören doch die Bilder – nämlich diejenigen aus dem antiken Griechenland und Rom – von jeher zu seinen vorrangigen Quellen, sind sein ureigenstes Betätigungsfeld. Doch wie diese Bilder historisch fruchtbar zu machen sind, ist eine immer wieder debattierte Frage.³ Hier sind je nach behandelte Epoche, nach Funktion und Auftraggeber der Bilder und nach ihrem medialen Kontext, ja nach den Interessen der Archäologen unterschiedliche Methoden legitim und werden auch praktiziert – obwohl dies methodologisch bisher nicht systematisiert worden ist. Ein besonders aufschlussreiches Feld dazu ist gleichwohl das vermutlich größte Bildkompendium, das wir aus den Antike kennen: die figürlichen Bilder auf attischen Vasen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Mehr als 70000 davon sind uns erhalten, oft, aber keinesfalls ausnahmslos, auf Gefäßen, die man beim Symposion verwendete – ein zentraler Faktor also im visuellen Haushalt der Athener archaischer und klassischer Zeit. Solche vielfach als Massenware und für viele ‚Nutzer‘ hergestellte Bilder auf multifunktionalen Gefäßen sind – im Sinne des Konzepts einer Mentalitätsgeschichte – geradezu ideale Ausgangspunkte für die Frage nach den Interessen, Idealen und normativen Grundüberzeugungen einer Gesellschaft.⁴ Die weitgehend gute Datierbarkeit der attischen Vasen liefert überdies beste Voraussetzungen, um ein Bild dieser Interessen im 6. und 5. Jh. auch chronologisch differenziert zu entwerfen.

¹ Der Vortrag ist aus einem Kapitel meiner Habilitationsschrift „Der Heros und die Polis. Wandlungen des Theseusbildes im Athen des 6. und 5. Jhs. v. Chr.“ hervorgegangen, die 2000 von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen wurde. Die Anmerkungen beschränken sich auf wenige, notwendige Hinweise.

² Burke 2001; vgl. Roeck 2003; Maar und Burda 2004.

³ Vgl. nur Woodford 2001; Junker 2005, sowie von den Hoff und Schmidt 2001; Moraw und Fischer 2005.

⁴ Vgl. Sellin 1985; Vovelle 1990. – Attische Vasenbilder als Ausdruck von Mentalität: Hölscher 1999; Hölscher 2000, 157 ff.; von den Hoff 2001, 73 f.; vgl. Fehr 2000 sowie G. Ferraris Konzept einer „metaphorischen“ Bildsprache: Ferrari 2002. – Einen Überblick über die figürlich dekorierten attischen Vasen liefert die Datenbank des Beazley-Archive in Oxford: www.beazley.ox.ac.uk.

Die Darstellungen, die sich auf diesen Gefäßen finden, sind thematisch weit gefächert. Bezeichnenderweise aber spielt neben dem wichtigsten und panhellenischsten Heros Herakles eine Figur hier in Athen eine entscheidende Rolle: Theseus – der Heros also, den die Athener im 5. Jh. als ihren ureigensten, ja als ihren Vater ansahen, der im Mythos einmal ihr König war, den nur sie kultisch verehrten, dessen Erinnerung in der Stadt omnipräsent war und der gute Teile ihres Kultkalenders prägte – der Polisheros Athens.⁵ Helden dieses Schlages, Figuren kollektiver Identitätsstiftung also, bieten sich ganz besonders als Gradmesser normativer Grundüberzeugungen an, denn gerade weil sie – bewusst oder unbewusst – Grundüberzeugungen derer repräsentieren, die sie verehren, füllen sie ja deren Bilderwelt und genießen heroischen Status.⁶ In dieser Kombination von Identitätsrelevanz und Präsenz in massenhaft produzierten Bildern erweisen sich die Darstellungen des Theseus auf Vasen aus Athen als hervorragende Gegenstände einer historischen Analyse. Eines ihrer Ziele muss es sein, anhand der Spezifika und Wandlungen des Theseusbildes Elemente athenischen Selbstverständnisses, relevante Problemlagen oder Interessen sowie selbstverständliche Vorstellungen ihrer Produzenten und Betrachter zu isolieren. Diese müssen den Bildern – neben vielem anderen natürlich – zugrunde liegen. Wenn Theseus Athens Polisheros war, und das gilt seit dem 6. Jh. v. Chr., dann müssen seine Bilder integrative, ja normative Elemente repräsentieren, die für alle Mitglieder der Polis gelten (sollten).

Hat man bei einer solchen Fragestellung in erster Linie das 6. Jh. im Auge, dann rückt ein Bildwerk als Zeugnis für die Wichtigkeit des Theseus sogleich in den Blick: der sog. Klitias-Krater, bisweilen nach seinem Ausgräber auch François-Krater genannt (Abb. 1-4. 7).⁷ Der schwarzfigurig bemalte Volutenkrater wurde 1844/5 in einem Grab des etruskischen Chiusi gefunden. Er ist mit fast 70 cm Höhe nicht nur ungewöhnlich groß, sondern mit fünf figürlichen Bildfriesen auf jeder Seite und einem weiteren auf dem Fuß auch ungewöhnlich reich dekoriert. Klitias hat ihn als Maler, Ergotimos als Töpfer signiert. Wir wissen, dass beide in Athen arbeiteten. Dort wurde der Krater also gefertigt. Wir wissen aus stilistischen Gründen auch, dass er etwa in die Jahre um 570/60 gehören muss. Wann und auf welchem Weg er nach

⁵ Herter 1973; Neils 1987; Walker 1995; Mills 1997; von den Hoff 2001; Flashar 2003. – Zum frühen Theseuskult vgl. Luce 1998.

⁶ Vgl. Frevert 1998; von den Hoff 2001, 73 f.; mit ähnlicher Zielrichtung: Giuliani 2000; 2003 b; von den Hoff 2004 a.

⁷ Grundlegend: Minto 1959; Cristofani 1981; vgl. Stewart 1983; Hoffmann 1987; Neils 1987, 24 ff.; Shapiro 1989, 143 ff.; Walker 1995, 3 ff.; Mills 1997, 1 ff.; Calame 1996, 119; Lissarrague 1999, 10 ff.; Giuliani 2003 a, 138 ff.; 294 ff.

Etrurien kam, ist ungewiss. Alles aber – insbesondere einige der Bildthemen und noch mehr die, wie wir sehen werden, außerordentlich attischen Inschriften – spricht dafür, dass Klitias Athen und ein athenisches Publikum im Auge hatte, als er das Prachtgefäß bemalte (wie es übrigens für die meisten in Etrurien gefundenen attischen Vasen in gleicher Weise gilt).⁸ Die zu seiner Zeit unerreichte Größe des Kraters, sein reicher Dekor und seine bis dahin einzigartige Form machen es wahrscheinlich, dass Auftraggeber und / oder Käufer aus den finanziell potentesten, d. h. aristokratischen Schichten Athens kamen. Als Krater hatte das Gefäß seine eigentliche Funktion beim Symposion, d. h. beim gemeinschaftlichen Gelage der Männer – dem Ort kollektiver Identitätsdefinition der aristokratischen Gesellschaft im archaischen Griechenland. Dass der Klitias-Krater in diesem sozialen Kontext als wertvolles Geschenk diente, ist möglich.⁹ Jedenfalls wird es sich nicht um einen Alltagskrater, sondern um ein Prunkstück gehandelt haben.

Auf dem Krater des Klitias und Ergotimos nun erscheint Theseus gegen 570/60 überhaupt zum ersten Mal in der Bilderwelt attischer Vasen. Doch nicht nur das erste Erscheinen seiner Bilder ist wichtig: Theseus fungiert neben Achilleus rein quantitativ auch als der zweitwichtigste Protagonist der Bilder des Kraters. Auf Grundlage dieser (und anderer) Beobachtungen und der Datierung um 570/60 hat Alan Shapiro die These vertreten, dass es unter Solon, in der Zeit unmittelbar vor dem Klitias-Krater also, war, dass Theseus in Athen zum zentralen und wichtigsten Polis-Heros wurde – dass die Athener in dieser Zeit einen Heros als ihren ‚nationalen‘ Helden okkupierten, der vorher zwar im Ägäis-Raum bekannt war, aber noch kein lokal-spezifisches Profil entwickelt hatte.¹⁰ Auch andere Gründe sprechen dafür, dass genau dies nun geschah. Aber es ist eine Sache, den Aufstieg des Theseus in Athen zu konstatieren und zu datieren, es ist eine andere – und bei weitem wichtigere – danach zu fragen, was für ein Held hier diese Rolle übernahm, d. h. nach dem spezifischen Image des Heros, nach seinen Rollen und damit nach dem Heldenbild, dessen die Athener in dieser Zeit bedurften. Dieses Heldenbild äußert sich nicht nur in der Wahl der Figur (hier Theseus) oder in der Themenwahl der dargestellten Mythen aus seiner ‚Geschichte‘. Die um ihn kreisenden Mythen waren ja flexibel aktuellen Bedürfnissen anpassbare Konstruktionen – und so auch die entsprechenden Bilder. Dominante Vorstellungen äußerten sich also auch in den bevorzugten Formulierungen und Rollen

⁸ Zum etruskischen Kontext des Kraters: Isler-Kerény 1997 b; Schweizer 2003.

⁹ Stewart 1983; Hoffmann 1987.

¹⁰ Shapiro 1989, 143-149; Shapiro 1991.

des Heros, in denen und über die die Bilder erzählten: Sah man ihn als energischen Kämpfer oder als überlegten Taktierer, als mondänen Zecher oder als trainierten Athleten? Wählte man die brutale Kampfszene oder den Friedensschluss, den überlegenen Einzelnen oder die Gemeinschaft als Thema? Welche ikonographischen Formeln verwendete man hierzu? Um ein extremes Beispiel zu geben: Es macht sehr wohl einen Unterschied, ob Herakles im Bild mutig den riesigen Höllenhund Kerberos mit aller Ruhe und Geschick zu binden sucht, wie auf einer attischen Vase des 6. Jhs. v. Chr., oder ob er diesen, seinen eigenen Körper überlegen präsentierend, wie ein Spielzeug hinter sich her zieht, wie in einer römischen Statue des 2. Jhs. n. Chr. – obwohl jeweils derselbe Mythos dargestellt ist.¹¹ Welche Vorstellungen also dominierten das Theseusbild im Athen im Zeitalter seiner Transformation zum Polis-Heros? Darum wird es im Folgenden gehen.

Ein solcher Transformationsprozess muss natürlich im Zusammenhang stehen mit den Interessen der führenden Gesellschaftsschichten Athens im frühen 6. Jh. Da Mitglieder dieses sozialen Stratums auch für die Produktion des Klitias-Kraters verantwortlich waren, können wir erwarten, dass ihre Vorstellungen gerade auch im Theseusbild dieses Gefäßes zum Ausdruck kommen werden. Machen wir uns zugleich klar, dass uns für das 6. Jh. primäre Schriftzeugnisse nicht nur zu Theseus, sondern zur Kultur und Politik Athens insgesamt weitgehend fehlen – unsere Rekonstruktionen beruhen ja hier zumeist auf Herodot, Thukydides und Aristoteles – dann wird noch deutlicher, dass der Klitias-Krater und alle anderen archaischen Bilder (nicht nur) des Theseus unser wichtigstes primäres Quellenmaterial sind, um der Vorstellungs- und Interessenwelt der Athener im 6. Jh. näher zu kommen.

Möglichkeiten einer solchen historisch relevanten Auswertung unseres visuellen Quellenmaterials – im begrenzten Zeitraum der Jahre zwischen etwa 570 und 540 – werde ich im Folgenden vorstellen. Zwei Einschränkungen muss ich aber noch vorweg machen, auch um Missverständnissen zuvorzukommen: Die ikonographische Analyse der Bilder ist die Grundbedingung für ihre historische Bewertung, gleichsam Teil der Quellenkritik. Einen intensiven Blick auf die Bilder also kann ich niemandem ersparen. Und ich werde nicht darüber sprechen, welche Botschaft Klitias oder ein mutmaßlicher Auftraggeber mit den Bildern im Auge hatte (und ob dies überhaupt so war).¹² Ich werde auch nicht darüber sprechen, wie die Bilder gelesen oder 'entschlüsselt' wurden (falls dies überhaupt geschah), auch werde ich nicht reden über die Art, wie

¹¹ LIMC 5, s.v. Herakles Nr. 2568* (6. Jh. v. Chr.). 2661* (2. Jh. n. Chr.).

¹² Vgl. nur Hoffmann 1987, sowie umfassender Knittlmayer 1997 mit Rez. von den Hoff 2002.

sie an sich Geschichten erzählen – obwohl das natürlich Grundlage der Interpretation ist.¹³ Ja, sogar das gesamte Bildkonvolut des Kraters wird mich nicht interessieren, so aufschlussreich das auch wäre.¹⁴ Es wird eben nicht um die kommunikative Funktion der Bilder, um ihren Charakter als Medien gehen, sondern um eine grundsätzlichere Ebene: um die impliziten Vorstellungen, die sich in den Bildern eines Helden – bewusst und / oder unbewusst – äußern. Es geht um das, was die Bilder in der Figur des Polisherros Theseus visuell verhandeln. Für andere Heroen oder ganze Gefäßdekorationen könnte man ähnliches versuchen, aber das kann hier nicht geschehen.

Für Theseus auf dem Klitias-Krater ergibt sich nun schon beim ersten Blick ein auffälliger Befund, noch ohne dass wir die dargestellten Mythen näher in Augeschein genommen haben. Der Heros erscheint in zwei Friesen auf derselben Seite des Kraters: oben, gleich unter der Mündung, sieht man ihn bei einem langen Reigen mit attischen Jungen und Mädchen (Abb. 1. 3-4). Gleich darunter ist er am Kampf gegen Kentauren beteiligt (Abb. 1. 7). Oftmals wird Theseus deshalb als glänzender Held der Geschehnisse bezeichnet; der Krater diene seinem Lob. Das ist aber nur die halbe Wahrheit. In beiden Fällen nämlich ist er zumindest kompositorisch nicht die Hauptfigur, auf die der erste Blick des Betrachters fällt. In keinem der Frieze agiert er im Zentrum. Und dies wäre durchaus zu erwarten, wie die anderen Frieze zeigen (wir kommen darauf zurück). Vielmehr erscheint Theseus beim Reigen ganz rechts, bei der Kentauromachie ganz links am Rand. Schon hier liegt die Frage auf der Hand, was es uns über die Vorstellungen von Theseus sagt, wenn man ihn in dieser Weise präsentierte. Und überhaupt: Was soll es, dass gerade diese beiden Mythen in diesen Bildformulierungen gewählt wurden?

Beginnen wir mit der Betrachtung des oberen Theseus-Frieses (Abb. 3-4). Das Thema ist die Kretafahrt der athenischen Jungen und Mädchen. Sie waren als Tribut dem Minos und Minotauros, dem Mischwesen aus Stier und Mensch, zugesprochen und damit dem Tod geweiht. Theseus aber, so der Mythos, rettete sie, indem er Minotauros tötete und mit Hilfe des Fadens der Ariadne den Weg zurück aus dem Labyrinth in die Freiheit fand. Dies war zu Klitias Zeit keine besonders neue Erzählung. Ihr Plot war längst bekannt und Teil der visuellen Kultur des Mittelmeerraumes. Sizilische Stamnoi und peloponnesische Schildbänder zeigten schon im spä-

¹³ Vgl. nur Giuliani 2003 a; zu anderen Aspekten der Bilder Neer 2002, zum medialen Aspekt einzelne Beiträge in Moraw und Fischer 2005.

¹⁴ Vgl. nur Stewart 1983; Hoffmann 1987; Isler-Kerényi 1997 b.

teren 7. Jh. Theseus auf Kreta bei der Tötung des Minotauros.¹⁵ Klitias widmete sich also einem konventionellen, panhellenischen Mythos. Indes: Er brach mit dessen Darstellungskonvention. Er zeigte nämlich gerade nicht Theseus Kampf, wie die älteren Bilder (vgl. Abb. 6). Am linken Rand seines Frieses erreicht vielmehr ein Schiff das Ufer (Abb. 3). Ein Schwimmer und ein Läufer gehen an Land; 13 weitere Jungen und Mädchen haben dies bereits getan. Nach Geschlecht abwechselnd und Hand in Hand bewegen sie sich in langer Reihe nach rechts (Abb. 4). Theseus erscheint inschriftlich benannt ganz vorne, also ganz rechts im Fries: im langen, reich dekorierten Chiton mit einem Mantel, in der Hand eine Lyra. Vor ihm stehen Ariadne und ihre Amme. Sie heißen ihn willkommen. Ariadne hält ein Kneuel in die Luft, offenbar der im Labyrinth des Minotauros lebensrettende Faden. Es ist offensichtlich – und man fragt sich, weshalb darüber so lange diskutiert wurde –, dass Ariadne hier Theseus erstmalig trifft, bei der Ankunft des athenischen Schiffes auf Kreta.¹⁶ Die Szene kann kaum fern ab von Kreta spielen, also auch kein Bild des bekannten mythischen Geranos-Tanzes der Athener auf Delos nach der Rettung sein. Sonst wäre weder die weisende Geste der Ariadne noch die Anwesenheit ihrer Amme verständlich. Sonst wären auch die Gesten der Schiffsbesatzung unerklärlich (Abb. 3). Denn das In-die-Höhe-reißen ihrer Arme ist nicht – wie der an moderne Sportlerbilder gewöhnte Betrachter meinen könnte – eine Geste der Freude und des Triumphes, sondern ein Bitt- oder Betgestus, wie ein Sarkophag mit der Tötung der Polyxena zeigt.¹⁷ Obwohl also die Festlegung des Geschehens zeitlich und örtlich eindeutig erscheint, ist das Bild weder in den Ortsangaben noch in seiner zeitlichen Dimension in photographischem Sinne kohärent. Während das Schiff links noch bei der Landung ist, laufen die Figuren in der Mitte schon an Land nach rechts. Dort erreicht Theseus bereits Ariadne. Sie hat ihn bereits gesehen, den Faden schon bereit, ist also offenbar schon in Liebe zu ihm entbrannt, wie es der Mythos schildert – in Liebe, die die Rettung garantiert, um die die Besetzung links ja noch furchtsam bittet. Es ist ebenso verwunderlich, dass der ganze Zug kaum wie ein wirklich bewegter Reigen erscheint: Nur die Männer bewegen sich schreitend nach rechts, während die Mädchen wie in Pose erstarrt erscheinen. Alles dies folgt archaischen Darstellungskonventionen.¹⁸ Auch andere Bilder der Zeit ziehen zeitlich und lokal auseinander liegende Geschehnisse in einer ‚Szene‘ zusam-

¹⁵ Schefold 1993, 114-126.

¹⁶ Grundlegend zuerst Johansen 1945, zuletzt Giuliani 2003 a, 153 ff.; 294 ff.; von den Hoff 2004 b, 310 s. v. Dance Nr. 78 Taf. 68.

¹⁷ Sevinç 1996; vgl. den betenden Aias: LIMC 1, s. v. Aias I Nr. 105*.

men. Auch in anderen Bildern erscheinen die Einzelfiguren wie selbständige, unwandelbare Vokabeln. Die Mädchen stehen hier so da, wie es für die repräsentativste Darstellungsform junger Frauen im 6. Jh., für die sog. Koren, typisch ist – weil dies eben die junge, aristokratische Frau am besten charakterisiert. Der Schritt der Männer hingegen rührt von der entsprechenden, in dieser Zeit beliebtesten Darstellungsform junger Männer her, dem Kouros.¹⁹ Der Schrittstand ist also ebenfalls charakterisierend und nicht situativ gemeint, zeigt die Bewegungspotenz der trainierten Männer. Die Addition der Bildformeln wächst aber zugleich zu einer, wie wir gesehen haben, von links nach rechts progressiven Erzählung zusammen:²⁰ von der verzweifelten Ankunft und Bitte um Rettung über die ersten Schritte an Land bis zu Ariadne, deren Faden schon auf die Freiheit weist. In der Szene von Theseus mit Ariadne liegt der narrative Höhepunkt.²¹ Der Bildfries besitzt also einerseits einen erzählerischen Fokus, besteht aber zugleich aus additiv gereihten Einzelementen: Schiff, Besatzung, Mädchen als Koren, Männer als Kouroi, das Paar von Theseus und Ariadne. In einer solchen Bildersprache wird die Frage nach einem bestimmten Zeitpunkt des Geschehens und nach einem einheitlichen Ort wieder zweitrangig. Im Gesamten bleibt jedes Einzelement bedeutungsvoll und erklärungsbedürftig – ebenso wie das Ganze der Darstellung. Klitias Bild ist nur im Rahmen der zeitgleichen Bilderwelt und der dort definierten Konventionen und Bedeutungen erklärbar.

Wenden wir uns nun der Komposition des Frieses zu. Wir haben schon gesehen, dass Klitias statt der vorher überall üblichen Kampfszene mit Theseus und Minotauros die Reigenkomposition wählte. Gerne würde man das schlicht mit der großen Länge des zu dekorierenden Frieses auf dem Rand eines Volutenkraters erklären, die eine zentralisierte Zweikampfgruppe unpassend erscheinen lässt (vgl. Abb. 1-2). Aber damit macht man es sich zu einfach. Die wenig jüngere Schale des Archikles und Glaukytes in München (Abb. 6), die wir noch besprechen werden, zeigt das.²² Auch einen langen Fries konnte man, wie dort, mit dem Kampf in der Mitte bestücken und dann durch Beifiguren rechts und links füllen – auch bessere Maler gingen so vor. Klitias tat es dennoch nicht. Ein Grund dafür könnte gewesen sein, dass er gerade Theseus mit Ariadne zeigen wollte. Darauf kommen wir später nochmals zurück und das ist sicher richtig. Aber auch diese Szene setzte er nicht ins Zentrum des Frieses, was ja gleichfalls möglich

¹⁸ Himmelmann 1967, ebenda 78 zum Klitias-Krater; Raab 1972, 92 ff; Raeck 1984; Neils 1987, 27; vgl. Giuliani 2003 a.

¹⁹ Schneider 1975 (Kore); Steuernagel 1991 (Kouros).

²⁰ Stansbury-O'Donnell 1999, 54 ff.; Woodford 2001, 43 ff. („epic expansiveness“).

²¹ Giuliani 2003 a, 295 f.

gewesen wäre. Und dies ist um so überraschender, weil die Zentralisierung ein Grundprinzip der Gestaltung der Friese des Kraters ist.²³ Entweder erscheinen die Hauptfiguren des Mythos um die Mitte der Friese herum gruppiert, wie bei der Eberjagd (Abb. 2). Oder die Szene entwickelt sich zwar zur Seite, in der Mitte ist aber eine hervorragende Figur oder Szene platziert. So ist es bei Achill, der Troilos verfolgt, und bei Dionysos, dem festlichen Weingott, der frontal aus der Götterprozession anlässlich des Hochzeitszuges für Peleus und Thetis herausblickt, die den Hauptfries des Kraters darstellt (Abb. 2). So ist es vermutlich sogar bei Diomedes darüber, dem Sieger des homerischen Wagenrennens bei den Leichenspielen für Patroklos.²⁴ Klar ist: Für Klitias muss das Geschehen in der Mitte jedes Frieses von großer Wichtigkeit gewesen sein – also gerade der Zug der attischen Jungen und Mädchen, der breitesten Raum einnimmt.²⁵

Wieder könnte man sagen: Natürlich bietet sich ein solcher Zug ja als Mittelmotiv eines Friesbandes wie auf einem Volutenkrater auch an. Aber auch das reicht interpretatorisch nicht aus. Klitias Wahl war nämlich weder für den Bildtypus (Friesband), noch für den Gefäßtypus (Volutenkrater) spezifisch. Wir kennen Fragmente einer Hydria und eines oder zweier Kantharoi mit Resten derselben Szene (Abb. 5): Jungen und Mädchen Hand in Hand z. T. mit denselben beigeschriebenen Namen wie auf dem Krater.²⁶ Lange Friese sind an solchen Gefäßen gar nicht unterzubringen. Aber auch ihr Maler war Klitias. Die Wahl der Darstellung auf dem Krater hat also nicht alleine mit dem Dekorationssystem der Gefäßform zu tun. Und sie war auch keinesfalls für den Export des Kraters wichtig, denn die anderen Bilder des Themas von der Hand des Klitias stammen von der Athener Akropolis. Vielmehr also waren Komposition, Ikonographie und Themenwahl offenbar athenische Spezifika und besondere Interessen des Klitias.

Dennoch besaß er natürlich ikonographische Vorbilder für das Reigenbild. Eine Reliefamphora von den Kykladen in Basel zeigt ein früheres, nicht-attisches Bild des Minotauroskampfes aus dem 7. Jh.²⁷ Auch hier handelt es sich um eine Frieskomposition, allerdings in zwei Register aufgeteilt. Auch hier erscheinen die Athenerkinder in einer Reihe, allerdings im gemeinsamen, mit Steinen geführten Kampf gegen das Mischwesen unten links. Den rettenden Faden halten

²² s. u. Anm. 40.

²³ Stähler 1987, 6 f.; vgl. Scheibler 1960, 50 f.; 58 ff. Zur Komposition anderer Friese des Kraters vgl. Isler-Kerényi 1997 a, 75 ff.; Giuliani 2003 a, 143 ff.; 147 ff.; zur Kentauromachie s. u.

²⁴ Anders Stewart 1983.

²⁵ Vgl. Raeck 1984, 20 Anm. 77.

²⁶ ABV 77, 3. 5. 9; Robert 1919, 355 ff. Abb. 270. 272; Graef und Langlotz 1925, 66 f. Taf. 24. 29 Nr. 596. 597 b. 598; Shapiro 1991, 126 Abb. 5.

sie schon in Händen. Bilder des Abenteurers als Gemeinschaftsunternehmen (und nicht als isolierter Zweikampf) müssen also zu Klitias Zeit ebenfalls schon bekannt gewesen sein. Nur hat Klitias an die Spitze der Szene nicht Minotauros gesetzt und die Gruppe nicht als Schlachtreihe gegen diesen antreten lassen, sondern vor dem Kampf und in einem Reigen. Diese Bildformel wiederum war schon seit dem 8. Jh. in Athen und andernorts bekannt und zwar zu Darstellung festlicher kultischer Tänze, wie beispielsweise auf einer korinthischen Pyxis in Berlin.²⁸ Zumeist handelt es sich dabei im 6. Jh. um Frauenreigen, bisweilen ist ein Altar als Ziel angegeben. Auch das vermeintlich ruhige Stehen der Frauen ist hier vorgebildet, ebenso wie die Handreichung – im kultischen Kontext natürlich ein Hinweis auf die Kult-Gemeinschaft aller Beteiligten. Klitias nutzte also eine für den Ausdruck von Gemeinschaft gebräuchliche Formel – nicht zufällig ist die Festgemeinschaft ja auch das Thema des Hauptfrieses des Kraters. Der sogenannte homerische Hymnus an Apoll, ein Text des 6. Jhs., beschreibt ganz Ähnliches auf Delos, beim Fest für Apoll: Ein Mann, der dieses Fest sehen würde, wird dort gesagt, würde die Anmut (*charis*) der Beteiligten loben und „in seinem Herz erfreut sein vom Anblick der Männer, der schön gegürteten Frauen, ihrer prächtigen Schiffe und ihres Reichtums (*ktemata*)“ (150 ff.), fast als habe er einen Blick auf den Fries des Klitias-Kraters geworfen. Klitias hat also in seinem Fries *charis* und *ktemata* der Gemeinschaft der Jugend Athens in Szene gesetzt.²⁹ Er hat ein Bild kreiert, in dem ihre Kollektivität im Angesicht der Gefahr als entscheidend hingestellt wird. Diese Vorstellung liegt dem Bild zugrunde.

Theseus ist Teil dieser Jugend Athens. Obwohl auf dem Klitias-Krater sein Kopf nicht erhalten ist, ist sein – im 6. Jh. keinesfalls regelmäßig so erscheinendes – bartloses Kinn erhalten, das sein jugendliches Alter anzeigt. Seine Position an der Spitze des Zuges hebt ihn ebenso heraus wie sein prächtiges Gewand. Er trägt als einziger ein Instrument, eine Lyra, ja er scheint diese zu spielen, wie die Geste seiner rechten Hand mit dem Plektron zeigt, d. h. er singt. Im Kontext von Bildern kultischer Reigen, die Klitias als Vorbilder dienten, ist derjenige, der den Reigen mit einem Instrument anführt, der *choregos*. Er ist der Lehrer und Leiter des Geschehens.

²⁷ Schefold 1993, 117 Abb. 103; LIMC 6, s. v. Minotauros Nr. 33*.

²⁸ Jucker 1963, Taf. 22, 2; vgl. Tölle 1964; Delavaud-Roux 1994, 92 ff.; ThesCRA 2, 299 ff. s. v. Dance; anders: Shapiro 1991, 126.

²⁹ Shapiro 1991, 126. Vgl. Stein-Hölkeskamp 1989, 108 f. 132; Stahl 1987, 83 ff.

Theseus wird so explizit als Anführer und Lehrer der Jugend Athens in Szene gesetzt: Er ist ihr Vorbild.³⁰

Mit dem, was wir hier als ‚die Jugend Athens‘ bezeichnen, ist allerdings eine bestimmte soziale Gruppe gemeint. Aus dem Mythos ist klar, dass es die Söhne und Töchter der sozial herausragenden Familien Athens waren, der Eupatridai, die dem Minotauros als Tribut zugeführt wurden. Noch im 5. Jh. lebten angeblich ihre Nachkommen, wie Plutarch berichtet (Theseus 17; 23, 5) als Mitglieder bedeutender athenischer *gene*. Auf dem Krater ist dies indes noch genauer zu fassen, denn jede Figur besitzt eine Namensbeischrift. Und dabei handelt es sich nicht um zufällige Alltagsnamen.³¹ Zunächst enthalten sie Hinweise auf unterschiedliche Areale der Polis Athen und auf Regionen, zu denen Athen besondere Beziehungen pflegte (Abb. 4): der DADUCHOS, dessen Name an den Priester in Eleusis erinnert (der 3. von links an Land), MENESTHO (vor ihm), die auf den attischen König Menestheus (Hom. Il. 17, 6-7) oder auf Menesthes von Salamis weist (Plut. Theseus 17, 6-7). EPIBOIA direkt hinter Theseus kommt aus Megara (Paus. 1, 17, 1; Bakchyl. 17, 14), ASTERIA (die 5. hinter Theseus) ist ein anderer Name für Delos. Im früheren 6. Jh. sind alle diese Namen bemerkenswert. Unter Solon setzten sich Konflikte Athens mit Megara um den Besitz von Salamis und Eleusis fort (Plut. Solon 8-9; Hdt. 1, 59). Athen musste damals diese Regionen als Teil seines Territoriums verteidigen; besondere Beziehungen zu Delos beanspruchte man ebenfalls schon unter Solon (Hdt. 1, 64, 2; Thuk. 3, 104).³² Plutarch zufolge argumentierte man damals zumindest im Falle von Salamis mit Hilfe mythischer Traditionen und damit auch mit Hilfe von Namen aus dem Mythos. Theseus selbst wurde mit der Okkupation von Eleusis zusammengebracht (Plut. Theseus 10). Die Namen der Figuren des Frieses erinnerten im Athen des früheren 6. Jh. unweigerlich an solche aktuellen Zusammenhänge: Delos, Salamis, Eleusis und Megara müssen in aller Munde gewesen sein. Indem Klitias den Reigen mit Figuren bestückte, die mit diesen Orten verbunden waren, und ihre Gemeinschaft hervorhob, ist wie selbstverständlich zum Ausdruck gebracht, dass sie zusammen und damit zu Athen gehörten. Die territoriale Integrität der Polis scheint für Maler und Betrachter ein gegebenes Faktum gewesen zu sein. Der Fries zeigt uns dies.

³⁰ Calame 1996, 192; 207 f.; Giuliani 2003 a, 153 f.; 295 f. Zur Lyra vgl. Shapiro 1991, 126; Niddam und Strawczynski 2003, 158.

³¹ Zu den Namen: Cristofani 1981, 177 f. Abb. 161-175; Waechter 1991, 85 f. Einzelne der folgenden Interpretationen schon bei Robert 1921, 692 Anm. 5; Herter 1973, 1102. 1142; Kron 1976, 190 f.; Simon 1981, 73 f.; Shapiro 1996, 129 mit Anm. 19.

Es gibt aber noch weitere, der Namenswahl zugrunde liegende Vorstellungen. So bezieht sich eine Reihe von Namen auf bedeutende Familien der Polis – nicht überraschend, denn diese hatten ja auch im Mythos den Tribut gestellt. Die Kerykes, die Eteobutadai und – besonders hervorgehoben mit EPIBOIA und LYSIDIKE gleich hinter Theseus – die Philaidai sind hier mit mythischen Figuren vertreten. Diese Familien besaßen im archaischen Athen höchstes Prestige. Sie stellten Priester und Archonten. Den Philaidai galt Theseus sogar als unmittelbarer Vorfahre. Noch im 5. Jh. setzten Miltiades und Kimon auf diese mythische Genealogie.³³

Auf einer dritten Ebene schließlich heben Namen die Beziehungen zwischen der athenischen Elite und Aristokraten außerhalb Athens hervor. Hier finden sich Hinweise auf Thessalien, Megara und Salamis sowie Korinth. Internationale, fremde Poleis erfassende Beziehungen waren, oft über Heiraten hergestellt, im archaischen Griechenland hervorragende Mittel, um aristokratischen Status zu definieren.³⁴ Herodots Bericht über die Verheiratung der Agariste, der Tochter des Kleisthenes von Sikyon, bei der Aristokraten aus ganz Griechenland miteinander in Wettstreit traten, ist ein beredtes Zeugnis dafür (Hdt. 6, 126 -130; vgl. 1, 74, 4). Der athenische Archon Kypselos, ein Philaide, war beispielsweise durch seinen Namen mit Korinth verbunden, Peisistratos durch Heirat mit Thessalien.³⁵ Der Klitias-Krater selbst macht ja in seinem Hauptfries eine Hochzeit unter Beteiligung der Götter zu seinem Thema – gleichsam das pan-olympische Pendant zur pan-griechischen Elite – während die Kentauromachie einen Bezug zu Thessalien herstellt, wo das Geschehen auf einer Hochzeit mit internationalen Gästen seinen Lauf nahm. Insofern sind die Namen der Teilnehmer am kretischen Reigen auch als Ausdruck der Wichtigkeit internationaler Verbindungen der Eupatridai Athens zu werten.

Anders als viele Überlieferungen beispielsweise bei Plutarch oder Pausanias ist der Klitias-Krater ein primäres Zeugnis für solche Vorstellungen im archaischen Athen und kein retrospektives Konstrukt. Auch andere Namen auf diesem Gefäß sind, wie wir noch sehen werden, bedeutungsvoll gewählt. Hinweise auf mythische Vorfahren, wie sie hier vorliegen, besaßen in archaischer Zeit höchste Prestige, wie allein schon das Gespräch zwischen Glaukos und Dolon im 6. Gesang der Ilias zeigt.³⁶ Auch im archaischen Athen konnten solche namentlich markier-

³² Welwei 1992, 146 ff. 206 ff. 243 f.; Andrewes 1982, 362. 372 f. 397; Stahl 1987, 204 f.

³³ Davies 1971, 255 f. 348 f.; Parker 1996, 290 ff. 300 ff. – Zu den Philaidai: Davies 1971, 294 ff.; Barron 1980; Andrewes 1982, 404 ff.; Stahl 1987, 106 ff.; Welwei 1992, 245; Parker 1996, 316 f.; Möller 1996, 21 ff.

³⁴ Gernet 1981, 289 ff.; Stahl 1987, 93 ff.; Stein-Hölkeskamp 1989, 116 ff.

³⁵ Hdt. 5, 92; Arist. Ath. pol. 17, 4; Thuk. 6, 55; vgl. Davies 1971, 449 f.

³⁶ Vgl. Stein-Hölkeskamp 1989, 22 ff.; Scheer 1993, 36 ff.; Möller 1996, 18 ff.

ten Hinweise nicht nebensächlich sein, und tatsächlich beriefen sich die alten *gene* Athens ja noch im 5. Jh. auf die Vorfahren, die am Zug nach Kreta beteiligt waren (Plut. Theseus 23, 4).³⁷ Dass ein Mitglied einer solchen Familie sogar als Auftraggeber des Prachtkraters fungierte, ist somit nicht auszuschließen.³⁸ Indes wäre es allzu gewagt, hier eine Entscheidung zu treffen. Um eine schlüssige Argumentation aufzubauen, haben zu viele Namen bislang keine einleuchtende Erklärung. Es könnten uns also zentrale Bestandteile dessen, was man als ‚Familienprogramm‘ bezeichnen könnte, fehlen, ganz abgesehen davon, dass es sehr zweifelhaft ist, ob der Krater der expliziten Präsentation eines solchen ‚Programms‘ überhaupt je diene.

Was vielmehr klar werden sollte ist, dass der Randfries des Klitias-Kraters Theseus als attischen Heros präsentierte, der in engster Beziehung zur sozialen Elite des archaischen Athen stand. Er ist das Vorbild ihrer standesgemäß auftretenden Jugend.³⁹ Wohlstand, Anmut und internationale Einbindung dieser Elite sind dem Maler offenbar selbstverständliche Vorstellungen. Er zeigt, wie die Kinder der Eupatridai Athens einst unter Theseus Führung zusammenkamen und gerettet wurden. Insofern hat der Heros ihren kollektiven Bestand garantiert. Die Idee einer solchen glorreichen Gemeinschaft – durch die Handreichung artikuliert – war zentral für das Verständnis des Mythos, der hier ins Bild gesetzt wurde. Zugleich markiert die Gruppe der jungen Männer und Frauen personell die territoriale Integrität Athens. Die Rettung der führenden gesellschaftlichen Klasse der Polis ist als Rettung der Polis als ganzer gezeigt. Offenbar beanspruchten die Eupatridai, ihre eigenen ebenso wie die Interessen Athens insgesamt zu vertreten. Bei der schon erwähnten Verheiratung der Agariste von Sikyon begründeten die Brautwerber ihr Ansprüche mit einem vergleichbaren Doppel: mit *patris* und *genos*, Vaterstadt und Familienprestige (Hdt. 6, 126; 6, 128, 1).

Der Klitias-Krater steht in diesem Sinne nicht allein in der attischen Bilderwelt des 6. Jhs. Zwei weitere Vasen bestätigen, dass solche Vorstellungen tatsächlich auf der Agenda Athens in dieser Zeit standen – aber in anderer Gewichtung. Die Schale des Glaukytes und Archikles in München wurde gegen 550 gefertigt (Abb. 6).⁴⁰ Hier sehen wir Theseus im Kampf mit Mino-

³⁷ Robert 1921, 692 Anm. 5.

³⁸ So die These von Stewart 1983 70 Anm. 81; vgl. Beazley 1986, 35; Watrous 1979, 6; Shapiro 1989, 155 ff.

³⁹ Dies auch im expliziten Gegensatz zu den Seeleuten links (Abb. 3), die keine Namen haben und sich auch anders, eben nicht aristokratisch-standesgemäß, verhalten, ebenso wie die Amme rechts: Giuliani 2003 a, 154 f.

⁴⁰ ABV 163, 2; CVA München 11, 13 ff. Taf. 4, 2; 6; Neils 1987, 24 Abb. 3; LIMC 7, s. v. Theseus Nr. 233*; Giuliani 2003 a, 156 f.

tauros in dem schon viel früher geläufigen Schema in der Mitte des Frieses. Zuschauer rahmen das Geschehen: Ariadne und Athena, die die Polis in Person ihrer namensgebenden, wichtigsten Göttin ins Bild bringt, außerdem sechs Männer und Frauen. Einer von ihnen am linken Rand ist bärtig und trägt den beigeschriebenen Namen SIMON. John Beazley hat das als Anagramm von MINOS erkannt, dem König von Kreta, dem der Tribut im Mythos zustand.⁴¹ In dieser Form ist dann natürlich nicht Minos selbst gemeint, allenfalls ein vielleicht humoriger Verweis auf ihn für alle, die den Mythos gut kannten. Schon so wird aber deutlich, dass mit den Zuschauern nicht allein die athenischen Jungen und Mädchen gemeint waren, die mit Theseus nach Kreta fuhren. Vielmehr handelt es sich bei den Beifiguren um Kommentare zum Bild und um eine geläufige Bildformel der Zeit. Ähnliche Zuschauer bevölkern viele mythologische Szenen auf attischen Vasen des 6. Jhs., auch wenn sie sicher nicht Bestandteile der jeweiligen Bilderzählung waren, so z. B. in Dionysoszenen oder bei Heraklestaten.⁴² Dennoch sind sie keine sinnlosen Füllornamente. Vielmehr unterstreichen sie die Bedeutung des zentralen Geschehens und artikulieren die Bewunderung für dieses durch ihre Anwesenheit. Dennoch haben einige Figuren auf der Schale in München Namensbeischriften. Anders als auf dem Klitias-Krater handelt es sich aber um attische Alltagsnamen und nicht um mythische Figuren.⁴³ Die Präsenz zeitgenössischer Athener und Athenerinnen bei der Tötung des Minotauros wird so evoziert. Und dies sind nicht allein Mitglieder der attischen Eupatridai, wenn auch sicherlich Vertreter gehobener sozialer Schichten, die solche Gefäße benutzten. Theseus wird hier also zu einer Figur, die von weit mehr Athenern bewundert wird als auf dem Klitias-Krater. Seine Tat steht im Interesse der gesamten Polis.

In noch deutlicherer Form äußert sich dies in einem anderen Bild des Mythos etwa aus derselben Zeit, auf einer sog. tyrrhenischen Amphora in Leiden (Abb. 8-9).⁴⁴ Wieder tötet Theseus Minotauros im Bildzentrum, und wieder sehen wir inschriftlich benannte Zuschauer: Links von der Mittegruppe Athena, die Polisgöttin, und Hermes, der auf den langen Weg nach Kreta weist. Rechts davon Ariadne und Minos. Überraschenderweise wendet sich Minos von der Mitteszene ab, in der Minotauros, sein Stiefsohn, zu Tode kommt. Er wendet sich vielmehr gestikulierend einer Frau zu, die vor ihm sitzt (Abb. 9). Ihr beigeschriebener Name ist DE-

⁴¹ Beazley 1986, 51.

⁴² Scheibler 1988; Kaeser 1990; Steiner 1993, 205 f.; 217 f.; Fehr 2000, 108 f.; 138 ff.

⁴³ Rebillard 1992. Auch ihre Ausrufe sind lebendige Kommentare zum Geschehen.

⁴⁴ ABV 104, 126; CVA Leiden 1, 4 f. Taf. 4, 1-3; Neils 1987, 24; LIMV 6, s. v. Minotauros Nr. 18; LIMC 6, s. v. Minos I Nr. 6*; Giuliani 2003 a, 157 mit Anm. 149.

MODIKE, wörtlich: das Recht (*dike*) des Volkes (*demos*). Ein solcher Name muss nicht zwingend programmatisch sein. Haben wir aber einen solchen Verdacht geschöpft, lesen wir auch andere Namen auf der Hydria anders, so die des ASTYDAMAS und die der TIMODIKE am linken Ende der Szene. Wie DEMODIKE handelt es sich um Komposita gängiger politischer Termini: Stadt (*asty*), Recht (*dike*) und Ehre (*time*). Ziehen wir überdies in Betracht, dass der sogenannte Prometheusmaler die Hydria dekorierte, der für die sprechenden Namen seiner Figuren bekannt ist,⁴⁵ so werden wir solche Benennungen als Hinweise darauf lesen, was ihm und seinen Betrachtern an der Szene wichtig war. Drei ikonographische Indizien bekräftigen die Idee, besonders DEMODIKE bedeutungsvoll zu verstehen (Abb. 9). 1. Sie sitzt auf einem Thron, wie es für weibliche Zuschauer grundsätzlich unüblich ist und nur hochrangigen Personen wie Hera zukommt. Auch ein tatsächlicher Schiedsrichter bei einem Agon kann so sitzen. 2. Sie hält einen Kranz, die übliche Siegesgabe, die in diesem Bild auch Athena und Ariadne in Händen haben, als Lohn für Theseus Erfolg. Auf seiner Seite steht sie also. Und 3. Demodike ist durch die Wendung des Minos zu ihr zum Teil der erzählten Handlung gemacht und insofern ebensowenig eine Standard-Zuschauerin. Das wäre gut verständlich, wenn sie wirklich das Recht des Demos als Richterin darstellen würde. Sie wäre damit die erste bildlich bezeugte Personifikation eines abstrakten Konzepts in der attischen Kunst überhaupt.⁴⁶ Minos wendet sich an sie, um für seinen Stiefsohn Minotauros zu bitten – aber natürlich umsonst. Demodikés Kranz zeigt vielmehr den Erfolg des Theseus an.

Durch die Inschriften wird das Bild so zu einem Statement über die Rolle und Bedeutung des Theseus. Er ist der Kämpfer für Recht (*dike*) zum Vorteil von *demos* und *asty*, von Volk und Stadt Athen. Dadurch kommt ihm Ehre zu (*time*). Die hier angesprochenen Begriffe waren im Athen des 6. Jhs. wichtig und brisant. *Demos* meinte in dieser Zeit das Volk einer Polis als Ganzes, oft sogar unter Ausschluss der sozialen Elite, der Eupatridai, und im Kontrast zu dieser.⁴⁷ *Dike* war in Athen für Solon der zentrale Begriff, um die Idee zu bezeichnen, die den kollektiven Zusammenhalt der Polis garantierte – über alle Machtkonflikte der Elite hinweg.⁴⁸ *Time* auf der anderen Seite war gerade das zentrale Konzept aristokratischer Identität.⁴⁹ TI-

⁴⁵ Kluiver 1995, 65 f. Nr. 7. 17. Vgl. zu sprechenden Namen Brinkmann 1994, 97 ff.

⁴⁶ Wulff 1892 Hitzl 1989, 149, sonst bisher nicht kommentiert. Vgl. Shapiro 1993, 39 ff.; Borg 2002. – Die Frau des Richters Midas heißt bei Pollux (9, 83) Demodike.

⁴⁷ Stein-Hölkeskamp 1997; Raaflaub 1998, 35 ff.; Wallace 1998. – Zur Definition der Eupatridai: Ober 1989, 56 ff.

⁴⁸ Adkins 1972, 31 ff.; Levy 1998; Raaflaub 2003, 56 f. – Theseus als Bringer von *dike*: Bakchyl. 18, 42.

⁴⁹ Adkins 1972, 14 f.; Stahl 1987, 86 ff.; Levy 1995. – Auch dem *demos* ist *dike* eigen: Solon fr. 5, 1-2.

MO-DIKE verbindet beides. *Dike* und *Time* des Demos waren im frühen 6. Jh. für Solon konstitutive Ideale der Bestandssicherung der Polis als Kollektiv.⁵⁰ Die Namensbeischriften der Hydria verweisen so auf umstrittene, debattierte Konzepte des politischen Diskurses im Athen dieser Zeit. In diesem Zusammenhang erscheint Theseus nun als Heros des Demos, aller Athener, und nicht nur der exklusiven Elite, wie auf dem Klitias-Krater: als Polisheros im weitesten Sinne also. Auf der Grundlage dieses Befunde können wir folgern, dass spätestens um die Mitte des 6. Jhs. der exklusive Anspruch der Eupatridai auf Theseus, den der Klitias-Krater zum Ausdruck bringt, nicht unangefochten war und sich auf Athen als ganzes übertragen ließ. Behalten wir zugleich im Auge, dass ein bemaltes Tongefäß wie die Leidener Hydria kein revolutionäres Manifest einer Minderheit war, sondern Teil der in Athen produzierten Luxuskeramik, dann liegt es nahe, die kontroverse Diskussion um solche Ansprüche in das Umfeld der sozialen Elite der Polis selbst zu verlegen.⁵¹ Aus dieser heraus müssen die Ideen formuliert worden sein, die dem Maler offenbar nur zu vertraut waren.

Die bislang noch nicht besprochenen Bilder des Theseus auf dem Klitias-Krater können helfen, diesen visuellen Diskurs klarer zu konturieren. Da ist zunächst das Zusammentreffen mit Ariadne, das wir aus der Interpretation des Reigenfrieses bisher ausgeklammert hatten (Abb. 4 rechts).⁵² Liest man den Fries von links nach rechts, so ist Theseus, wie oben erläutert, der Choregos der Athenerjugend. Liest man indes von rechts nach links, dann entbrennt Ariadne soeben, gleich bei seiner Ankunft, in Liebe zu ihm. Auch dafür verwendete Klitias ein konventionelles Darstellungsschema. Es stammt aus Werbungsszenen, in denen ein Mann mit einer Lyra einer Frau gegenübersteht. Bereits ein Dreifußbein aus Olympia zeigt ein solches Bild. Später füllt Oltos den Tondo einer Schale mit einer ähnlichen Szene. Hier handelt es sich um eines von drei Bildern auf dem Gefäß, die alle die Beziehungen zwischen Mann und Frau zum Thema haben.⁵³ Klitias hat also Theseus als Werber um Ariadne charakterisiert: durch die Lyra als *mousikos aner*, als musisch qualifizierter, durch das reiche Gewand als *kalosk'agathos*, als schöner und guter, den aristokratischen Standesnormen genügender Mann.⁵⁴ Genau diese Qualitäten, so suggeriert das Bild, sind es, die Ariadne verführen und zur Hilfe für den Fremden

⁵⁰ Vgl. zu Solons Konzepten: Stahl 1992; Walter 1993, 192 ff.; Wallace 1998.

⁵¹ Peisistratos bezeichnete sich als *demotikotatos*: Arist. Ath. pol. 14, 1).

⁵² Giuliani 2003 a, 295 f.

⁵³ Schefold 1993, 120 Abb. 109 (Dreifußbein Olympia); vgl. Paus. 5, 19, 1; Neils 1981 (Oltos -Schale).

⁵⁴ Shapiro 1991, 126; Niddam und Strawczynski 2003, 158.

bewegen. Insofern bekräftigt das Bild Werte, die jeder Aristokrat des 6. Jhs. als die seinen bezeichnet hätte. Wieder ist Kleisthenes von Sikyons Verheiratung seiner Tochter ein treffender Beleg dafür (Hdt. 6, 129, 2): Die Werber um Agariste müssen ihre musischen Qualitäten unter Beweis stellen. Die Theseusfigur auf dem Krater bezeugt also die Wichtigkeit solcher musischen Qualifikation und erneut die Behauptung, Theseus sei als ein paradigmatischer Vertreter der athenischen Nobilität gesehen worden.

Nehmen wir das als Gegeben an, so rückt auch der zweite Theseusfries des Kraters in ein besonderes Licht: die Kentaumachie. Sie erscheint auf derselben Gefäßseite wie das Kretaabenteuer, und zwar unter diesem (Abb. 1). Theseus ist als Mitkämpfer durch die erhaltene Namensbeischrift ganz links identifiziert, auch wenn seine Figur selbst verloren ist. Mit seiner Hilfe war im Mythos Peirithoos gegen die Pferdemenchen siegreich; diese hatten bei seiner Hochzeit einen Kampf angezettelt, idem sie sich an den Frauen der Hochzeitsgesellschaft vergriffen. Aber nicht nur Theseus ist nicht als zentrale Figur positioniert, auch Peirithoos kam dieses Privileg nicht zu. Vielmehr kämpfen in der Mitte des Frieses HOPLON und PETRAIOS (Abb. 7). Wieder haben wir es mit vielsagenden Namen zu tun. Die Kentauren verwenden Felsbrocken (*petroi*) und Äste zum Kampf, wie es ihr Vorkämpfer PETRAIOS im Namen führt. Die Lapithen hingegen kämpfen mit Schilden (*hopla*) und anderen menschengemachten Waffen, so wie es HOPLON namentlich ausdrückt, als Hopliten. Die beiden herausgehobenen Namen unterstreichen also die unterschiedliche Kampfweise der Kontrahenten. Das scheint für Klitias wesentlich gewesen zu sein.⁵⁵ Und der Mythos erscheint hier erstmals in dieser Form. Erst viel später wird die Unmoral der Kentauren gegenüber den Frauen zum Bildthema. Theseus ist dabei Teil der Kampfgemeinschaft des Hoplitenheeres. Er partizipiert am Kampf der zivilisierten ausgerüsteten Griechen gegen unmenschlich aussehende Monster mit rein natürlicher Ausrüstung. Zugleich ist er an den unspektakulären Rand des Geschehens gerückt. In anderen Bildern des Themas im archaischen Athen mag man seine Präsenz mitgedacht haben, aber namentlich hervorgehoben wird er überraschenderweise gar nicht mehr.⁵⁶ So geht also schon am Klitias-Krater der neue Polisheros gleichsam im Kollektiv der Hopliten auf.⁵⁷ Er wird zum gleichberechtigten Teil der zivilisierten Kampfgemeinschaft, die für sich als Ganze Überlegenheit gegenüber unzivilisierten Kampfmethoden beansprucht. Die Vorstellung von der Richtig-

⁵⁵ Hölscher 2000 a, 292. Die Namen erscheinen auch in der literarischen Überlieferung: Hes. scut. 180. 185. – Zu Hoplitenwaffen: Lazenby 1996; Franz 2002, 120 ff.; 182 ff.

⁵⁶ Padgett 2003, 133 ff.; 177 ff.; Schefold 1993, 44 f.; 108 ff.; 120 ff.; 240 f.

⁵⁷ Vgl. Shapiro 1990, 130. 141.

keit dieser Behauptung muss für Klitias selbstverständlich gewesen sein. Wie im Reigenfries ist es die Kollektivität der Teilnehmer – diesmal diejenige des Kampfes und nicht die des Rituals – die das Bild als entscheidend präsentiert.

Nehmen wir wiederum andere Zeugnisse zur Situation im solonischen Athen in den Blick, so kann ein solches visuelles Statement nicht bedeutungslos sein. Nach Herodots Schilderung (1, 62 f.) existierte spätestens im Jahre 546, beim Putschversuch des Peisistratos in Pallene, ein für die Polis agierendes Hoplitenkontingent. Kroisos, dessen Grabstatue mit Inschrift aus der Zeit um 530 erhalten ist, sagt von sich, er sei als Vorkämpfer (*promachos*) im Kampf gefallen.⁵⁸ Dies alles sind spärliche Indizien dafür, dass Bürger Athens als Hopliten im Dienste der Polis bereits im 6. Jh. agierten, wenn auch nicht als organisiertes Bürgerheer wie später seit Kleisthenes. Das ist zwar durchaus umstritten; sicher aber ist, dass Klitias Bild des Theseus als Teil einer Hoplitengemeinschaft nur als Ausdruck eines positiven Bildes dieser Kampfgruppe verstanden werden kann, auch wenn deren bekannte Phalanxtaktik im Bild in keiner Weise gewürdigt und dort der homerische Einzelkampf zum Ideal stilisiert wird (wie fast immer auf attischen Vasen). Da die Hopliten ihre Ausrüstung selbst zu stellen hatten, werden sie zu den eher finanzkräftigen Schichten Athens gehört haben, wie sicher auch Kroisos, der sich sonst eine Grabstatue gar nicht hätte leisten können. Vermutlich ging dies aber weit über die alteingesessenen Eupatridai Athens hinaus und umfasste auch Kleinbauern, die Zeugitai, die dritte von Solon eingeführte Einkommensklasse Athens.⁵⁹ Ian Morris und andere haben die Hopliten demzufolge als ‚middling class‘, als Mittelschicht der Polis bezeichnet, die sowohl finanziell als auch ideologisch zwischen Demos und Eupatridai standen.⁶⁰ Theseus würde damit zu einer Figur, die nicht nur die Vorstellungen der sozialen Elite Athens repräsentierte, wie beim Kretaabenteuer auf dem Klitias-Krater, sondern auch die der mittleren Gesellschaftsschichten, der Hopliten. Schon die Leidener Hydria und die Archikles-Glaukytes-Schale hatten auf Ähnliches hingedeutet. Aber selbst wenn eine solche klassenbewußte Interpretation anachronistisch ist: Deutlich ist auf dem Krater, dass Theseus sowohl die Rolle des als Führungsperson agierenden und den Eupatridai zugehörigen Aristokraten (im Reigenfries) wie die des in der Kampfgemeinschaft aufgehenden und für diese handelnden Hopliten annehmen konnte (in der Kentaurromachie). Diese Doppelrolle am selben Gefäß artikuliert könnte absurd erscheinen, wenn wir

⁵⁸ Pallene: Welwei 1992, 228 ff.; kritisch dazu: Frost 1984; vgl. jetzt Franz 2002. – Kroisos: IG I³ 1240.

⁵⁹ Gehrke 1998; Franz 2001, 162 ff.; Rosivach 2002.

⁶⁰ Morris 2000, 155 ff.; Spahn 1977; Stahl 1987, 99 ff.; Raaflaub 2003, 58 mit Anm. 8; vgl. van Wees 2001.

an ein konsistentes ‚parteiliches‘ Programm denken. Ein solches muss (und wird) hier aber gar nicht vorliegen. Ja, das Doppel war im Athen des früheren 6. Jhs. offenbar akzeptabel auch und gerade für die Rezipienten des Klitias-Kraters, also für die Eupatridai. Es war demnach die soziale Elite Athens selbst, die hier auf ein und demselben Prachtgefäß unterschiedliche Areale der Definition eines kollektiven Selbstverständnisses der Athener verhandelte – auch jenseits ihrer exklusiven Ansprüche. Der Kampf des Hopliteneheeres war eines dieser Areale. Die Debatte um die Leistungsfähigkeit der Hopliten wurde also schon in der Zeit gleich nach Solon in Athen geführt. Der Klitias-Krater und die anderen Bilder der Kentaumachie verdeutlichen dies, ebenso wie übrigens auch Bilder des Gigantenkampfes in derselben Zeit.⁶¹

Fassen wir zusammen: Visuelle Zeugnisse aus dem Athen der Zeit zwischen etwa 570 und 540 zeigen, dass Theseus in dieser Phase als Paradigma unterschiedlicher Rollen und als Polisheros erstmals in Athen ins Bild gesetzt wird. Er beginnt damit, dem bis dahin (und auch weiterhin) bedeutendsten Heros der attischen Bilderwelt, Herakles, an die Seite zu treten. Vertritt dieser mehr panhellenische und ausnahmslos individualistische Ideale, so Theseus mehr attische und mehr kollektive. Der Minotauroskampf avanciert in den folgenden Jahrzehnten zum am häufigsten dargestellten Bildthema auf attischen Vasen nach dem Löwenkampf des Herakles. Es geht also nicht um eine Ablösung, sondern um eine Ergänzung bereits alter Wertvorstellungen in Person eines neu konstruierten Heros.

Wir wissen weder, wer und ob überhaupt eine einzelne Person diesen Prozess initiierte, noch gibt es Hinweise darauf, dass dies in Form eines gezielt forcierten politischen Programms geschah – das voranzutreiben wäre auch gar nicht die Aufgabe bemalter Tongefäße in Athen gewesen. Jedoch zeigen die besprochenen Bilder die kontroverse und durchaus widersprüchliche Verhandlung der Figur des neuen Polisheros in der visuellen Kultur Athens. Theseus vertrat hier einerseits beispielhaft aristokratische Ideale. Andererseits konnte er zum Vertreter schichtübergreifender Vorstellungen werden, unter Einschluss der ‚mittleren‘ Hopliten und des Demos als ganzem. Er wurde mit dem polisumfassenden Konzept der Dike verbunden und rückte damit in die Nähe der solonischen Idee der geeinten Polis.

Es ist bezeichnend, dass der beschriebene Prozess im unmittelbaren Anschluss an die soziale Krise vonstatten ging, die Athen am Ende des 7. und zu Beginn des 6. Jhs. durchmachte und

⁶¹ Giuliani 2000, 275 ff.

die Solons Reformen einer Lösung näherbrachten.⁶² Gerade in dieser krisenhaften Zeit, in der die Polisgemeinschaft auf dem Spiel stand, war offenbar die Figur eines so konstruierten Polisheros – hier in Athen sogar: die erstmalige Konstruktion eines solchen Polisheros – von Nöten: Gerade jetzt brauchte man eine Figur kollektiver Identitätsstiftung. Die Rollenbilder, die Theseus dabei vertrat, müssen dafür entscheidende gewesen sein. Sie reflektieren normative Größen in dieser Zeit. Das Bild der Kretafahrt auf dem Klitias-Krater zeigt nicht umsonst die Rettung des Bestandes der Polis in Form ihrer wichtigsten Vertreter, der Nobilität, und die Einheit der Polis territorial und personell.

Im Anschluss an den Klitias-Krater und die ihm entsprechenden Bilder von der Athener Akropolis dominiert in der attischen Bilderwelt des 6. Jhs. der Einzelkampf zwischen Theseus und Minotaurus, wie ihn die Leidener Hydria und die Münchner Schale zeigen (Abb. 6. 8). Diese quantitative Dominanz demonstriert die ungebrochene Wichtigkeit, die man dem herausragenden Einzelnen in der Bewährung für die Polis – neben deren Kollektivanspruch – weiterhin zuerkannte. Das Verhältnis dieser Aspekte zueinander wäre weiter zu untersuchen. Es ist aber schon jetzt bezeichnend, dass das Bild des Polisheros sowohl von dem individualistischen Ideal des Kampfes, als auch von zwei offenbar bestimmenden Aspekten von Kollektivität geprägt war: von der Kampfgemeinschaft und vom Auftreten in der Festgemeinschaft. Dies scheinen zentrale Bereiche kollektiver Identitätsdefinition im Athen des 6. Jhs. gewesen zu sein. Es ist aber eine genauso auffällige Beobachtung, dass wir Reflexe dieses Prozesses in seiner ganzen Breite auf bemalten Vasen aus Athen finden, die insgesamt zum Luxusgeschirr gehobener, wenn nicht gar höchster Schichten der Polis gehörten, wie der Klitias-Krater. Es war also, wie wir mehrfach festgestellt haben, die soziale Elite selbst, die die Etablierung des Theseus als Polisheros vorantrieb und sogar seinen Bezug zu den Hoplitzen und zum Demos insgesamt in Szene setzte – die also, sicherlich aus eigenem Interesse und nicht aus Überzeugung für die soziale und politischen Nivellierung, über den Schatten ihrer exklusiven Ideale. Insofern wurden viele Vorstellungen, die ursprünglich im Kreis der sozialen Elite etabliert waren, zum Ausdruck einer gesamtathenischen Identität. Die Nobilität prägte diesen Prozess weitgehend, das war eine Frage der Macht. Sie berücksichtigte aber Positionen der Mittelschichten durchaus. Solon selbst, dessen Bedeutung für den Zusammenhalt Athens in der Krise immens war, war ein Mitglied der athenischen Eupatridai. Er ist vielleicht das beste Beispiel dafür, dass es Mitglieder der athenischen Aristokratie waren, die die Gesamtheit der Polis und die Kreation von

⁶² Andrewes 1982; Stein-Hölkeskamp 1989, 57 ff.; Ober 1989, 55 ff.; Welwei 1992, 150 ff.; 214 ff.

Kollektivität innerhalb der Polis über bestimmte soziale Grenzen hinweg im Auge hatten – so wie es auch die Vasen in ihrer visuellen Debatte artikulieren.⁶³ Und für Kleisthenes gilt am Ende des 6. Jhs. noch nicht grundsätzlich anderes.

Bis zu dessen Reformen, die Athen auf den Weg zur Demokratie brachten, machte allerdings auch Theseus noch Veränderungen durch. Bilder des Reigens auf Kreta blieben vielsagende Episode. Neben dem individualistischen Einzelkampf des Heros bleibt seine kollektive Seite in Bildern des Kentaurenkampfes präsent. Erst mit dem Auftreten des Theseus in seinen neuen Kämpfen gegen widerrechtlich handelnde Wegelagerer seit etwa 520/10 zeichnet sich ein neu profiliertes Bild des athenischen Polisheros ab. Im 5. Jh. entwickelt sich daraus das Bild des moralisch überlegenen Helden. Mit Unwesen verfährt er am Ende des 5. Jhs. in gnadenloser Weise.⁶⁴ Der Klitias-Krater und die Bilder des früheren 6. Jhs. zeigen, dass und wie die Grundlage zur Etablierung eines kollektiven Polis-Helden Theseus unter ganz anderen Vorzeichen und mit ganz anderer Ausrichtung schon in der Zeit Solons gelegt wurde – und dass Bilder zum Verständnis solcher Prozesse beitragen können, gerade dann, wenn sie aufgrund der Quellenlage unsere wichtigsten historischen Zeugnisse darstellen.

⁶³ Vgl. schon Stein-Hölkeskamp 1989, 138; Ober 1989, 63.

⁶⁴ von den Hoff 2001.

Bibliographie

Es gelten die Abkürzungen gemäß der Liste in: Archäologischer Anzeiger 1997, 611-628.

- Adkins, A. W. H. 1972. *Moral Values and Political Behaviours in Ancient Greece*. London.
- Andrewes, A. 1982. "The Growth of the Athenian State" und "The Tyranny of Peisistratos." In: *CAH* 3.3, 2. Auflage, 360-416. Cambridge.
- Barron, J. P. 1980. "New Light on Old Walls: The Murals of the Theseion." *BICS* 17, 1-8.
- Beazley, J. 1986. *The Development of Attic Black-figure*. 2. Auflage, Berkeley.
- Borg, B. E. 2002. *Der Logos des Mythos*. München.
- Brinkmann, V. 1994. *Die Friese des Siphnierschatzhauses*. München.
- Burke, P. 2001. *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin.
- Calame, C. 1996. *Thésée et l'imaginaire athénien*. 2. Auflage. Lausanne.
- Cristofani, M. 1981. *Materiali per servire alla storia del Vaso François*, BdA. Serie speciale 1. Roma.
- Davies, J. K. 1971. *Athenian Propertied Families 600 – 300 B. C.* Oxford.
- Delavaud-Roux, M. H. 1994. *Les danses pacifiques en Grèce antique*. Aix-en-Provence.
- Fehr, B. 2000. "Bildformeln und Bildtypen in der archaisch-griechischen Kunst als Ausdruck von sozialen Normen und Werten." *Hephaistos* 18, 103-154.
- Ferrari, G. 2002. *Figures of Speech*. Chicago.
- Flashar, M. et al. 2003. Theseus. Der Held der Athener. Ausstellungskatalog Freiburg. München.
- Franz, J. P. 2002. *Krieger, Bauern, Bürger. Untersuchungen zu den Hoplitzen der archaischen und klassischen Zeit*. Frankfurt a. M.
- Frevert, U. 1998. „Herren und Helden.“ In: R. van Dülmen (Hrsg.): *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*, 323 ff. Wien.
- Frost, F. J. 1984. "The Athenian Military before Cleisthenes." *Historia* 33, 283-294.
- Gehrke, H.-J. 1998. "Hoplitai." In: *Der Neue Pauly* 5, 714-715. Stuttgart.
- Gernet, L. 1981. *The Anthropology of Greece*. Baltimore.
- Giuliani, L. 2000. "Die Giganten als Gegenbilder der attischen Bürger im 6. und 5. Jh. v. Chr." In: *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, edited by T. Hölscher, 263-286. München.
- Giuliani, L. 2003 a. *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München.
- Giuliani, L. 2003 b. "Kriegers Tischsitten – oder: Die Grenzen der Menschlichkeit. Achill als Problemfigur." In: *Hölkeskamp* 2003, 135-161.
- Graef, B. und Langlotz, E. 1925. *Die antiken Vasen der Akropolis von Athen*, vol. 1. Berlin.
- Herter, H. 1973. "Theseus." In: *RE Suppl.* 13, 1045-1238.
- Himmelman, N. 1967. "Erzählung und Figur in der archaischen Kunst." In: *AbhMainz* 2, 77-117.
- Hitzl, K. 1989. Rez. zu Neils 1987. *Gnomon* 61, 148-152.
- Hoffmann, H. 1974. "Hahnenkampf in Athen. Zur Ikonologie einer attischen Bildformel." *RA*, 195-220.
- Hoffmann, H. 1987. "Notizen zur Françoisvase. Versuch einer historischen Situierung für die Museumsdidaktik." In: *Images et société en Grèce ancienne*. Colloque international Lausanne, 27-32. Lausanne.
- Hölkeskamp, K.-J. et al. (Hrsg.) 2003. *Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum*. Mainz.

- Hölscher, T. 1999. "Immagini mitologiche e valori sociali nella Grecia arcaica." In: *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt*, Symposium Rom, hrsg. von S. Muth et al., 11-30. Wiesbaden
- Hölscher, T. 2000 a. "Feindwelten, Glückswelten. Perser, Kentauren und Amazonen." In: *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, hrsg. von T. Hölscher, 287-320. München.
- Hölscher, T. 2000 b. „Bildwerke, Darstellungen, Funktionen, Botschaften“. In: ders. – A. Borbein – P. Zanker (Hrsg.): *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, 147-165. Berlin.
- Isler-Kerényi, C. 1993. "Dionysos und Solon." *AntK* 36, 3-10.
- Isler-Kerényi, C. 1997 a. "Dionysos im Götterzug bei Sophilos und Kleitias." *AntK* 40, 67-81.
- Isler-Kerényi, C. 1997 b. "Der François-Krater zwischen Athen und Chiusi." In: *Athenian Pottery and Painters*, Kolloquium Athens, hrsg. von O. Palagia et al., 523-539. Oxford.
- Isler-Kerényi, C. 2001. *Dionysos nella Grecia arcaica*. Pisa.
- Johansen, K. F. 1945. *Thésée et la danse à Délos*. København.
- Jucker, I. 1963. "Frauenfest in Korinth." *AntK* 6, 47-61.
- Junker, K. 2005. *Griechische Mythenbilder. Eine Einführung in ihre Interpretation*. Stuttgart – Wien.
- Kaeser, B. 1990. "Zuschauerfiguren." In: *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*, Ausstellungskatalog München, hrsg. von K. Vierneisel und B. Kaeser, 151-156.
- Kluiver, J. 1995. "Early Tyrrhenian. Prometheus Painter, Timiades Painter, Goltyr Painter." *BABesch* 70, 55-103.
- Knittlmayer, B. 1997. *Die attische Aristokratie und ihre Helden*. Heidelberg.
- Kron, U. 1976. *Die zehn attischen Phylenheroen*, 5. Beiheft AM. Berlin.
- Lazanby, J. und Whitehead, D. 1996. "The Myth of the Hoplite's *hoplon*." *CIQ* 46, 27-33.
- Levy, E. 1995. "Arete, Time, Aidos and Nemesis: le modèle homérique." *Ktéma* 20, 177-211.
- Levy, E. 1998. "Dike chez Homère." *Ktéma* 23, 71-79.
- LIMC. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 1 ff. Zürich 1982 ff.
- Lissarrague, F. 1999. *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*. Paris.
- Maar, C. und Burda, H. (Hrsg.) 2004. *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln.
- Maehler, H. 1997. *Die Lieder des Bakchylides 2: Die Dithyramben und Fragmente*. Mnemosyne Suppl. 167. Leiden.
- Mills, S. 1997. *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*. Oxford.
- Minto, A. 1959. *Il vaso François*. Firenze.
- Möller, A. 1996. "Der Stammbaum der Philaiden. Über Funktionen der Genealogie bei den Griechen." In: *Retrospektive. Konzepte von Vergangenheit in der griechisch-römischen Antike*, hrsg. von E. Heinrich et al., 17-35. München.
- Moraw, S. und Fischer, G., Hrsg. 2005. *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jh. v. Chr.* Stuttgart.
- Morris, I. 2000. *Archaeology as Cultural History. Words and Things in Iron Age Greece*. Malden.
- Neer, R. T. 2002. *Style and Politics in Athenian Vase-painting. The Craft of Democracy*, ca. 530-470 B. C. E. Cambridge.
- Neils, J. 1981. "The Loves of Theseus. An Early Cup by Oltos." *AJA* 85, 177-179.
- Neils, J. 1987. *The Youthful Deeds of Theseus*. Roma.
- Niddam, N. und Strawczynski, N. 2003. "Objets identifiants: le lyre." In: *Griechische Keramik im kulturellen Kontext*, Kolloquium Kiel, hrsg. von B. Schmaltz und M. Söldner, 157-159. Münster.
- Ober, J. 1989. *Mass and Elite in Democratic Athens*. Princeton.
- Padgett, M. 2003. *The Centaur's Smile*, Ausstellungskatalog Princeton. Princeton.
- Parker, R. 1996. *Athenian Religion. A History*. Oxford.

- Raab, I. 1972. *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst*. Frankfurt am Main.
- Raaflaub, K. 1998. "Power in the Hands of the People: Foundations of Athenian Democracy." In: *Democracy 2500?*, Kolloquium Washington D. C., hrsg. von I. Morris und K. Raaflaub, 31-66. Dubuque.
- Raaflaub, K. 2003. "Zwischen Adel und Volk. Freiheit als Sinnkonzept in Griechenland und Rom." In: *Hölkeskamp 2003*, 55-80.
- Raeck, W. 1984. „Zur Erzählweise archaischer und klassischer Mythenbilder.“ *JdI* 99, 1-25.
- Rebillard, J. 1992. "La coupe d'Archiklès et Glaukytès. L'écrit dans l'image." *BCH* 116, 501-540.
- Robert, C. 1919. *Archäologische Hermeneutik*. Berlin
- Robert, C. 1921. *Die griechische Heldensage 2: Die Nationalhelden*. Berlin.
- Roeck, B. 2003. "Visual Turn? Kulturgeschichte und die Bilder." *Geschichte und Gesellschaft* 29, 294-315.
- Rosivach, V. 2002. "Zeugitai and Hoplites." *Ancient History Bulletin* 16, 33-43.
- Scheer, T. 1993. *Mythische Vorväter. Zur Bedeutung griechischer Heroenmythen im Selbstverständnis kleinasiatischer Städte*. München.
- Schefold, K. 1993. *Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst*. München.
- Scheibler, I. 1960. *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*. Kallmünz.
- Scheibler, I. 1988. "Die Kuroi des Amasis-Malers." In: *Proceedings of the third Symposium of Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen*, edited by J. Christiansen, 547-557. København.
- Schneider, L. 1975. *Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen*. Hamburg.
- Schweizer, B. 2003. "Die François-Vase vom Kerameikos in Athen bis ins Grab bei Chiusi." In: *Griechische Keramik im kulturellen Kontext*, Kolloquium Kiel, hrsg. von B. Schmaltz und M. Söldner, 175-178. Münster.
- Sellin, V. 1985. „Mentalität und Mentalitätsgeschichte.“ *HZ* 241, 555-598.
- Sevinç, N. 1996. "A New Sarcophagus of Polyxene from the Salvage Excavations at Gümüşçay." *StTroica* 6, 251-264.
- Shapiro, H. A. 1989. *Art and Cult under the Tyrants in Athens*. Mainz.
- Shapiro, H. A. 1991. "Theseus. Aspects of the Hero in Archaic Greece." In: *New Perspectives in Early Greek Art*, Kolloquium Washington, hrsg. von D. Buitron-Oliver, 123-139. Washington.
- Shapiro, H. A. 1993. *Personifications in Greek Art*. Kilchberg.
- Shapiro, H. A. 1996. "Cults of Solonian Athens." In: *The Role of Religion in the Early Greek Polis, symposium Athens*, hrsg. von R. Hägg, 127-133. Jonsered.
- Simon, E. 1981. *Die griechischen Vasen*, 2. Auflage. München.
- Spahn, P. 1977. *Mittelschicht und Polisbildung*. Frankfurt a. M.
- Stahl, M. 1987. *Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen*. Wiesbaden.
- Stahl, M. 1992. "Solon F 3D. Die Geburtsstunde des demokratischen Gedankens." *Gymnasium* 99, 385-408.
- Stähler, K. 1987. "Zum Verhältnis von Töpfer und Maler am Beispiel von Ergotimos und Klitias." *Boreas* 10, 5-10.
- Stansbury-O'Donnell, M. 1999. *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. Cambridge.
- Steiner, A. 1993. "The Meaning of Repetition. Visual redundancy on Archaic Athenian Vases." *JdI* 108, 197-219.
- Stein-Hölkeskamp, E. 1989. *Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit*. Stuttgart.

- Stein-Hölkeskamp, E. 1997. "Adel und Volk bei Theognis." In: *Volk und Verfassung im vorhellenistischen Griechenland*, hrsg. von W. Eder und K.-J. Hölkeskamp. Stuttgart.
- Steuernagel, D. 1991. „Der gute Staatsbürger. Zur Interpretation des Kuros.“ *Hephaistos* 10, 35-48.
- Stewart, A. 1983. "Stesichoros and the François Vase." In: *Ancient Greek Art and Iconography*, hrsg. von W. G. Moon, 53-74. Madison.
- ThesCRA. *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*. Los Angeles 2004.
- Tölle, R. 1964. *Frühgriechische Reigentänze*. Waldsassen.
- van Wees, K. 2001. "The Myth of the Middle-class Army." In: *War as a Cultural and Social Force*, hrsg. von T. Bekker-Nielsen, 45 ff. Kopenhagen.
- von den Hoff, R. 2001. "Die Posen des Siegers. Die Konstruktion von Überlegenheit in attischen Theseusbildern des 5. Jhs. v. Chr." In: von den Hoff und S. Schmidt 2001, 73-88.
- von den Hoff, R. 2002. Rez. zu: Knittlmayer 1997, *Gnomon* 74, 36-42.
- von den Hoff, R. 2004 a. Rez. zu: Hölkeskamp 2003. *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 7, 1085-1093 (=http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/p/gfa/7-04/vondenhoff.pdf).
- von den Hoff, R. 2004 b. „Theseus.“ In: *ThesCRA* 2, 308 ff. s. v. 4. b. Dance II. B. 6.
- von den Hoff, R. 2005. "Achill, das Vieh"? Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern." In: Fischer und Moraw 2005, 225-246.
- von den Hoff, R. und Schmidt, S. Hrsg. 2001. *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* Stuttgart.
- Vovelle, M. 1990 *Ideologies and Mentalities*. Chicago.
- Wachter, R. 1991. "The Inscriptions on the François Vase." *MusHelv* 48, 86-113.
- Walker, H. 1995. *Theseus and Athens*. New York.
- Wallace, R. 1998. "Solonian Democracy." In: *Democracy 2500?*, Kolloquium Washington D. C., hrsg. von Ian Morris und K. Raaflaub, 11-29. Dubuque.
- Walter, U. 1993. *An der Polis teilhaben. Bürgerstaat und Zugehörigkeit im Archaischen Griechenland*. Stuttgart.
- Watrous, L. V. 1979. "The Iconography of the François Vase: Art and Politics in Early Sixth Century Athens." In: *Abstracts of Papers Delivered in Art History Sessions: 67th Annual Meeting of the College Art Association of America*, Kolloquium Washington, 6. Washington.
- Welwei, K.-W. 1992. *Athen. Vom neolithischen Siedlungsplatz zur archaischen Grosspolis*. Darmstadt.
- Woodford, S. 2001. *Images of Myths in Classical Antiquity*. Cambridge.
- Wulff, O. 1892. *Zur Theseussage. Archäologische Untersuchungen und mythologische Beiträge*. Dorpat.

Abbildungen

Abb. 1-2



Abb. 1-2. Florenz, Archäologisches Museum 4209: attisch-schwarzfiguriger Krater
(,Klittias-Krater'), um 570/60 v. Chr.

Abb. 3-5



Abb. 3. ‚Klitias-Krater‘ (Abb. 1-2), Detail: Kreta-Fries, linker Teil

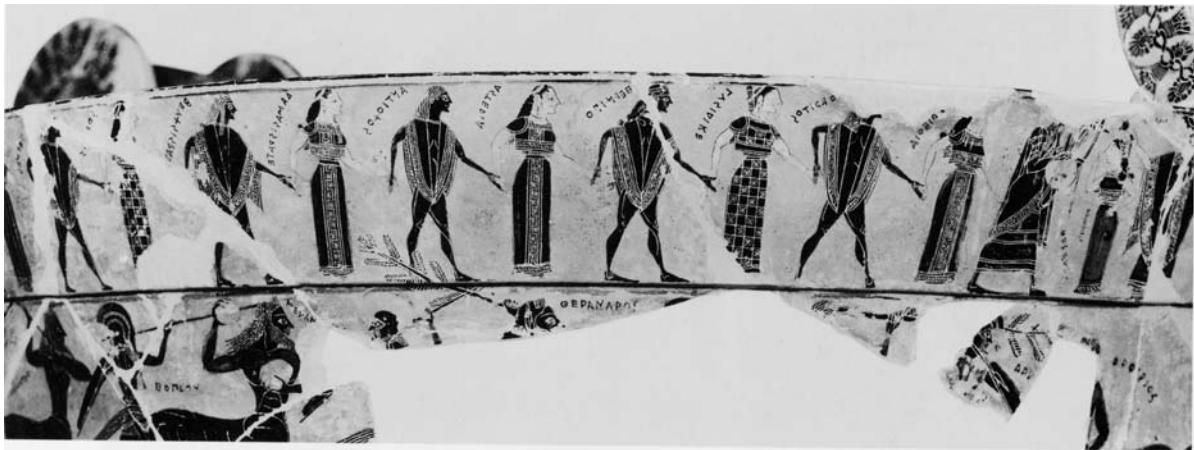


Abb. 4. ‚Klitias-Krater‘ (Abb. 1-2), Detail: Kreta-Fries, rechter Teil

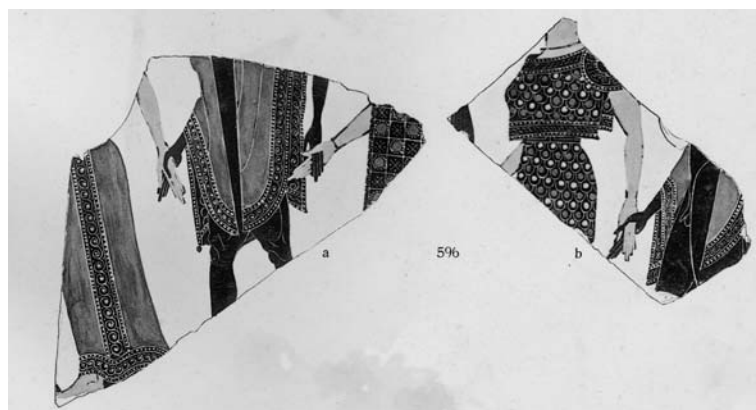


Abb. 5. Athen, Nationalmuseum Akr. 596: attisch-schwarzfiguriger Kantharos (?) des Klitias, um 570/60 v. Chr.

Abb. 6-9



Abb. 6. München, Antikensammlungen 2243: attisch-schwarzfigurige Schale des Archikles und Glaukytes, um 550/40 v. Chr.



Abb. 7. ‚Kleitias-Krater‘ (Abb. 1-2), Detail: Kentauiromachiefries, Mitte

Abb. 8-9: Leiden, Rijksmuseum PC 47: attisch-schwarzfigurige ‚tyrrhenische‘ Hydria, um 560/50 v. Chr.

