

TONIO HÖLSCHER

## EIN KELCHKRATER MIT PERSERKAMPF

Die Perserkriege des frühen fünften Jahrhunderts sind ein Vorgang, der bei Zeitgenossen und Nachwelt die verschiedensten Reaktionen und Deutungen hervorgerufen hat. Politische, religiöse, militärische, soziologische, ethnologische, psychologische Motive stehen nebeneinander, Positives und Negatives wechselt je nach der Perspektive des Betroffenen oder des Betrachters. Die Dimension dieses Geschehens wird erst aus der Summe der möglichen Perspektiven deutlich. Ein rotfiguriger Kelchkrater, um 460 v. Chr. entstanden, der sich als Leihgabe aus Privatbesitz im Antikenmuseum Basel befindet, gibt Gelegenheit, sich einige dieser Wirkungen zu vergegenwärtigen (Taf. 18)<sup>1</sup>.

Die Bildzone wird unten von einer Leiste mit abwechselnden Mäander- und Kreuzplatten getragen, oben von dem leicht abgesetzten Rand mit umlaufendem Ölweig begrenzt. Die wenigen Figuren, in sicherer, einfacher Zeichnung ausgeführt, bilden keinen umlaufenden Fries, sondern sind auf die Mitte der Gefäßwandung zwischen den Henkeln konzentriert.

Auf der einen Seite ein Zweikampf: Ein kräftiger Grieche, bärtig und mit langem Haar, stößt einem Perser seine Lanze ins Herz. Der stürzt schon hintüber, in einer transitorischen, chiasmatisch gedrehten Bewegung: die Beine mitten im Vorwärtstürmen umknickend, Oberkörper und Kopf schon im Fallen nach hinten umgewandt; linkes Bein und rechter Arm mit dem

Hölscher = Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1973).

<sup>1</sup> Ich danke E. Berger und M. Schmidt herzlich für die Aufforderung, die Vase zu veröffentlichen; ebenso E. Simon für Hinweise und Kritik. Die Vase ist erwähnt Hölscher 39ff. Nr. A 8. – H. 37,1 cm; oberer Dm. zwischen 37,3 und 38,9 cm schwankend; Dm. des Fusses an der Standfläche 18,0 cm. Aus Scherben zusammengesetzt. Fünf Paare von Flicklöchern, alle in den oberen 10 cm, von einer antiken Reparatur. In verdünntem Firnis gezeichnet: Auf A Nackenhaar und Bartspitzen des Persers, einige Linien in seiner Tiara; das ösenförmige Gebilde auf dem Pilos und Zwischensträhnen in Haar und Bart des Griechen. Auf B Stirnhaar und Bartspitzen. Innenzeichnung und wenige Konturen in Relieflinien. Die Sehne des Bogens auf beiden Seiten nicht angegeben. Vorzeichnung an allen Figuren. Innenseiten der Henkel sowie Partie zwischen deren Ansätzen tongrundig. Innen gefirnisst bis auf tongrundigen Streifen in Höhe des Randabsatzes (4 cm unter Lippe). Firnis nicht gleichmäßig schwarz gebrannt: Eine feine oberste Schicht, schwarz und dunkelrot gesprenkelt, ist an vielen Stellen abgeblättert; darunter gleichmäßigere Färbung, von Schwarz um die Figuren über Grau zu Rot in den Zwischenräumen übergehend. Umrisse der Figuren in deutlich sich abhebenden schwarzen Pinselstrichen.

Schwert zu einer einzigen, den Körper diagonal durchziehenden Schräge ausgestreckt, die beiden anderen Gliedmassen bereits kraftlos nachgebend. Seine ausgreifenden Armbewegungen sind nicht mehr kontrolliert, er kann seine Waffen, Schwert und Bogen, nicht mehr zu wirksamer Gegenwehr einsetzen. Es ist eine jener ausdrucksvollen und spannungsreichen Haltungen, die für den Strengen Stil charakteristisch sind.

Tracht und Bewaffnung der beiden Völker sind deutlich unterschieden. Der Grieche, in die Chlamys des Soldaten gekleidet<sup>2</sup>, ist geschützt durch einen randlosen Pilos, wie er damals, bei Leichtbewaffneten und auch Hoplitens, in Gebrauch kam<sup>3</sup>; ferner durch einen Rundschild mit einem halb sichtbaren, flüchtig in schwarzem Firnis aufgemalten Rinderschädel als Schildzeichen<sup>4</sup>. Er kämpft mit einer langen Lanze, die damals als die charakteristische griechische Waffe gegenüber dem persischen Bogen galt<sup>5</sup>. – Der Perser trägt das typisch orientalische Trikotgewand mit langen gestreiften Hosenbeinen und Ärmeln<sup>6</sup>; dazu eine hoch aufgetürmte Tiara mit zwei hängenden Zipfeln<sup>7</sup>. Er hält den Bogen in der gesenkten Hand, der Köcher hängt ihm leer an der Hüfte, ohne dass ihm diese Waffen in seiner Situation sehr hilfreich werden konnten<sup>8</sup>: Mit Pfeil und Bogen waren die Perser vornehmlich für den Fernkampf ausgerüstet, während die Griechen mit Lanze, Schwert und Hoplitensrüstung ganz auf Nahkampf eingestellt waren: Wer dem Gegner seine Kampfweise aufzwang, musste siegen. Den Griechen gelang das, und diese Erfahrung liegt auch dem Vasenbild zugrunde: Der Bogen ruht unbenutzt, mehr als Attribut, in der linken Hand des Persers, die rechte hält keinen Pfeil, sondern schwingt ein Schwert.

<sup>2</sup> Chlamys als Kleidungsstück des Soldaten: RE III, 2 (1899) 2344 s.v. *Χλαμύς* (W. Amelung).

<sup>3</sup> Leichtbewaffnete: J. K. Anderson, *Military Theory and Practice in the Age of Xenophon* (1970) 29f. (nicht alle Beispiele überzeugend). Hoplitens: Anderson a.O. 30.

<sup>4</sup> Deutlicher zum Beispiel auf der Schale in Edinburgh Taf. 19, unten Anm. 14. Vgl. CVA Berlin 3 Taf. 104, 1. 2. 4. Ähnlich reduziert wie hier: CVA München 5 Taf. 239, 1.

<sup>5</sup> Aischylos, Perser 85f. 147ff. 239f.

<sup>6</sup> Zu Tracht und Bewaffnung der Perser auf den Perserkampfvase siehe H. Schoppa, *Die Darstellung der Perser in der griechischen Kunst* (1933) 46ff.; A. Bovon, *La représentation des guerriers perses et la notion de barbare dans la 1<sup>re</sup> moitié du V<sup>e</sup> siècle*, BCH 87, 1963, 593ff.; Hölscher 40ff.

<sup>7</sup> Natürlich nicht die *τιάρια ὀρθή* des Grosskönigs.

<sup>8</sup> Zum Folgenden siehe W. W. How, *Arms, Tactics and Strategy in the Persian War*, JHS 43, 1923, 117ff.; Hölscher 41f.

Neben diesen Motiven, die der Realität entsprechen, stehen jedoch andere, die nicht so erklärt werden können. Der Grieche trägt weder Panzer und Chiton noch Beinschienen und Schuhe, alles unabdingbare Bestandteile der Hoplitenrüstung. Ein Leichtbewaffneter kann er wegen der schweren Lanze und des grossen Schildes nicht sein<sup>9</sup> – und selbst dann wäre er noch zu leicht bekleidet. Auch der Perser trägt keine Schuhe<sup>10</sup>, die doch als charakteristisches Kleidungsstück der Orientalen angesehen wurden. Dass er einen Panzer hat, ist an sich nicht auffällig<sup>11</sup>, wohl aber dessen Form, die ganz griechisch ist. Ebenso hat das Schwert nicht die Form des persischen Akinakes. Ein Bogen-typus mit einfachem Schwung ist zwar in Persien neben dem sigmaförmigen Reflexbogen gebraucht worden<sup>12</sup>; aber die Form entspricht so genau dem üblichen griechischen Bogen, dass der Maler vielleicht eher diesen im Auge gehabt hat.

In diesen Zügen unterscheidet sich das Bild von Perserkampfvasen, die ein bis zwei Jahrzehnte früher, unter dem unmittelbaren Eindruck der Perserschlachten in Griechenland selbst, entstanden sind<sup>13</sup>, etwa einer Schale des Triptolemos-Malers in Edinburgh (*Taf. 19*)<sup>14</sup>. Hier sind die Griechen voll gerüstet, und die Orientalen tragen (abgesehen von dem Schwert) keine Bestandteile griechischer Tracht und Bewaffnung; auf der Aussen-seite ist sogar ihre charakteristische Art, den Bogen zur Schulter hin anzuspannen und im Umkehren auf dem Pferd noch Pfeile abzuschiessen, scharf beobachtet<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Schwere Stichelanzeln erhielten die Leichtbewaffneten erst unter Iphikrates: Anderson a. O. (oben Anm. 3) 129 ff. Auch haben Leichtbewaffnete in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts eine so geringe Rolle gespielt, dass man sicher nicht einen einzelnen von ihnen als einzigen Gegner der Perser ausgewählt hätte.

<sup>10</sup> Anders der einzelne Perser auf der Gegenseite.

<sup>11</sup> Über persische Panzer ist wenig bekannt, vgl. Bovon, BCH 87, 1963, 593 f.; V. von Graeve, Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt (= Istanbuler Forschungen 28, 1970) 99, 111; Hölscher 40 f.

<sup>12</sup> R. Ghirshman, Iran. Protoiranier, Meder, Achämeniden (1964) Abb. 217. 219. 236. Andere Perserkampfvasen mit einfach geschwungenem Bogen bei Hölscher 42 (dort auch Beispiele des sigmaförmigen Bogens).

<sup>13</sup> Über Perserkampfvasen allgemein: Schoppa a. O. (oben Anm. 6) passim; Bovon, BCH 87, 1963, 579 ff.; Hölscher 38 ff.

<sup>14</sup> Beazley ARV<sup>2</sup> 364, 46; P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen (1893) 515 ff. Taf. 55. 56, 1; Bovon, BCH 87, 1963, 581 Nr. 4. 590 ff.; Hölscher 38 Nr. A 3, 41 ff.

<sup>15</sup> Vgl. dazu E. Löwy, Schale der Sammlung Faina in Orvieto, JdI 3, 1888, 139; W. Gauer, Weihgeschenke aus den Perserkriegen (= Istanbuler Mitteilungen, Beiheft 2, 1968) 60, 233. Dazu Xenophon, Anabasis 3, 3, 10. W. W. Tarn, Hellenistic Military and Naval Developments<sup>2</sup> (1966) 88.

Der Triptolemos-Maler hat damit einige konkrete Bedingungen festgehalten, unter denen diese Kämpfe geschlagen wurden: nicht nur die charakteristische Kampfweise der persischen Reiterei – und damit überhaupt das Gegenüber von griechischen Hopliten und persischen Reitern –, sondern auch die Bedeutung der schweren Hoplitenrüstung, auf der die griechische Überlegenheit im Nahkampf sehr wesentlich beruht hatte<sup>16</sup>. All das war dem Maler des Basler Gefässes nicht mehr so wichtig. Der Grund dafür ist zum einen, dass im Lauf des fünften Jahrhunderts die Hoplitenrüstung etwas leichter und beweglicher gestaltet wurde<sup>17</sup>; als wichtigste Schutzaffen galten gerade Schild und Helm, wie sie auch der Grieche des Basler Kraters trägt. Aber diese Erklärung reicht allein nicht aus. Unter der Chlamys wird die nackte Flanke des Mannes sichtbar. Derart ungeschützt hat aber kein griechischer Hoplit gekämpft<sup>18</sup>. Andere Krieger dieser Zeit sind sogar völlig entblösst, etwa der Grieche auf einer Oinochoe in Boston (*Taf. 20, 1*)<sup>19</sup>. Dem Vasenmaler sind offensichtlich die konkreten Umstände des Kampfes nach ein bis zwei Jahrzehnten etwas in den Hintergrund getreten<sup>20</sup>; er zeigte gerade so viel, wie ihm zur Charakterisierung nötig schien.

Dem modernen Interpreten erscheint dies Abweichen von der sichtbaren Realität, insbesondere die teilweise oder gar völlige Nacktheit griechischer Kriegerfiguren, oft als ein idealer Zug und als Hinweis auf Heroisierung des Dargestellten<sup>21</sup>. Die

<sup>16</sup> Vgl. Herodot 9, 62 f. Diodor 11, 7.

<sup>17</sup> Anderson a. O. (oben Anm. 3) 24 ff. 40 ff.

<sup>18</sup> Die von Plutarch, Agesilaos 34 berichtete Episode, dass der Spartaner Isidas im Kampf seinen Körper entblösst habe (von W. A. Müller, Nacktheit und Entblössung [1905] 8 und 90 als Beweis für die Sitte nackten Kämpfens angenommen), zeigt in ihrem Kontext nur, wie unüblich das war.

<sup>19</sup> Beazley ARV<sup>2</sup> 631, 38; L. D. Caskey and J. D. Beazley, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts 1 (1931) Nr. 41 Taf. 18; Bovon, BCH 87, 1963, 585 Nr. 13. 589 Abb. 13; Hölscher Taf. 4, 1.

<sup>20</sup> Ähnlich haben die 472 v. Chr. aufgeführten «Perser» des Aischylos offenbar weniger das exotisch-orientalische Ambiente geschildert als die vier Jahre älteren «Phönissen» des Phrynichos: vgl. J. Vogt, Die Hellenisierung der Perser in der Tragödie des Aischylos: religiöse Dichtung und historisches Zeugnis, in: Antike und Universalgeschichte, Festschrift Hans Erich Stier (1972) 133.

<sup>21</sup> Es wäre aufschlussreich, die Deutungsgeschichte der nackten Darstellungsweise in der griechischen Kunst zu verfolgen, um die damit zusammenhängenden hermeneutischen Probleme schärfer sichtbar zu machen. Das kann aber nur in grösserem Rahmen geschehen. Ich beschränke mich hier auf einige faktische Hinweise zum Verständnis. – E. Buschor, Das Krieger-tum der Parthenonzeit (1943) 25 ff., setzt die «heroische» Nacktheit seit

«heroische Nacktheit» gerade der Kämpfer gegen die Perser ist in anderem Zusammenhang (beim Perserkampffries am Tempel der Athena Nike) mit dem Hinweis erklärt worden, dass die Gefallenen der Schlacht von Marathon als Heroen verehrt wurden<sup>22</sup>. Dass damit die semantische Aussage der Nacktheit kaum richtig erfasst ist<sup>23</sup>, zeigt sich schon daran, dass in vielen anderen Kampfszenen die Nacktheit sicher nicht so erklärt werden kann. Mehr oder minder nackt können in griechischen Kampfdarstellungen die verschiedensten Figuren erscheinen: Götter, Heroen und Menschen, Haupt- und Nebenfiguren, Sieger und Besiegte. Zum Verständnis ist von der Grundsituation auszugehen, in der die griechische Vorliebe für den nackten Körper sichtbar wird, dem Athletentum<sup>24</sup>. Schon im achten Jahrhundert v. Chr. soll Orsippus aus Megara oder nach einer anderen Überlieferung Akathos aus Sparta als erster in Olympia nackt zum Wettlauf angetreten sein und damit die griechische Sitte, nackt Sport zu treiben, begründet haben<sup>25</sup>. Bei den Lydern und fast allen anderen Barbaren dagegen, so berichtet Herodot anlässlich der Geschichte von Gyges und der Frau des Kandaules<sup>26</sup>, brachte es sogar einem Mann grosse Schande, nackt gesehen zu werden. In den griechischen Palästreten wurden gut gewachsene, trainierte Körper ausgebildet; Tüchtigkeit, Gesundheit und Schönheit waren dabei die Ziele. Gewiss stellte man sich auch die meisten Götter und Heroen nach eben diesem Ideal vor, und viele der Helden Homers werden wegen ihrer Schönheit mit den Göttern verglichen<sup>27</sup>. Am Rand der griechischen Welt, in Segesta, konnte

dem mittleren fünften Jahrhundert von der «allgemeinen urgriechischen Nacktheit» frühgriechischer Kunst und von der «jünglingshaften und sportlichen Nacktheit der archaischen Art» ab. Es ist nicht zu leugnen, dass die Bedeutung nackter Darstellung im Lauf der Zeit je nach den geschichtlichen Erfahrungen variieren kann und dass zumal seit dem fünften Jahrhundert Nacktheit sparsamer (und damit wohl in einem spezifischeren Sinn) verwendet wird als früher; aber für derart prinzipielle Bedeutungsänderung sehe ich keinen Anhalt.

<sup>22</sup> E. B. Harrison, *The South Frieze of the Nike Temple and the Marathon Painting in the Painted Stoa*, *AJA* 76, 1972, 353 f. mit Anm. 7. Dazu Hölscher Anm. 470.

<sup>23</sup> Ähnlich schon H. Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum*<sup>2</sup> (1912) 69. Neuerdings Anderson a. O. (oben Anm. 3) 24f.; Hölscher 86.

<sup>24</sup> Vgl. R. Harder, *Eigenart der Griechen* (1962) 20ff.; *EncArt* 5 (1963) 579ff. s. v. *nudo* (G. Becatti).

<sup>25</sup> Pausanias 1, 44, 1. Dionysios von Halikarnass 7, 72. Becatti a. O. 579.

<sup>26</sup> Herodot 1, 10.

<sup>27</sup> D. Roloff, *Gottähnlichkeit, Vergöttlichung und Erhöhung zu seligem Leben* (1970) 3 ff. Es ist dabei bezeichnend, dass der Vergleich mit göttlicher

sogar ein Sterblicher wie Philippos von Kroton, der in Olympia gesiegt hatte und als der schönste Mann seiner Zeit galt, wegen seiner Schönheit ein Heroon auf seinem Grab erhalten<sup>28</sup>. Aber diese Konsequenz ist entschieden die Ausnahme, gewöhnlich ist in dem Begriff der Schönheit weder göttliche noch heroische Wesensart notwendigerweise impliziert<sup>29</sup>; es ist ein Ideal, das der göttlichen und heroischen wie der menschlichen Sphäre angehört. Begabte Künstler differenzieren dabei gewiss noch zwischen Gott und Mensch; aber das geschieht nicht zeichenhaft durch Nacktheit und Bekleidung, sondern durch feinere Nuancen in der Darstellung des Körpers selbst<sup>30</sup>. Allgemeiner gewendet bedeutet das: Wenn die Griechen bestimmte Idealvorstellungen haben und ihnen nahezukommen versuchen, deren besonders ausgeprägte Realisierung das Wesen der Götter und vieler Heroen ausmacht, so muss das noch nicht über die – für die Griechen nicht leicht überschreitbaren – Grenzen des menschlichen Wesens hinausführen.

Doch es geht gar nicht immer um herausragende Schönheit, sondern grundsätzlicher darum, dass überhaupt auf den Körper und seine Fähigkeiten gesehen wird. Was den Kampf betrifft, so ist eine bei Xenophon überlieferte Episode charakteristisch: Agesilaos soll einmal, um seinen Truppen gegen ein persisches Heer Mut zu machen, einige gegnerische Gefangene nackt haben vorführen lassen; als seine Soldaten sahen, wie weiss und weichlich die Gegner waren, weil sie nie nackt Sport getrieben hatten, seien sie zuversichtlich geworden, da der Kampf wie gegen Weiber sein würde<sup>31</sup>. Um den trainierten Körper geht es also auch

Schönheit im menschlichen, nicht-mythischen Bereich sehr selten und fast nur bei Frauen begegnet (Roloff a. O. 103 ff.; dazu aber das im Folgenden zitierte Beispiel des Philippos von Kroton).

<sup>28</sup> Herodot 5, 47, 2. Vgl. auch Pindar fr. 133 (Snell): besondere Kraft unter anderem als Begründung heroischen Wesens.

<sup>29</sup> Der Spartaner Kallikrates, der eine Generation später als der schönste der Griechen galt (Herodot 9, 72), hat solche Ehren nicht erhalten. Auch in der Episode des schönen Spartaners Isidas (oben Anm. 18) ist von Heroentum nicht die Rede.

<sup>30</sup> Vgl. etwa den Westgiebel von Olympia, wo Apoll sicher in hellerem Glanz erscheinen soll als die ebenfalls nackten Lapithen. Dem entspricht, dass auch in der Literatur göttergleiche Schönheit nur eine graduelle, nicht eine prinzipielle Steigerung gegenüber menschlicher Schönheit ist: Roloff a. O. (oben Anm. 27) 17.

<sup>31</sup> Xenophon, *Agésilaios* 1, 28 (angeführt schon von Bulle a. O. [oben Anm. 23]). Dazu Xenophon, *Hellenika* 3, 4, 19. Plutarch, *Agésilaios* 9. Plutarch, *Moralia* 209c.

bei der teilweisen oder völligen Entblössung griechischer Kriegerfiguren<sup>32</sup>. Es ist dabei deutlich, dass der Begriff der «idealisierenden Nacktheit» nicht sehr präzise ist; denn zwar kann der so entblöste Körper einem bestimmten Ideal nachgebildet sein; wenn man aber die Tatsache der Entblössung selbst ideal nennt, so ist die Einschränkung nötig, dass der Körper dabei wegen ganz realer und konkreter Funktionen gezeigt wird, die dem Künstler in diesem Fall<sup>33</sup> wichtiger waren als die starre Bewaffnung. Gerade Darstellungen wie die auf dem Basler Krater bestätigen diese Deutung: Wäre die Epiphanie einer heroengleichen Erscheinung gemeint, so müsste man im Sinne «heroischer Nacktheit» eine sehr viel weiter gehende Entblössung des Körpers erwarten. Er ist aber unter dem beweglichen Mantel genügend sichtbar, dass seine konkrete Funktion bei dem Kampf deutlich wird. Griechische Künstler haben sich kaum jemals verpflichtet gefühlt, die Menschen vollständig gekleidet wiederzugeben, sondern haben die Motive hervorgehoben, die für die Person oder Aktion charakteristisch schienen. Beim Kämpfer war das vielfach der Körper – und zwar nicht nur beim Sieger, sondern auch beim Unterlegenen<sup>34</sup>: Die Schutzlosigkeit wie die

<sup>32</sup> Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang manche Darstellungen, in denen bekleidete und nackte Krieger zusammen auftreten. Etwa die Grabstele des Chairedemos und des Lykeas aus Salamis, die gerade als Zeugnis für die heroisierende Bedeutung der Nacktheit angeführt worden ist (Buschor a. O. [oben Anm. 21] 34; N. Himmelmann-Wildschütz, Studien zum Ilissos-Relief [1956] 19): Die beiden stehen nebeneinander mit Schild und Lanze, der eine bekleidet, der andere nackt. Offensichtlich sind sie auch im Rang gleich; der Nackte ist nicht durch die Nacktheit in eine prinzipiell andere Welt gehoben als der Bekleidete. Ebenso das grosse Schlachtreief des Alexander-Sarkophags (R. Lullies und M. Hirmer, Griechische Plastik<sup>2</sup> [1960] Taf. 234): Zwischen den Reitern kämpfen zwei Makedonen zu Fuss, ein voll gerüsteter und ein völlig nackter. Heroisierte Fusskämpfer haben an keiner der Alexanderschlachten teilgenommen; Heroisierung käme in dieser Szene auch allenfalls Alexander selbst zu – aber er ist bekleidet. Es soll nur an den makedonischen Fussstruppen gezeigt werden, wie sie einerseits schwer gerüstet sind, andererseits trainierte und gut gewachsene Körper einzusetzen haben.

<sup>33</sup> Allerdings nicht immer: In vielfigurigen Szenen konnten die Hauptfiguren ebenso durch glanzvoll nackten Körper (zum Beispiel Schale des Penthesilea-Malers in München: Beazley ARV<sup>2</sup> 879, 1; E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen [1923] Abb. 501) wie durch besonders reiche Rüstung (zum Beispiel Volutenkrater des Niobiden-Malers in Palermo: Beazley ARV<sup>2</sup> 599, 2; E. Buschor, Griechische Vasen [1969] Abb. 204; vgl. I. B. Marconi, Museo Nazionale Archeologico di Palermo [1969] Abb. 97) ausgezeichnet werden. Es sind zwei grundsätzlich gleichberechtigte Aspekte.

verzweifelte Anstrengung der Abwehr werden durch den nackten Körper am deutlichsten anschaulich.

Wenn der Vasenmaler also die reale Ausrüstung der Kämpfer etwas vernachlässigt, so nicht um einer heroisierenden Bedeutung willen, sondern aus einem viel konkreteren Grund: weil es ihm nicht nur um das Gegeneinander zweier Waffenarten, sondern vor allem auch um die agierenden Gestalten geht. In ähnliche Richtung führt aber auch ein anderer Zug des Bildes, der fast alle griechischen Kampfbilder bestimmt<sup>35</sup>: Die Gegner stehen einander im Einzelkampf gegenüber. Zusammenhängende Heeresmassen, geschlossen anrückende Schlachtreihen hatte die archaische Kunst dargestellt. Sofern aber die Kämpfer miteinander handgemein werden, ist seit den frühesten Kampfbildern das Geschehen in Einzelkämpfe aufgelöst. Zunächst laufen beide Darstellungsweisen nebeneinander her; seit spätarchaischer Zeit aber wird die stereotype Reihung von Krieger in der griechischen Kunst aufgegeben und das Schlachtgeschehen stets in Einzelkämpfen dargestellt. Der Realitätsbezug solcher Bilder ist wohl nicht richtig beschrieben, wenn man darin eine romantisierende Reminiszenz an homerische Kampfweise sieht<sup>36</sup>. Gewiss konzentrieren die homerischen Epen ihre Schlachtschilderungen vielfach in Monomachien, die für das aristokratische Publikum von besonderem Interesse waren; und gewiss haben die vornehmsten Kämpfer auch in Wirklichkeit danach gestrebt, sich mit gleichgeachteten Gegnern zu messen. Aber diese Einzelkämpfe stehen auch dort schon zumeist im unmittelbaren Zusammenhang mit umfangreichen Kämpfen der jeweiligen gesamten Heere<sup>37</sup>. Die Darstellung von Kampfhandlungen in geschlossenen Formationen auf der einen und in Einzelkämpfen auf der anderen Seite zeigt also vielfach nur zwei

<sup>34</sup> Zum Beispiel das Grabrelief des Dexileos: Lullies und Hirmer a. O. (oben Anm. 32) Taf. 192. Dazu Harder a. O. (oben Anm. 24) 20: Nacktheit als Motiv menschlicher Schwachheit und Hilflosigkeit.

<sup>35</sup> Zum Folgenden siehe O. Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike (1891), (wissenschaftsgeschichtlich bezeichnend die Deutung von Massenszenen als realistisch, von Einzelkämpfen als idealistisch, und die Verknüpfung Idealismus-Individualismus-Freiheit bzw. Realismus-Massengesinnung-Zwang). G. Rodenwaldt, Griechische Reliefs in Lykien, S. Ber. Berlin 1933 (27), 11 ff.; Hölscher 26 ff. 44 f. 79 ff. 95 ff.

<sup>36</sup> So zuletzt N. Himmelmann, Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei, Abh. Mainz 1971 (13), 9.

<sup>37</sup> Ausführliche Begründung in einer noch ungedruckten Arbeit von J. Latacz über homerische und archaische Kampftaktik. Ich danke dem Verfasser auch hier, dass ich sein Manuskript studieren durfte.

Aspekte derselben Sache. Dasselbe gilt aber auch für die Kampfweise der Phalanx: Hier wurde auf der einen Seite ein hohes Mass an kollektiver Disziplin gefordert. Auf der anderen Seite aber wurde der Einzelne, nachdem einmal die Schlacht entbrannt war, bei dem weitgehenden Fehlen einer differenzierten Kampfaktik von keinem übergeordneten Willen – etwa eines lenkenden Feldherrn mit übergeordneten Gesichtspunkten – mehr geleitet, er war weitgehend auf sich selbst und die Unterstützung seiner unmittelbaren Nachbarn angewiesen<sup>38</sup>. Eben dies zeigen die Bildwerke: Kämpfe von Einzelnen oder kleinen Gruppen, deren Handlungszusammenhang gerade so weit reicht, wie der einzelne Kämpfer konkret durch Angriff oder Verteidigung betroffen wird, in denen aber keine Figur einem übergeordneten räumlich-zeitlichen Zusammenhang integriert ist. Auf diese Weise kann es zur Isolierung einzelner Zweikämpfe kommen wie auf dem Basler Krater.

Wenn also die Leistung des Einzelnen von den Vasenmalern so stark in den Vordergrund gestellt wurde, so ist das ein Aspekt, der durch die Kampfweise bis ins vierte Jahrhundert sehr nahegelegt wurde. Gewiss hat kein Kampf so ausgesehen, das Bild ist eine Deutung – aber diese Deutung muss einen Ausgangspunkt in der Realität haben, muss (aus welcher Perspektive auch immer) eine mögliche und berechtigte Betrachtungsweise der Realität sein. Ihre umfassendere, psychologisch-soziologische Begründung hat diese Auffassung in dem starken Sinn der Griechen für den einzelnen Menschen, der gewiss ein Charakteristikum der homerischen Welt ist, dessen unbeugsames Weiterleben bis in den Hellenismus aber gerade in jüngster Zeit wieder mit Recht betont wurde<sup>39</sup>. Seit der Spätklassik, seit der Einzelne durch eine differenziertere Kampfaktik in einem neuen Sinn in seine Truppe integriert und von einem leitenden Feldherrn innerhalb seines Truppenkörpers nach übergeordneten Gesichtspunkten

dirigiert wurde, seit überhaupt die Bereitschaft stieg, führende Persönlichkeiten im Staat anzuerkennen und sich ihnen unterzuordnen, seitdem entwickelte auch die Bildkunst eine Vorstellung von kohärentem szenischem Raum, in dem derartige Beziehungen darstellbar waren: Im Alexandermosaik sind alle Beteiligten auf das übergeordnete Gesamtgeschehen bezogen, jede Figur steht in einem konkreten Verhältnis zu jeder anderen, und zugleich sind sie alle untergeordnet unter die im Vordergrund stehende Begegnung der beiden Herrscher. Es sind neue künstlerische Möglichkeiten, die einer neuen Auffassung von den Beziehungen des Einzelnen zu seiner Umwelt – im weitesten Sinne – entsprechen<sup>40</sup>. Doch auch in dieser Zeit ist der andere Aspekt, die isolierende Darstellung des Einzelnen, nicht verlorengegangen, vor allem auf Friesen wie dem vom Pfeiler des Aemilius Paullus in Delphi<sup>41</sup>. Die Darstellungsweise ist hier sicher auch von den Gegebenheiten und Traditionen des Frieses bestimmt; aber sie wäre nicht möglich, wenn nicht dahinter auch eine damals noch bestehende Auffassungsweise stünde, nämlich der Blick auf den Einzelnen<sup>42</sup>.

Die andere Seite des Kraters zeigt einen einzelnen Perser, nahezu identisch gekleidet und gerüstet wie der Stürzende in der Kampfszene<sup>43</sup>. Hier aber stürmt er mächtig vorwärts. Wieder hält er den Bogen nur attributiv in der linken Hand. Aber auch die rechte schwingt das Schwert kaum zu einem richtigen Schlag: Die gebogene Schneide und der einseitig vorspringende Dorn des Heftes müssten in Schlagrichtung gewendet sein<sup>44</sup>. Überhaupt ist die ganze Haltung nicht auf einen imaginären Gegner bezogen, sondern der Perser wendet sich zum Betrachter heraus. Vor allem der frontale Kopf und die Tiara, die sich mit zwei ornamentalen Spiralen hoch auftürmt und nicht nur

<sup>38</sup> Hölscher 29. 82f.; F.E. Adcock, *The Greek and Macedonian Art of War* (1957) 5ff.

<sup>39</sup> Von Früheren siehe vor allem J. Burckhardts *Griechische Kulturgeschichte*. Neuerdings H. Strasburger, *Der Einzelne und die Gemeinschaft im Denken der Griechen*, *Historische Z.* 177, 1954, 227ff. (jetzt in: *Zur griechischen Staatskunde*, hg. von F. Gschnitzer [= *Wege der Forschung* 96, 1969] 97ff.), dazu die Einschränkungen von W. Hoffmann, *Die Polis bei Homer*, *Festschrift Bruno Snell* (1956) 153ff. (jetzt in: *Zur griechischen Staatskunde a. O.* 123ff.); H. Schaefer, *Politische Ordnung und individuelle Freiheit im Griechentum*, *Historische Z.* 183, 1957, 5ff. (jetzt in: *Zur griechischen Staatskunde a. O.* 139ff.).

<sup>40</sup> Vgl. Hölscher 162ff.

<sup>41</sup> H. Kähler, *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi* (1965). Käblers Benennung des Reiters Taf. 11 als Aemilius Paullus überzeugt nicht; es ist wohl ein anonymes Schlachtgeschehen, gewissermaßen der Sockel des Ruhmes des Feldherrn, dessen Reiterstatue über dem Fries stand. Ich hoffe, auf diese auch sonst zu beobachtende Darstellungsweise zurückzukommen.

<sup>42</sup> Die Literatur gibt, gerade auch in Kampfschilderungen, viele Beispiele, die das bestätigen: Hölscher 96.

<sup>43</sup> Einziger Unterschied sind die Schuhe.

<sup>44</sup> Vgl. etwa Neoptolemos auf der Vivenzio-Hydria des Kleophrades-Malers in Neapel: Beazley ARV<sup>2</sup> 189, 74; Pfuhl a. O. (oben Anm. 33) Abb. 378.

das Gesicht mit zwei hängenden, sondern auch die Schulter mit zwei symmetrisch nach beiden Seiten wehenden Zipfeln umgibt, machen diese Wirkung aus.

Frontale Köpfe hatte man schon in archaischer Zeit, wenn auch relativ selten, dargestellt, um das Erschreckende, Unheimliche, Maskenhafte bestimmter Gesichter zu zeigen<sup>45</sup>: bei Gorgonen, bei Artemis als Herrin der Tiere und vielen der ihr untergebenen Tierwesen, bei Dionysos und seinen Satyrn, und in ähnlichem Sinn bei Kentauren. Seit dem späteren sechsten Jahrhundert, seit die Kunst sich vielfach inneren psychischen Vorgängen zuwendet, wird die Ausdruckskraft des Antlitzes dann vielfach dazu verwendet, um etwa Nachdenken und Sinnen, Trauer und Mitgefühl, aber auch die Verzückung des Liebhabers und des Zechers, die gespannte Versunkenheit des Musizierenden wie des Lauschenden, weiter Erschrecken, Anstrengung und Schmerz, Unterliegen im Kampf, Sterben, Tod und Schlaf darzustellen. Je weniger «magisch» die Wirkung sein soll, je mehr es um natürliche physische und psychische Vorgänge geht, desto häufiger werden statt der starren Frontalität wechselnde Schrägansichten gewählt. Daneben dient das frontale Gesicht aber auch in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts noch dazu, das überraschende, erschreckende oder erstaunliche «Erscheinen» bestimmter Figuren zu betonen: Nicht nur Satyrn<sup>46</sup>, Pan<sup>47</sup> und Kentauren<sup>48</sup>, auch Tityos<sup>49</sup>, Prokrustes<sup>50</sup>, Skiron<sup>51</sup> zeigen ihre

<sup>45</sup> Zu frontalen Köpfen in archaischer und frühklassischer Zeit: A. Greifenhagen, Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert (Diss. Königsberg 1929) 69ff.; R. Lullies, AM 65, 1940, 3f., 1; P. Friedländer, Documents of Dying Paganism (1945) 22ff.; L. Curtius, ÖJh 38, 1950, 8f.

<sup>46</sup> Spitzamphora des Kleophrades-Malers in München: Beazley ARV<sup>2</sup> 182, 6; P. E. Arias, M. Hirmer and B. B. Shefton, A History of Greek Vase Painting (1962) Taf. 122. – Amphora des Oionokles-Malers in New York: Beazley ARV<sup>2</sup> 646, 5; G. M. A. Richter and L. F. Hall, Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art (1936) Taf. 32. – Schale des Oedipus-Malers, Rom, Vatikan: Beazley ARV<sup>2</sup> 451, 1; F. Brommer, Satyrspiele<sup>2</sup> (1959) Abb. 34. – Amphora des Charmides-Malers in Boston: Beazley ARV<sup>2</sup> 654, 13; Brommer a.O. Abb. 54.

<sup>47</sup> Kelchkrater (Gruppe des Polygnotos) in Dresden: Beazley ARV<sup>2</sup> 1056, 94; F. Brommer, Satyroi (1937) Abb. 7.

<sup>48</sup> Kolonnenkrater des Florenz-Malers in Florenz: Beazley ARV<sup>2</sup> 541, 1; Pfuhl a.O. (oben Anm. 33) Abb. 489; Buschor a.O. (oben Anm. 33) Abb. 205. – Psykter, Rom, Villa Giulia: Pfuhl a.O. Abb. 491.

<sup>49</sup> Kelchkrater des Aigisthos-Malers, Paris, Louvre: Beazley ARV<sup>2</sup> 504, 1; Buschor a.O. (oben Anm. 33) Abb. 201; CVA I III Ic Taf. 10. – Pelike des Polygnotos, Paris, Louvre: Beazley ARV<sup>2</sup> 1032, 54; CVA 8 III Id Taf. 42, 8.

struppigen Gesichter in Vorderansicht; besonders eindrucksvoll ist ein Titan, der den Zagreus zerreisst<sup>52</sup>. Daneben werden auch schöne «Erscheinungen» so dargestellt: etwa Niken, vor allem von der Hand des Berliner Malers<sup>53</sup>, oder Hetären<sup>54</sup>.

Zu diesen Bildern stellt sich auch der Perser des Basler Kraters. Das Aussehen der Perser muss die Griechen sehr beeindruckt haben, vor allem ihre ausserordentliche Körpergrösse und ihr mächtiger Bart<sup>55</sup>. Diese Erfahrung hat sich in einer Episode verdichtet, die Herodot überliefert und die auch in dem berühmten Gemälde mit der Schlacht von Marathon in der Stoa Poikile, der «Bunten Halle» an der Agora von Athen, festgehalten war<sup>56</sup>: Ein Athener mit Namen Epizelos soll sich während der Schlacht plötzlich einem riesenhaften Perser gegenübergesehen haben, dessen Bart seinen ganzen Schild überdeckte; vor Schreck erblindete er, obwohl die Erscheinung an ihm vorüberging und seinen Nachbarn tötete. Die «Epiphanie» eines solchen persischen Hünen ist auch hier dargestellt – keine bestimmte Episode, aber doch dieselbe Erfahrung. Das schreck-erregende Angesicht mit dem grossen Bart (der hier auch unter der Unterlippe nicht ausrasiert ist) wird auch auf anderen Perserkampfvasen mehrfach in Vorderansicht gezeigt<sup>57</sup>. Die riesenhafte Grösse seiner Erscheinung empfindet man unmittelbar aus der Monumentalität der Gestalt und der Bewegung; eine spätere Überlieferung über das Marathongemälde in der Stoa Poikile besagt, dass der Maler Mikon angeklagt und verurteilt worden sei, weil er die Perser darin grösser gemalt habe als die Griechen<sup>58</sup>.

<sup>50</sup> Stamnos des Kleophrades-Malers in London: Beazley ARV<sup>2</sup> 187, 57; Pfuhl a.O. (oben Anm. 33) Abb. 347.

<sup>51</sup> Schale des Duris, Berlin, Ehem. Staatl. Museum: Beazley ARV<sup>2</sup> 438, 130; CVA 2 Taf. 83, 1. – Schale des Kleophrades-Malers in Bologna: Beazley ARV<sup>2</sup> 192, 107; CVA 5 Taf. 111, 3, 112, 4.

<sup>52</sup> Hydria in London: CVA British Museum 6 Taf. 100, 2.

<sup>53</sup> Amphora, Paris, Louvre: Beazley ARV<sup>2</sup> 199, 35; C. Isler-Kerényi, AntK 14, 1971 Taf. 8, 4. – Oinochoe in London: Beazley ARV<sup>2</sup> 210, 184; Isler-Kerényi a.O. Taf. 8, 3.

<sup>54</sup> Pfuhl a.O. (oben Anm. 33) Abb. 394; CVA München 5 Taf. 247, 1.

<sup>55</sup> Körpergrösse: Herodot 9, 25, 9, 83, 9, 96. – Bart: Aischylos, Perser 316. Curtius Rufus 4, 13, 5. Dazu Hölscher 43.

<sup>56</sup> Herodot 6, 117. Aelian, de natura animalium 7, 38. Hölscher 58.

<sup>57</sup> Bovon, BCH 87, 1963, 579ff. Abb. 1. 12. 14. 15.

<sup>58</sup> Aus Lykurgs Rede *περὶ τῆς ἰερείας*: Harpokration s.v. Mikon. Sopatros, *Διαίρεσις ζητημάτων* 340. Hölscher 65f.

So stürmt der Hüne in die Schlacht – aber vor allem «erscheint» er, vergleichbar etwa der Gorgo auf der Amphora des Berliner Malers in München, die ähnlich durch die Luft rast und sich zugleich dem Betrachter zuwendet<sup>59</sup>. Die Ambivalenz der Darstellung wird deutlich aus einer Oinochoe in New York<sup>60</sup>. Drei Amazonen sind auf dem Weg in die Schlacht. Die erste und dritte, Iole und Penthesileia (*Taf. 20, 2, 3*), stürmen mit ausgreifendem Schritt vorwärts wie der Perser, aber drehen den Kopf ins Profil; die mittlere dagegen, Antiopeia, hält im Lauf inne und wendet sich ganz, mit frontalem Angesicht, dem Betrachter zu (*Taf. 20, 4*). Beide Motive, Vorstürmen und «Erscheinen», sind in dem Perser vereinigt. Und beide Vasenbilder zeigen nicht den entscheidenden Vorgang des Kampfes, sondern konzentrieren sich ganz auf die fremdländischen Gegner der Griechen. Der Basler Krater beschränkt sich dabei auf eine einzige grosse Gestalt, wie es die Vasenmalerei seit der Zeit um 500 v. Chr. vielfach getan hat.

Die Schilderung dieses Persers ist ein Stück Ethnographie, nicht minder als die präzise Wiedergabe von Tracht und Bewaffnung auf anderen Vasen. Aber hier ist das Interesse ganz auf den Menschen und seine Fähigkeiten gerichtet: Solche Hünen sind es, die von den Griechen besiegt werden, wie es die andere Seite der Vase zeigt. Die beiden Seiten ergänzen sich inhaltlich gegenseitig.

Eine Darstellung aus den Perserkriegen also, geschaffen in einer Zeit, die noch unmittelbar von den Ereignissen betroffen war. Aber sie zeigt keine Sternstunde nationaler Selbstbehauptung, auch keine der gefeierten Episoden und individuellen Heldentaten, von denen das Marathongemälde in der Stoa Poikile weitgehend bestimmt war. Es ist ein anonymes Geschehen; der Sieg der griechischen Seite ist (abgesehen von Realien wie Tracht und Bewaffnung) die einzige «historische» Information, die man dem Bild entnimmt. Und in dieser Anonymität wird kein Versuch gemacht, diesem Geschehen irgendeine historische Deutung zu geben, etwa über Recht und Unrecht, über nationale Vorzüge und Fehler oder dergleichen zu entscheiden. Es geht hier, wie auf den anderen Perserkampfvasen, weder um persischen Frevel und seine Sühnung durch die Griechen oder ihre

angegriffenen Götter noch um einen Kampf von freien Hellenen gegen barbarische Sklavennaturen, die in der Furcht ihrer Herren stehen; jede ethnische Wertstufung fehlt. Und auch auf griechischer Seite findet sich nirgends eine politische Deutung: weder etwa eine Betonung panhellenischer Gemeinsamkeit noch eine Hervorhebung der ruhmreichen Rolle Athens<sup>61</sup>. Solche Interpretationen des Geschehens waren in jener Zeit weit verbreitet – aber die Perspektive ist hier eine andere: Es geht um Erfahrungen des Einzelnen; Erfahrungen, die sich kaum von denen in anderen Kämpfen unterschieden – nur dass hier die Gegner Perser mit bestimmten Eigenheiten waren. Es ist charakteristisch für diese Betrachtungsweise, dass auf Vasenbildern, die das Leben der damaligen Krieger betreffen, gerade im fünften Jahrhundert der Abschied von der Familie viel häufiger dargestellt wird als der Kampf. Zu dieser Auffassung gehört es auch, dass der Gegner in jener Ebenbürtigkeit und menschlichen Solidarität gezeigt wird, die sich vielfach auch in der gleichzeitigen Literatur findet<sup>62</sup>, die aber doch auch nicht selbstverständlich war<sup>63</sup>.

Die Konzentration auf den einzelnen Menschen und seine Erfahrungen, so sehr sie in alter griechischer Tradition steht, hat durch die Ausdrucksmittel des fünften Jahrhunderts neue Dimensionen gewonnen. In dem Zweikampf des Kraters ist davon, gegenüber vergleichbaren archaischen Szenen<sup>64</sup>, so viel zu erkennen, dass die neue Darstellungsweise des Auges mit seinem gerichteten Blick die Beziehung des Griechen auf seinen Gegner

<sup>61</sup> Beides wäre durch die Bewaffnung möglich gewesen: Es gab Schildzeichen, die für einzelne Städte charakteristisch waren: Anderson a. O. (oben Anm. 3) 17 ff. über Buchstaben, die die einzelnen Poleis bezeichneten. Ferner charakteristische Embleme wie der Dreizack des Poseidon auf den Schilden der Mantineer oder die Keule des Herakles auf denen der Thebaner: G. H. Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, *Harvard Studies in Classical Philology* 13, 1902, 77; vgl. auch 72. Auch Pausanias 4, 28, 5 f. setzt Erkennbarkeit durch Schildzeichen voraus. – Dazu kommen andere typische Waffen wie die böotischen Helme der Plataier im Marathongemälde: Demosthenes, *Gegen Neaira* 94.

<sup>62</sup> Die Einbeziehung der Perser in das griechische Welt- und Menschenbild betont zuletzt Vogt a. O. (oben Anm. 20) 131 ff.

<sup>63</sup> Abwägung des Trennenden und Verbindenden zwischen Griechen und Barbaren bei H. Diller, *Die Hellenen-Barbaren-Antithese im Zeitalter der Perserkriege*, in: *Grecs et Barbares*, *Fondation Hardt, Entretiens* 8 (1962) 37 ff.

<sup>64</sup> Zum Beispiel D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (1957) *Taf. 2, 1* (links). 48, 2. 65, 2 c.

<sup>59</sup> Beazley ARV<sup>2</sup> 197, 11; R. Lullies und M. Hirmer, *Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit* (1953) *Taf. 56*.

<sup>60</sup> Beazley ARV<sup>2</sup> 1066, 10; Richter and Hall a. O. (oben Anm. 46) *Taf. 108*.

und das einsame Wegsinken des Persers intensiver gestaltet. Das Ethos der Kampfbilder des fünften Jahrhunderts wäre nur in grösserem Zusammenhang zu analysieren. Deutlich ist aber zumindest, dass die Darstellungsmöglichkeit menschlicher Beziehungen und Empfindungen die Grausamkeit des Kampfgeschehens nicht in etwas «Tieferem» aufhebt und überwindet, sondern sie erst recht zum Bewusstsein bringt<sup>65</sup>. Zu Idealisierungen ist hier kein Grund<sup>66</sup>.

Ganz anders als die Vasen war das Marathongemälde in der «Bunten Halle»<sup>67</sup>. Dieses war ein politisches Denkmal am zentralen Platz der Stadt, es wandte sich an die Öffentlichkeit und schilderte ganz real die Schlacht von Marathon in ihren drei Phasen, die Taten der berühmtesten Kämpfer, dazu den Beistand der Götter und Heroen. Die Vasen dagegen gehören in den privaten Bereich, sie zeigen die Kämpfe darum aus einer persönlichen und anonymen Sicht. Neben allen politischen Perspektiven haben die Athener diese Implikationen des Geschehens nicht aus den Augen verloren.

#### TAFELVERZEICHNIS

- |              |  |
|--------------|--|
| Taf. 18      | Attischer rotfiguriger Kelchkrater. Basel, Antikenmuseum (Leihgabe aus Privatbesitz). Phot. Mus., Claire Niggli.   |
| Taf. 19      | Schale des Triptolemos-Malers. Edinburgh, Royal Scottish Museum 1887.213. Phot. Tom Scott.                         |
| Taf. 20, 1   | Attische rotfigurige Oinochoe. Boston, Museum of Fine Arts 13.196. Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston.          |
| Taf. 20, 2-4 | Attische rotfigurige Oinochoe. New York, The Metropolitan Museum of Art 06.1021.189, Rogers Fund, 1906. Phot. Mus. |

<sup>65</sup> Ich verzichte auf eine Auseinandersetzung mit der früheren Literatur: besonders F. Studniczka, *Die griechische Kunst an Kriegergräbern* (1915); E. Buschor, *Das Kriegerum der Parthenonzeit* (1943). Wie weit die hier angedeutete Auffassung von diesen Ansätzen abweicht, braucht kaum betont zu werden.

<sup>66</sup> Vgl. Adcock a. O. (oben Anm. 38) 9 f.

<sup>67</sup> C. Robert, *Die Marathonschlacht in der Poikile* (= 18. Hallisches Winkelmannsprogramm 1895); Hölscher 50 ff.





B

I



A

2



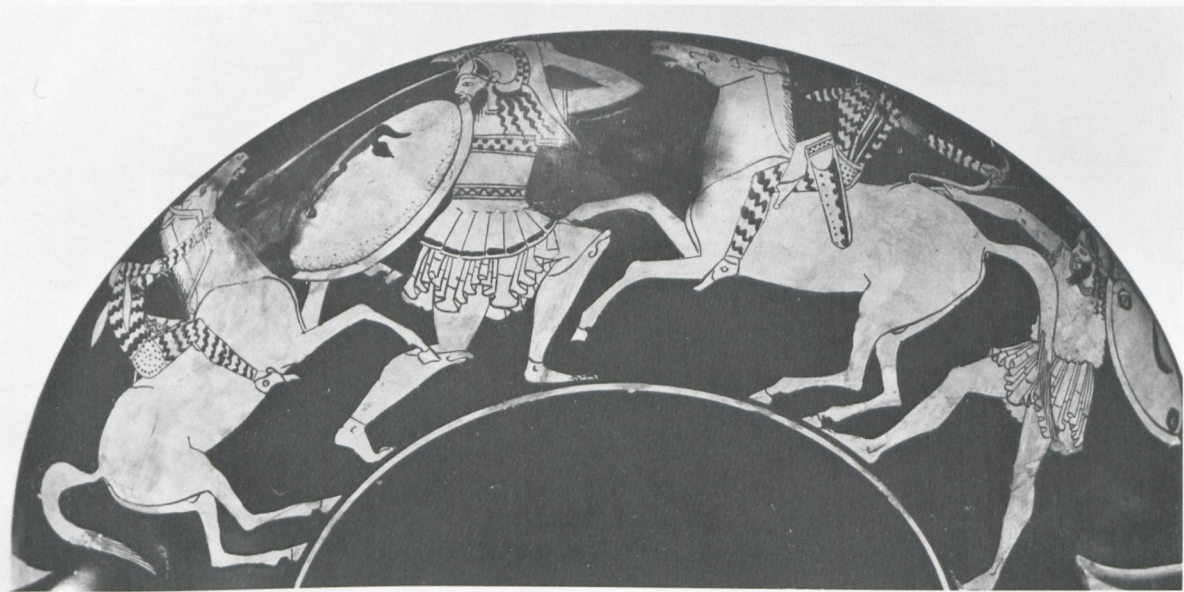
3



4



1



2



3



1



2



3



4