

Zeitschrift: Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern
Band: 5 (2008)

Artikel: Bilderzählung und Handlungsmuster : Athena, Marsyas, der Aulos und die jungen Leute von Athen
Autor: Fehr, Burkhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-521466>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Bilderzählung und Handlungsmuster:

Athena, Marsyas, der Aulos und die jungen Leute von Athen

Die Frage nach der spezifischen Erzählweise der griechischen Kunst spielt in der Klassischen Archäologie eher eine Nebenrolle. Das wenig ausgeprägte Interesse an diesen Problemen lässt sich zum Teil vielleicht dadurch erklären, dass viele Vertreter des Faches immer noch Zweifel an der Fruchtbarkeit abgehobener theoretischer Diskussionen hegen. Unabhängig davon, ob diese Zweifel berechtigt sind oder nicht, muss man aber auch zugeben, dass griechische Bildszenen nicht gerade zu einer Grundsatzdebatte über narrative Strukturen einladen. Ob es sich um Mythen- oder Alltagsbilder oder um eine der seltenen Darstellungen historischer Ereignisse¹ handelt — stets bediente man sich, in der archaischen, klassischen und weithin auch noch der hellenistischen Periode, eines verhältnismäßig schmalen Repertoires von Figurentypen und sonstigen standardisierten Darstellungselementen, die für eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Bildthemen eingesetzt werden konnten. Deshalb muten solche Szenen, wie oft betont, meist ziemlich allgemein an. So wie die kümmerlichen Bäumchen auf griechischen Vasen wirkt die Erzählung kahl, trocken, um nicht zu sagen langweilig. Es fehlen die feinen Differenzierungen und aussagekräftigen Details, die in den Augen des heutigen Betrachters das Besondere und Unverwechselbare des bildlich wiedergegebenen Vorgangs ausmachen, ihn lebendig, wirklichkeitsnah und anrührend erscheinen lassen. Kein Wunder, wenn das Magazin *Der Spiegel* zur Illustration antiker Mythen und historischer Geschehnisse in der Regel neuzeitliche Gemälde, vornehmlich solche des 19. Jhs., verwendet, und nicht etwa antike Reliefs oder Vasenbilder.

Die Archäologen, die sich trotzdem jener Frage angenommen haben, heben seit Carl Robert² in der Regel das Fehlen der Einheit von Raum und Zeit in geschlossenen narrativen Bildszenen der archaischen und oft auch noch der klassischen Epoche hervor. Die Aktionen der einzelnen Figuren und ihre Attribute scheinen häufig nicht in die dargestellte Gesamtsituation

hineinzupassen, ein Phänomen, das Himmelmann mit dem Begriff der ‚Situationsunabhängigkeit‘ der autonomen Einzelfigur umschrieb³: Letztere hat ihren eigenen Erzählwert, der über den inhaltlichen Kontext und die räumlich-zeitlichen Rahmenbedingungen des jeweils dargestellten Geschehens hinausweist. Umgekehrt bemühte Irmgard Raab sich um den Nachweis, dass es eben dieser erzählerische Kontext, d.h. ein festgelegter Bildtypus, ist, durch den die Aussage der einzelnen Figur definiert wird.⁴ Wulf Raeck wiederum vertrat eine vermittelnde Position.⁵ Er unterschied zwischen einer ‚kontextuellen‘ und einer ‚personenbezogenen‘ Charakterisierungsweise. Die erstere, die bis in die geometrische Epoche zurückreicht, sei die ältere und eigentlich archaische. Im 6. und 5. Jh. träten dann beide Charakterisierungsformen nebeneinander auf und ergänzten sich gegenseitig. Nach der Mitte des 6. Jhs. verlagere sich das Interesse mehr und mehr vom Handlungszusammenhang auf die einzelne Person.

Demselben Problembereich ist das Phänomen des Fehlens vermeintlich unverzichtbarer Details in erzählenden Szenen der griechischen Bildkunst zuzuordnen. Wohlbekannte Beispiele sind der nackt kämpfende Hoplit⁶ und der rotfigurige ‚Mantelmann‘⁷, der im Gegensatz zur alltäglichen Realität keinen Chiton unter dem Mantel trägt. Dahinter steht, so eine häufig vertretene Auffassung, die Absicht, die dargestellte Realität aus einer bestimmten, historisch bedingten Perspektive zu charakterisieren und zu werten. Auf eine detailgetreue und vollständige ‚objektive‘ Wiedergabe des betreffenden Sachverhaltes kam es den Künstlern nicht an.

In dieser stichwortartigen Bilanz der Forschung darf auch die Frage nach dem Verhältnis der erzählenden Bildszenen zu den überlieferten Texten nicht fehlen. Als die Archäologie noch als eine Art Hilfswissenschaft der Klassischen Philologie und der Alten Geschichte betrachtet wurde, sah man in den antiken Bildern nicht viel mehr als Illustrationen bestimmter

literarischer Vorlagen oder historischer Berichte. Davon ist man inzwischen abgekommen. Den derzeitigen Diskussionsstand markiert wohl die Hypothese von Luca Giuliani, nach der die Entwerfer narrativer Darstellungen beim Betrachter zwar stets die Kenntnis schriftlich oder mündlich überlieferter Erzählungen voraussetzten, aber diese stets nur als eine Anregung benutzten, mit der sie in einer sehr eigenständigen Weise umgingen.⁸ Dabei konnte sich die Intention des Bildes von der des textlichen Ausgangspunktes grundlegend unterscheiden.

Gemeinsam ist allen diesen Denkansätzen eine immanente Betrachtungsweise der erzählenden Bilder. Im Vordergrund steht die Frage: *Wie* erzählt das griechische (geschlossene) Bild? Beim deskriptiven Erfassen der Merkmale dieser Erzählweise stellt sich in der Regel heraus, dass man diese Phänomene meist nicht unmittelbar, sondern nur als Abweichungen von uns heute selbstverständlich erscheinenden Voraussetzungen formulieren kann. Das ist gewiß methodisch lehrreich. Wirklich zufrieden wäre man aber erst dann, wenn man auch ohne Umwege über jene negativen Abgrenzungen gegen heutige Sehweisen klare und treffende Worte für das fände, was die Eigenart des griechischen erzählenden Bildes ausmacht.

Ich lasse diese schwierige Aufgabe auf sich beruhen und frage statt nach dem *Wie* lieber nach dem *Wozu* bildlichen Erzählens, also nach der das Bild, den Bildrahmen sozusagen, transzendierenden *Funktion*. Eine Antwort auf diese Frage könnte möglicherweise auch zur Erklärung der soeben skizzierten Ergebnisse archäologischer Erzählforschung beitragen. Ich bediene mich hierbei des Begriffs der «bildlichen Erzählung» in seiner weitesten und einfachsten Form: Gemeint ist damit jede griechische Bildszene, die eine Handlung schildert bzw. als Exzerpt auf diese Bezug nimmt.

Ich beginne mit einem simplen, allgemein bekannten, gelegentlich auch bedauerten Sachverhalt. Narrative Szenen der griechischen Kunst kommen bis in den Hellenismus in der Regel, dem Theater der Shakespearezeit vergleichbar, mit einem Minimum an architektonischen Kulissen und landschaftlichen Elementen aus. Die Handlung wird in erster Linie von den Figuren getragen. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß Aussagen griechischer Intellektueller über die

Bildende Kunst sich in erster Linie auf die dargestellten menschlichen Gestalten beziehen. So äußert sich etwa in Xenophons *Memorabilien* Sokrates in einem Gespräch mit dem Maler Parrhasios über Fragen der Kunst wie folgt⁹:

«Parrhasios, ist die Malerei Wiedergabe dessen, was man sieht? Denn ihr stellt doch das Tiefliegende und Hervortretende, das Dunkle und das Helle, das Harte und das Weiche, das Rauhe und das Glatte und das Junge und Alte an den Körpern (genau) dar, indem ihr es mit Hilfe der Farben nachbildet?» — «Du hast recht». — «Wie nun — das Überzeugendste, Angenehmste, Freundlichste, Sehnsuchterweckendste und Anmutigste, wie stellt ihr das dar, nämlich den Zustand der Seele (*to tes psyches ethos*)? Oder ist dies überhaupt nicht darstellbar?» — «Wie sollte denn auch etwas darstellbar sein, Sokrates, das weder Symmetrie noch Farbe, noch irgendein anderes der von dir gerade angeführten Charakteristika besitzt, ja überhaupt unsichtbar ist?» — «Aber das gibt es doch, dass ein Mensch andere freundlich oder feindlich anblickt?» — Parrhasios bejahte. — «Läßt sich zumindest dies an den Augen darstellen?» — «Durchaus.» — «Meinst Du, dass die Menschen, die am Glück oder Unglück ihrer Freunde teilnehmen, denselben Gesichtsausdruck zeigen wie die, welche nicht daran teilnehmen?» — «Beim Zeus! Keineswegs. Denn über das Glück der Freunde zeigen sie sich heiter-strahlend, über das Unglück traurig-finster.» — «Also ist es möglich, auch dieses wiederzugeben?» — «Durchaus.» — «So gibt sich gewiß auch das Erhabene und Freie, das Niedrige und Unfreie, das Besonnene und Vernünftige, das Freche und Geschmacklose bei den Menschen im Gesichtsausdruck und der Haltung (*schema*), sei es ruhig stehender oder bewegter Personen zu erkennen.»¹⁰ — «Du hast recht.» — «Ist nicht auch dies darzustellen?» — «Natürlich.»¹¹ — «Was glaubst Du, sieht man sich lieber an, Darstellungen, aus denen das Schöne und das Gute und das Liebenswerte durchblickt, oder Bilder, die das Hässliche und Unwerte und Nichtswürdige wiedergeben?» — «Da besteht wahrlich ein großer Unterschied.»

Zunächst einige Bemerkungen zu den Begriffen *schema* und *ethos*, denen in der zitierten Passage zentrale Bedeutung zukommt. Das *schema* eines Menschen¹² ist

nichts, was man unmittelbar beobachten oder gar photographieren könnte. Es ist vielmehr eine rein gedankliche Vorstellung, die im Kopf des antiken Betrachters als das Ergebnis der kontinuierlichen Verarbeitung vieler visueller Eindrücke entstand: In den Körperhaltungen oder -bewegungen eines Menschen glaubte er immer wieder — im Krieg, beim Mahl, beim Sport, beim geselligen Umgang im öffentlichen Raum usw. — ein stets gleich bleibendes Gemeinsames zu erkennen, nämlich eine für diesen Menschen charakteristische, an keinen bestimmten Zeitpunkt und an keine bestimmte Lebenssituation gebundene körperliche Bewegungs- und *Haltungsweise*.¹³ Es ist eben diese, auf die die Darstellung menschlicher *schemata* in der griechischen Kunst verweist.

Der Begriff *ethos*¹⁴ — meist mit ‚Charakter‘ übersetzt — meint im gedanklichen Kontext des zitierten Gesprächs das gewohnheitsmäßige Verhalten eines Menschen im Hinblick auf *Handlungsmuster*, die sich im Einklang mit allgemein anerkannten Werten befinden oder diesen widersprechen. Xenophons Sokrates listet einige derartige Handlungsmuster in Form von Antithesen auf (das Erhabene und Freie, das Niedrige und Unfreie, das Besonnene und Vernünftige, das Freche und Geschmacklose — *to megaloprepes te kai eleutherion kai to tapeinon te kai aneleutheron kai to sophronikon te kai phronimon kai to hybristikon te kai apeirokalon*). Diese Handlungsmuster waren nicht auf bestimmte Situationen und Tätigkeiten beschränkt, sondern besaßen Geltung für das gesellschaftliche Leben in seiner gesamten Bandbreite oder zumindest einen wesentlichen Teil davon. Was z.B. das von Xenophons Sokrates erwähnte *sophronikon* betrifft, so läßt Platon den jungen Charmides die Frage: ‚Was ist *sophrosyne*?‘ folgendermaßen beantworten¹⁵: «*Sophrosyne* bedeutet, dass man alles in ordentlicher und ruhiger Weise tut — auf den Straßen gehen, sich unterhalten und überhaupt alles von dieser Art.»

Die von Xenophons Sokrates vertretene Auffassung, dass man durch Beobachten des *schema* eines Menschen Rückschlüsse auf sein *ethos* ziehen könne, läßt sich bis in die frühgriechische Dichtung zurückverfolgen, worauf ich hier allerdings im Einzelnen nicht eingehen kann.¹⁶ Die von Sokrates auf einer sehr allgemeinen Ebene diskutierte künstlerische Wiedergabe körperlicher *schemata*, die jeweils auf ein bestimmtes

ethos verweisen, kann man, wie eine Anzahl von Fallstudien gezeigt hat, im Einzelnen in den Gestalten der griechischen Bilderwelt wiederfinden.¹⁷ Welches *ethos* einem solchen bildlich dargestellten *schema* zuzuordnen ist, läßt sich durch zwei einander ergänzende Vorgehensweisen ermitteln.¹⁸ Zum einen mit Hilfe antiker Texte unterschiedlicher Gattungen — Dichtung, Rhetorik, Philosophie sowie, wenn auch keineswegs mit Vorrang, die sog. physiognomischen Schriften —, in denen das *schema* eines Menschen in engem Zusammenhang mit dem ethisch relevanten Handeln dieses Menschen erwähnt wird. Zum anderen durch eine Analyse der antiken Bilderwelt, vor allem der Vasenbilder, mit dem Ziel festzustellen, mit welchen Arten von Handlungen ein bestimmtes *schema* regelhaft vergesellschaftet ist und — ebenso wichtig — mit welchen nicht; hierbei ergibt sich ein Spektrum von Aktivitäten, denen, ungeachtet ihrer oft erstaunlichen inhaltlichen Verschiedenheit, ein bestimmtes umfassendes Handlungsmuster gemeinsam ist. Auch dies kann ich hier nicht ausführlich erörtern. Der ganze Problembereich bedarf dringender weiterer Untersuchung.

In erzählenden Bildszenen werden *schemata* durch kompositionelle Arrangements miteinander verbunden. Die zu diesen *schemata* gehörenden Handlungsmuster können Gegensätze bilden¹⁹ oder sich komplementär zueinander verhalten.²⁰ Wenn ein *schema* ein oder mehrere Male wiederholt wird, so verweist dies auf ein Handlungsmuster, bei dem zwei oder mehrere Personen gemeinschaftlich etwas tun, an dem jeder in gleicher Weise Anteil hat.²¹ Die Aussagen der *schemata* konnten durch weitere bedeutungstragende Bildchiffren bekräftigt, präzisiert oder vervollständigt werden. Wenn etwa die Art und Weise, die Mittel und das Ziel einer bestimmten Tätigkeit in einer Bildszene erläutert wurden, ließ sich auch dies vom Betrachter mit bestimmten Handlungsmustern assoziieren; dasselbe gilt für die Körpereigenschaften, Frisuren, drapierten Gewänder und Attribute der dargestellten Gestalten.²²

Allem Anschein nach war also der Bezug auf allgemeine wertrelevante Handlungsmuster ein wichtiger Aspekt erzählender Darstellungen mythischen und nicht-mythischen Charakters in der griechischen Kunst. Aufgrund dieses Bezuges konnten Personen, die in einer Bildszene agierten oder interagierten, vom Betrachter

über die in der jeweiligen Erzählung ›berichteten‹ Tatsachen und Ereignisse hinaus, als konkrete *Beispiele* für ein solches Handlungsmuster wahrgenommen werden. Hieraus ergibt sich, als Antwort auf die eingangs gestellte Frage nach dem *Wozu* narrativer Bildszenen in der griechischen Kunst, meine Grundhypothese: Es geht dort in erster Linie um die *Exemplifikation* jener Handlungsmuster.

Diese Hypothese kann, wie ich meine, bei der Erklärung jener Eigentümlichkeiten weiterhelfen, die die Forschung, wie eingangs kurz angedeutet, an erzählenden Bildszenen der griechischen Kunst beobachtet hat. So stünde etwa eine vom modernen Betrachter als Norm vorausgesetzte strikte Bindung einer erzählenden Szene und aller ihrer Bestandteile an einen bestimmten Zeitpunkt und einen bestimmten Schauplatz dem Anspruch der zu exemplifizierenden Handlungsmuster auf übergreifende, also überörtliche und überzeitliche Geltung im Wege; Bildelemente, die nach unserem Empfinden in die raumzeitlichen oder sachlichen Rahmenbedingungen der dargestellten Situation nicht ›hineinpassen‹, fügte der antike Künstler, in Unkenntnis solcher Bedenken, in eine Bildszene ein, weil sie sich im Einklang mit jenen Handlungsmustern befanden und diese zusätzlich betonten. Andererseits konnten Bildelemente, die nach unserer Auffassung um der Verständlichkeit der Erzählung, ihrer Wirklichkeitstreue oder ihrer Lebendigkeit willen unbedingt in eine Bilderzählung hineingehören, schlicht weggelassen werden,²³ sofern sie keine Beziehung zu den zu vermittelnden Handlungsmustern hatten; durch diese scheinbar übertriebene Kargheit wurde die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das gelenkt, worauf es wirklich ankam, ohne dass überflüssiges Beiwerk die zentrale Botschaft verunklärte. Schließlich die Abweichungen von den überlieferten Textversionen der dargestellten Geschichten. Wenn der Künstler ein anderes Handlungsmuster exemplifizieren wollte als die literarischen Versionen der von ihm dargestellten Erzählung, dann war er frei, letztere entsprechend seinen Intentionen umzugestalten.

Betrachtet man die erzählenden Szenen der griechischen Kunst für sich allein, also lediglich auf der *semantischen* Ebene, so könnte dies Zweifel an der Nützlichkeit der Hypothese wecken, dass solche Bil-

der in erster Linie als Exemplifikationen umfassender wertrelevanter Handlungsmuster zu verstehen sind. Letztere wirken zunächst sehr abstrakt, scheinen zu hoch über der konkreten Alltagswelt zu schweben. Dieses vermeintliche Defizit erscheint jedoch in einem anderen Licht, wenn man den *pragmatischen Kontext* einer Bilderzählung in die Betrachtung einbezieht.²⁴ Burkert hat darauf aufmerksam gemacht, dass antike Mythen stets so gestaltet oder umgeformt wurden, dass sie sich auf die spezifischen Gegebenheiten und Probleme einer bestimmten historischen Konstellation ›anwenden‹ ließen.²⁵ Sie wurden insbesondere dazu benutzt, natürliche und kulturelle Phänomene zu erklären,²⁶ erzieherisches Handeln zu unterstützen, zur Befolgung sozialer Normen aufzufordern sowie die Machtverteilung in politischen Systemen zu erläutern und zu legitimieren. Jenes Denkmodell der ›Anwendung‹ kann auch bei der Analyse griechischer erzählender Bildszenen, mythischer wie nicht-mythischer, gute Dienste leisten. Indem die erzählenden Bilder auf öffentlichen Denkmälern bestimmte Handlungsmuster exemplifizierten und empfahlen bzw. davon abrieten, konnten sie im Sinne der Initiatoren Einfluss auf Gedanken und Handlungen der Zeitgenossen nehmen; Bildträger des privaten Bereichs, wie etwa bemalte Vasen, konnten anzeigen, dass der Besitzer gemäß diesen Handlungsmustern leben wollte oder sie zumindest als wichtig ansah.²⁷ Wenn es gelingt, solche ›Anwendungen‹ im Einzelfall zu rekonstruieren, füllt sich plötzlich mit Leben, was vorher abgehoben und blutleer anmutete.

I

Im folgenden versuche ich, den soeben skizzierten Denkansatz an einem konkreten Beispiel — vorhellenistischen Bildszenen, die sich auf den Mythos von der Erfindung des Aulos durch Athena beziehen — zu erproben. Die Göttin soll, so der Kern der um die Mitte des 5. Jhs. erstmals durch Quellen belegbaren Sage, das von ihr erfundene Musikinstrument eine Weile geblasen, es dann aber, auf ihre aufgeblähten Wangen aufmerksam geworden, voller Zorn von sich geworfen haben, worauf es wenig später der Satyr Marsyas fand.²⁸ Die darauf folgende Episode, der für Marsyas verhängnisvolle musikalische Wettkampf mit Apollon, bleibt hier unberücksichtigt.



Abb. 1 Attisch rotfigurige Oinochoe. Berlin, Antikensammlung.

Die erhaltenen bildlichen Darstellungen aus der klassischen Zeit²⁹ — es handelt sich um eine verhältnismäßig kleine Serie von rotfigurigen Vasenbildern — geben verschiedene Phasen des Athena-Marsyas-Mythos wieder: Die aulospielende Athena³⁰ (Abb. 6), das Wegwerfen des Instrumentes³¹ (Abb. 1), Marsyas als Aulosbläser mit Athena als ZuhörerIn.³² Für keine dieser Einzelepisoden ist ein feststehender, mehrfach wiederkehrender Bildtypus nachweisbar. Auf einem weiteren Vasenbild stehen sich Athena und ein tanzender Satyrn gegenüber³³ (Abb. 2). Dies ist wohl mit Recht ebenfalls auf jene Sage bezogen worden, ohne dass sich die Szene auf einen bestimmten Moment innerhalb des Geschehensablaufes festlegen ließe.

Alle Analysen der bildlichen Überlieferung des Mythos räumen der bekannten, in zahlreichen Handbüchern abgebildeten Rekonstruktion einer dem Bildhauer Myron zugeschriebenen Skulpturengruppe einen zentralen Platz ein³⁴ (Abb. 5). Diese Rekonstruktion gilt den meisten als gesichert. Doch so überzeugend die zu ihren Gunsten vorgebrachten Argumente auf den ersten Blick erscheinen mögen, ist sie doch, wie Nachprü-

fungen gezeigt haben, nicht über jeden Zweifel erhaben.³⁵ Zwei schriftliche Zeugnisse werden immer wieder herangezogen. In seiner Beschreibung der zu seiner Zeit sichtbaren Monumente auf der Athener Akropolis berichtet Pausanias,³⁶ dort stehe auch eine Athena, «die den Silen Marsyas schlägt, weil er die Flöten aufhob, die die Göttin fortgeworfen wissen wollte.» Eine körperliche Züchtung des Satyrn durch die Göttin lässt sich aber in jene Rekonstruktion schwerlich hineininterpretieren. Weiterhin findet sich bei Plinius in einer Aufzählung der Werke des Myron folgender Passus³⁷: «Er schuf auch einen Hund, einen Diskuswerfer, einen Perseus, Holzsäger, einen Satyrn, der Auloi verwundert betrachtet, und eine Athene, delphische Fünfkämpfer usw. (*fecit et canem et discobolon et Perseum et pristas et satyrum admirantem tibias et Minervam, Delphicos pentathlos, etc.*)» Hier bleibt offen, ob Plinius zwei von Myron geschaffene Einzelstatuen eines Satyrn³⁸ und einer Athena oder ein Gruppenmonument meint. Doch selbst wenn letzteres der Fall ist, kann die allgemein übliche Gleichsetzung dieses Monuments mit dem von Pausanias erwähnten angesichts der Unterschiede zwischen den Beschreibungen durch die beiden Autoren nicht als gesichert gelten.³⁹



Abb. 2 Attisch rotfiguriger Kelchkrater. Ruvo, Sammlung Jatta.

Was das Archäologische angeht, so werden zur Untermuerung der Rekonstruktion jener Zweiergruppe neben zwei durch römische Kopien⁴⁰ überlieferten, um die Mitte des 5. Jhs. entstandenen Statuen einer Athena und eines Satyrn — wobei bisher noch nie Kopien beider Originale an ein und demselben Ort gefunden wurden — noch einige weitere Darstellungen herangezogen: Drei der bereits genannten Vasenbilder aus klassischer Zeit,⁴¹ ein Marmorkrater⁴² des 1. Jhs. v. Chr. sowie zwei athenische Münzprägungen⁴³ aus der Zeit Hadrians und der Gordiane (Abb. 3. 4). Sie weisen jedoch untereinander beträchtliche Unterschiede auf, so dass wir auch hier nicht auf sicherem Boden stehen. Um diese Diskussion abschließen zu können, wird man wohl auf Neufunde warten müssen.

Immerhin besteht, von den erwähnten Unterschieden abgesehen, zwischen vier der für jene Rekonstruktion benutzten Bildszenen — zwei Vasenbildern⁴⁴ (Abb. 1. 2), die um 440 bzw. gegen Ende des 5. Jhs. entstanden sind, sowie den beiden kaiserzeitlichen Münzen (Abb. 3. 4), die aller Wahrscheinlichkeit nach auf ein

berühmtes athenisches Gruppenmonument klassischer Zeit zurückgehen⁴⁵ — eine auffällige Gemeinsamkeit: Sie stellen eine ruhig stehende Athena und einen Satyrn in lebhafter Tanzhaltung einander gegenüber. Zwar kann man hier nicht von einem Bildtypus sprechen, wohl aber von einer mehrfach wiederkehrenden, sowohl in der Kleinkunst als auch in der Großplastik vorkommenden Bildstruktur, einer *basic iconography*. Deren Bedeutung kann unabhängig von der Beantwortung der Frage ermittelt werden, ob jene vier Darstellungen einen gemeinsamen Ursprung — Myrons Gruppe? — haben oder nicht.

Wir haben es hier mit einer Antithese von zwei *schemata* zu tun, die auf einen entsprechenden Gegensatz zwischen den beiden Protagonisten hinsichtlich ihres *ethos* bzw. der von ihnen verkörperten Handlungsmuster verweisen. Was Marsyas anbelangt, so lässt sich sein instabiles, durch heftige, abrupte, weit ausgreifende und stark divergierende Bewegungsimpulse gekennzeichnetes *schema* mit zwei Passagen in Platons Dialogen verbinden. In den *Gesetzen* macht der Philosoph



Abb. 3 Attische Münze (hadrianisch).



Abb. 4 Attische Münze (gordianisch).

anlässlich der Erörterung der erzieherischen Wirkung von Tänzen folgende Aussagen über Zusammenhänge zwischen seelischen Zuständen und Eigenschaften auf der einen, Körperbewegungen auf der anderen Seite⁴⁶: «Jeder Mensch macht bei größeren Lustgefühlen auch größere Bewegungen mit seinem Leib, bei kleineren aber kleinere, und wenn er ferner in geordneterem (*kosmioteros*) Zustand und besser auf die Tapferkeit eingeübt ist, so sind seine Bewegungen ebenfalls weniger groß; ist er aber feige und nicht geübt, sich zu beherrschen (*sophronein*), so macht er größere Bewegungen, die auch einen heftigeren Wechsel zeigen.» Im *Staatsmann* heißt es ferner⁴⁷: «Wenn diese Äußerungen [gemeint ist das Gesamtverhalten einschließlich der Bewegungen — B.F.] heftiger werden, als es das rechte Maß (*kairos*) verlangt, und sich als zu schnell und zu hart erweisen, nennen wir sie übertrieben (*hybristikos*) und verrückt.» In beiden Passagen geht es also um das Körperverhalten als Ausdruck seelischer Selbstbeherrschung (*sophrrosyne*) oder Zügellosigkeit (*hybris*), d.h. der Zurückdrängung oder des ungehinderten Auslebens starker Emotionen wie etwa Lust oder Furcht. Die unkontrollierte, ausufernde und chaotische Bewegungsweise des Marsyas findet sich in der Bildkunst nicht nur bei anderen Satyrn, sondern auch bei zahlreichen auf rotfigurigen Vasen dargestellten trunkenen Komasten wieder,⁴⁸ die sich, von Hetären begleitet, ihrem Bedürfnis nach Weingenuß und erotischer Sinnenlust hingeben; ferner bei angstvoll und kopflos flüchtenden Figuren.⁴⁹ Sie ist somit Ausdruck seiner hemmungslosen, verworrenen und feigen Sinnesart.⁵⁰ In scharfem Gegensatz zu diesem fragwürdigen *ethos* steht Athenas signifikantes *schema*: Die Bewegungen

sind klein, gemessen und wohlkontrolliert; durch diese Körperkontrolle ist ferner gewährleistet, dass die wohlgeordnete Drapierung der Gewandung nicht durcheinander gerät.⁵¹ Diese Merkmale verweisen auf die Selbstbeherrschung der besonnenen Göttin als den Kern ihres *ethos*, sowohl hinsichtlich der Beschränkung auf das rechte Maß (*sophrrosyne*) als auch in Bezug auf «Geordnetheit» (*kosmiotes, taxis* o.ä.) als die Grundlage aller ihrer Handlungen.⁵²

Auf welchen historisch-pragmatischen Kontext lassen sich die gegensätzlichen Handlungsmuster, die durch jene Darstellungen des Athena-Marsyas-Mythos mit Hilfe kontrastierender *schemata* exemplifiziert werden, «anwenden»? Die Frage ist, in der Regel mit der rekonstruierten myronischen Gruppe als Bezugspunkt, in der Forschung ausgiebig diskutiert worden.⁵³ Lange Zeit galt es als ausgemacht, dass im Wegwerfen des Aulos durch die athenische Stadtgöttin eine sich um die Mitte des 5. Jhs. ausbreitende negative Einstellung der Athener zur Aulosmusik insgesamt oder zu ihrer Anwendung in bestimmten Bereichen, etwa bei Begräbnissen oder dramatischen Aufführungen, symbolischen Ausdruck finde. Man glaubte in der myronischen Gruppe darüber hinaus auch eine außenpolitische Stoßrichtung zu erkennen, sei es gegen die Böoter, in deren Heimat das Aulosspiel sehr populär war, sei es gegen die Perser.

Dieser Konsens ist neuerdings durch eine längere Abhandlung von Junker in Frage gestellt worden.⁵⁴ Er verweist mit Recht auf die Allgegenwart und allgemeine Beliebtheit der Aulosmusik im öffentlichen



Abb. 5 *Athena und Marsyas. Rekonstruktion in Bronze. Frankfurt, Liebieghaus.*

Leben Athens. Von einer grundsätzlichen und pauschalen Ablehnung kann also keine Rede sein, auch wenn es, worauf noch zurückzukommen sein wird, in Athen seit der zweiten Hälfte des 5. Jhs. eine Diskussion darüber gab, ob und in welchem Maße der Nachwuchs der Bürger das Aulosspiel erlernen sollte. Junker plädiert nun dafür, dass die myronische Gruppe ganz im Gegenteil den Aulos und die Aulosmusik als eine kulturelle Errungenschaft feiern sollte, als eine zur Freude der Sterblichen von der Stadtgöttin erfundene *technē*.⁵⁵ Junker beruft sich hier insbesondere auf einen Hymnos Pindars,⁵⁶ in dem die Erfindung des Aulos durch Athena verherrlicht wird, sowie auf ein Fragment des Dichters Telestes⁵⁷ (spätes 5. Jh.), der den Athena-Marsyas-Mythos in seiner populären Form für unglaubwürdig hält: In Wahrheit habe Athena dem Weingott Dionysos die «weise Kunst» des Aulosspiels als eine «wertvolle Helferin» übergeben. Junker versucht ferner, die naheliegende Frage

zu beantworten, wie das Wegwerfen des Aulos durch seine Erfinderin mit dem von ihm angenommenen Sinn des Mythos, nach dem das Instrument als eine Gabe der Athena für die Menschheit zu verstehen sei, in Einklang zu bringen ist: Athena habe nicht die Aulosmusik als solche abgelehnt, sondern diese lediglich nicht selbst ausüben wollen; der zum Kreis des Dionysos gehörende Marsyas, nach der Auffindung des Instrumentes zum bedeutendsten Vertreter dieser Kunst geworden, habe sie in der Rolle des Vermittlers an die Menschen weitergegeben; ein «ablehnender Affekt», d.h. das Wegwerfen des Aulos, habe jedoch in den Mythos eingefügt werden müssen, um den Unterschied zwischen Göttin und Satyr, insbesondere die Distanz Athenas zu allem Geschlechtlichen, das zum Wesen des Satyrn gehöre, unmissverständlich klarzustellen.⁵⁸ Diese Argumentation erscheint doch recht gewunden. Sie lässt sich außerdem kaum mit der Tatsache vereinbaren, dass Junkers Kronzeuge Te-

lestes die gängige Version des Mythos, deren Pointe eben jenes Wegwerfen ist, als eine Verunglimpfung der *techné* des Aulosspiels bezeichnet.⁵⁹

Dennoch bietet Junkers Argumentation einen wichtigen und weiterführenden Anknüpfungspunkt: Dass der Mythos in seiner populären Version kein wie auch immer geartetes Werturteil Athenas über die Aulosmusik als solche enthält, sondern lediglich zum Ausdruck bringt, dass das eigenhändige Spielen des Instrumentes der Göttin nicht angemessen ist. Wenn dies in Athen zur Zeit der *basic iconography* des Mythos eine verbreitete Vorstellung war, stellt sich die Frage, worin genau, aus dem Blickwinkel der damaligen Zeitgenossen betrachtet, jene Diskrepanz zwischen dem Wesen der Athener Stadtgöttin und der Ausübung der auletischen Kunst bestand.⁶⁰

II

Hier sei zunächst ein Exkurs zu bestimmten Aspekten der Kultur- und Sozialgeschichte des Aulos eingeschoben. Im Schlusskapitel seiner *Politika* rät Aristoteles im Rahmen seiner Ausführungen über die Rolle der Musik in der Erziehung künftiger Staatsbürger davon ab, für die musikalische Unterweisung den Aulos, die Kithara oder andere Instrumente beizuziehen, die hohe spieltechnische Anforderungen stellen (wie man sie für Glanzleistungen bei Wettkämpfen benötigt), sondern nur solche Instrumente, die aus den jungen Menschen gute (d.h. vor allem urteilsfähige) Hörer machen, sei es im Hinblick auf die musikalische, sei es die sonstige Erziehung. Anschließend äußert er sich ausführlich zu den spezifischen Nachteilen des Aulos⁶¹:

«Ferner ist der Aulos nicht ein den Charakter veredelndes (*ethikon*) Instrument, sondern eher eines, das wilden Taumel erzeugt (*orgiastikon*), so dass man ihn bei den Gelegenheiten verwenden muß, wo die Aufführung mehr eine (als) Reinigung (empfundene Entladung von Affekten) als eine Belehrung bezweckt. Wir wollen noch hinzufügen, dass der erzieherischen Wirkung des Aulos der Umstand entgegensteht, dass man beim Aulosspielen am gleichzeitigen Reden (*logos*) verhindert ist. Deshalb kamen die Früheren mit Recht dazu, den Gebrauch des Aulos für die jungen Leute und (überhaupt) für

die Freigeborenen zu untersagen, obwohl man ihn anfänglich benützt hatte. Als man nämlich infolge des (wachsenden) Wohlstandes mehr Muße bekommen hatte und hinsichtlich der Tugend etwas weitherziger geworden war, schon vorher und (erst recht) nach den Perserkriegen, wo man von Stolz über die vollbrachten Taten erfüllt war, da griff man (wahllos) zu jeder (sich bietenden) Unterweisung, ohne zu unterscheiden (zwischen dem was brauchbar, und dem, was unbrauchbar ist), sondern einfach auf das Neue erpicht. Daher nahm man auch die Kunst des Aulosspiels unter die Unterrichtsfächer auf. Es trifft dies nämlich sowohl auf Sparta zu, wo ein bestimmter Chorführer selber den Aulos zu blasen begann für seinen Chor, als auch auf Athen, wo die Aulokunst dermaßen heimisch wurde, dass so ziemlich die meisten Freigeborenen an ihr teilhatten. . . Später aber wurde die Aulokunst aufgrund der Erfahrung, die man mit ihr gemacht hatte, wieder ausgeschlossen, weil man (nunmehr) besser imstande war zu unterscheiden zwischen dem, was zur Tugend beiträgt, und was nicht. Ganz annehmbar klingt auch das, was in der alten Sage über den Aulos berichtet wird. Es heißt dort nämlich, Athena habe den Aulos erfunden und ihn gleich weggeworfen. Sicherlich ist es nicht verkehrt zu sagen, die Göttin habe dies wegen der Verunstaltung ihres Gesichtes im Zorn getan. Jedoch hat die andere Annahme noch mehr für sich, sie habe es deswegen getan, weil die Unterweisung im Aulospiele zur Ausbildung des Intellekts (*dianoia*) nichts beiträgt; und wir schreiben doch die (Erfindung der) Wissenschaften und Künste der Athena zu.»

Unter Berufung auf den Athena-Marsyas-Mythos lehnt hier also der Philosoph die Verwendung des Aulos für Erziehungszwecke ab, weil er zum einen als ein heftige Gefühlsaufwallungen ausdrückendes und hervorruftendes Instrument — dies die in der Antike einhellig vertretene Auffassung — nicht für die Formung des Charakters (*ethos*) taugte und zum anderen (aufgrund des blockierten Mundes) die Fähigkeit zur Rede (*logos*), d.h. die Ausbildung der geistigen Kräfte (*dianoia*) nicht fördern könne. Die Bedenken des Aristoteles gegenüber der Enthemmung der Emotionen durch das Instrument lassen sich bis in die Archaik zurückverfolgen. Die Priester des kitharaspielenden Apollon von Delphi, des Wächters über Maß und Ordnung, dem

die Aulosspieler seit seinem Wettkampf mit Marsyas verhasst gewesen sein sollen,⁶² scheinen ursprünglich Vorbehalte gegen die Auletik gehegt zu haben, da sie letztere laut Pausanias erst 586 v. Chr. als Wettbewerbsdizziplin zuließen.⁶³ Hinsichtlich der mangelnden Förderung des Intellekts durch den Aulosunterricht ist auf eine bekannte Anekdote Plutarchs in seiner Biographie des Alkibiades zu verweisen.⁶⁴ Dieser soll sich als Schüler geweigert haben, das Aulosspiel zu erlernen, da es eines freien Mannes unwürdig sei: Wenn ein Mensch mit dem Munde den Aulos blase, könnten selbst gute Bekannte sein Gesicht kaum wiedererkennen; auch verschließe ihm der Aulos, im Gegensatz zur Lyra (als Begleitung des Gesanges), den Mund, sperre ihm die Stimme und nehme ihm die Möglichkeit der Rede (*logos*). Das Aulosspiel solle man den Söhnen der Thebaner überlassen — das Instrument war bei den Böotern bekanntlich sehr beliebt —, da sie nicht zu reden verstünden (ein Topos, auf den auch Aristophanes in seinen 426 aufgeführten *Acharnern* zurückgreift⁶⁵). Aulos und *logos* erscheinen hier also, ähnlich wie bei Aristoteles, als Gegensätze, was sich auch sonst belegen lässt.⁶⁶ Ebenso wie Aristoteles beruft sich der Knabe Alkibiades zur Untermauerung dieses Standpunktes auf Athenas Wegwerfen des Aulos. Plutarch erzählt weiter, die anderen Schüler hätten es Alkibiades bald nachgetan.⁶⁷ So sei der Aulos aus den sich für einen Freien ziemenden Beschäftigungen ausgeschieden und der Verachtung anheimgefallen.

Aristoteles berichtet in der zitierten Passage, dass «die Früheren» den jungen Leuten bzw. den Freigeborenen insgesamt das Ausüben dieser Kunst aus den erwähnten Gründen «untersagt» hätten, nachdem es vorher, in der Zeit vor und nach den Perserkriegen, in Sparta wie in Athen ein populäres Unterrichtsfach gewesen war (eine Mitteilung, die sich mit Schulzenen auf rotfigurigen Vasen der ersten Hälfte des 5. Jhs. parallelisieren läßt, auf denen mehrfach aulosblasende Schüler oder Lehrer zu sehen sind⁶⁸). Wann sich dieser Umschwung ereignete, läßt sich Aristoteles' Text nicht entnehmen. Die Erzählung bei Plutarch, in der ebenfalls über das Aufgeben des Aulosspiels berichtet wird, bezieht sich auf die Kindheit des Alkibiades, d.h. die Jahre um 440. Für eine solche Datierung spricht auch die Tatsache, dass die meisten auf den Athena-Marsyas-Mythos bezüglichen Bild- und Schriftquellen der Zeit zwischen ca. 440 und dem Ende des 5. Jhs. angehören. Diese

Häufung deutet darauf hin, dass der Aulos damals Thema einer öffentlich ausgetragenen Debatte war.⁶⁹

Daß die Athener Bürger das Aulosspiel und das Erlernen dieser Kunst — keineswegs jedoch ihre Freude am *Hören* von Aulosmusik — allein auf den Protest eines prominenten Kindes hin (der als solcher durchaus historisch sein kann) aufgaben, wird man Plutarch allerdings kaum abnehmen. Es muß gewichtigere Gründe gegeben haben. Der Aulos war in Athen alles andere als ein kulturelles Randphänomen. Das Instrument war dort allenthalben zu hören,⁷⁰ nicht nur bei den zahlreichen musikalisch / tänzerisch / dramatischen Aufführungen und Wettkämpfen, sondern auch bei athletischen Übungen, beim Opfer, beim Symposion, bei landwirtschaftlichen Arbeiten und als Taktgeber für die Ruderer auf den Kriegsschiffen. Der Aulos war Teil der enormen, tief ins Politische hineinreichenden Wirkungsmacht, die die Musik in der griechischen Alltagskultur und in allen gesellschaftlichen Bereichen ausübte. Der Musikunterricht,⁷¹ von jeher ein wesentlicher Bestandteil der Erziehung der künftigen Bürger, war somit, auch wenn er im Privatbereich stattfand, stets eine Angelegenheit, die die Polis insgesamt anging. Hinter dem Verschwinden des Aulos aus dem Musikunterricht dürften also grundlegende innen-, gesellschafts- und kulturpolitische Probleme gestanden haben, die die Polis Athen um die Mitte des 5. Jhs. beschäftigten.

Probleme dieser Art durchlaufen häufig eine längere «Inkubationsphase», bevor sie erkannt, benannt und öffentlich diskutiert werden. Blickt man zurück in die Zeit vor der Mitte des 5. Jhs., so ist die auffallendste Zäsur in der athenischen Innenpolitik die nicht selten als «Revolution» bezeichnete Verfassungsreform von 462/1.⁷² Damals wurde der politische Einfluß der Aristokratie entscheidend beschnitten, insbesondere dadurch, dass die Kontrollbefugnisse des Areopags, dem alle ehemaligen Archonten angehörten, weitgehend beseitigt und teils der Volksversammlung, teils dem Rat der 500, teils den Gerichten zugeschlagen wurden. Die Versammlung des Demos wurde damit zur «absolut souveränen regierenden Körperschaft»,⁷³ der Rat zum wichtigsten Organ der Exekutive. Die damit verbundene folgenreiche (aber auch konfliktträchtige) Ausweitung der aktiven Beteiligung an den politischen Entscheidungen und Maßnahmen auf die



Abb. 6 Apulisch rotfiguriger Glockenkrater. Privatsammlung.

Gesamtheit der Bürger führte u.a. zu einer plötzlichen Flut offizieller inschriftlicher Dokumente.⁷⁴ Aus diesen erhellt insbesondere die Verpflichtung jedes einzelnen der nunmehr überaus zahlreich gewordenen und ständig wechselnden Funktionsträger, über seine jeweilige Tätigkeit peinlich genau Rechenschaft abzulegen. Hierbei hatte jeder von ihnen nachzuweisen, dass er sich keine Überschreitung der durch die geschriebenen und ungeschriebenen Gesetze gezogenen Grenzen hatte zuschulden kommen lassen und dass er, etwa beim Umgang mit öffentlichen Geldern, stets auf die gebotene ›Geordnetheit‹ (*kosmiotes*) seines Handelns bedacht gewesen war. Letzteres war auch deshalb angezeigt, weil die nun plötzlich konkrete Alltagsrealität gewordene ›Herrschaft des Volkes‹ konservativen Gegnern der Verfassungsreform aktuellen Anlaß bot, unter Berufung auf eine mit Homer beginnende Reihe von Autoritäten warnend auf die angebliche Tendenz der ›Menge‹ zu chaotischem Verhalten hinzuweisen.⁷⁵

Jedes aufgedeckte Fehlverhalten zog Sanktionen oder sogar Prozesse nach sich. Eine derart scharfe Kontrolle aller durch alle wirkte sich alsbald auf die gesellschaftlichen Normen aus, die den alltäglichen Umgang der Bürger miteinander bestimmten: Jeder Bürger musste von nun an peinlich darauf achten, durch ein in jeder

Hinsicht und zu jeder Zeit maßvolles und ›geordnetes‹ Auftreten in der Öffentlichkeit bereits im Vorfeld politischer Aktivität seine Bereitschaft zu korrekter Erfüllung seiner Bürgerpflichten zu signalisieren. *Sophrosyne* und *kosmiotes* wurden von der Polis rigoros eingefordert, sie machten nun recht eigentlich die Tugend des Bürgers aus. Der öffentliche Druck war um so stärker, je mehr Einfluß ein Bürger besaß. So stilisierte Perikles, der damals zum führenden Politiker aufstieg, sich selbst in zeichenhafter Weise zu einer leitbildhaften Verkörperung dieser für alle gleichermaßen geltenden Norm, indem er in seiner Miene, Ausdrucksweise und Stimme sowie in seinem Bewegungsverhalten Äußerungen von wie immer gearteten starken Gemütsbewegungen weitgehend vermied und darauf achtete, dass die Ordnung der Falten seines Gewandes auch bei leidenschaftlicher Rede nicht durcheinander geriet.⁷⁶

Neben dieser Forderung nach genereller Selbstbeherrschung, -beschränkung und ›Geordnetheit‹, durch die jeder einzelne Bürger seinen Respekt vor der Autorität des Demos zu beweisen hatte, hatte die Verfassungsreform noch eine zweite, in eine ganz andere Richtung weisende Konsequenz. Sie betraf nur eine Teilgruppe der Bürger, diejenigen nämlich, die eine Karriere als Politiker anstrebten. Für sie hingen Erfolg und gesteig-

gertes gesellschaftliches Ansehen nun nicht mehr in erster Linie von der sozialen Herkunft ab — auch wenn dies weiterhin ein nicht unwichtiger Faktor war — als vielmehr von der Fähigkeit zu wirkungsvollem Argumentieren, d.h. zur überzeugenden Rede (*logos*) vor der selbstbewussten Volksversammlung, dem Rat, den Gerichten und den zahlreichen Kommissionen. Das Auftreten von Lehrern der Redekunst, den Sophisten,⁷⁷ seit der Mitte des 5. Jhs. steht mit dieser Entwicklung bekanntlich in unmittelbarem Zusammenhang.

Diese Veränderung der sozialen Normen einerseits und der Voraussetzungen für eine erfolgreiche Laufbahn als Politiker andererseits, müssen sich nach einiger Zeit auch auf die Ziele der in den *oikoi* der Athener Bürger praktizierten Erziehung des männlichen Nachwuchses ausgewirkt haben. Die Macht des Aulos über die Emotionen konnte zur Folge haben, dass der Schüler sich beim Erlernen dieses Instrumentes daran gewöhnte, Gefühlsaufwallungen, die ihn zu maß- und zügellosem Handeln verleiteten, stets bereitwillig nachzugeben, mit möglichen unheilvollen Folgen für die Entwicklung seines *ethos*, die spätere Wahrnehmung seiner Aufgaben als Bürger und den von ihm erwarteten Respekt gegenüber dem Demos. Auch mochte der Mund von manchen Söhnen ehrgeiziger Eltern mehr Gefallen am Modulieren der aus dem Blasinstrument kommenden Töne finden als am Einüben der karrierefördernden Redekunst. Schließlich ist zu berücksichtigen, dass etwa seit der Mitte des 5. Jhs. eine Phase der griechischen Musikgeschichte einsetzte, die neben zahlreichen anderen, teils umstrittenen Neuerungen auch eine Tendenz zum Virtuositentum mit sich brachte.⁷⁸ Dies mag nicht wenige Jugendliche, auf Kosten des Erwerbs der Voraussetzungen für ein verantwortungsvolles Mitwirken an den Aufgaben der Polisgemeinschaft oder für den Aufstieg zum bedeutenden Politiker, zu einer besonders intensiven Beschäftigung mit dem Instrument geführt haben, um bei Wettbewerben mit herausragenden Leistungen glänzen zu können.

Vielen athenischen Eltern, die ihre Söhne zu qualifizierten, auf Selbstkontrolle bedachten ordentlichen Bürgern erziehen oder sie darüber hinaus auf eine ehrenvolle politische Laufbahn vorbereiten wollten, mögen Zweifel gekommen sein, ob der bis dahin übliche und weitverbreitete Aulosunterricht diesem Ziel wirklich förderlich sei. Politiker, die sich über das langfri-

stige Funktionieren der neuen politischen Strukturen Gedanken machten, haben wohl ähnliche Bedenken getragen. So könnte es zu der Entwicklung gekommen sein, von der Aristoteles und Plutarch berichten.

III

Der Mythos vom Wegwerfen des Aulos durch seine Erfinderin Athena und von seiner Auffindung und Verwendung durch den Satyrn Marsyas bot in der geschilderten politisch-gesellschaftlichen Situation zwei sehr verschiedenartige Möglichkeiten der ‚Anwendung‘⁷⁹: Zum einen auf die Erziehung werdender Bürger zur *sophrosyne* und *kosmiotes*, mit dem Ziel, das Funktionieren der reformierten demokratischen Verfassung abzusichern, zum anderen auf das Erlernen der Redekunst als Grundvoraussetzung erfolgreichen Handelns in diesem politischen Kontext. In Plutarchs Erzählung lässt der Musikschüler Alkibiades den ersteren Aspekt völlig beiseite und rückt statt dessen den *logos* in den Vordergrund. Dies weist auf das spätere Wirken des rhetorisch begabten, aber ehrsüchtigen und egoistischen Politikers voraus. Die gleichzeitige *basic iconography* des Athena-Marsyas-Mythos hingegen enthält keine Stellungnahme zum *logos*, sondern präsentiert, wie oben ausgeführt, diese Erzählung als Exemplifikation der antithetischen Handlungsmuster ‚Selbstkontrolle‘ und ‚Zügellosigkeit‘ mit Hilfe der *schemata* der Göttin und des Satyrn. Auf die Pragmatik des beschriebenen politischen Umfelds bezogen, gewinnt diese scheinbar abstrakte bildliche Antithese einen konkreten semantischen Gehalt. Sie brachte — sei es im Medium der Vasenmalerei, sei es in Form eines an prominenter Stelle errichteten Monuments⁸⁰ — affirmativ die neuen Normen (und deren Gegenteil) zum Ausdruck, die die nunmehr uneingeschränkte Souveränität des Demos jedem Athener auferlegte. Die Gegenüberstellung der beiden Figuren forderte dazu auf, sich an Athenas *ethos* zu orientieren und nicht an dem des Marsyas, dem Gegenbild zum korrekten Verhalten des demokratischen Bürgers. Diese Aufforderung richtete sich insbesondere an die Erziehungsberechtigten und deren Zöglinge in den Athener *oikoi*. Die Stadtgöttin, die dem Leidenschaften entfesselnden Aulos eine Absage erteilte, verkörperte hier, selbst jugendlich, höchstpersönlich das Leitbild der Jugend Athens, die sich auf ihre künftige verantwortungsvolle Rolle in der

reformierten Demokratie vorbereitete. Zugleich war sie die Patronin der nachwachsenden Generation, da sie in Athen, in ihrer kultischen Funktion als Athena Phratria,⁸¹ die Sozialisation der Bürger vom Kindesalter bis zur Heirat begleitete; in dieser Rolle war sie Vorbild der Erzieher.

Die bisherigen Überlegungen konzentrierten sich auf das männliche Geschlecht. Es ist nun zu untersuchen, ob die *basic iconography* des Athena-Marsyas-Mythos in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. sich auch auf die Erziehung von jungen Mädchen, die in Athener *oikoi* aufwachsen, «anwenden» ließ. Wie allgemein bekannt, ist Athena in Kult und Mythos mit dem hausfraulichen Leben und dem Aufwachsen der jungen Mädchen eng verbunden.⁸² Als Stichworte seien ihre schon früh bezeugte Rolle als Schirmherrin der Webkunst sowie athenische Riten wie die Arrephorie oder das Weben des panathenäischen Peplos genannt. Im Aufziehen ihres Pflegekindes Erichthonios⁸³ zeigt sich sogar ein mütterlicher Zug, der in der bildlichen Überlieferung besonders deutlich zutage tritt.

Weniger geläufig, aber in dem hier diskutierten Zusammenhang von besonderer Bedeutung ist die Tatsache, dass sich Athena auch um die äußere Erscheinung der Frau zu kümmern pflegt. So etwa bei der in Hesiods *Theogonie* erzählten Erschaffung Pandoras,⁸⁴ der ersten Frau: Die Göttin gürtet Pandora, die sie mit einem silbernen Gewand und einem buntgewebten Schleier sowie mit reichem Schmuck ausgestattet hat. In den *Werken und Tagen* desselben Dichters wird darüber hinaus betont, dass die Göttin den ganzen *kosmos* — ein Begriff, der hier neben dem Schmuck im engeren Sinne auch die Bekleidung einschließt — am Leibe der Pandora ordnete (*ephermose*).⁸⁵ In Homers *Odyssee*⁸⁶ weckt Athena in Penelope den Wunsch, sich den Freiern zu zeigen. Nachdem die Göttin sie in einen angenehmen Schlaf versetzt hat, reinigt sie erst Penelopes Gesicht „mit ambrosischer Schönheit“, salbt sie dann so wie Aphrodite, wenn sie zum Tanz mit den Charitinnen schreitet, und bewirkt, dass sie größer und fülliger aussieht. Was Athenas eigene Schönheit angeht, so ist an ihre Teilnahme an der Schönheitskonkurrenz der Göttinnen im Mythos vom Urteil des Paris zu erinnern. Das Phänomen erstreckt sich auch auf den Bereich der sakralen Skulptur: Das alte Holzbild der

Athena Polias⁸⁷ auf der Athener Akropolis und die Goldelfenbeinstatue der Athena Parthenos⁸⁸ im Parthenon zeichneten sich durch auffälligen Schmuckreichtum aus.

In diesen Kontext gehört auch Athenas Ärger über die Entstellung ihrer Wangen durch das Blasen des Aulos. Die Schönheit weiblicher Wangen⁸⁹ wird seit epischer Zeit von den Dichtern gepriesen. Athenas Empörung entspringt demnach der weiblichen Seite ihres Wesens. Dasselbe gilt für ein Detail, das offenbar von Anfang an zum Athena/Marsyas-Mythos gehört: Nachdem Athena von anderer Seite auf das unschöne Aussehen ihres Gesichts aufmerksam gemacht worden ist, überprüft sie die Richtigkeit dieser Mitteilung, indem sie sich selbst auf einer spiegelnden Wasseroberfläche oder in einem Spiegel (H. 6) betrachtet.⁹⁰ Die Gesichtskontrolle mittels eines Spiegels galt als ein charakteristisch weibliches Verhalten, das deshalb auch zu den Kennzeichen des *effeminatus* gehört.⁹¹

In einem Fragment einer Dichtung der 2. Hälfte des 5. Jhs.⁹² erklärt ein Satyr (nicht Marsyas) der Göttin, dass das durch Aufblähen der Wangen entstandene *schema* nicht zu ihr passe (*ou prepei*). Er fordert Athena auf, ihre Wangen «in Ordnung zu bringen» (*euthemonein*). Die Deformation der Wangen beim Aulospiele konnte durch einen Lederriemen, die sog. Phorbeia, verhindert werden. Die Wirkung dieses Hilfsmittels wird in einem Fragment des Simonides⁹³ mit dem Verb *synharmoizo* («passend machen») beschrieben. Das Blasen des Aulos ohne Phorbeia hingegen wird in einem Sophokles-Fragment⁹⁴ als eine Metapher für das Übermäßige benutzt. Aus allen diesen Stellen geht hervor, dass die Entstellung von Athenas Wangen als etwas empfunden wurde, das das Ebenmaß, die Harmonie und die Ordnung ihres weiblichen Erscheinungsbildes störte. Dies fügt sich mit Hesiods bereits erwähnter Version des Pandora-mythos zusammen, wonach der gesamte *kosmos* an Pandoras Körper von Athena geordnet wurde.

Wenn Athena daran lag, ihr eigenes *schema* und das Aussehen anderer Frauen «in Ordnung zu bringen», dann deshalb, weil auch das *ethos* der Göttin der «Ordentlichkeit» (*kosmiotes*) und *sophrosyne* verpflichtet war; diese seelischen Eigenschaften sollten sich in der äußeren Erscheinung widerspiegeln.⁹⁵



Abb. 7 Attisch rotfigurige Schale. Bologna, Mus. Civ.

Lässt sich zwischen diesem Aspekt des Athena-Marsyas-Mythos und der Situation der Athenerinnen um die Mitte des 5. Jhs. eine Verbindung herstellen? Im Jahr 451/50 beschloß bekanntlich die Volksversammlung ein Gesetz, wonach nur demjenigen das Bürgerrecht zustand, der nicht nur einen Athener Bürger als Vater vorweisen konnte, sondern auch eine Mutter, welche ebenfalls aus einem Athener *oikos* stammte.⁹⁶ Dies musste zu einer Verschärfung der ohnehin schon strengen Anforderungen an das wohlherzogene Benehmen der heiratsfähigen jungen Frauen aus Athener Bürgerhäusern führen. Denn worin auch immer man die Gründe für jenes Gesetz sehen will, klar ist, dass es die Prämisse implizierte, die Töchter aus Athener *oikoi* seien in Bezug auf die traditionell an das weibliche Geschlecht angelegten Maßstäbe von höherem Niveau als alle anderen *parthenoi*. Angesichts dieser recht zwiespältigen Aufwertung konnte es nicht ausbleiben, dass ihre *sophrosyne* und *kosmiotes* weit mehr als bisher zu einem Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit wurden. Wenn eine Athener Bürgertochter durch ihr

Verhalten Zweifel an ihrer Selbstkontrolle und ‚Ordnlichkeit‘ weckte und dadurch ins Gerede kam, stellte sie jene Prämisse des Bürgerrechtsgesetzes und damit dessen öffentliche Rechtfertigung in Frage. Es kommt deshalb nicht von ungefähr, wenn Thukydides Perikles in seiner berühmten Grabrede den berüchtigten Ausspruch tun lässt, es sei der große Ruhm einer Frau, wenn von ihr im Guten wie im Schlechten am wenigsten unter Männern geredet werde.⁹⁷ Und was den erotischen Aspekt im besonderen angeht: Falls es ruchbar wurde, dass sich ein Mädchen aus einem Athener *oikos* von einem fremden Mann hatte verführen lassen, kam sie für eine Heirat mit einem Athener Bürger kaum mehr in Frage und reduzierte damit das begrenzte Potential von Frauen, die gemäß besagtem Gesetz Nachkommen mit einem Anspruch auf das Athener Bürgerrecht gebären konnten. Kein unwichtiges Problem, wenn man bedenkt, dass Perikles in jener Grabrede eine Entvölkerung Athens — gemeint ist ein Mangel an Bürgersöhnen — als eine reale Gefahr betrachtet.⁹⁸

Es spricht nun einiges dafür, dass der Umgang mit dem enthemmenden Aulos in Athen seit der Mitte des 5. Jhs. als eine Gefahr für die Einhaltung dieser weiblichen Verhaltensnormen betrachtet wurde. Nach neueren archäologischen Studien ist das Vorhandensein einer literarisch-musischen Bildung von Mädchen und Frauen aus wohlhabenden Athener Bürgerhäusern grundsätzlich kaum zu bestreiten.⁹⁹ Unter den mit verschiedenen Instrumenten musizierenden Frauen, die auf attischen Vasen dargestellt werden, finden sich nicht wenige, die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht als Sklavinnen, Hetären, professionelle Musikantinnen oder Musen zu deuten sind, sondern als freigebozene Angehörige eines bürgerlichen *oikos*.¹⁰⁰ Bis zur Mitte des 5. Jhs. sind auf attisch rotfigurigen Vasen bürgerliche Frauen mit Saiteninstrumenten — insbesondere dem mit der Liebeslyrik eng verbundenen Barbiton¹⁰¹ — gegenüber solchen, die den Aulos spielen¹⁰², deutlich in der Mehrheit. Von ca. 450 bis in die dreißiger Jahre hingegen kommen letztere etwa ebenso oft vor wie erstere.¹⁰³ Von besonderem Interesse ist hier ein um die Mitte des 5. Jhs. entstandenes Vasenbild¹⁰⁴ (Abb. 7): Eine Dienerin hält in der Rechten ein Barbiton und bietet mit der Linken einer sitzenden Frau einen Aulos an; diese ignoriert jedoch das Blasinstrument und greift statt dessen nach dem Barbiton. Anscheinend gab es also im Bereich weiblichen Musizierens eine Art «Konkurrenz» zwischen dem Aulos und den Saiteninstrumenten, wobei unser Vasenbild gegen den Aulos Partei nimmt. Ab ca. 430 steht dann bei den Bildszenen wieder das Saitenspiel im Vordergrund, Auletinnen bilden die Ausnahme.¹⁰⁵ Diese Darstellungen legen in ihrer Gesamtheit den Schluß nahe, dass das Aulosspiel während einer kurzen Phase nach der Mitte des 5. Jhs. bei nicht wenigen jungen bürgerlichen Frauen «aus gutem Hause» beliebt war, zugleich aber mehr und mehr als problematisch galt. Der Aulos scheint deshalb bald darauf in diesem sozialen Kontext außer Gebrauch gekommen zu sein, während «harmlosere» Instrumente wie etwa das Barbiton beibehalten wurden. Der Grund dafür könnte darin bestanden haben, dass man um die *sophrosyne* und *kosmiotes* der jungen Aulosspielerinnen und deren Reputation in der seit 451/50 besonders wachsam gewordenen Öffentlichkeit besorgt war.

Wenn die jungfräuliche Göttin Athena den von ihr erfundenen Aulos wegwarf, um das ebenmäßige und «ordentliche» *schema* ihres Gesichts, Ausdruck ihrer weib-

lichen Wohlanständigkeit, nicht zu gefährden, so gab sie damit den Töchtern der Athener Bürger ein nachahmenswertes Beispiel der Befolgung von Normen, die über den engeren Bereich des Aulosspiels hinaus allgemeine Gültigkeit beanspruchten. Ferner lud die *basic iconography* des Athena-Marsyas-Mythos durch den Athena gegenübergestellten Satyrn Betrachter(innen) dazu ein, das von der Göttin verkörperte Handlungsmuster der Selbstkontrolle auch als Antwort auf die Frage nach dem richtigen weiblichen Verhalten in einer Umwelt männlicher Begehrlichkeiten «anzuwenden». Bildszenen, die eine Frau — eine Mänade, eine Nymphe, manchmal auch eine Göttin — mit einem Satyrn konfrontierten, hatten in der griechischen Ikonographie eine alte, jedem Betrachter wohlvertraute Tradition.¹⁰⁶ Da Geilheit zu den zentralen Charakteristika des Satyrn gehörte, stellte sich für Betrachter(innen) solcher Bilder stets und automatisch die Frage, ob das *ethos* der jeweils dargestellten Frau einen Gegensatz zu dem des wilden Lüstlings bilde oder ihm engverwandt sei. Betrachter(innen), die sich in besonderem Maße für die weibliche Seite Athenas interessierten, konnten demnach Athenas *sophrosyne* in der *basic iconography* des Mythos auch im Sinne einer scharfen Abgrenzung ihres *ethos* als Frau gegen die Welt sexueller *hybris* wahrnehmen, die der Satyr, mythischer Prototyp potentieller Verführer von Athener *parthenoi*, verkörperte.¹⁰⁷

IV

Ich fasse nun die Ergebnisse der Analyse zusammen. Die besprochene *basic iconography* des Athena-Marsyas-Mythos im 5. Jh. exemplifizierte mittels der *schemata* der Athena und des Marsyas zwei Handlungsmuster mit umfassendem Geltungsbereich: *Sophrosyne*, die auf dem Einhalten des rechten Maßes und geordnetem Handeln beruhte, auf der einen Seite, chaotische Zügellosigkeit auf der anderen. Der pragmatische Bezugsrahmen dieser zunächst abstrakt erscheinenden Polarität ist der politische und gesellschaftliche Wandel, der sich in Athen im Gefolge der Reform der demokratischen Verfassung von 462/1 und des Bürgerrechtsgesetzes von 451/50 einstellte. Die damit einhergehende verschärfte Einforderung eines selbstkontrollierten Verhaltens betraf alle Männer mit Bürgerstatus, noch mehr aber Frauen und Mädchen aus «gutem Hause».

Sie wirkte sich auch auf die Erziehung des männlichen und weiblichen Nachwuchses der Bürger aus, was u.a. dazu führte, dass der mehr und mehr als enthemmend betrachtete Aulos aus dem Musikunterricht verschwand, ohne dass dies die in Athen allgegenwärtige Aulosmusik als solche diskreditiert hätte. Es ging dabei in erster Linie um die Auswirkungen der praktischen Ausübung dieser Musik auf die Entwicklung des *ethos* der jungen Lernenden. Auf diese veränderten Verhältnisse ließen sich der (vielleicht damals erfundene?) Mythos vom Wegwerfen des Aulos und seine bildlichen Gestaltungen «anwenden»: Athena, Schirmherrin der männlichen und weiblichen Jugend, der sie dank ihrer eigenen Jugendlichkeit zugleich nachahmenswertes Leitbild ist, mahnt anhand eines lebensnahen konkreten Beispiels — der energischen Distanzierung von dem fragwürdigen Instrument — sowie durch ihr in jeder Hinsicht beherrschtes Auftreten die jungen Leute, sich ganz allgemein in der *sophrosyne* und *kosmiotes* zu üben, um später ihre Aufgaben als Polisbürger oder als Frau im *oikos* in untadliger Weise wahrnehmen zu können; zugleich warnt sie davor, dem Beispiel des Marsyas folgend persönlichen Leidenschaften, die die Fundamente von Stadt und Familie gefährden, die Zügel schießen zu lassen. Angesprochen sind zugleich auch die Erzieher(innen), die ihre Schutzbefohlenen in solchen Bemühungen bestärken sollen. Dies ist ein Kontext, in den sich im übrigen auch die hypothetische myronische Gruppe sowie ihr angenommener Standort auf der Akropolis einfügen würden.

Anmerkungen

- 1 Hölscher 1973. Vgl. die Rez. von Fehr 1977. — Alle historischen Zeitangaben beziehen sich, soweit nicht ausdrücklich vermerkt, auf die vorchristliche Epoche.
- 2 Robert 1881, 12–46.; ders. 1919, 138–149.
- 3 Himmelmann 1967; ders. 2000, 293–296.
- 4 Raab 1972.
- 5 Raeck 1984.
- 6 Hölscher 2003, 171–173.
- 7 Hollein 1988. Vgl. Bergemann 1997, 76–78.
- 8 Giuliani 1997; ders. 2003.
- 9 Xen. mem. 3, 10, 1–5. (Übers. F. Preisshofen)
- 10 Vgl. Eur. Ion 237–240. (Übers. D. Ebener): «Du bist von edlem Stamm, und deine Haltung (*schema*) zeugt von deiner Sinnesart. Man kann ja an der Haltung eines Menschen meist erkennen schon, ob er von edler Abkunft ist» («*Gennaiotes soi, kai tropon tekmerion to schem' echeis tod' ... Gnoie d'an hos ta polla g' anthropou peri to schem' idon tis ei pephyken eugenes*»).
- 11 Vgl. Aristoteles (Pol. 1340a 36–38.; ders. poet. 1450a 28), der den Maler Polygnot als *ethikos* bzw. *ethographos* bezeichnet.
- 12 Vgl. zum Begriff des *schema* Goldhill 1999, 4.
- 13 Allgemein Fehr 1979; ders. 2009.
- 14 Vgl. Pollitt 1976.
- 15 Plat. Charm. 159 A/B.
- 16 Evans 1969, 58–62.; Fehr 1979.
- 17 Zur archaischen Periode vgl. Fehr 1990a; ders. 2000, 143f.; Himmelmann 2003, 53. — Klassik: Fehr 1979; ders. 2009; Hollein 1988. — Hellenismus und römische Kaiserzeit: Neumer-Pfau 1982; Schalles 1985, 87–100.; Amberger-Lahrmann 1996; Fehr 1996.
- 18 Fehr 1979; ders. 2009.
- 19 So in Darstellungen des Athena-Marsyas-Mythos (s.u.) und des musikalischen Wettkampfes zwischen Apollon und Marsyas (Relief von Mantinea, Athen, Nationalmus. 215, abgeb. LIMC VI, s.u. Marsyas I Nr. 24). Solche antithetischen Konstellationen scheinen allerdings verhältnismäßig selten zu sein.
- 20 Zahlreiche Beispiele bieten Gruppierungen von zwei oder mehr Varianten des «Mantelmann»-Typus auf rotfigurigen Vasen, vgl. Hollein 1988; vgl. auch die weiblichen Figuren L und M im Ostgiebel des Parthenon (von Fehr 2004, 128 ff. als Demeter und Persephone gedeutet), sowie die Zweiergruppen Apollon/Poseidon und Artemis/Aphrodite auf dem Ostfries des Parthenon (hierzu werde ich mich demnächst in einer längeren Studie zum Parthenonfries äußern).
- 21 Fehr 1984, 34–50. Vgl. ders. 2000, 135–138.
- 22 Einen Versuch, das Zusammenwirken aller dieser Bedeutungsträger zu analysieren, werde ich in Kürze vorlegen (s. o. Anm. 20).
- 23 So «fehlt» z.B. bei der Gruppe der Tyrannentöter der Tyrann als Opfer des Anschlags, vgl. Fehr 1984, 19 f.
- 24 Vgl. Hölscher 1973, 17.
- 25 Burkert 1979, 22–30.; ders. 1993.
- 26 Vgl. zum Beispiel Plat. Prot. 320C–322D.
- 27 Ich lasse hier die komplexen Probleme der Rezeption beiseite. Von besonderem Interesse ist dabei die Möglichkeit mehrerer «Lesungen» ein und derselben Szene aufgrund verschiedenartiger Perspektiven der in Frage kommenden Betrachtergruppen (vgl. hierzu Fehr 1984, 1985/86, 1988, 1990b, 1997, 2006 sowie neuerdings Kistler 2006).
- 28 Zusammenstellung der archäologischen und schriftlichen Quellen bei Zschätzsch 2002, 1–13. Weiteres bei Junker 2002, 141 Anm. 34. 180–183.
- 29 Römische Darstellungen (Hellenistisches ist mir nicht bekannt): LIMC VI, s.u. Marsyas I Nr. 13. 14. 18.
- 30 Zwei apulische Glockenkratere aus der ersten Hälfte des 4. Jhs. (Bari, Slg. Colombo 8, Schauenburg 1994, 68 Taf. 36. Hier Abb. 6. — Boston, Mus. of Fine Arts 00.348, abgeb. LIMC II, s.u. Athena Nr. 620). — Vgl. auch eine attisch sf. Vase um 510 (Privatbesitz; abgeb. LIMC II, s.u. Athena Nr. 617 sowie bei Junker 2002, 157 Abb. 18), auf der die aulosblasende Athena und Herakles mit der Kithara gemeinsam ein Bema besteigen.
- 31 Rotfigurige Oinochoe um 440/30 (Berlin, Antikensammlung F 2418, abgeb. Junker 2002, 140 Abb. 15 — hier Abb. 1) sowie das etwa gleichzeitige rotfigurige Fragment Athen, Nationalmus. Akr. 632 (abgeb. LIMC VI, s.u. Marsyas I Nr. 9). Die Deutung der letzteren Szene erscheint mir gesichert, trotz der Skepsis von Zschätzsch 2002, 5; vgl. auch Junker 2002, 181 Nr. 2b und unten Anm. 41. — In der schriftlichen Überlieferung wird das Wegwerfen des Aulos erstmals in einem Fragment des Dichters Melanippides aus der zweiten Hälfte des 5. Jhs. erwähnt (Fr. 2 Maas = Athenaios 14, 616 E).
- 32 Attisch rotfiguriger Glockenkrater um 400 (Athen, Nationalmus. 1442, ARV² 1343, 2, abgeb. Junker 2002, 165 Abb. 21).

- 33 Attisch rotfiguriger Kelchkrater, Ende 5. Jh. (Ruvo, Slg. Jatta 1708, abgeb. LIMC VI, s.v. Marsyas I Nr. 16, hier Abb. 2), vgl. Junker 2002, 181f. rotfigurige Nr. 2 c.
- 34 Allgemein Daltrop/Bol 1983; Junker 2002.
- 35 Vgl. etwa Carpenter 1941; Ridgway 1970, 85f.; dies. 1984, 53f.; Hurwit 1998, 148f.; Zschätzsch 2002, 6–8. Frühere Kritiker der Hypothese zitiert bei Andrén 1944, 2; dort ausführliche Verteidigung der gängigen Meinung.
- 36 Paus. 1, 24, 1 (Übers. E. Meyer)
- 37 Plin. nat. 34, 57 (Übers. nach R. König und K. Junker).
- 38 Ein Satyr der «Auloi anstaunt/bewundert» (*admirari* bedeutet beides) wäre vom antiken Betrachter wohl auch ohne einen Gruppenzusammenhang mit einer Athena mit der Athena-Marsyas-Sage in Verbindung gebracht worden, da «staunend» oder «bewundernd» voraussetzt, dass er das Instrument noch nicht kennt. Der Pliniusstelle kann also zumindest die Information entnommen werden, dass Myron eine Darstellung der Athena-Marsyas-Sage geschaffen hat.
- 39 Skeptisch z.B. Hurwit 1998, 148f.; Zschätzsch 2002, 6.
- 40 Repliken der Athena rezensiert von Schauenburg/Schauenburg 1973 und Daltrop/Bol 1983, 20–27.; Repliken des Marsyas: Daltrop/Bol 1983, 29–43. Weitere Lit. bei Junker 2002, 181 (zu Nr. 1); vgl. ferner ebenda 132–140.
- 41 S. o. Anm. 31, 33. — Das rotfigurige Fragment Athen, Nationalmus. Akr. 632 (s. o. Anm. 31) geht kaum auf ein öffentliches Denkmal zurück, da es Athena erschreckt zurückweichend darstellt, mit einem entblößten Bein, wie es bei Darstellungen von Frauen vorkommt, die bei der Flucht nicht mehr auf die Etikette achten. Handelt es sich vielleicht um einen Reflex eines damals aktuellen Satyrspiels? Vgl. die um 450/40 entstandene rotfigurige Hydria in Paris (Louvre CA 1853, ARV² 1121, 18, abgeb. bei Schefold 1981, 52 Abb. 62): Athena flüchtet vor zwei Schlangen, die sich, rechts und links von einem Kinderkopf, auf einem Altar emporrichten. Kron (LIMC IV, s.v. Erechtheus 934f. zu Nr. 40) erwägt eine Deutung dieser merkwürdigen Darstellung als Mythenparodie.
- 42 Sog. Krater Finlay, Athen, Nationalmus. 127, abgeb. Daltrop/Bol 1983, 15 Abb. 3. 4; vgl. Junker 2002, 182 Nr. 3.
- 43 Andrén 1944, 6–11.; Daltrop/Bol 1983, 14 Abb. 1–2; Junker 2002, 182 Nr. 4 a–b.
- 44 Berliner Oinochoe (s. o. Anm. 31) und Kelchkrater Slg. Jatta (s. o. Anm. 33).
- 45 Andrén 1944, 6–11. Zschätzsch 2002, 7 hält es auch für möglich, dass auf den Münzen eine römische Gruppe abgebildet ist. Mir ist indessen kein Fall eines kaiserzeitlichen Münzbildes bekannt, auf dem eine in römischer Zeit geschaffene statuarische Gruppe abgebildet ist, die eine Szene aus der griechischen Mythologie wiedergibt.
- 46 Platon, leg. 815 E/F (die Übersetzung von R. Rufener wurde als Grundlage benutzt). Zu vergleichbaren Schriftquellen Fehr 1979, 17–19.
- 47 Platon, Polit. 307B (die Übersetzung von R. Rufener wurde als Grundlage benutzt).
- 48 Zu diesen Peschel 1987.
- 49 Vgl. etwa flüchtende Ägypter auf Vasen mit dem Busirisabenteurer des Herakles (zusammengestellt LIMC III, s.v. Bousiris). Flüchtende Frauen werden so häufig dargestellt, dass sich Beispiele erübrigen.
- 50 Versuch einer milderer Beurteilung des Satyrn bei Junker 2002, 172f. und *passim*. Dies steht jedoch im Widerspruch zur negativen Charakterisierung des Marsyas im Kontext der Aulos-Sage durch frühe Zeugen wie Telestes (Page fr. 805 = Athenaios 14, 616 Ff. — Spätes 5. Jh.) und Palaiphatos (N. Festa, Mythographi Graeci III 2 [1902] Nr. 47. — Mittleres 4. Jh.). Ähnlich gering-schätzig Bewertung des Aulosbläusers Marsyas durch den Schüler Alkibiades bei Plut. Alc. 2 (zu dieser Anekdote vgl. S. 138).
- 51 Vgl. das Verhalten des Perikles, S. 139.
- 52 Ähnliche Aussagen finden sich in der Forschung zur sog. myronischen Gruppe recht häufig (s. Junker 2002, 146 Anm. 55). Sie werden dort jedoch in m. E. unzutreffender Weise auf die Realität des 5. Jhs. angewendet.
- 53 Die Forschungsgeschichte rekapituliert bei Zschätzsch 2002, 8–13, Junker 2002, 142 und *passim*.
- 54 Junker 2002.
- 55 Junker 2002, 145; 155–177.
- 56 Pind. P. 12.
- 57 Page Fr. 805 (= Athenaios 14, 616 F/G).
- 58 Junker 2002, 166f. — Vgl. auch Ov. fast. 6, 699–701: Athena fand zunächst Gefallen an der Aulosmusik, erst beim Anblick ihres entstellten Gesichts geriet sie in Zorn; s. hierzu Junker ebenda.
- 59 Telestes (s. o. Anm. 57) wehrt sich also gegen eine Diskreditierung des praktischen *Ausübens* dieser Kunst (was weiter unten genauer zu erörtern sein wird), nicht etwa gegen eine generelle Abwertung der Aulosmusik durch deren Hörer, wovon wie gesagt keine Rede sein kann.
- 60 Auf einer attisch sf. Amphora um 510 (s. o. Anm. 30) besteigen die aulosblasende Athena und Herakles mit der Kithara gemeinsam ein Wettkampfbema. Zu dieser Zeit war also virtuoses Aulospiele mit Athenas Status noch durchaus vereinbar.
- 61 Aristot. pol. 1341a21–1341b8 (Übers., von Details abgesehen, nach W. Siegfried; in Klammern gesetzte Partien vom Übersetzer in erklärender Absicht hinzugefügt).
- 62 Paus. 2, 22, 9.
- 63 Paus. 10, 7, 5.
- 64 Plut. Alc. 2. Ähnlich Gell. xv 17, wo außerdem berichtet wird, dass Perikles (Alkibiades' Vormund seit 447) den thebanischen Auleten Antigenides beauftragt habe, Alkibiades zu unterrichten.
- 65 Aristoph. Ach. 860–869. Die «Unfähigkeit» der Böötier zum richtigen Sprechen wird dort durch ihren Dialekt zum Ausdruck gebracht.
- 66 S. Wilson 1999, 86f. Vgl. Immerwahr 1964, 34f.
- 67 Der berühmte Aulet Pronomos ist bei Duris von Samos (FGrH 76 F 29 = Athenaios 184 D) als Auloslehrer des Alkibiades überliefert. Dies steht nicht unbedingt im Widerspruch zu Plutarchs Anekdote, da letztere sich auf Alkibiades' Kindheit bezieht, während der Unterricht bei Pronomos in das Erwachsenenalter des Alkibiades fallen könnte. Vielleicht handelte es sich um einen «Kursus» für die Sondersituation des Symposions, wo auch ranghohe Athener Bürger es sich erlauben konnten, über die Stränge zu schlagen, vgl. Wilson 1999, 82.
- 68 Beispiele bei Beck 1975, 23. Szenen, in denen Musik- oder Literaturunterricht geschildert wird, verschwinden um die Mitte des 5. Jhs. aus dem Repertoire der Vasenmaler, vgl. Beck 1975, 24.
- 69 Dies wird, mit Bezug auf die Erziehung, auch von Junker 2002 mehrfach erwähnt, jedoch m. E. in seiner Wichtigkeit unterschätzt.
- 70 Wilson 1999, 75–85; Junker 2002, 152.
- 71 Allgemein Aristot. pol., Buch VIII; Marrou 1977, 97f.; Vazaki 2003.
- 72 Aristot. Ath. pol. 25,1f.; 27,1,3f.; vgl. z.B. Bleicken 1994, 44–46; 454–459; Raaflaub 2007, 105ff.
- 73 Davies 1983, 73.
- 74 Davies 1983, 70.

- 75 Fehr 1981, 58. Ders. 1984, 42 f.
- 76 Plut. Per. 5, 1 f.; 36, 5 f.; s. Hölscher 1975, 197. Vgl. Zanker 1995, 32 ff.
- 77 Zu diesen z.B. Kirste 2002; Scholten 2003.
- 78 Richter 1974; West 1992, 366 f.
- 79 S. o. Anm. 25.
- 80 Die verschiedenen Funktionen dieser beiden visuellen Medien kann ich hier nicht ausführlich erörtern. Die Vasenmalerei kann man als eine Art ‹Wandzeitung› oder ‹Schwarzes Brett› sehen, sie widerspiegelt eine noch im Gang befindliche Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Auffassungen zu aktuellen Themen; öffentliche Denkmäler hingegen konnten im Athen des 5. Jhs. nur auf der Grundlage eines Volksbeschlusses errichtet werden; sie markieren deshalb eher den — zumindest vorläufigen — Abschluß einer solchen Debatte.
- 81 Bleicken 1994, 153–155; 496. Vgl. Jeppesen 2007.
- 82 Brulé 1987, 13–175.
- 83 Kron, in: LIMC IV, s. u. Erechtheus 923–928; 943–951.
- 84 Hes. theog. 573–587.
- 85 Hes. op. 76.
- 86 Hom. Od. 18, 187–196.
- 87 Willemsen 1939, 36; Herington 1955, 23 f.
- 88 Leipen 1971, 30, 33 f.; Fehr 2001/2, 48–53.
- 89 Vgl. etwa Hom. Il. I, 143; 24, 607. Hom. Od. 15, 123.
- 90 Junker 2002, 161 f. Erste Erwähnung dieser Episode bei Palaiphatos (s. o. Anm. 50). Athena spiegelt sich dort in einer Quelle (andere spiegelnde Gewässer, die in sonstigen Versionen des Mythos erwähnt werden: Balensiefen 1990, 93 Anm. 424; Zschätzsch 2002, 5 Anm. 40). Der Spiegel, der in der Szene Abb. 6 (s. o. Anm. 30) sowie auf einem weiteren unteritalischen Vasenbild (s. o. Anm. 30) Athena vorgehalten wird, ist in der schriftlichen Überlieferung ohne Parallele.
- 91 Vgl. RAC IV s. v. *effeminatus* 629 (Herter).
- 92 Tragicorum Graecorum Fragmenta II (ed. Snell/Kannicht), *adespota* fr. 381 (= Plut., *de cohib. ira* 456 B und Tzetz., *Chil. I*, 366). Vgl. Wilson 1999, 65 f.
- 93 Fr. 115 Edmonds (= Plut. *de cohib. ira* 456 C). Vgl. Wilson 1999, 72.
- 94 Tragicorum Graecorum Fragmenta IV (ed. Radt), Fr. 768 (= Cic. *ad Att.* 2, 16, 2), vgl. Wilson 1999, 71 f.
- 95 Zu der Analogiebeziehung zwischen der das *schema* konstituierenden Bewegungs- bzw. Haltungsweise des Körpers und dem *ethos* s. Fehr 1979 *passim*. — Telestes (s. o. Anm. 57) will die populäre Version des Athena-Marsyas-Mythos als widersprüchlich und damit unglaubwürdig erweisen, indem er willkürlich unterstellt, dass dort der Zorn der Göttin über die Entstellung ihres Gesichts durch das Blasen des Aulos seine Ursache in der damit verbundenen Einbuße an erotischer Attraktivität habe; das passe aber nicht zu der ehe- und kinderlosen Jungfräulichkeit, die die Schicksalsgöttin Klotho Athena zugeteilt habe. Zu dem sophistischen Hintergrund dieser Argumentation vgl. Wilson 1999, 67 f.
- 96 Allgemein hierzu Boegehold 1994; Bleicken 1994, 347. 562 f.; Blok 2005.
- 97 Thuk 2, 45, 2.
- 98 Thuk 2, 44, 3.
- 99 Vgl. Beck 1978. Neuerdings ausführlich Vazaki 2003. Vgl. zu musizierenden Frauen und deren sozialem Status Matheson 1995, 289.
- 100 Vazaki 2003. — Ich klammere hier die Musikantinnen in Szenen aus dem Bereich des Tanzunterrichts aus. Zum einen bedarf die von Vazaki angenommene Herkunft der jungen (bisher meist als angehende Hetären gedeuteten) Tänzerinnen aus Bürgerhäusern wohl doch noch weiterer Diskussion, zum anderen könnte es sich, selbst wenn diese Hypothese zutreffend sein sollte, bei den Musikantinnen um Sklavinnen oder Professionelle handeln.
- 101 Vgl. Maas/McIntosh Snyder 1989, 12.
- 102 Vazaki 2003, Katalognr. WgrV 2; rfV 105.
- 103 Vgl. insbesondere die durch ihre sitzende Haltung hervorgehobenen Aulosspielerinnen bei Vazaki 2003, Katalognr. rfV 76. 79. 81. 93–96 (Nr. 81. 93. 94 gehören zur sog. Polygnot-Gruppe).
- 104 Rotfigurige Schale Bologna, Mus. Civ. PU 271 (Slg. Palagi 1154), Vazaki 2003, Katalognr. rfV 104, abgeb. CVA Bologna vol. 5 (Italia vol. 33) III 1 Taf. 118, 1 (Italia 1492). — Hier Abb. 7.
- 105 Vazaki 2003, Katalognr. rfV 73 (um 430/20. — Sitzende Braut überprüft Aulos); rfV 100 (um 410. — Aulosspielerin und Lyra-spielerin, beide sitzend, in der Mitte stehende Frau mit Tympanon. Für die merkwürdige Wiedergabe der Gewandfalten, insbesondere bei der stehenden Gestalt, kenne ich keine Parallelen. Ob es sich bei dem aus dem Kunsthandel stammenden Stück um eine Fälschung handelt?).
- 106 Mänaden: Moraw 1998; Fahlbusch 2004. — Darstellungen von Satyrn mit Nymphen: LIMC VIII, s. u. Nymphai Nr. 41–47. — Zu Vasenbildern, die die Verfolgung der Göttinnen Iris und Hera durch Satyrn zeigen (Reflex eines Satyrspiels?), vgl. Simon in: LIMC VIII, s. u. Silenoi, 1125.
- 107 Auch Junker 2002, 166 betont Athenas Distanz zum ‹Geschlechtlichen des Satyrn›; seine Verknüpfung dieses Sachverhalts mit seiner Hauptthese kann ich allerdings nicht nachvollziehen (s. o. S. 136). — Um Missverständnissen vorzubeugen: Ich will nicht andeuten, dass die *basic iconography* des Athena/Marsyas-Mythos im episodischen Sinne, d.h. als eine abgewiesene sexuelle Attacke des Satyrn auf Athena, zu verstehen ist. Sie zielt, um dies nochmals zu betonen, auf eine Visualisierung polarer Handlungsmuster ab, nicht aber auf die Wiedergabe interdependenter Handlungen der beiden Protagonisten in einem bestimmten Moment.

Literatur

- Amberger-Lahrmann 1996
 Amberger-Lahrmann, Mechthild: *Anatomie und Physiognomie in der hellenistischen Plastik: dargestellt am Pergamonaltar*, Stuttgart 1996.
- Andrén 1944
 Andrén, Arvid: *Der lateranische Silen und die Gruppe von Athena und Marsyas*, *OpArch* 3, 1944, 1–36.
- Balensiefen 1990
 Balensiefen, Lilian: *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst*, Tübingen 1990.
- Beck 1975
 Beck, Frederick A. G.: *Album of Greek Education. The Greeks at School and Play*, Sydney 1975.
- Beck 1978
 Beck, Frederick A. G.: *The Schooling of Girls in Ancient Greece*, *Classicum* 9, 1978, 1–9.
- Bergemann 1997
 Bergemann, Johannes: *Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertesystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten*, München 1997.
- Bleicken 1994
 Bleicken, Jochen: *Die athenische Demokratie*, Paderborn 1994.
- Blok 2005
 Blok, Josine H.: *Becoming Citizens. Some Notes on the Semantics of Citizen in Archaic Greece and Classical Athens*, *Klio* 87, 7–40.
- Boegehold 1994
 Boegehold, Alan L.: *Pericles' Citizenship Law of 451/0*, in: Boegehold / Scafuro 1994, 57–66.
- Boegehold / Scafuro 1994
 Boegehold, Alan L. / Scafuro, Adele (Hgg.): *Athenian Identity and Civic Ideology*, Baltimore 1994.
- Bol / Daltrop 1983
 Bol, Peter C. / Daltrop, Georg: *Athena des Myron*, Liebieghaus Monographie 8, Frankfurt a.M. 1983.
- Bremmer 1996
 Bremmer, Jan N.: *Götter, Mythen und Heiligtümer im antiken Griechenland*, Darmstadt 1996.
- Bonfante / Heintze 1976
 Bonfante, Larissa / von Heintze, Helga (Hgg.): *In Memoriam O. J. Brendel. Essays in Archaeology and the Humanities*, Mainz 1976.
- Brulé 1987
 Brulé, Pierre: *La fille d'Athènes*, Paris 1987.
- Büsing / Hiller 1988
 Büsing, Hermann / Hiller, Friedrich (Hgg.): *Bathron: Beiträge zur Architektur und verwandten Künsten, für Heinrich Drerup zu seinem 80. Geburtstag*, Saarbrücken 1988.
- Burkert 1979
 Burkert, Walter: *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, Los Angeles, London 1979.
- Burkert 1993
 Burkert, Walter: *Mythos — Begriff, Struktur, Funktionen*, in: Graf 1993, 9–24.
- Carpenter 1941
 Carpenter, Rhys: *The Marsyas of the Lateran*, *MemAmAc* 18, 1941, 5–18.
- Davies 1983
 Davies, John K.: *Das klassische Griechenland und die Demokratie*, München 1983.
- Evans 1969
 Evans, Elizabeth C.: *Physiognomics in the Ancient World*, Transactions of the American Philosophical Society, N.S. 59.5, Philadelphia 1969.
- Fahlbusch 2004
 Fahlbusch, Gerlinde: *Die Frauen im Gefolge des Dionysos auf den attischen Vasenbildern des 6. und 5. Jhs. v. Chr. als Spiegel des weiblichen Idealbildes*, BAR International Series 1322, Hamburg 2004.
- Fehr 1977
 Fehr, Burkhard: Rez. zu Hölscher 1973, *Gnomon* 49, 1977, 179–192.
- Fehr 1979
 Fehr, Burkhard: *Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellungen an griechischen Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Bad Bramstedt 1979.
- Fehr 1981
 Fehr, Burkhard: *Zur religionspolitischen Funktion der Athena Parthenos im Rahmen des delisch-attischen Seebundes*, *Hephaistos* 3, 1981, 55–93.
- Fehr 1982
 Fehr, Burkhard: *Die gute und die schlechte Ehefrau. Alkestis und Phaidra auf den Südmetopen des Parthenon*, *Hephaistos* 4, 1982, 37–66.
- Fehr 1984
 Fehr, Burkhard: *Die Tyrannentöter oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen?*, Frankfurt a. M. 1984.
- Fehr 1985/86
 Fehr, Burkhard: *Das Militär als Leitbild. Politische Funktion und gruppenspezifische Wahrnehmung des Traiansforums und der Traianssäule*, *Hephaistos* 7/8, 1985/86, 39–60.
- Fehr 1988
 Fehr, Burkhard: *Zwei Lesungen des Alexandermosaiks*, in: Büsing / Hiller 1988, 121–134.
- Fehr 1990a
 Fehr, Burkhard: *Entertainers at the Symposion. The Akletoi in the Archaic Period*, in: Murray 1990, 185–195.
- Fehr 1990b
 Fehr, Burkhard: *Lectio Graeca — Lectio Orientalis. Überlegungen zur Tyche von Antiocheia*, *Visible Religion* 7, 1990, 83–97.
- Fehr 1996
 Fehr, Burkhard: *The Laocoon group, or the political exploitation of a sacrilege*, in: Hellström / Alroth 1996, 189–204.
- Fehr 1997
 Fehr, Burkhard: *Society, Consanguinity, and the Fertility of Women. The Community of Deities on the Great Frieze of the Pergamum Altar as a Paradigm of Cross-Cultural Ideas*, in: Hannestad / Zahle 1997, 48–66.
- Fehr 2000
 Fehr, Burkhard: *Bildformeln und Bildtypen in der archaisch-griechischen Kunst als Ausdruck von sozialen Normen und Werten*, *Hephaistos* 18, 2000, 103–154.
- Fehr 2001/2
 Fehr, Burkhard: *Die Parthenos im Parthenon zwischen recepta religio und politischem Kalkül*, *Hephaistos* 19/20, 2001/2, 39–68.
- Fehr 2004
 Fehr, Burkhard: *«Kinder, die den Eltern gleichen» — Ein Beitrag zur Deutung des Parthenon-Ostgiebels*, in: Gebauer, et al. 2004, 125–150.
- Fehr 2006
 Fehr, Burkhard: *Kultische Speisegemeinschaften archaischer Zeit in Didyma*, *Hephaistos* 24, 2006, (= Nielsen, Inge (Hg.): *Kult und Gesellschaft. Kosmopolitische Zentren des antiken Mittelmeerraumes als Aktionsraum von Kultvereinen und Religionsgemeinschaften. Akten eines Symposiums des Archäologischen Instituts der Universität Hamburg*), 59–72.

- Fehr 2009
Fehr, Burkhard: *Ponos and the Pleasure of Rest. Some thoughts on body language in Ancient Greek Art and Life*, in: Yatromanolakis 2009 (im Druck).
- Gebauer 2004
Gebauer, Jörg, et al. (Hgg.): *Bildergeschichte. Festschrift für K. Stähler*, Möhnesee 2004.
- Giuliani 1997
Giuliani, Luca: *Zur Vollendung des LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE GRAECAE: Müßige Überlegungen eines dankbaren Benutzers*, *Hephaistos* 15, 1997, 241–246.
- Giuliani 2003
Giuliani, Luca: *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.
- Goldhill/Osborne 1999
Goldhill, Simon/Osborne Robin (Hgg.): *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999.
- Graf 1991
Graf, Fritz (Hg.): *Mythos in mythenloser Gesellschaft: das Paradigma Roms*, *Colloquium Rauricum* 3, Stuttgart, Leipzig 1991.
- Hellström/Alroth 1996
Hellström, Pontus/Alroth, Brite (Hgg.): *Religion and power in the ancient Greek world. Proceedings of the Uppsala Symposium 1993*, *Boreas* 24, Stockholm 1996.
- Henderson 1964
Henderson, Charles H (Hg.): *Classical, Mediaeval, and Renaissance Studies in Honor of B. L. Ullman*, Rom 1964.
- Herington 1955
Herington, Cecil J.: *Athena Parthenos and Athena Polias*, Manchester 1955.
- Himmelman 1967
Himmelman, Nikolaus: *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*, *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, 2, 1967, Mainz 1967.
- Himmelman 2000
Himmelman, Nikolaus: *Klassische Archäologie — Kritische Anmerkungen zur Methode*, *JdI* 115, 2000, 253–323.
- Himmelman 2003
Himmelman, Nikolaus: *Alltag der Götter*, *Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge G* 385, Paderborn 2003.
- Hölkeskamp 2003
Hölkeskamp, Karl-Joachim, et al. (Hgg.): *Sinn in der Antike: Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum*, Mainz 2003.
- Hölscher 1973
Hölscher, Tonio: *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Würzburg 1973.
- Hölscher 1975
Hölscher, Tonio: *Die Aufstellung des Perikles-Bildnisses und ihre Bedeutung*, *WürzJb NF* 1, 1975, 187–199.
- Hölscher 2003
Hölscher, Tonio: *Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur*, in: Hölkeskamp, et al. 2003, 163–192.
- Hollein 1988
Hollein, Heinz-Günter: *Bürgerbild und Bildwelt der attischen Demokratie auf den rotfigurigen Vasen des 6.–4. Jahrhunderts v. Chr.*, *Europäische Hochschulschriften. Reihe 38, Archäologie* 12, Frankfurt a. M. 1988.
- Hurwit 1998
Hurwit, Jeffrey M.: *The Athenian Acropolis. History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge 1998.
- Immerwahr 1964
Immerwahr, Henry R.: *Book Rolls on Attic Vases*, in: Henderson 1964, 17–48.
- Jeppesen 2007
Jeppesen, Kristian: *A Fresh Approach to the Problems of the Parthenon Frieze*, *Proceedings of the Danish Institute at Athens* 5, 2007, 101–172.
- Junker
Junker, Klaus: *Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron*, *JdI* 117, 2002, 127–184.
- Kistler 2006
Kistler, Erich: *Satyreske Zecher auf Vasen, kontrakulturelle Lesarten und Tyrannen-Diskurs im vor- und frühdemokratischen Athen*, *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 9, 2006, 107–156.
- KIRSTE 2002
Kirste, Stephan, et al. (Hgg.): *Die Sophistik. Entstehung, Gestalt und Folgeprobleme des Gegensatzes von Naturrecht und positivem Recht*, Stuttgart 2002.
- Leipen 1971
Leipen, Neda: *Athena Parthenos. A Reconstruction*, Toronto 1971.
- Maas/McIntosh Snyder 1989
Maas, Martha/McIntosh Snyder, Jane: *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven 1989.
- Marrou 1977
Marrou, Henri I.: *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, dtv. Wissenschaftliche Reihe 4275, München 1977.
- Matheson 1995
Matheson, Susan B.: *Polygnotos and Vase-Painting in Classical Athens*, *Madison (Wisc.)*, London 1995.
- Moraw 1998
Moraw, Susanne: *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.: rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs*, Mainz 1998.
- Murray 1990
Murray, Oswyn (Hg.): *Symptica. A Symposium on the symposium. Discussions from the First Symposium on the Greek Symposion, Oxford, 4–8 September 1984*, Oxford 1990.
- Peschel 1987
Peschel, Ingeborg: *Die Hetäre Bei Symposion Und Komos*, Frankfurt A. Main 1987.
- Pollitt 1976
Pollitt, Jerome J.: *The Ethos of Polygnotos and Aristeides*, in: Bonfante/von Heintze 1976, 49–54.
- Neumer-Pfau 1982
Neumer-Pfau, Wiltrud: *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen*, *Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Archäologie* 18, Bonn 1982.
- Raab 1972
Raab, Irmgard: *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst*, *Archäologische Studien* 1, Frankfurt a. M., Bern 1972.
- Raafflaub 2007
Raafflaub, Kurt A., et al.: *Origins of Democracy in Ancient Greece*, Berkeley 2007.
- Raeck 1984
Raeck, Wulf: *Zur Erzählweise archaischer und klassischer Mythenbilder*, *JdI* 99, 1984, 1–25.
- Richter 1974
Richter, Lukas: *Der Stilwandel in der griechischen Musik zur Zeit der Polis Krise*, in: Welskopf 1974, 1450–1471.
- Ridgway 1970
Ridgway, Brunhilde S.: *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton 1970.

- Ridgway 1984
 Ridgway, Brunhilde Sismondo: *Roman Copies of Greek Sculpture*. Ann Arbor, Michigan 1984.
- Robert 1881
 Robert, Carl: *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Philologische Untersuchungen 5, Berlin 1881.
- Robert 1919
 Robert, Carl: *Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin 1919.
- Schauenburg/Schauenburg 1973
 Schauenburg, Brigitte/Schauenburg, Konrad: *Torso der myronischen Athena*. Hamburg, *Museum für Kunst und Gewerbe*, AntPl 12, 1973, 47–65.
- Schauenburg 1994
 Schauenburg, Konrad: *Zur Mythenwelt des Baltimoremalers*, RM 101, 1994, 51–68.
- Schalles 1985
 Schalles, Hans-Joachim: *Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im dritten Jahrhundert vor Chr*, *Istanbuler Forschungen* 36, Tübingen 1985.
- Schefold 1981
 Schefold, Karl: *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, *Geschichte der griechischen Sagenbilder* 3, München 1981.
- Scholten 2003
 Scholten, Helga: *Die Sophistik: eine Bedrohung für die Religion und Politik der Polis?*, Berlin 2003.
- Sichterermann 1966
 Sichtermann, Hellmut: *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, *Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 3/4, Tübingen 1966.
- Vazaki 2003
 Vazaki, Anna: *Mousike Gyne. Die musisch-literarische Erziehung und Bildung von Frauen im Athen der klassischen Zeit*, Möhnensee 2003.
- Welskopf 1974
 Welskopf, Elizabeth C. (Hg.): *Hellenische Poleis: Krise, Wandlung, Wirkung*, Bd. 3, Darmstadt 1974.
- West 1992
 West, Martin L.: *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- Willemsen 1939
 Willemsen, Franz: *Frühe griechische Kultbilder*, Würzburg 1939.
- Wilson 1999
 Wilson, Peter: *The aulos in Athens*, in: Goldhill/Osborne 1999, 58–95.
- Yatromanolakis 2009
 Yatromanolakis, Dimitrios (Hg.): *Decodifying Ancient Greek Images. Contemporary Methodologies*, 2009 (im Druck).
- Zanker 1995
 Zanker, Paul: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995.
- Zschätzsch 2002
 Zschätzsch, Anemone: *Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult*, *Internationale Archäologie* 73, Rahden, Westf. 2002.

