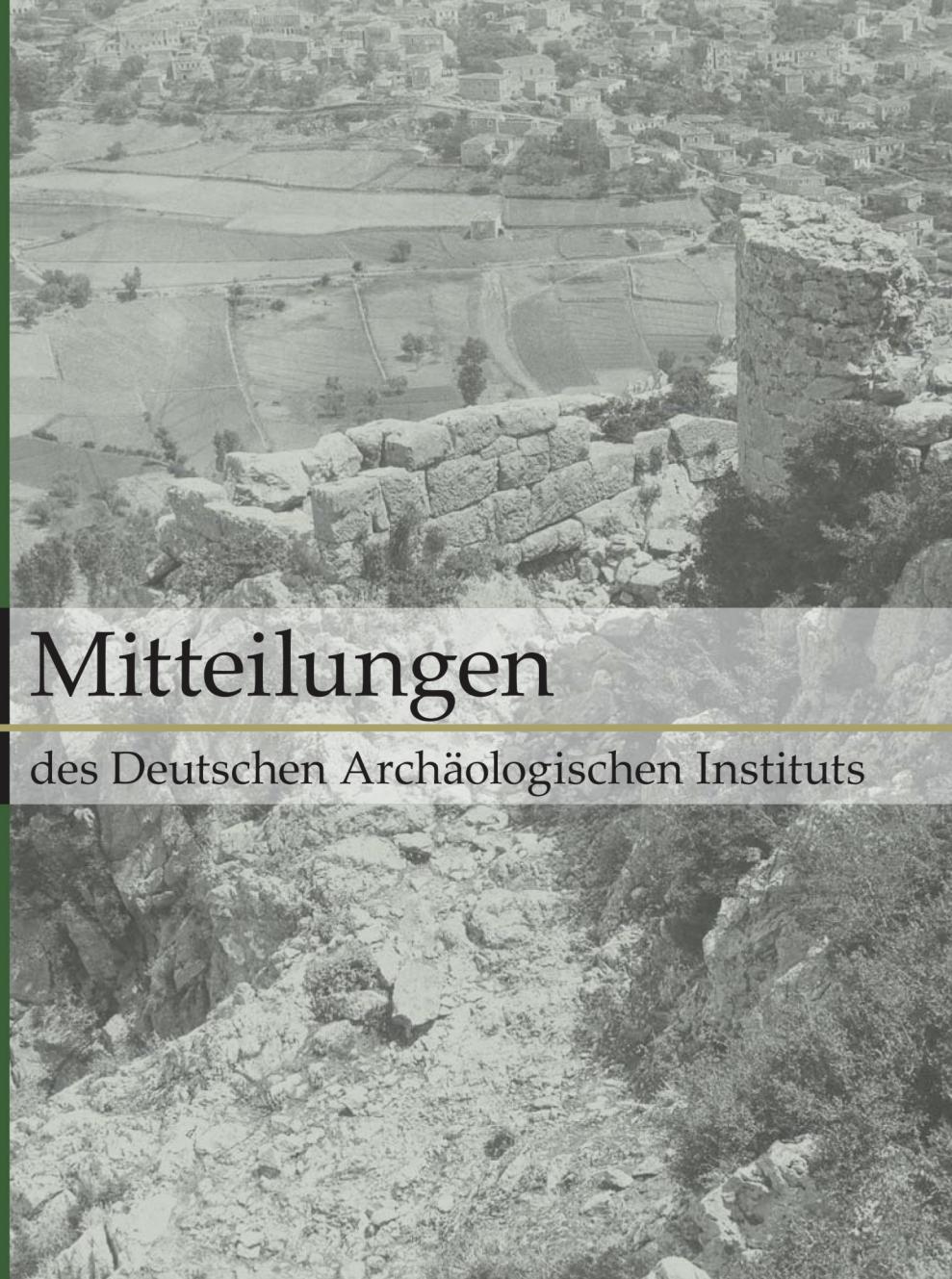


Athenische Mitteilungen

Abteilung

des Deutschen Archäologischen Instituts



Band 131/132 · 2016/2017

MITTEILUNGEN
DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS
ATHENISCHE ABTEILUNG

MITTEILUNGEN

DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

ATHENISCHE ABTEILUNG

BAND 131/132 · 2016/2017



GEBR. MANN VERLAG · BERLIN

VIII, 428 Seiten mit 242 Abbildungen

HERAUSGEBER

Katja Sporn und Reinhard Senff
Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen
Fidiou 1
10678 Athen
Griechenland

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Martin Bentz, Bonn
Emanuele Greco, Athen
Klaus Hallof, Berlin
Antoine Hermay, Marseille
Wolf Koenigs, München
Joseph Maran, Heidelberg
Wolfram Martini, Gießen
Sarah Morris, Los Angeles
Aliki Moustaka, Thessaloniki
Andrew Stewart, Berkeley

© 2017 by Gebr. Mann Verlag · Berlin

ISSN: 0342-1295

ISBN: 978-3-7861-2797-0

Umschlagbild: Daulis, Phokis. Zugang zur Akropolis an deren Nordwestecke
(D-DAI-ATH-Lokris-Phok-0119)

Einbandgestaltung: U. Thaler

Satz: www.wisa-print.de

Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG · Köthen

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung
und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie,
Mikrofilm usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Printed in Germany

Printed on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral) · tcf

Inhalt

- 1 GEORGIOS RETHEMIOTAKIS
The ›Divine Couple‹ ring from Poros and the origins of the Minoan calendar
- 31 MELISSA VETTERS – JÖRG WEILHARTNER
A nude man is hard to find. Tracing the development of Mycenaean late palatial iconography for a male deity
- 79 HERMANN J. KIENAST
Eine monumentale Terrasse im Heraion von Samos
- 99 COSTAS ZAMBAS
More light in the tunnel of Eupalinos
- 147 SOI AGELIDIS
Das Ploutoneion von Eleusis: Baugeschichte und Kult
- 169 ELENA WALTER-KARYDI
Sterbende Amazonen. Die eigenartige Weihung im ephesischen Artemision
- 193 KATJA SPORN
Forschungen zur Anlage, Ausdehnung und Infrastruktur des Heiligtums von Kalapodi. Die Kampagnen 2014–2016 mit Beiträgen von Mila Andonova – Stefan Biernath – Themistoklis Bilis – Wolfgang Czysz – Ioanna Dogani – Alicia Ferretti – Anne Fohgrub – Johanna Fuchs – Amerimni Galanou – Dimitris Grigoropoulos – Nils Hellner – Thomas Hintermann – Hristina Ivanova – Eric Laufer – Alexandra Livarda – Maria Magnisali – Wolfgang Rabbel – Katharina Rusch – Harald Stümpel – Sandra Zipprich
- 279 JOHANNES FOUQUET
Zwei Häfen in Troizen? Eine topographische Miszelle
- 287 KLAUS FITTSCHEN
Zum ›Schatzhaus des Minyas‹ in Orchomenos römischer Zeit
- 297 MICHAELA FUCHS
Das hadrianische Bogentor und ›Neuathen‹

- 323 ERICH GOSE – FRIEDRICH SCHOBER
Ergebnisse einer topographischen Reise durch Phokis
herausgegeben von Katja Sporn, mit einem Appendix, herausgegeben von Klaus Hallof
- 371 KATJA SPORN – ERIC LAUFER – PETER FUNKE
»Mit Maßband und Bussole«. Geschichte und Würdigung des Manuskripts über eine Phokisreise im Jahr 1926 von Friedrich Schober und Erich Gose
- 427 Hinweise für Autoren

Contents

- 1 GEORGIOS RETHEMIOTAKIS
The ›Divine Couple‹ ring from Poros and the origins of the Minoan calendar
- 31 MELISSA VETTERS – JÖRG WEILHARTNER
A nude man is hard to find. Tracing the development of Mycenaean late palatial iconography for a male deity
- 79 HERMANN J. KIENAST
A monumental terrace in the Heraion of Samos
- 99 COSTAS ZAMBAS
More light in the tunnel of Eupalinos
- 147 SOI AGELIDIS
The Ploutonion of Eleusis: building history and cult
- 169 ELENA WALTER-KARYDI
Dying Amazons. A peculiar dedication in the Ephesian Artemision
- 193 KATJA SPORN
Research on the layout, expansion and infrastructure of the sanctuary of Kalapodi. The 2014–2016 seasons
with contributions by Mila Andonova – Stefan Biernath – Themistoklis Bilis – Wolfgang Czysz – Ioanna Dogani – Alicia Ferretti – Anne Fohgrub – Johanna Fuchs – Amerimni Galanou – Dimitris Grigoropoulos – Nils Hellner – Thomas Hintermann – Hristina Ivanova – Eric Laufer – Alexandra Livarda – Maria Magnisali – Wolfgang Rabbel – Katharina Rusch – Harald Stümpel – Sandra Zipprich
- 279 JOHANNES FOUQUET
Two harbours in Troezen? A topographical miscellany
- 287 KLAUS FITTSCHEN
On the ›Treasury of Minyas‹ in Roman Orchomenos
- 297 MICHAELA FUCHS
Hadrian's Gate and ›New Athens‹

323 ERICH GOSE – FRIEDRICH SCHOBER

The results of a topographic trip through Phokis

edited by Katja Sporn, with an appendix, edited by Klaus Hallof

371 KATJA SPORN – ERIC LAUFER – PETER FUNKE

»With tape measure and compass«. A history and critique
of a manuscript about a trip to Phokis in 1926 by Friedrich Schober
and Erich Gose

427 Information for authors

Sterbende Amazonen

Die eigenartige Weihung im ephesischen Artemision

ELENA WALTER-KARYDI

ZUSAMMENFASSUNG Den Bronzestatuen verwundeter Amazonen des Phidias, Polyklet und Kresilas im ephesischen Artemisheiligtum liegt ein einheitliches Konzept zugrunde: Beim Sterben halten sie sich aufrecht. Dieses seltene Thema und das überlebensgroße Format machen die rühmende Absicht evident. Das Konzept weist auf die attische Bilder- und Gedankenwelt der Klassik hin: Im Athen des 5. Jahrhunderts lassen sich nämlich zwei gegensätzliche Auffassungen vom Krieg und von den Feinden fassen. Einerseits gilt es, für Athen zu kämpfen, wie die *Epitaphioi* ausrufen. Andererseits hebt Aischylos in den *Persern* deren Leiden ins Allgemein-Menschliche; in *Agamemnon* betont er die gemeinsame Schuld beider Gegner im Krieg. Solche Gedanken, die auch attische Vasenbilder und die polygnotische Gemälde des ›erobernten Troia‹ reflektieren, bieten einen Kontext für die ephesischen Statuen der mythischen Erzfeinde Athens: Die Kriegerinnen, besiegt und todgeweiht, halten sich aufrecht und stellen so, ähnlich wie Frauengestalten der attischen Tragödien (*Alkestis*, *Antigone*) und andere attische Bildwerke der Klassik, das ›bewusste Sterben‹ dar. Eine politische Sinngebung ist an den Amazonenstatuen nicht zu erkennen; sie können nur die Weihung eines reichen Einzelnen sein.

Schlagwörter Amazonen; Ephesos; Athen; klassische Plastik; Sterben.

Dying Amazons. A peculiar dedication in the Ephesian Artemision

ABSTRACT The bronze statues of wounded Amazons by Phidias, Polycletus, and Cresilas in the Ephesian sanctuary of Artemis share a common theme: in dying, they hold themselves upright. This uncommon theme and the larger-than-life-size format of the statues clearly betrays the sculptors' intention to glorify their subjects. The theme points to the iconographic and intellectual world of classical Attica: in 5th-century Athens, we find two contrary views of war and enemies. On the one hand, one must fight for Athens, just as *epitaphioi* called on citizens to do so. On the other hand, Aeschylus' *Persians* elevates the suffering of the Persians to a general human phenomenon; in the *Agamemnon*, Aeschylus stresses the shared guilt of both adversaries in wartime. Such ideas, which are reflected in vase paintings and in Polygnotus' paintings of ›conquered Troy‹, provide the context for the Ephesian statutes of the mythical arch-enemies of Athens: the female warriors, defeated and doomed to die, hold themselves upright and, like female figures of Attic tragedy (*Alcestis*, *Antigone*) and other Attic artworks from the Classical Period, depict ›conscious dying‹. No political symbolism can be detected in the statues of the Amazons; they can only have been the dedication of a wealthy individual.

Keywords Amazons; Ephesus; Athens; classical sculpture; dying.

Θνήσκουσες Αμαζόνες. Το ιδιαίτερο ανάθημα στο Αρτεμίσιο της Εφέσου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ Τα χάλκινα αγάλματα των πληγωμένων Αμαζόνων του Φειδία, του Πολύκλειτου και του Κρησίλα στο Αρτεμίσιο της Εφέσου βασίζονται σε ένα κοινό σκεπτικό: τη στιγμή του θανάτου οι Αμαζόνες είναι όρθιες. Αυτό το σπάνιο θέμα καθώς και η υπερμεγέθης κλίμακα των αγαλμάτων καθιστούν την υμνητική πρόθεση του έργου φανερή. Το θέμα του έργου παραπέμπει στον αττικό εικονιστικό και πνευματικό κόσμο της κλασικής περιόδου: στην Αθήνα του 5ου αιώνα υπάρχουν δύο αντιθετικές αντιλήψεις για τον πόλεμο και την ειρήνη. Από την μία υπάρχει η αντίληψη του αγωνίζεσθαι υπέρ της Αθήνας, όπως προτρέπουν οι *Επιτάφιοι*. Από την άλλη ο Αισχύλος στους *Πέρσες* εξιψώνει τα πάθη στο πανανθρώπινο. Στον *Αγαμέμνονα* τονίζει τις κοινές ευθύνες και των δύο αντιπάλων στον πόλεμο. Αυτές οι ιδέες, οι οποίες αντανακλώνται και στην αττική αγγειογραφία και στους πίνακες του Πολύγνωτου για την ›πτώση της Τροίας, προσφέρουν ένα νοηματικό πλαίσιο για τα αγάλματα των άσπονδων μυθικών εχθρών της Αθήνας στην Έφεσο: Οι πολεμίστριες, ηττημένες και λίγο πριν το θάνατο, στέκονται όρθιες και, όπως οι γυναικείες μορφές των αττικών τραγωδιών (*Αλκηστίς*, *Αντιγόνη*) και άλλων αττικών έργων της κλασικής περιόδου, προβάλλουν τον ›συνειδητό θάνατο. Στα αγάλματα των Αμαζόνων δεν αναγνωρίζεται πολιτικό περιεχόμενο. Δεν μπορεί παρά να είναι το αφιέρωμα ενός πλούσιου ιδιώτη.

Λέξεις-κλειδιά Αμαζόνες. Έφεσος. Αθήνα. Κλασική πλαστική. Θάνατος.

Die überlebensgroßen Bronzestatuen verwundeter Amazonen (*Abb. 1 a. b; 2 a. b; 3*), die um etwa 440–430 v. Chr. im ephesischen Artemisheiligtum geweiht wurden, waren berühmte Werke, wie die große Zahl römischer Kopien bezeugt. In der neuzeitlichen Forschung gab es heftige Kontroversen über die Frage nach dem jeweiligen Meister, der jede von ihnen schuf, wie auch nach dem Stifter und dem Grund ihrer Weihung. Überliefert ist nämlich, dass die einzelnen Amazonenstatuen von Polyklet, Phidias, Kresillas und Phradmon geschaffen worden sind und der Auftrag ein Wettbewerb gewesen ist, in dem der erste Preis nach dem eigenen Urteil der Bildhauer der polykletischen Amazone verliehen wurde¹. Wie viel oder ob überhaupt etwas an dieser Anekdote historisch ist, lässt sich kaum klären, doch an den römischen Kopien wurden drei Statuentypen erkannt, die man mit Polyklet oder Kresillas (*Abb. 1 a. b; 3*) und mit Phidias (*Abb. 2 a. b*) verbunden hat.

Die Statuen wurden zwar gemeinsam gestiftet, sind aber, ob sie einzeln oder auf einer gemeinsamen Basis standen², als Einzelfiguren konzipiert, denn sie zeigen keinen Bezug zueinander, nehmen einander gar nicht wahr, wie es bei einer Gruppe ruhig stehender Figuren der klassischen Plastik die Regel wäre³; »jede ist ein abgeschlossenes Werk«⁴. Es ist das Thema, das allen gemeinsam ist: Sie stellen Verwundete dar, die sich beim Sterben noch aufrecht halten. Auch der kurze, doppelt gegürtete, dem griechischen Männergewand dieser Jahre angegliche Chiton findet sich bei allen drei; offensichtlich liegt ihnen ein einheitliches Konzept zugrunde. Im Folgenden geht es mir nicht um die Frage der Zuschreibung der einzelnen Statuen zu den genannten Bildhauern, sondern um den Stifter und den Grund dieser Weihung. Darüber ist nichts überliefert.

Die Verwundung ist zwar bei jeder Amazone eine andere, doch bei allen erzeugt sie, durch leichte Verschiebungen vom kontrapostischen Stand einer hochklassischen Figur, eine charakteristische Labilität. Die auf ihrer rechten Seite zweimal verletzte Amazone (*Abb. 1 a. b*)⁵ scheint mit der Linken das Blut mit einem Zipfel ihres Chitons abzutupfen und stützt sich mit der Rechten auf ihren Speer. Die am linken Bein verletzte Amazone (*Abb. 2 a. b*)⁶ setzt dieses leicht vor und entlastet es, indem sie sich auf das andere Bein und den mit beiden Händen gehaltenen Speer stützt. Die an ihrer rechten Brust verwundete Amazone (*Abb. 3*)⁷ hält sich aufrecht, indem sie sich an einen Pfeiler lehnt; die rechte Hand legt sie auf den Kopf. Diese Geste – nicht realistisch begründet, da sie die Wunde auseinanderzieht – wirkt als Bildformel der Erschöpfung. Alle drei neigen nachdenklich den Kopf, ohne auf ihre Wunden zu schauen.

Dass diese Statuen Verwundete darstellen, hat niemand angezweifelt, doch darüber, ob die Verwundung tödlich sei, wie auch über den Anlass und den Stifter dieser Weihung

Die folgenden Zeilen schließen sich in Vielem dem an, worauf es mir im Buch über die attischen Grabmäler (Walter-Karydi 2015) ankam, so dass dieses im Folgenden oft zitiert wird. Für anregende Gespräche über das Thema danke ich Andreas Prater.

¹ Plin. nat. 34, 53; vgl. Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1229. Der Name Kydon, als fünfter Bildhauer überliefert, wurde überzeugend als ein Missverständnis von Kydonia, der Heimatstadt des Kresillas, gedeutet. – Zu Phradmon s. Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1382. Zur Amazone des Phidias s. Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1021–1023, zu jener des Kresillas s. Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1091, zur polykletischen s. Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1229. – Zur Forschungsgeschichte s. Bol 1998; Wünsche 2008b.

² Die Vorschläge zur Aufstellung der Statuen fallen

verschieden aus (vgl. Fleischer 2002, 199 mit weiteren Verweisen).

³ Wie z. B. bei einer frühklassischen Kleinbronze Gruppe in Delphi (Walter-Karydi 2015, 131 f. Abb. 67).

⁴ Furtwängler 1893, 289.

⁵ Zu *Abb. 1 a* s. Bol 1998, 188 Nr. II.2 Taf. 52. 53. 80. 81 a; 135 f. (Typus II, Sosikles). – Zu *Abb. 1 b* s. Wünsche 2008b, 142 Abb. 10.11.

⁶ Zu *Abb. 2 a* s. Bol 1998, 210 f. Nr. III.7 Taf. 118. 119. 140 b–d; 153 a (Typus III, Mattei). – Zu *Abb. 2 b* s. Wünsche 2008b, 143 Abb. 10.12. – Vgl. Davison 2009, 3–16 Taf. 3–5.

⁷ Zu *Abb. 3 a* s. Bol 1998, 173 f.; Wünsche 2008b, 141 Abb. 10.10. Kopien: Bol 1998, 35–49, Taf. 1–51 (Typus I, Sciarra). Zu der im Jahr 2002 in Spanien (Écija) gefundenen, vollständig erhaltenen Kopie s. Wünsche 2008b, 142 Anm. 5; León 2008. Zu ihrer Farbgebung s. Ostergaard u. a. 2014, 52–62.



Abb. 1 Verwundete Amazone, Typus Sosikles (Polyklet oder Kresilas zugeschrieben):

- a. Römische Marmorkopie einer Bronzestatue; neuzeitliche Ergänzungen, H 2,02 m, Museo Capitolino, Rom, Inv. Nr. 651, um 440–430. –
- b. Rekonstruktionsskizze der Amazone (R. Wünsche; Zeichnung A. Neubauer)

gehen die Meinungen auseinander. Mehrere Forscher plädierten dafür, Athen (oder der Attische Seebund) hätte diese Statuen gleichsam als Siegesanathem im Artemisheiligtum geweiht, da die Amazonen als mythische Erzfeinde der Athener ein Gegenstück zu den besieгten Persern seien⁸. Andere bezeichneten sie als eine Stiftung von Ephesos oder von den Priestern des Artemisions und nahmen an, die Statuen würden die von Dionysos und Herakles besieгten, verletzt im Heiligtum Asyl suchenden Amazonen darstellen, »weniger aus politischen als aus traditionell-religiösen und künstlerischen Gründen«⁹. In diesem Sinn bezeichnete Robert Fleischer die Statuen als das mythische Paradigma des ephesischen Asyls; die Kriegerinnen seien »verwundet, wohl auch erschöpft, und ruhig stehend dargestellt. Eine Bedrohung von außen ist nicht angedeutet. Die Flucht vor ihren Gegnern und das Schutzflehen am Kultbild oder am Altar liegen hinter ihnen. Im Artemision werden sie

⁸ Hölscher 2000, 208 f. und Fleischer 2002, 192–200 referieren den bisherigen Forschungsdiskurs.

⁹ Dohrn 1979, 124.



Abb. 2 Verwundete Amazone, Typus Mattei:
a. Römische Marmorkopie
einer Bronzestatue des
Phidias; neuzeitliche
Ergänzungen, H 2,11 m,
Tivoli, Villa Hadriana,
Museum, Inv. Nr. 2266,
um 440–430. –
b. Rekonstruktion der
Amazone (Fotomontage
J. Floren)

genesen«¹⁰. Dieser Deutung fügte Tonio Hölscher hinzu, die Statuen seien »ein Monument der Selbstbehauptung« von Ephesos gegenüber dem übermächtigen Athen; der Anlass sei wohl die ›Einweihung‹ des Artemisions, die um 440–430 v. Chr. stattgefunden haben soll¹¹.

Beim Versuch, die ephesischen Amazonen zu deuten, kann man nicht damit argumentieren, ihre Wunden seien zu leicht, um tödlich zu sein: Man erinnere sich, dass z. B. die sterbende Gallierin der Gruppe Ludovisi¹² nur unter der linken Achsel verwundet ist und die sterbende Penthesilea der Gruppe mit Achill¹³ nur unter der rechten Brust. In der griechischen Bilderwelt ist ein Verwundeter meistens ein Sterbender. Daher kann die Annah-

¹⁰ Fleischer 2002, 199.

¹¹ Hölscher 2000, 198. 212. 214–216. Übereinstimmend:

Wünsche 2008b, 143 f.; Davison 2009, 2. Anders Bol

2004, 157. – Schmaltz 1995, 342 bezeichnete die Amazonenstatuen als ein »attisches Monument«, meinte

aber, »die Knüpfung mit Ephesos wird dadurch eher schwieriger«.

¹² s. u. Anm. 73.

¹³ s. u. Anm. 53.

me, dass die Amazonen *Abbildung 1–3* genesen und so zum mythischen Paradigma für das Asyl im Artemision werden, kaum überzeugen.

Dass sie Einzelfiguren sind, lässt aufhorchen, denn in der archaischen und klassischen Plastik erscheint zum Verwundeten in der Regel auch sein siegreicher Gegner. Etwa in den Giebelkämpfen des Aphaia-tempels: Der Verletzte *Abbildung 4 a* (VII) ist vom Krieger IV getroffen, der Verletzte *Abbildung 4 b* (XI) von Herakles (V)¹⁴. Der entsprechenden Regel, dass zum Sieger der bezwungene Gegner gehört, folgen die Einzelfiguren siegreich Ausschreitender, die in der spätarchaischen Plastik aufkommen und sich fortan häufig finden, nicht: Götter wie der blitzschwingende Zeus¹⁵, Heroen wie der keulenschwingende Herakles¹⁶, aber auch Sterbliche, wie die namenlosen Kleinbronzen von Kriegern oder das von Kritios und Nesiotes signierte, etwa lebensgroße bronzenen Selbstbildnis, das ein Hegelochos um etwa 480–460 v. Chr. auf der Akropolis stiftete. Die Statue lässt sich rekonstruieren als ein siegreich ausschreitender Krieger, dessen Ausfallstellung an Aristogeiton der Tyrannenmördergruppe dieser Meister erinnert¹⁷. Nach der Inschrift hat sie Hegelochos als Erinnerungsmal an die Mühen des Krieges der Athena geweiht¹⁸;

Abb. 3 Verwundete Amazone, römische Kopie einer Bronzestatue; neuzeitliche Ergänzungen, Typus Sciarra (Kresillas oder Polyklet zugeschrieben), H 1,84 m, Antikensammlung Staatliche Museen Berlin, Inv. Nr. Sk 7 (K 176), um 440–430



¹⁴ Zu *Abb. 4 a* s. Wünsche 2011, Abb. 229. – Zu *Abb. 4 b* s. Ohly 1976, 102–113 (O.XI) Taf. 64–72 Beil. A–D. Zur Datierung dieser Giebel s. Walter-Karydi 2015, 400 zu Abb. 68 mit weiteren Verweisen.

¹⁵ Vgl. z. B. die ägäische Kleinbronze in Princeton (Walter-Karydi 1987, 34 Taf. 44. 45).

¹⁶ Vgl. z. B. die argivische Kleinbronze in New York, um 530 v. Chr. (Walter-Karydi 1987, 16 Abb. 8), die korinthische in Athen, um 490 v. Chr. (Walter-Karydi 1987, 17 Abb. 9. 10.) und die argivische im Louvre, um 470–460 v. Chr. (Walter-Karydi 1987, 25 Abb. 21. 22).

¹⁷ Krumeich 2011, 89–95 Taf. 24 (Basis der Hegelochos-Statue). 25, 1 (Aristogeiton, Neapler Kopie); 25, 4 (Hegelochos, Rekonstruktionszeichnung); Kanstei-

ner u. a. 2014, Nr. 565. Tyrannenmördergruppe: Kansteiner u. a. 2014, Nr. 558–562.

¹⁸ Hegelochos bezeichnet sich in der Inschrift als Sohn des Ekphantos und Vater des Ekphantos. In der fruklassischen Zeit begannen die Athener in ihren Weihinschriften den Vaternamen des Weihenden zu nennen, so wie sie wenig später dem Namen des Toten in den Inschriften der Grabreliefs jenen seines Vaters hinzufügten; die so erfolgte Einbindung in die Familie ist charakteristisch für die attische Klassik (Walter-Karydi 2015, 203–205). Der Nicht-Athenener Hegelochos folgte dieser Sitte und gab sogar den Namen seines Sohnes an. Zum Epigramm vgl. Kaczko 2016, 345–354.

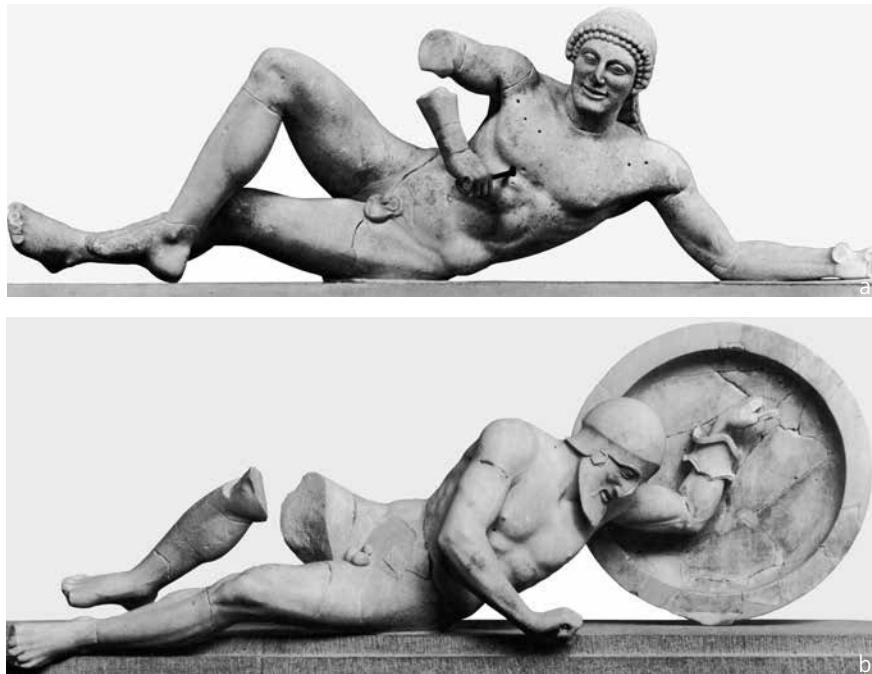


Abb. 4 Verwundete Krieger vom Aphaiatempel auf Ägina, Glyptothek München:
a. Westgiebel, um 500–490. –
b. Ostgiebel, um 490–480

die Figur stellte aber zugleich seine Tapferkeit im Kampf dar, denn das Fehlen des besieгten Gegners bringt eine Steigerung: Ähnlich wie der allein ausschreitende Zeus viel mächtiger wirkt als in den Bildern, wo er etwa Typhon besiegt¹⁹, schien Hegelochos jedem potentiellen Feind gewachsen, stets siegreich zu sein.

Die gleiche Steigerung zeichnet einen Verwundeten als Einzelfigur aus, wenn er nicht liegend oder halb liegend erscheint wie die Krieger Abbildung 4 a und 4 b (was weitaus häufiger vorkommt), sondern sich noch aufrecht hält. Dieses Thema, das die Amazonen Abbildung 1–3 in drei Varianten präsentieren, findet sich seltener als jenes des siegreich Ausschreitenden ohne Gegner und taucht offenbar erst im 5. Jahrhundert auf. Aus schriftlichen Nachrichten sind zwei solche Statuen bekannt, die sich aber mit keiner Kopie sicher verbinden lassen: der »sterbende Verwundete, dem man ansehen kann, wie wenig Leben noch in ihm ist«²⁰, ein Werk des Kresilas, der auch eine der ephesischen Amazonen schuf²¹, und der von Pfeilen getroffene Diitrephe, eine auf der Athener Akropolis geweihte Bronzestatue²². »Kurz nach dem Tod des Diitrephe stiftete jemand aus dessen persönlichem oder politischem Umkreis eine Porträtstatue des Strategen auf der Akropolis, die diesen im Moment seines Todes zeigte«²³. An diesem Bildnis eines offenbar aufrecht stehenden Sterbenden waren die Pfeilschüsse keineswegs demütigende Merkmale des Besiegten, sondern führten die Tapferkeit des für Athen Sterbenden vor, was sein Noch-Stehen steigerte. Und sicher war Diitrephe, ähnlich wie die ephesischen Amazonen, nur vorne verwundet, da nur Feiglinge

¹⁹ Wie z. B. in den Bildern auf archaischen Schildbandreliefs (Schefold 1993, 197 Abb. 196. 197).

²⁰ Plin. nat. 34, 74 (Übersetzung: Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1088): *volneratus deficiens*. s. u. Anm. 22.

²¹ s. o. S. 170 Abb. 1a. b oder Abb. 3.

²² Paus. 1, 23, 3. 4. Zum *volneratus deficiens* s. Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1088. Dörig 1985 hielt die Statue Abb. 6 für eine Kopie des *volneratus*; vgl. Krumeich 1997, 141 f. Anm. 745; Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1090. – Die Statue des Diitrephe setzte Krumeich 1997, 140–144. 229 f. Nr. A15 Abb. 17 an das Ende des 5. Jhs.; Keesling 2004 datierte die von Kresilas signierte Akropolis-Basis (Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1089) in diese Jahre herab, verband sie mit dem *volneratus deficiens*, der dann Diitrephe wäre, und sie datierte das Schaffen von Kresilas ebenfalls herunter; darin kann ich ihr nicht folgen.

²³ Krumeich 1997, 144; bereits Furtwängler 1893, 278 lehnte ab, dass die Statue Diitrephe als bloß verwundet und genesungsfähig zeigte.

auf dem Rücken getroffen waren: »Den, der sich umdreht, trifft von hinten der Stoß²⁴. So etwa der in die Flucht getriebene Krieger auf einer Kanne des Terpaulos-Malers, um 460 v. Chr.²⁵; von drei Pfeilen am Rücken getroffen, hält er zwar noch seinen Speer zum Angriff bereit, dieser aber ist gebogen und scheint wertlos.

Die Statuette *Abbildung 5²⁶* kopiert zwar kaum ein Original des 5. Jahrhunderts, demonstriert aber die Haltung eines aufrecht stehenden Sterbenden, nicht unähnlich der Amazone *Abbildung 2*: Am linken Oberschenkel verwundet setzt der Krieger dieses Bein tastend vor und stützt sich auf das rechte sowie auf den Speer, den er mit beiden Händen festhält.

Ein Sterbender war auch der Polemarch Kallimachos im Gemälde der Marathon Schlacht in der Stoa Poikile²⁷. Er aber »glich eher einem Kämpfer als einem Toten²⁸; noch beim Sterben führte er Krieg. Er tat dies als Mitglied einer siegreich vordringenden Kriergemeinschaft. Hingegen stellen die Amazonen *Abbildung 1–3* besiegt Sterbende dar, die nicht mehr kämpfen, sondern allein stehen und sich ihres Sterbens gewahr werden. Ihrer Haltung nach lehnen sie sich aber nicht dagegen auf; sie bejahen das Sterben im Krieg, allerdings nicht wegen der Bindung an eine Polis wie Kallimachos: Für die Amazonen ist Kämpfen ein Eigenwert.

Für Diitrephe wurde eine Votivstatue errichtet; eine Grabstatue käme nicht in Frage, denn im 5. Jahrhundert gab es die statuarischen Grabbildnisse der archaischen Zeit nicht mehr²⁹. Wenn man einen Kriegstoten besonders auszeichnen wollte, errichtete man für ihn – außer der kollektiven Gefallenstenstele im *Demosion Sema*, auf der sein Name, aber kein Bildnis von ihm stand – ein großes Grabrelief auf seinem Familienbezirk, wie es für Dexileos geschah³⁰. Eine Statue als Sonderehrung für einen Toten war nur in einem Heiligtum aufzustellen, wie etwa die postume Bildnisstatue der Lysimache auf der Akropolis, die 64 Jahre lang Priesterin der Athena gewesen war³¹.



Abb. 5 Sterbender Krieger, aus Bavai, römisch, H 0,32 m, Musée des Antiquités Nationales Saint-Germain-en-Laye, Inv. Nr. 50047

²⁴ Tyrt. 8, 17. 18 (Übersetzung: Fränkel 1962, 176).

²⁵ ARV² 308 Nr. 3. Muth 2008, 209–211 Abb. 132; Saunders 2010, 10–12 Abb. 4.

²⁶ s. Anm. 22.

²⁷ Zum Gemälde s. Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1529–1544.

²⁸ Him. Or. 59, 2 (Übersetzung: Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1543).

²⁹ In Athen gewann die Familie im 5. Jahrhundert an Geltung; daher durfte man Tote nicht durch eine Statue am Grabbezirk, der charakteristischen attischen

Grabmalform der Klassik (Walter-Karydi 2015, 201 Abb. 108–110), über den Familienverband erheben.

³⁰ Vgl. Walter-Karydi 2015, 182 f. Abb. 101. 102 (mit Lit.). Gefallenstensten: Walter-Karydi 2015, 170–182 Abb. 93. 96. 97. 99. 100.

³¹ Im Epigramm für Lysimache wurden bezeichnenderweise Züge eines Weih- und eines Grabgedichtes kombiniert (Walter-Karydi 2015, 337). Die Statue schuf Demetrios von Alopeke (Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1801. 1802).

Ein zweiter Unterschied zwischen den Grabbildnissen von Gefallenen und der Statue des Diitrepheus besteht darin, dass in dieser das Sterben eines im Kampf offenbar besieгten Kriegers thematisiert wird, während die Kriegstoten in den Grabreliefs nicht nur als Lebende auftreten, wie in allen Grabbildnissen, sondern auch als Sieger: Sie bezwingen – ob als Reiter wie Dexileos oder als Fußsoldat wie Stratokles – einen Gegner, oder sie schreiten siegreich aus, allein, in der Haltung des Hegelochos³², wie Ktesikrates und Aristonautes³³.

Die ephesischen Amazonen entsprechen attischen Votivstatuen wie jener des Diitrepheus. An ihnen ist, anders als beim Strategen Kallimachos³⁴, kein Kampfdrang zu sehen; angesichts des Todes haben sie sich gleichsam ihrer Kriegeridentität entledigt; sie tragen keine Schutzwaffen und halten ihre Speere nicht kampfbereit. Doch darin, dass sie kaum mehr aus eigener Kraft stehen können, sich aber, ob auf Speer oder Pfeiler gestützt, noch aufrecht halten, ist die rühmende Absicht in der Weihung dieser Statuen evident. Auch ihr überlebensgroßes Format verrät diese Absicht.

Die Amazonensagen waren zwar in ganz Griechenland heimisch, doch nirgendwo wurden sie bildlich so reich thematisiert wie in Athen. Ein charakteristischer Themenwandel kommt hinzu: In den spätarchaischen attischen Vasenszenen der Amazonomachie handelt es sich um den Kampf des Theseus, der die Amazonenkönigin Antiope raubt, und seiner Gefährten gegen die Amazonen, die dies verhindern wollen³⁵; in den Bildern nach den Perserkriegen geht es aber um den Überfall der Amazonen auf Attika, der von den Athenern unter Theseus abgewehrt wird. Eine attische Sage wurde also gleichsam erfunden, indem man den Zusammenhang der Amazonomachie mit dem Raub der Antiope im Bild beiseiteschob: »Aus dem Liebesraub einer schönen Königin wurde ein patriotischer Abwehrkampf«³⁶. Dieser Kampf erschien nunmehr oft in den attischen Bildern des 5. Jahrhunderts, und die *Epitaphioi* hoben ihn hervor³⁷. Das Erfinden einer Sage mag uns, die wir in einer dogmatischen Religion aufgewachsen sind, verwundern, die Athener befremdete es aber keineswegs: Um dem aktuellen Bedürfnis nach einer glorreichen mythischen Vergangenheit nachzukommen, verwandelten sie die alte Sage zu einer von den Athenern Kriegern, die die Polis erfolgreich verteidigen. Und diese neue Sage gehörte fortan zum Glauben.

So stellen die Amazonomachien auf den attischen Vasen der Jahre nach den Perserkriegen den Angriff auf Attika dar (*Abb. 6. 7*)³⁸. Auf Abbildung 7 bestätigen dies auch die Beischriften: Theseus, gefolgt von Peirithoos und einem anderen Gefährten, greift die bereits in die Knie gesunkene Andromache an, die sich standhaft wehrt; ihr zu Hilfe galoppieren Hippolyte und zwei andere Amazonen heran (*Abb. 7 a*). Auf Abbildung 7 b greift Demophon eine Amazone an, die aber erfolgreich Widerstand leistet; hinter ihm erscheint Akamas, geduckt, zum Angriff bereit, und von links eilt eine Amazone herbei. Weiter rechts ist eine Amazone die Siegerin; sie stößt ihr Schwert dem zusammengesunkenen Megareus in den Hals, zu spät stürmt ihm zu Hilfe ein Athener heran.

In diesen Vasenszenen erscheinen die Amazonen mal unterlegen, mal siegreich und mal in unentschiedenen Kampf verwickelt: Der agonale Charakter der Kampfbilder von Griechen gegen Griechen findet sich auch in den Amazonomachien. Die Kriegerinnen treten in

³² s. o. S. 173 f.

³³ Dexileos, s. o. Anm. 30. Stratokles: CAT 2.217. Ktesikrates: CAT 1.277; Walter-Karydi 2015, 301–303 Abb. 187. Aristonautes: CAT 1.460; Walter-Karydi 2015, 302 f. Abb. 188 a. b.

³⁴ s. o. S. 175 Anm. 27. 28.

³⁵ Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 601 f. Nr. 230–244 Taf. 469–471; Kauffmann-Samaras 1981, 858 f. Nr. 4–13 Taf. 683–685; Steinhart 2008b.

³⁶ Hölscher 1973, 72. Von den Hoff 2010, 309 betonte, dass die Fraueraubszenen des Theseus um 470 v. Chr. von den attischen Vasenbildern verschwinden.

³⁷ s. u. S. 179 f.

³⁸ Zu Abb. 6 s. ARV² 613 Nr. 1; 1662; Beazley, Para. 397; Beazley Addenda² 268; Muth 2008, 382 f. Abb. 271. – Zu Abb. 7 s. ARV² 1052 Nr. 29; Beazley, Para. 442. 444; Beazley Addenda² 322.



Abb. 6 Amazonomachie,
Volutenkrater des Malers
der zottigen Satyrn,
Metropolitan Museum
of Art, New York,
Inv. Nr. 07.286.84, um 460



Abb. 7 Amazonomachie,
Dinos der Polygnot-
Gruppe, British Museum,
London, Inv. Nr. 99.7–21.5,
um 450

den Vasenbildern als gleichwertige Gegner der Athener auf³⁹, und dies traf sicher auch auf die verlorenen Gemälde dieses Themas im Theseion und in der Stoa Poikile⁴⁰ zu, so wie es auch die Westmetopen des Parthenon zeigen⁴¹ und es sich im Außenbild des Athena Parthenos-Schildes rekonstruieren lässt⁴².

Es ist denn auch signifikant, dass die Amazonen in den Westmetopen und am Schildrelief, ähnlich wie die ephesischen (Abb. 1–3), auf jeden fremdländischen Zug in der Tracht verzichten. Seit dem Erscheinen der Amazonen in der attischen Bilderwelt im zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts variierte ihre Kleidung erheblich – anfangs durch vereinzelte Züge der skythischen Tracht, die sich im späteren 6. Jahrhundert vermehrten, ab etwa 500 und vor allem nach den Perserkriegen durch einzelne Merkmale der Persestracht⁴³. Offenbar ging es den Meistern eher darum, den Kriegerinnen einen fremdländischen, gar exotischen Charakter zu verleihen, als eine ethnisch bestimmte Tracht getreu wiederzugeben. Dass die

³⁹ Vgl. Kaeser 2008a, 64–70.

⁴⁰ Amazonomachie im Theseion: s. Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1547. Amazonomachie in der Stoa Poikile: s. Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1523–1528.

⁴¹ Wesenberg 1983; Berger 1986, 99–107 Taf. 114–139.

⁴² s. Kansteiner u. a. 2014, Nr. 855. 893. 906.

⁴³ Vgl. Veness 2002; Kaeser 2008a; Kaeser 2008b.



Abb. 8 Achill tötet Penthesilea,
Schale des Penthesilea-Malers,
Staatliche Antikensammlungen
München, Inv. Nr. 8705 (2688),
um 460

Amazonen auch in der attischen Hoplitenrüstung erscheinen (Abb. 7a, *Andromache*)⁴⁴, und dass sie sich auf spätarchaischen Vasen in Themen finden, die für die Athener Krieger charakteristisch sind, wie bei der Bergung einer Gefallenen⁴⁵ oder beim Sich-Rüsten⁴⁶, zeigt die Achtung der Athener vor den Kriegerinnen. Nur die Nacktheit der griechischen Kämpfer übernehmen die Amazonen nie: Auf ihre Weiblichkeit verzichten sie nicht. Sie tragen auch oft Schmuck, »treten als schöne Frauen auf«⁴⁷.

Im herausragenden Schalenbild Abbildung 8⁴⁸ sind die Figuren nicht benannt, doch die mit einem kurzen, gegürteten Chiton Gekleidete muss Penthesilea sein. Die Amazonenkönigin war mit ihren Kriegerinnen im Kampf vor Troja nach Hektors Tod den Trojanern zu Hilfe gekommen, und wurde von Achilles getötet. Hier erscheint sie aber kaum als Kämpferin, da sie keine Waffen trägt. Zudem ist sie überreich geschmückt (mit plastisch aufgesetzten, ursprünglich vergoldeten Ohrringen, Diadem, Knöchel- und Armbändern). Achilles senkt sein Schwert tief in ihre Brust; sie, bereits geschwächt in die Knie brechend, sucht mit beiden Händen bloß die Wucht des Stoßes zu hemmen und schaut hinauf zu ihm; die aufeinander gerichteten Blicke legen eine existenziell-erotische Begegnung nahe⁴⁹. Wohl ist

⁴⁴ Vgl. Kaeser 2008a, 70–72.

⁴⁵ z. B. auf einem Teller, um 500 v. Chr. (New York, Metropolitan Mus. of Art: ABV 677 Nr. 1; Beazley, Para. 319; Beazley Addenda² 148; Devambez – Kauffmann-Samaras 1981, 631 Nr. 730 Taf. 518).

⁴⁶ z. B. auf einer Hydria des Hypsis, gegen 500, in München (ARV² 30 Nr. 1; 1621; Beazley Addenda² 156 f.; Steinhart 2008a, 116 Abb. 9).

⁴⁷ Kaeser 2008b, 150 f.

⁴⁸ ARV² 879 Nr. 1; 1673; Beazley, Para. 428; Beazley Addenda² 300; Kossatz-Deissmann 1981, 164 Nr. 733 Taf. 131; Knauß 2006; Steinhart 2008c; Fantuzzi 2012, 267–279 Taf. 8.

⁴⁹ Hingegen reiten Penthesilea und Achilles (Beischriften) auf einer Amphora in München, um 520 v. Chr., als Krieger gegeneinander (ABV 321 Nr. 10; Knauß 2006, 244 Abb. 37, 1; Steinhart 2008c, 180 f. Abb. 13.2. 13.3).

hier die Sage dargestellt nach der Achill, in dem Moment als er Penthesilea tötete, von ihrer Schönheit überwältigt wurde und sich in sie verliebte⁵⁰. Dies gilt wahrscheinlich auch für das Gemälde des Panainos auf einer der Holzschränken am Thron des phidiasischen Zeus im Zeustempel von Olympia, das mit den ephesischen Amazonen etwa gleichzeitig entstanden sein wird; nach Pausanias war sein Thema »Penthesilea, die ihr Leben aushaucht, und Achill, der sie stützt«⁵¹.

Im Schalenbild *Abbildung 8* flankieren zwei Nebenfiguren die Gruppe: eine tote Amazone, die auf die Niederlage der Kriegerinnen verweist, und ein Griechen, der zwar das Schwert in der Rechten kampfbereit hält, aber den Speer in der Linken mit der Spitze nach unten ruhen lässt, so dass er dem Geschehen in der Mitte nur beiwohnt. Gegenüber der fremdländischen Tracht der toten Amazone wirkt das schlichte Gewand der Penthesilea als eine Auszeichnung, und ihre erhabene Gestalt verrät jene Achtung der Athener vor den Amazonen, die in den ephesischen Statuen (*Abb. 1–3*) kulminiert⁵².

Mit diesen ist sie auch in ihrer Haltung angesichts des Todes wahlverwandt. Dies wird deutlich im Vergleich etwa mit der sterbenden Penthesilea einer späthellenistischen Gruppe, die aus römischen Marmorkopien bekannt ist⁵³: Nach Achills Schwerthieb unter ihre rechte Brust ist sie in die Knie gegangen, und er fängt sie auf – zu spät um sie am Leben zu halten, zu spät realisierend, dass er sie liebt. Ihre Köpfe wenden sich voneinander ab, anders als bei den Gestalten von Achill und Penthesilea auf der Schale *Abbildung 8*. Penthesileas Sterben erscheint als ein physischer Zusammenbruch und zeigt Affektwerte; all das ist den ephesischen Amazonen, den Figuren der Klassik überhaupt, fremd.

Es ist anzunehmen, dass die ephesischen Statuen Kriegerinnen darstellen, die in der attischen Amazonomachie besiegt waren⁵⁴. Lysias führte in seinem *Epitaphios*⁵⁵ aus, dass man die Amazonen wegen ihres Mutes eher für Männer hielt als wegen ihrer Gestalt für Frauen, dass sie über viele Völker herrschten und ihre Nachbarn unterworfen hatten. Weiter heißt es, dass sie sich, als sie vom großen Namen Athens hörten, aus Arroganz und Ruhmsucht für einen Angriff entschieden, die streitbarsten ihrer Untertanen dafür versammelten und gegen die Polis zogen; zwar seien sie stets siegreich gewesen, solange sie bloß mit Männern kämpften, als sie es aber wagten, gegen Athen zu marschieren, trafen sie auf wahrhaftig tapfere Männer, so dass sie in der Gesinnung wieder Frauen wurden – und sie wurden überwältigt. In Athen zeigte man denn auch ihre angeblichen Gräber⁵⁶.

In den *Epitaphioi* galt die Amazonomachie als das mythische Gegenstück zum Sieg über die Perser, vor allem zur Marathon Schlacht, dem historischen Sieg, auf den sich die Athener am meisten beriefen. Man zog ja keine Trennlinie zwischen den mythischen und den historischen Heldenaten; sie alle führten die glorreiche Vergangenheit der Polis vor, zeigten die Kontinuität ihres Ruhms und stärkten die kollektive Identität. Die aus historischen und mythischen Ereignissen erschaffene Vergangenheit setzte Verhaltensmaßstäbe für die gegenwärtigen Athener und forderte sie auf, sich solcher Vorfahren ebenbürtig zu erweisen. Diesen Sinn hatte das Thema der attischen Amazonomachie auch in den Gemälden im Theseion und in der Stoa Poikile, in den Reliefs der Parthenon-Westmetopen und des Schildes

⁵⁰ Manche Forscher wollen dieses Thema im Schalenbild nicht erkennen, s. aber Steinhart 2008c, 183 f.

⁵¹ Paus. 5, 11, 4–6 (Übersetzung: Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1565). Von Nebenfiguren wie im Schalenbild *Abb. 8* ist nicht die Rede.

⁵² Anders, negativ, beurteilte Castriota 2005, 94–97 die Amazonen.

⁵³ Berger 1994, 303 f. Nr. 65–67 Taf. 249 (Rekonstruktionsvarianten). Die Originalgruppe datierte Berger

1994, 303 »wohl im 2. Jh. v. Chr.«, Himmelmann 1995, 58–60 in die zweite Hälfte des 2. oder eher in die erste Hälfte des 1. Jhs., Vorster 2007, 315 f. Abb. 316–320 (mit weiteren Hinweisen) um 100 v. Chr.

⁵⁴ Dies hat bereits Schmaltz 1995, 342 Anm. 33 betont.

⁵⁵ Lys. 2, 4–6.

⁵⁶ Plut. Theseus 27, 2. 12 e. f. Vgl. Rotroff – Lamberton 2014.

der Athena Parthenos⁵⁷, sowie in den Szenen auf den tönernen ›Kriegerlutronphoren‹, die auf den kollektiven Gräbern der Gefallenen im *Demosion Sema* standen⁵⁸.

Dennoch, davon war bereits die Rede, erscheinen die Kriegerinnen in den Amazonomachie-Szenen (*Abb. 6, 7*) keineswegs als negative Feindbilder, wie Lysias' Worte nahezulegen scheinen. Und die ephesischen Amazonen widersprechen noch stärker der Bezeichnung der Amazonen als Frevler, die von den Athenern zu Recht gedemütigt und vernichtet wurden: Sie stehen aufrecht, ihr Haar ist nicht zerzaust, zeigt gar teils kunstvoll frisierte Locken⁵⁹, und ihre Gesichter sind weder vom Schmerz der tödlichen Verwundung noch vom grimmigen Eingestehen der Niederlage gezeichnet. Angesichts des Todes wirken sie vielmehr nachdenklich.

Gerade dieser Bildgedanke scheint ein ausgesprochen attischer zu sein. In Athen ist nämlich der ›bewusste Tod‹, die Erfahrung des eigenen Todes und des Todes des Anderen, ein neues, großes Thema der Hochklassik⁶⁰. Nicht nur in den Grabreliefs, die etwa gegen 430 v. Chr. wieder aufkommen, ist es ausgeprägt; es findet sich auch in anderen attischen Bildwerken und Vasenszenen wie auch in den Tragödien, in der vor allem zwei Frauengestalten die Grenzerfahrung der Todesnähe vorführen: Alkestis und Antigone.

Ungefähr zur Zeit der Errichtung der Amazonenstatuen, um 438 v. Chr., findet die Uraufführung der euripideischen *Alkestis* statt. Die Heroine hat selbst die Entscheidung getroffen, anstelle ihres Gatten Admetos zu sterben. Dann aber wird sie konfrontiert mit Charon, der herannaht, um sie in die Unterwelt zu führen, und zunächst erschrickt sie⁶¹. Diese angstvolle Reaktion gehört zum Prozess ihrer Auseinandersetzung mit dem Tod. Eine Dienerin berichtet dem Chor, wie Alkestis, wissend, dass sie an diesem Tag stirbt, badet und ihr schönstes Kleid und Schmuck aussucht⁶² – sie tut selbst das, was die Hinterbliebenen am Leichnam verrichten –, dann betet sie am Altar der Hestia um Schutz für ihre Kinder sowie an allen Hausaltären, ohne Seufzen und Weinen; »ihr Gesicht erblühte lieblich trotz des Kommenden«⁶³; dies könnte sich auch auf die Amazonen *Abbildung 1–3* beziehen. Auch wenn Alkestis über ihre Entscheidung reflektiert und sie bejaht, zeigt sie sich mit den ephesischen Statuen wahlverwandt. Nur als sie sich weinend vom Ehebett verabschiedet, dem signifikanten Möbelstück, das auf die Liebesstunden mit Admetos verweist⁶⁴, lässt sie den Unterschied zu den Kriegerinnen erkennen. Dieser wird auch in den folgenden Versen deutlich, wenn sie von ihren weinenden Kindern Abschied nimmt, sowie von allen Hausdienern, und sie schließlich versucht, den verzweifelten Admetos zu trösten. Als er sie aber zurückzuhalten versucht, stellt sie sachlich fest, »Ich scheide schon«⁶⁵. Ihre tiefe Bindung an Haus, Kinder und Ehemann unterscheidet sie zwar von den Amazonen, in ihrem nüchternen Hinnehmen des Sterbens ist sie diesen aber gleich.

Auch die sophokleische Antigone steht in der gleichnamigen Tragödie (uraufgeführt um 442 v. Chr.) vor dem Tod, den sie, wie Alkestis, selber herbeigeführt hat: Dass sie Kreons Befehl, ihren zum Staatsfeind erklärt Bruder Polyneikes nicht zu bestatten, missachtete und die Grabriten für ihn vollziehen wollte, kostet ihr das Leben. Im Zwiegespräch mit dem Chor drückt sie ihre Erfahrung des Sterbens aus⁶⁶.

Diese Erfahrung stellt sich bei Alkestis und Antigone als ein Prozess des Reflektierens dar, der zum Hinnehmen des Sterbens führt. Die ephesischen Amazonen zeigen zwar keinen solchen Prozess – das vermag allein die Dichtung, wie Lessing erkannte –, doch ihre Haltung verrät, dass auch sie den Tod bedenkenlos akzeptieren. Sie tun dies weder aus Lie-

⁵⁷ s. o. Anm. 40–42.

⁶² Eur. Alc. 157–193.

⁵⁸ Walter-Karydi 2015, 193 f. Abb. 107.

⁶³ Eur. Alc. 173. 174 (Übersetzung: Buschor 1972, 19).

⁵⁹ Kaeser 2008b, 150 Abb. 11.5.

⁶⁴ Vgl. Walter-Karydi 2015, 127–134 Abb. 146.

⁶⁰ Walter-Karydi 2015, 127–134 und passim.

⁶⁵ Eur. Alc. 390 (Übersetzung: Buschor 1972, 33).

⁶¹ Eur. Alc. 252–263.

⁶⁶ Soph. Ant. 806–871. 876–882. 916–920.



Abb. 9 Grabstele eines jungen Schauspielers,
erh. H 0,702 m, Piräus Museum, um 430

Frauen, die Spiegel oder Schmuckstücke halten⁶⁹, scheinen ebenfalls zu wissen, dass sie von diesen Dingen ihres vergangenen Alltags für immer getrennt sind.

Bei den Figuren von Sterbenden wird das Wissen um den nahenden Tod erst gestaltet, wenn der Kontrapost aufkommt: die Neuordnung der Formen, um etwa 480 v. Chr., die den Beginn der klassischen Kunst und eine neue *conditio humana* signalisiert⁷⁰. Ein charakteristisches Beispiel ist der Wandel vom spätarchaischen Sterbenden (*Abb. 4 a*) zum frühklassischen (*Abb. 4 b*) in den Giebeln des Aphaiatempels. Beide liegen halb aufgerichtet. Der Krieger *Abbildung 4 a* versucht, den Pfeil aus seiner Brust zu ziehen, der ihm bald den Tod bringen wird, hält aber den Kopf frontal und ›lächelt‹ das ›archaische Lächeln‹⁷¹. Der Krieger *Abbildung 4 b* hingegen ›lächelt‹ nicht. Auch er schaut nicht auf den Pfeil, der in seiner Brust steckt, doch neigt er den Kopf nachdenklich; zwar scheint er ebenso wenig unter den Schmerzen der tödlichen Verwundung zu leiden wie der Krieger *Abbildung 4 a*, dafür aber um sein nahendes Ende zu wissen: Zum ›bewussten Tod‹ der Klassik gehört die Erfahrung des Sterbens.

Diese Erfahrung wirkt in den Figuren der Hochklassik wie den ephesischen Amazonen vertieft, ohne jeglichen Hinweis auf physischen Schmerz oder emotionales Leiden. Darüber hinaus werden hier die Amazonenstatuen mit Figuren von sterbenden Kriegern verglichen, nicht nur weil sie selbst Kriegerinnen sind, sondern vor allem, weil in der altgriechischen Bilderwelt nur das Sterben in der Schlacht thematisiert wird, nicht das in der Malerei der jüngeren Neuzeit häufige Dahinscheiden zuhause, von Angehörigen und Freunden umgeben.

Diese gleichsam existentielle Erfahrung des Sterbens führt nur die klassische Plastik vor; in der hellenistischen werden neue Aspekte aufgedeckt. Das zeigt etwa die Statue eines

be wie Alkestis, noch aus Überzeugung wie Antigone; es gehört einfach zu ihrem Wesen als Kriegerinnen, den Tod im Kampf hinzunehmen. Damit lassen sie sich den Athener Gefallenen gleichstellen, auch wenn diese aus ihrer Verbundenheit zur Polis den Tod bejähnen; die Diitrephe-Statue wird die Grenzerfahrung des Sterbens für die Polis bildlich vorgeführt haben⁶⁷.

Diese Grenzerfahrung wird, wohlge merkt, nur in solchen Votivstatuen thematisiert, nie in den Grabbildnissen der Klassik, denn diese sind Lebensbilder – allerdings Lebensbilder, die um ihr Totsein wissen. Der Jüngling *Abbildung 968*, der die Theatermaske als ein gleichsam existentielles Ge genüber vor sich hält, zeigt sich bewusst, dass sie das vertraute Requisit seines un wiedergebringlich vergangenen Lebens als Schauspieler ist. Die Grabbildnisse von

⁶⁷ s. o. S. 174.

⁶⁸ CAT 1.075; Walter-Karydi 2015, 233 f. Abb. 130.

⁶⁹ Vgl. Walter-Karydi 2015, 257–260 Abb. 147 (CAT 1.283). 148 (CAT 1.1182). 149 (CAT 1.797). 150 (CAT 1.761).

⁷⁰ Auf dieses große Thema gehe ich hier nicht ein.

⁷¹ Dieses Mienenspiel ist die Bildformel für eine be

ständige Qualität des Vitalen, die zur anthropologischen Situation der archaischen Zeit gehört; die archaischen Gesichter sind weder von Alter, Krankheit oder situationsmäßiger Befindlichkeit noch vom Wissen um das eigene Sterben gezeichnet; s. Walter-Karydi 2015, 59–63.



Abb. 10 Sterbender Gallier (»Gallier Ludovisi«), Römische Marmorkopie einer Bronzestatue, H 0,93 m, L 1,85 m, Museo Capitolino, Rom, Inv. Nr. 747, um 230–223

Galliers, mit dem charakteristischen Halsring (*torques*), der im Sterben liegt (Abb. 10)⁷². Das Original gehörte, zusammen mit der Gruppe von einem Gallier, der nach der Niederlage erst seine Frau getötet hat und nun sich selbst das Leben nimmt⁷³, zu einem mehrfigurigen Weihgeschenk, das Attalos I. für seinen Sieg gegen die Gallier und andere Feinde an den Quellen des Kaikos (zwischen 238 und 234 v. Chr.) im Athenaheiligtum in Pergamon stiftete; dargestellt waren nur die Besiegten⁷⁴. Der Gallier ist am rechten Brustkorb verwundet, und das noch fließende Blut ist nicht nur mit roter Farbe angegeben wie üblich, sondern auch im Relief⁷⁵. Er hält sich mit letzter Kraft noch halbaufrecht, indem er sich auf den rechten Arm⁷⁶ stützt; das Nachlassen der Kräfte dieser robusten Gestalt ist evident. Schwert, Schild und Kriegstrompete liegen daneben; sie nützen ihm nicht mehr. Sein Kopf sinkt nach vorne, und am Gesicht mit den zusammengezogenen Brauen zeichnen sich der Schmerz der Wunde und die grimmige Realisierung der Niederlage ab: In die Darstellung seines Sterbens dringen Affektwerte ein.

An den Figuren der Klassik erscheint hingegen das Sterben als existentielle Erfahrung. Dass diese Erfahrung an Amazonen vorgeführt wird (Abb. 1–3), so dass die mythischen Erzfeinde der Athener als ebenbürtige Gestalten zu Heroinen der Tragödie wie Alkestis und Antigone auftreten, braucht nicht verwundern. Es gab zwar in Athen nie Feindbilder der Amazonen, aber im 5. Jahrhundert tauchen hier manche neue Gedanken über Krieg und Feinde auf, die auch die Vorstellungen über die Amazonen betreffen; diese Gedanken legen denn auch nahe, dass das Konzept der ephesischen Statuen attisch ist.

Ein Schlüsselwerk dafür sind die *Perser*, die Tragödie, mit der Aischylos um 472 v. Chr. den Preis gewann. Acht Jahre nach dem glanzvollen Sieg der Griechen in Salamis, in dem

⁷² Andreae 2001, 92. 171 Taf. 47. 48; Kunze 2002, 40–43. 47–51. 224 f. Abb. 101; Stewart 2004, passim Abb. 28. 167. 240–242; Cain 2006, 10–14 Abb. 1–4; Giuliani 2006, 39–41; Kunze 2013, 186–190 Abb. 11. 15: um 228–223 v. Chr. Wegen des zerbrochenen Blashornes auf der Basis wurde vermutet, die Figur sei mit dem Trompeter des Epigonos identisch (Kansteiner u. a. 2014, Nr. 3443).

⁷³ »Gruppe Ludovisi«, Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps. Andreae 2001, 92 f. 155 Abb. 50

Taf. 46. 49; Kunze 2002, 40–43. 47–51 Abb. 9–12; Cain 2006, 13–17 Abb. 5–8; Kunze 2013, 182–192 Abb. 6–9. 15.

⁷⁴ Vgl. von den Hoff 2006; Cain 2006, 11 Anm. 16; Kunze 2013, 188–192 Abb. 13–15.

⁷⁵ Vgl. Stewart 2004, 166–168 Abb. 188–191.

⁷⁶ Die Haltung des Armes, der ergänzt ist, hat Ulrich Cain in einer Zeichnung leicht korrigiert (Cain 2006, 11 Abb. 2).

die Perser vernichtet wurden, bot Aischylos ein Stück dar, das sich darauf bezog. Dass er sich mit einem historischen Stoff befasste, während die Themen der Tragödien in der Regel den Mythen entnommen waren, ist nicht das einzige Ungewöhnliche daran. In den *Persern* zeigte Aischylos nämlich die überragende Bedeutung des Salamis-Sieges aus der Perspektive der unterlegenen Gegner und führte deren Leiden vor – ohne aber bei den Zuschauern Schadenfreude oder Triumphgefühle erzeugen zu wollen.

Im fernen Susa, wo sich die Handlung abspielt, betonen die Perser den Ruhm Athens, beklagen die Katastrophe im Königshaus von Dareios und Xerxes und reflektieren über Recht und Unrecht. »Es kam darin nicht nur eine wunderbare Fairness gegenüber dem Feind zum Ausdruck, vielmehr hob Aischylos damit die Leiden der Perser weit über das ›Nationale‹ hinaus ins Allgemein-Menschliche«⁷⁷. Er stellte zwar die persische Niederlage wirkungsvoll dar, wies aber auch auf die Gefahren des Krieges hin; ohne ihn grundsätzlich abzulehnen, »lehrte er doch, wie schlimm er sei, so dass man ihn mindestens nicht leichtfertig vom Zaune brechen sollte«⁷⁸. Solche Einsichten wirken diametral dem entgegengesetzt, was die *Epitaphioi* verkündeten⁷⁹, und das legt nahe, dass es im Athen des 5. Jahrhunderts zwei voneinander divergierende Haltungen zum Krieg gab: das bedenkenlose Bejahren des Kampfes für die Polis, das die *Epitaphioi*, und nicht nur diese, verkündeten, und das Eingehen auf die Gegner sowie das Reflektieren über Verantwortung und Schuld im Krieg, die in den *Persern*, und nicht nur in diesen, ausgesprochen wurden.

Man kann die ephesischen Amazonen in Zusammenhang zu dieser Reflexion setzen, denn in den Statuen der besiegt, sterbenden Kriegerinnen zeigt sich nicht nur die Achtung vor diesen mythischen Erzfeinden, sondern auch die Fähigkeit, auf den Gegner einzugehen. Dies legt nahe, diesen Statuen einen Platz in der attischen Bilderwelt zuzusprechen.

Es ist signifikant, dass sich die Fähigkeit, auf den Gegner einzugehen, bereits vor der Uraufführung der aischyleischen Tragödie in attischen Bildern fand. Demütigende Feindbilder hat es ohnehin nie gegeben, doch in den Vasenszenen der *Iliou Persis* wurde sogar transgressive Gewalt seitens der siegreichen Griechen thematisiert, und zwar bereits im zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts – in dieser Zeit suchten allerdings die Vasenmaler vor allem Erzählung und Aktion – in den Szenen des Angriffes von Aias auf Kassandra⁸⁰ und des Mordes von Priamos durch Neoptolemos; nicht selten wurden diese Szenen nebeneinandergesetzt wie auf einer Amphora des Lydos, um 560 v. Chr.⁸¹: Priamos liegt auf dem Altar wie ein Opfer, das den Ort entweihlt, und sein Mord wird mit dem seines Enkels Astyanax gekoppelt. Nach der Sagenüberlieferung tötete Neoptolemos den greisen König am Altar des Zeus Herkeios und schleuderte Astyanax von Trojas Stadtmauer herab; die Bilderfindung, diese zeitlich und örtlich getrennten Untaten zusammenzuführen, schafft eine weitere Steigerung des Grauens.

Es ist kaum ein Zufall, dass sich um die Wende zum 5. Jahrhundert die *Iliou Persis*-Szenen auf den attischen Vasen mehren. Zum Angriff auf Kassandra und dem Mord an Priamos kommen andere Themen hinzu, oft finden sich mehrere auf einem Gefäß; dies gipfelt in den polygnotischen Gemälden des ›eroberten Troja‹⁸². Auf Schalen finden sich ganze Bildzyklen wie im Meisterwerk des Onesimos, wo die Ermordung des Priamos, mit der des kleinen Astyanax gekoppelt, als zentrale Szene im Tondo erscheint (*Abb. 11*)⁸³: Das gnadenlose

⁷⁷ Meier 1988, 91.

⁷⁸ Meier 1988, 93.

⁷⁹ s. o. S. 179.

⁸⁰ In den schriftlichen Quellen bleibt es unklar, ob Aias Kassandra vergewaltigt hat; die Bilder scheinen dies nahezulegen.

⁸¹ Paris, Louvre F29. ABV 109 Nr. 21; 685; Beazley,

Para. 44; Beazley Addenda²30; Anderson 1997, 208 f.; Giuliani 2003, 209 f.

⁸² s. u. S. 186.

⁸³ Williams 1991, 49 Abb. 8 d-f; Anderson 1997, 191–199; Giuliani 2003, 211–214 Abb. 43 a. b; von den Hoff 2005, 237 Abb. 7; Muth 2008, 558 Abb. 400.



Abb. 11 Die Eroberung Troias, Neoptolemos ermordet Priamos und Astyanax, Schale des Onesimos, Villa Giulia, Rom, Inv. Nr. 1121.110 (ehemals Malibu, J. P. Getty Museum), um 500–490

Ausschwingen des Knaben erinnert an sein Hinausschleudern aus der Stadtmauer, und er dient zugleich als die Waffe, mit der Neoptolemos alsbald Priamos töten wird⁸⁴. Dieser sitzt auf dem Altar des Herkeios Zeus (die Beischrift *Herkeiou Dios* betont die von Neoptolemos verletzte Heiligkeit des Ortes), hinter dem ein toter Trojaner liegt⁸⁵, und er streckt flehend die Hand zu Neoptolemos aus. Verwandt ist die Gestalt des Priamos auf einer etwa gleichzeitigen Schale des Brygos-Malers im Louvre⁸⁶, wo der alte König, unbeholfen am Altar kauernd, die Arme in einer aussichtslosen Abwehrgebärde ausstreckt, der Mund geöffnet im hoffnungslosen Schreien. In der Szene Abbildung 11 erscheint hinter Priamos seine Tochter Polyxena, die ihr Entsetzen vor dem Geschehen in archaischer Weise zeigt: die Hände in rituellen Klagegesten am Kopf mit dem zerzausten Haar. Sie wird später von Neoptolemos am Grab von Achill ermordet⁸⁷, so dass auf Abbildung 11 drei seiner Opfer vereint sind.

Im konzentrischen Fries um das Tondo Abbildung 11 reihen sich mehrere Szenen der *Iliou Persis* aneinander. Vom linken zum rechten Henkel: Aithra begegnet ihren Enkeln Akamas und Damophon, die sie vom Sklavendasein in Troja befreien werden, und eine Trojanerin

⁸⁴ Das kommt bereits früher vor, wie auf der Amphora des Lydos (s. o. Anm. 81). Vgl. Giuliani 2003, 205 Anm. 106.

⁸⁵ Dessen Beischrift. Iaiphonos ergänzte Williams 1991, 50 f. als Daiphobos, Sohn des Priamos (s. hingegen Durand – Lissarrague 1999, 102).

⁸⁶ ARV² 369 Nr. 1; 1649; Beazley, Para. 365; Anderson 1997, 229–231 Abb. 7 a; Giuliani 2003, 215–218 Abb. 44 a; von den Hoff 2005, 235 f. Abb. 6; Muth 2008, 280 f. Abb. 407.

⁸⁷ Die Opferung der Polyxena kommt in den attischen Vasenbildern seltener vor als der Mord des Priamos und des Astyanax, doch findet sie sich wohl bereits auf einem Krater um 670–660 v. Chr. (Basel, Antikenmuseum. [ehemals Boston]: Blome 1998, 83 Abb. 4; Durand – Lissarrague 1999, 91–102; Schefold 1993, 135 Abb. 133 a). Zum Thema s. Anderson 1997, 59–61; von den Hoff 2005, 234.



Abb. 12 Die Eroberung Troias,
Hydria des Kleophrades-Malers,
abgerollter Schulterfries,
Museo Archeologico Nazionale,
Neapel, Inv. Nr. 2422,
um 480

kämpft mit einer Mörserkeule gegen Sthenelos⁸⁸; Aias greift Cassandra an, die sich an das Kultbild der Athena klammert und die Hand flehend zu ihm ausstreckt⁸⁹. Cassandra ist größer als in den älteren Bildern wie jenem des Lydos⁹⁰, und sie wirkt gewichtiger als das Kultbild; offenbar geht es hier weniger um den Frevel von Aias der Göttin gegenüber und die Entweihung des Ortes, dessen Heiligkeit durch zwei große Dreifüße hervorgehoben wird, als um die transgressive Gewalt gegen eine Bittflehende, deren Entblößung ihre Hilflosigkeit unterstreicht. Es folgt ein Grieche, der zwei Trojaner im Kampf besiegt⁹¹; dann der alte Trojaner Antenor und seine Frau Theano, die ihrem alten Gastfreund Odysseus begegnen und ihn offenbar um Schutz bitten⁹²; anschließend schreitet Menelaos gegen Helena aus, die sich ihm als Bittflehende nähert; Aphrodite steht hinter ihr und legt ihr schützend die Hand auf die Schulter; Eros, sein Kopf der Schönen zugewandt, fliegt zwischen den beiden, und seine ausgestreckten Hände bezeugen die Macht, unter der Menelaos sein Schwert fallen lässt⁹³.

Während Onesimos verschiedene Szenen der *Iliou Persis* aneinandersetzt, organisiert der Kleophrades-Maler auf der Schulter einer Hydria fünf Szenen in eine zentrale und je zwei seitliche, die als Bilder und Gegenbilder wirken (Abb. 12)⁹⁴. Auch er setzt in die Mitte den Mord des Priamos: Neoptolemos hebt anstelle des Schwertes eine *Machaira* (Opfermesser, was die Konnotation eines gotteslästerlichen Opfers steigert)⁹⁵, um damit dem greisen König den Todesstoß zu geben. Sogar die Befleckung des Altars mit dem Blut des Opfers, die zum normalen Ritus gehörte, ist hier zu sehen: Priamos sitzt blutend auf dem Altar, und

⁸⁸ Williams 1991, 52 Abb. 8 g; Muth 2008, 594 Abb. 426.

⁸⁹ Williams 1991, 53 Abb. 8 h; Muth 2008, 592 f. Abb. 424.

⁹⁰ s. o. Anm. 81.

⁹¹ Williams 1991, 56 Abb. 8 i.

⁹² Williams 1991, 55 f. Abb. 8 i. Es folgt eine Lücke des Erhaltenen. Vgl. Giuliani 2003, 211–214.

⁹³ Williams 1991, 56 Abb. 8 j; Giuliani 2003, 211 Abb. 43 c; Wannagat 2003, 67 f. Abb. 1. Das Bild ist zu ergänzen mit dem anpassenden Fragment (Moretti Sgubini

2001, 152 Abb.), auf dem die Figur des Eros ganz erhalten ist. – Es folgen Kampfgruppen, die sehr bruchstückhaft erhalten sind.

⁹⁴ ARV² 189 Nr. 74; 1632; Beazley, Para. 341; Beazley Addenda² 189; Schefold – Jung 1989, 284–286 Abb. 249 a–c; Giuliani 2003, 218–220 Abb. 45 b.

⁹⁵ Blome 1998, 77; von den Hoff 2005, 238. – Zu dieser Szene vgl. Giuliani 2003, 208 f. Abb. 45 a.

auf seinem Schoß liegt der von Neoptolemos bereits erschlagene, blutüberströmte Astyanax, was neu ist. Neu ist aber auch, dass Priamos sich weder wehrt, noch um Gnade fleht oder ausschreit wie in älteren Bildern, etwa auf der Schale des Brygos-Malers⁹⁶, sondern in Trauer versunken den Kopf mit beiden Händen hält. Er zählt zu den frühesten Gestalten auf attischen Vasen, die eine verinnerlichte Trauer zeigen⁹⁷; sie gilt wohl nicht nur dem Mord des Enkels, sondern auch der Vernichtung der Heimatstadt.

Links von der Mittelszene schreitet Aias mit ausgezogenem Schwert gegen Kassandra. Ähnlich wie auf der Schale des Onesimos⁹⁸ wirkt Kassandra (deren Entblößung ihre Wehrlosigkeit gegenüber dem vollgerüsteten Aias unterstreicht) gewichtiger als das Kultbild der Athena, das sie Schutz suchend umgreift, während sie flehend die Hand zum Frevler ausstreckt. Die Klagegesten von zwei daneben kauernden Trojanerinnen mögen sich auf Kassandras Unglück oder auf den Fall Trojas und ihre eigene Zukunft beziehen. Den desolaten Eindruck steigert der tote Troer, der Aias zu Füßen liegt.

Rechts von der Mittelgruppe, als Gegenbild zum Gewaltakt des Aias, schlägt eine Trojanerin mit einer Mörserkeule auf einen Achäer, der sich, anders als Sthenelos auf der Schale des Onesimos⁹⁹, nur noch wehrt. Dass eine Frau mit einem Hausgerät für Troja kämpft, unterstreicht, dass die Krieger alle gefallen sind. Bezeichnenderweise finden sich oft solchermaßen agierende Trojanerinnen in den attischen *Iliou Persis*-Vasenbildern dieser Jahre.

An den Enden des Schulterfrieses Abbildung 12 erscheinen Gruppen von Abziehenden, die sich zwar thematisch entsprechen, sich aber in signifikanter Weise voneinander unterscheiden. Links von der Aias-Kassandra-Szene trägt Aeneas seinen alten Vater Anchises auf dem Rücken und wird von seinem kleinen Sohn Askanios begleitet; alle drei wenden den Kopf zurück, zur zerstörten Heimat, die sie verlassen müssen. Im Gegensatz dazu wird rechts, in der anderen Randgruppe, Aithra befreit; sie hockt auf einer schmalen Stufe, ihrem erniedrigenden Status als Sklavin in Troja entsprechend, aber ihre Enkel, die sie heimführen werden, sind da: Akamas hilft ihr beim Aufstehen, Demophon streckt ihr die Hand entgegen und wendet sich schon aufbruchsbereit. Hingegen ist für die klagende Trojanerin, die am rechten Rand kauert (nicht wie die drei Athener nach rechts, in die Freiheit, sondern nach innen gerichtet), keine Rettung in Sicht. Dem traurigen Abzug von Trojanern (Aeneas, Anchises, Askanios) ins Ungewisse (zu dem die Kauernde rechts einen zusätzlichen Akzent setzt, da sie die hoffnungslose Lage der Trojaner zeigt, die im Lande bleiben) steht der befreiende Abzug von Athenern (Aithra, Akamas, Demophon) in die Heimat gegenüber.

In diesen Bildern und Gegenbildern hebt der Kleophrades-Maler die transgressive Gewalt der Sieger (Aias, Neoptolemos) hervor und rückt die Leiden der Besiegten ins Allgemein-Menschliche, nicht anders als es in den *Persern* geschieht. Solche Vorstellungen waren offenbar in zwei Gemälden Polygnots gleichen Themas ausgeprägt, die sich in der Lesche der Knidier in Delphi¹⁰⁰ und in der Stoa Poikile auf der Athener Agora¹⁰¹ befanden. In diesen ging es nicht um die Eroberung Trojas, sondern um das, was darauf folgte, um ›das eroberte Troja‹ (*Ilios ealokyia*). Diese Gemälde zählen ebenso zur attischen Kunst wie die Vasenbilder, von denen oben die Rede war, denn Polygnot war zwar auf der Insel Thasos geboren und

⁹⁶ s. Anm. 86.

⁹⁷ Ähnlich verhält sich z. B. der Vater, der seinem toten Sohn gegenübersteht, auf einer weißgrundigen Lekythos des Achilleus-Malers, um 450 v. Chr. (CVA Berlin 8, Taf. 11–14; Walter-Karydi 2015, 148 f. Abb. 78 a, b).

⁹⁸ s. Anm. 89.

⁹⁹ s. Anm. 88.

¹⁰⁰ Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1476–1482. Es bleibt unklar, ob es sich um Wandmalereien oder Bilder auf

Holztafeln handelt (vgl. Walter-Karydi 2010, 209 Anm. 3). Zur Lesche s. zuletzt Jacquemin – Laroche 2012/2013, die einen neuen Plan des Baus rekonstruierten, was auch Konsequenzen für die Anordnung der Gemälde hat.

¹⁰¹ Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1483–1486. Die Nachricht, dass die Tafeln später abgenommen wurden (Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1485), legt nahe, dass es sich in der Stoa Poikile um Tafelgemälde handelte.

soll sogar als Maler ein Schüler seines Vaters Aglaophon gewesen sein¹⁰², doch ließ er sich in Athen nieder; hier wurde ihm das Bürgerrecht verliehen, als Dank für Werke, die er umsonst schuf. Er gilt als ein Maler der attischen Schule und war in ihr ein Pionier.

Das Gemälde in der Poikile war in den frühen fünfziger Jahren entstanden, jenes in der Lesche der Knidier später, kurz nach der Mitte des 5. Jahrhunderts¹⁰³; mit ungefähr siebzig Gestalten war es überaus figurenreich. Pausanias hat es viel ausführlicher beschrieben¹⁰⁴, während er sich über jenes in der Poikile mit der knappen Angabe begnügte, wegen der Freveltat von Aias, dem Sohn von Oileus, gegen Kassandra seien die Könige der Achäer versammelt; es erschienen Aias sowie gefangene Frauen, darunter Kassandra¹⁰⁵. Diese Personen traten auch im Gemälde der Lesche auf, aber auch andere, bei denen es offen bleibt, ob sie sich auch in jenem der Stoa Poikile fanden. Jedenfalls war die Intention in beiden Gemälden dieselbe.

Polygnot kam es nämlich auf die Folgen des griechischen Sieges in Troja an; das ist selbst in Pausanias' Beschreibung dieser verlorenen Meisterwerke zu fassen. Im Gemälde der Lesche stand Aias am Altar; Kassandra hielt sich noch am Kultbild der Athena fest, das Aias heruntergezerrt hatte; am Boden lagen Leichen, darunter die von Priamos – Polygnot folgte hier der Sagenvariante, wonach der alte König vom Altar weggeschleppt und am Tor seines Palastes von Neoptolemos ermordet worden war. Helena thronte unter ihren Dienerinnen; in ihrer Nähe stand Aithra, kahlgeschoren, mit ihrem Enkel Demophon, der seiner Haltung nach überlegte, ob es ihm noch möglich sein würde, Aithra zu retten. Es erschienen auch Trojanerinnen, die wie Kriegsgefangene aussahen, unter ihnen Andromache mit dem kleinen Astyanax (dessen Ermordung noch ausstand). Es wurde nicht mehr gekämpft; nur Neoptolemos mordete weiter.

An beiden Enden des Gemäldes fand je ein Aufbruch statt, ähnlich wie im Vasenbild Abbildung 12, doch der Gegensatz zwischen den beiden Szenen war viel betonter. Links waren Männer am Schiff des Menelaos tätig: Zelte wurden abgebaut, reiche Kleider und Bronzegeschirr abtransportiert. Rechts, neben einem Feld, wo Leichen lagen, unter ihnen jene des Laomedon, die von zwei Griechen geborgen wurde, verließ Antenor zusammen mit seiner Frau Theano und ihren Kindern und Enkelkindern sein Haus und das zerstörte Troja. Er, durch Besonnenheit unter den Troern ausgezeichnet, ähnlich wie Nestor unter den Achäern, durfte nach der Einnahme Trojas mit seiner Familie abziehen, weil er sich gastfreudlich zu Odysseus und Menelaos benommen hatte, als sie gekommen waren, um Helena zurückzufordern und den Krieg abzuwenden. Nach Pausanias sah er niedergeschlagen aus, und seine bescheidene Habe wurde auf einen Esel geladen. Der Gegensatz zur Opulenz der Abfahrt von Menelaos war sicher intendiert.

Am Geschehen nach der Einnahme von Troja zeigte Polygnot die Schuld der achäischen Könige, die sich mit dem Schwur des Aias am Altar, für seine Tat zu büßen, zufriedengaben und nicht auf einer angemessenen Strafe für ihn bestanden; dem Vorschlag des Odysseus, Aias zu steinigen, folgten sie nicht. Damit zogen sie sich den Zorn der Götter zu, vor allem Athenas, die bis dahin ihre standhafte Beschützerin gewesen war; die Katastrophen, die vielen bei der Heimkehr widerfuhren, waren die Folge. In den euripideischen *Troerinnen* (uraufgeführt um 415 v. Chr.) gibt Poseidon dem Ersuchen Athenas nach, den Achäern eine bittere Heimreise zu gewähren, und ruft aus:

»Törichter Mensch, der Städte niederbrennt,
Die Tempel und der Toten heiligen Ort
Verödet und dann selber untergeht.«¹⁰⁶

¹⁰² Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1464. 1471. 1474.

¹⁰⁴ Paus. 10, 25–27.

¹⁰³ Walter-Karydi 2010, 230–232. Anders, nämlich in das späte zweite Viertel des 5. Jahrhunderts, wird es in Kansteiner u. a. 2014, Nr. 1482 datiert.

¹⁰⁵ Paus. 1, 15, 2.

¹⁰⁶ Eur. Tro. 95–97 (Übersetzung: Buschor 1957, 15).

Doch Polygnot legte auch die Schuld der Besiegten offen. Helenas Anwesenheit im Gemälde wies auf die Schuld der Troer hin: Durch ihre Weigerung, sie den Achäern zurückzugeben, waren sie mitverantwortlich geworden für das Vergehen von Paris, der, die Gesetze der Gastfreundschaft missachtend, Helena vom Haus des Menelaos entführt hatte. Darüber hinaus erinnerte die Leiche des Königs Laomedon, Priamos' Vater, im Gemälde an alte trojanische Schuld: Dieser hatte nämlich sowohl Apollon und Poseidon wie auch Herakles gegenüber einst sein Wort gebrochen. Den zwei Göttern hatte er die versprochene Belohnung für ihre Dienste, vor allem bei der Errichtung der Stadtmauer von Troja, verweigert¹⁰⁷. Dann hatte er Herakles seine göttlichen Rosse als Lohn versprochen, wenn dieser Laomedons Tochter Hesione vom Seemonster, das Poseidon zur Bestrafung Laomedons geschickt hatte, befreien würde; Herakles vernichtete das Monster, bekam aber seinen Lohn nicht. Daraufhin griff er zusammen mit dem Aiakiden Telamon Troja an, zerstörte es – es handelt sich um die erste *Iliou Persis*¹⁰⁸ – und tötete Laomedon.

In der altgriechischen Malerei sind zwar Ort- und Zeitsprünge nicht ungewöhnlich, doch im ›eroberten Troja‹ zeigte die Leiche des (so lange vor der zweiten *Iliou Persis* getöteten) Laomedon eine extreme Gleichgültigkeit gegenüber der zeitlichen Konsequenz im Bild. Dies nahm Polygnot in Kauf, um auf den Zusammenhang von alter Schuld und gegenwärtiger Sühne hinzuweisen. Damit legte er die Verantwortung beider Gegner offen und stellte dar, dass im Krieg Schuld auf Schuld gehäuft wird und sich Sieger und Besiegte darin gleichen. Diese Vorstellung wird auch im aischyleischen *Agamemnon* (uraufgeführt um 458 v. Chr.) ausgesprochen; der Chor verkündet:

»Alter Hochmut will immerfort
Neuen zeugen zum Leid des Menschen, er
Zeugt, zur vorher bestimmten Zeit
Jungen Verderb, den niemand besiegt«¹⁰⁹.

Indem Aischylos sich auf die Schuld beider Gegner bezog¹¹⁰, wies er auf die dunkle Seite des Sieges, auf die Fragwürdigkeit des Krieges überhaupt, hin.

In der Stoa Poikile waren also die Athener mit Gemälden konfrontiert, die zwei verschiedene Aspekte des Krieges vorführten. Während in der Amazonomachie und der Marathon Schlacht¹¹¹ der Krieg für Athen bedenkenlos gerühmt wurde – so wie die *Epitaphioi* die Athener beschworen, den ›schönen Tod‹ für die Polis auf sich zu nehmen –, wies Polygnot im ›eroberten Troja‹ auf die Schuld beider Gegner hin; er stellte das Leiden der Feinde dar und regte die Betrachter an, darüber nachzudenken. Es gehört zur Einzigartigkeit der Athener Kultur, dass es hier in diesem an Kriegen überreichen Jahrhundert möglich war, über den Krieg auf solche Weise zu reflektieren.

Kehren wir zurück zu den ephesischen Amazonen (*Abb. 1–3*). Diese erhabenen Frauengestalten, die sich, verwundet und todgeweiht, dennoch aufrecht halten, muten ähnlich an, wie die Statue des Strategen Diitrephe gewirkt haben muss¹¹², die, im Polisheiligtum errichtet, einen für Athen gefallenen Krieger feierte. Doch das in den Amazonenstatuen umgesetzte Konzept – das Sterben der mythischen Erzfeinde der Athener ehrenvoll in überlebensgroßem Format und in aufrechter Haltung darzustellen – ist nur in Zusammenhang mit dem Reflektieren über den Krieg und mit dem Eingehen auf die Feinde auf der Ebene des Allgemein-Menschlichen zu verstehen, Gedanken, die im Athen des 5. Jahrhunderts ausgeprägt waren.

¹⁰⁷ Hom. Il. 21, 443–455.

¹⁰⁸ Hom. Il. 14, 250. 251.

¹⁰⁹ Aischyl. Ag. 765–769 (Übersetzung: Buschor 1953,

112).

¹¹⁰ Vgl. Stansbury-O'Donnell 1989, 213 f.

¹¹¹ s. o. Anm. 27. 40.

¹¹² s. o. S. 174.

Demnach kann den ephesischen Amazonen ein Platz in der attischen Bilderwelt zugesprochen werden.

Diese ihre Eigenart schließt aus, dass sie ein Siegesanathem nach den Perserkriegen waren¹¹³; sie können überhaupt keine Weihung von Athen gewesen sein, sonst wären sie entweder in der Polis selbst errichtet oder in einem panhellenischen Heiligtum. Daher kommt man nicht umhin, eine Einzelperson als Stifter anzunehmen, wie es Adolf Furtwängler tat: »Das Weihgeschenk wird schwerlich von den Ephesiern selbst, sondern von irgendeinem reichen Mann gestiftet sein, der die hervorragendsten Künstler seiner Zeit dafür zu gewinnen suchte«¹¹⁴. Adolf Borbein ging einen Schritt weiter, »es liegt nahe, den Auftraggeber der Weihung in einer mutterländischen griechischen Polis, vielleicht in Athen, zu suchen«¹¹⁵.

Dieser Stifter ließ möglicherweise deswegen die Statuen im ephesischen Artemision aufstellen, weil die Amazonen zu diesem Heiligtum, als dessen Gründerinnen sie galten, vielfache Beziehungen unterhielten. Ob er ein Athener war, sei dahingestellt; fest steht, dass sich im Konzept seiner Weihung, in diesen überlebensgroßen, von berühmten Meistern gefertigten Bronzestatuen, Athener Gedanken der Klassik ausprägen.

Athen

Elena Walter-Karydi

ANSCHRIFT

PROF. DR. ELENA WALTER-KARYDI
Pratinou-Straße 86
11634 Athen
Griechenland
walterkarydi@gmail.com

¹¹³ s. o. S. 171.

¹¹⁴ Furtwängler 1893, 289 f.

¹¹⁵ Borbein 1982, 231. Vgl. auch Schmaltz 1995, 342.

Abbildungsnachweis: Abb. 1 a: D-DAI-ROM-31.1011. – Abb. 1 b: Wünsche 2008b, 142 Abb. 10.11. – Abb. 2 a: D-DAI-ROM-75.2317. – Abb. 2 b: Wünsche 2008b, 143

Abb. 10.12. – Abb. 3: Foto Berlin, Antikenmuseum Neg. Sk 4471. – Abb. 4 a: Ohly 2001, Taf. 115. – Abb. 4 b: Ohly 1976, Taf. 64. – Abb. 5: Foto J. Dörig. – Abb. 6: FR Taf. 116, 117. – Abb. 7: FR Taf. 58. – Abb. 8: FR Taf. 6. – Abb. 9: D-DAI-ATH-Salamis-13. – Abb. 10: Cain 2006, 10 Abb. 1. – Abb. 11: Williams 1991, 50 Abb. 8 e. – Abb. 12: Beazley 1933, Taf. 27 (nach: FR Taf. 34).

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson 1997
M. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art* (Oxford 1997)
- Andreae 2001
B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus* (München 2001)
- Beazley 1933
J. D. Beazley, *Der Kleophrades-Maler*, Berlin 1933
- Berger 1986
E. Berger, *Der Parthenon in Basel. Dokumentation zu den Metopen* (Mainz 1986)
- Berger 1994
LIMC VII (1994) 296–305 s. v. Penthesileia (E. Berger)
- Blome 1998
P. Blome, *Das Schreckliche im Bild*, in: F. Graf (Hrsg.), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstagssymposium für Walter Burkert*, Castelen bei Basel, 15. bis 18. März 1996 (Stuttgart 1998) 72–95
- Bol 1998
R. Bol, *Amazones vulneratae. Untersuchungen zu den ephesischen Amazonenstatuen* (Mainz 1998)
- Bol 2004
R. Bol, *Die ephesischen Amazonenstatuen*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik* (Mainz 2004) 145–158
- Borbein 1982
A. Borbein, *Polyklet*, GGA 234, 1982, 184–241
- Buschor 1953
E. Buschor (Übersetzer), *Aischylos, Die Perser, Die Orestie* (München 1953)
- Buschor 1957
E. Buschor (Übersetzer), *Euripides, Die Troerinnen, Elektra, Iphigenia im Taurerland* (München 1957)
- Buschor 1972
E. Buschor (Übersetzer), *Euripides, Alkestis, Medeia, Hippolytos* (München 1963; Nachdr. München 1972)
- Cain 2006
H.-U. Cain, *Kelten-Bilder in Rom – Inszenierte Demütigung und erlebte Siegesmoral*, MüJb (Folge 3) 57, 2006, 9–30
- Castriota 2005
D. Castriota, *Feminizing the Barbarian and Barbarizing the Feminine. Amazons, Trojans and Persians in the Stoa Poikile*, in: J. M. Barringer – J. M. Hurwit (Hrsg.), *Periklean Athens and its Legacy* (Texas 2005) 89–102
- Davison 2009
C. C. Davison, *Pheidias: The Sculptures and Ancient Sources*, BICS Suppl. 105, 1 (London 2009)
- Devambez – Kauffmann-Samaras 1981
LIMC I (1981) 586–653 s. v. *Amazones* (P. Devambez – A. Kauffmann-Samaras).
- Dohrn 1979
T. Dohrn, *Altes und Neues über die ephesischen Amazonen*, JdI 94, 1979, 112–126.
- Dörig 1988
J. Dörig, *Der Verwundete von Saint-Germain-en-Laye*, in: S. Margot (Hrsg.), *Kanon. Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag am 26. Februar 1988 gewidmet*, AntK Beih. 15 (Basel 1988) 91–100
- Durand – Lissarrague 1999
J.-L. Durand – F. Lissarrague, *Mourir à l'autel. Remarques sur l'imagerie du ›sacrifice humain‹ dans la céramique attique*, ArchRel 1, 1999, 83–106
- Fantuzzi 2012
M. Fantuzzi, *Achilles in Love. Intertextual Studies* (Oxford 2012)
- Fleischer 2002
R. Fleischer, *Die Amazonen und das Asyl des Artemision von Ephesos*, JdI 117, 2002, 185–216
- Fränkel 1962
H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums* (München 1962)
- Furtwängler 1893
A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik* (Leipzig 1893)
- Giuliani 2003
L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003)
- Giuliani 2006
L. Giuliani, *Marsyas als Märtyrer? Zur Parteinahme des Betrachters bei antiken Darstellungen von Gewalt*, in: U. Renner – M. Schneider (Hrsg.), *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos* (München 2006) 33–45
- Himmelmann 1995
N. Himmelmann, *Sperlonga. Die homerischen Gruppen und ihre Bildquellen*, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften G 340 (Opladen 1995)
- Hölscher 1973
T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Würzburg 1973)
- Hölscher 2000
T. Hölscher, *Die Amazonen von Ephesos. Ein Monument der Selbstbehauptung*, in: P. Linant de Bellefonds (Hrsg.), *Αγαθός δαίμων. Mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, BCH Suppl. 38 (Athen 2000) 205–218

von den Hoff 2005

R. von den Hoff, »Achill, das Vieh? Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. (Stuttgart 2005) 225–246

von den Hoff 2006

R. von den Hoff, Rez. zu A. Stewart, Attalos, Athens, and the Akropolis. The Pergamene »Little Barbarians« and their Roman and Renaissance Legacy (Cambridge 2004), *Bjb* 206, 2006, 335–338

von den Hoff 2010

R. von den Hoff, Theseus – Stadtgründer und Kulturheros, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp (Hrsg.), Die griechische Welt. Erinnerungsstätten der Antike (München 2010) 300–315

Jacquemin – Laroche 2012/2013

A. Jacquemin – D. Laroche, Notes sur quatre édifices d'époque classique à Delphes II. La lesché des Cnidiens, *BCH* 136/137, 2012/2013, 94–105

Kaczko 2016

S. Kaczko, Archaic and Classical Attic Dedication Epigrams (Berlin 2016)

Kaeser 2008a

B. Kaeser, Amazonen sind Kriegerinnen, in: Wünsche 2008a, 46–75

Kaeser 2008b

B. Kaeser, Amazonen sind schöne Frauen, in: Wünsche 2008a, 147–172

Kansteiner u. a. 2014

S. Kansteiner – K. Hallof – L. Lehmann – B. Seidensticker – K. Stemmer (Hrsg.), Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen (Berlin 2014)

Kauffmann-Samaras 1981

LIMC I (1981) 857–859 s. v. Antiope II (A. Kauffmann-Samaras)

Keesling 2004

C. Keesling, The Hermolykos / Kresilas Base and the Date of Kresilas of Kydonia, *ZPE* 147, 2004, 79–91

Knauf 2006

F. Knauf, Eine unmögliche Liebe. Achill tötet Penthesilea, in R. Wünsche (Hrsg.), Mythos (München 2006) 244–250

Kossatz-Deissmann 1981

LIMC I (1981) 37–200 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann)

Krumeich 1997

R. Krumeich, Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr. (München 1997)

Krumeich 2011

R. Krumeich, Vom Krieger zum Konsul. Zwei frühklassische Weihgeschenke auf der Akropolis von Athen und ihre Wiederverwendung in der

frühen Kaiserzeit, in: O. Pilz – M. Vonderstein (Hrsg.), *Keraunia. Beiträge zu Mythos, Kult und Heiligtum in der Antike* (Berlin 2011) 87–104

Kunze 2002

Ch. Kunze, Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation (München 2002)

Kunze 2013

Ch. Kunze, Handlungsablauf und Betrachtungsprozess. Strategien der Verlebendigung in der hellenistischen Skulptur, in: M. Greenlee – R. Hammwöhner – B. Körber – Ch. Wagner – Ch. Wolff (Hrsg.), Bilder sehen. Perspektiven der Bildwissenschaft (Regensburg 2013) 173–192

León 2008

P. León, Nueva réplica de la Amazone Sciarra, in: E. La Rocca – P. León – C. Parisi Presicce (Hrsg.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*. *BCom Suppl.* 18 (Rom 2008) 243–253

Meier 1988

Ch. Meier, Die politische Kunst der griechischen Tragödie (München 1988)

Moretti Sgubini 2001

A. M. Moretti Sgubini (Hrsg.), *Veio, cerveteri, vulci. Città d'Etruria a confronto*. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2001)

Muth 2008

S. Muth, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt in Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2008)

Ohly 1976

D. Ohly, Die Ägineten I. Die Ostgiebelgruppe (München 1976)

Ohly 2001

D. Ohly, Die Ägineten II / III. Die Westgiebelgruppe / Die Gruppen auf dem Altarplatz. Figürliche Bruchstücke. Akrotere. Aus der Tempelcella. Die klassizistische Restaurierung der Ägineten. Tafeln (München 2001)

Ostergaard u. a. 2014

J. S. Ostergaard – M. L. Sargent – R. H. Therkildsen, The Polychromy of Roman »Ideal« Marble Sculpture of the 2nd century CE: Investigating the »Sciarra Amazon« in Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek I.N 1568, in: P. Liverani – U. Santamaria (Hrsg.), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana* (Rom 2014) 51–69.

Rotroff – Lamberton 2014

S. Rotroff – R. Lamberton, The Tombs of Amazons, in: A. Avramidou – D. Demetriou (Hrsg.), *Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative, and Function. A Festschrift in Honor of H. A. Shapiro* (Berlin 2014) 127–138

- Saunders 2010
 D. Saunders, Warriors' Injuries on Red-Figure Vases, Mouseion. Journal of the Classical Association of Canada (Folge 3) 10, 1–21
- Schefold 1993
 K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst (München 1993)
- Schefold – Jung 1989
 K. Schefold – F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1989)
- Schmaltz 1995
 B. Schmaltz, Zu den ephesischen Amazonen, AA 1995, 335–343
- Stansbury-O'Donnell 1989
 M. D. Stansbury-O'Donnell, Polygnotus' Iliupersis: A New Reconstruction, AJA 89, 1989, 203–215
- Stansbury-O'Donnell 2005
 M. D. Stansbury-O'Donnell, The Painting Program in the Stoa Poikile, in: J. M. Barringer – J. M. Hurwit (Hrsg.), Periklean Athens and its Legacy (Austin 2005) 73–87
- Steinhart 2008a
 M. Steinhart, Amazonenkämpfe – gegen die Athener?, in: Wünsche 2008a, 116–135
- Steinhart 2008b
 M. Steinhart, Eine Liebesgeschichte. Antiope und Theseus, in: Wünsche 2008a, 173–77
- Steinhart 2008c
 M. Steinhart 2008c, Eine Liebestragödie. Penthesilea und Achill, in: Wünsche 2008a, 178–185
- Stewart 2004
 A. Stewart, Attalos, Athens, and the Akropolis. The Pergamene 'Little Barbarians' and their Roman and Renaissance Legacy (Cambridge 2004)
- Veness 2002
 R. Veness, Investing the Barbarian? The Dress of Amazons in Athenian Art, in: L. Llewellyn-Jones (Hrsg.), Women's Dress in the Ancient Greek World (London 2002) 95–109.
- Vorster 2007
 Ch. Vorster, Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) 273–331
- Walter-Karydi 1987
 E. Walter-Karydi, Die ägänetische Bildhauerschule. Werke und schriftliche Quellen, Alt-Ägina 2, 2. (Mainz 1987)
- Walter-Karydi 2010
 E. Walter-Karydi, Polygnotos' Nekyia or the Athenians and the Underworld, in: E. Walter-Karydi (Hrsg.), Myths, Texts, Images. Homeric Epics and Ancient Greek Art. Proceedings of the 11th International Symposium on the Odyssey. Ithaca, September 15–19, 2009 (Ithaka 2010) 209–238
- Walter-Karydi 2015
 E. Walter-Karydi, Die Athener und ihre Gräber (1000–300 v. Chr.) (Berlin 2015)
- Wannagat 2003
 D. Wannagat, Plötzlichkeit. Zur temporalen und narrativen Qualität fallender Gegenstände in Bildern des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: P. C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposion 8. bis 10. Dezember 2000 (Möhnesee 2003), 59–77
- Wesenberg 1983
 B. Wesenberg, Perser oder Amazonen? Zu den Westmetopen des Parthenon, AA 1983, 203–208
- Williams 1991
 D. Williams, Onesimos and the Getty Iliupersis, in: M. True (Hrsg.), Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 5 (Malibu 1991) 41–64
- Wünsche 2008a
 R. Wünsche (Hrsg.), Starke Frauen. Staatliche Antikensammlungen München. Ausstellungskatalog München (München 2008)
- Wünsche 2008b
 R. Wünsche, Amazonen – Städtegründerinnen und Heroinen, in: Wünsche 2008a, 138–145
- Wünsche 2011
 R. Wünsche, Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München (München 2011).