Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 3 (1946)

Heft: 2

Artikel: Kleisthenes : der Anteil der Kunst an der Gestaltung des jungen attischen Freistaates

Autor: Schefold, Karl

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-5269

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

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

Kleisthenes

Der Anteil der Kunst an der Gestaltung des jungen attischen Freistaates

Von *Karl Schefold*

'Herrlichstes Vorspiel ist das großstädtische Athen
Für der Alkmeoniden mächtiges Geschlecht
Schwelle des Sangs von ihren Wagensiegen.
Denn welches Vaterland, welches Haus möchte
Helleren Glanz dir
In Hellas verleihen?

Schweift doch durch alle Städte die Kunde
Von Erechtheus Bürgern, Apollon, die dein Haus erbauten
Im hehren Pytho,
Ein Wunder zu schauen.
Es treiben mich fünf Siege auf dem Isthmos und der eine, strahlend
Von Zeus in Olympia,
Und zwei noch von Kirrha,

O Megakles, von dir und deinen Ahnen ...'

Pindar, Pyth. VII.

Der Staat der Athener erhielt seine klassische Verfassung durch einen Mann, von dessen Gestalt die alten Geschichtschreiber kaum etwas berichten, durch Kleisthenes aus dem Geschlecht der Alkmeoniden. Herodot und Aristoteles schildern seine Gesetzgebung, die gleich der Dichtung und bildenden Kunst der Klassik durch die Jahrtausende weitergewirkt hat[1]. Aber von seinen Schicksalen, von seinen sonstigen Taten wurde wenig aufgeschrieben, und auch die neuere Geschichtsschreibung hat kaum danach gefragt[2], obwohl von Kleisthenes nicht nur seine Verfassung zeugt, sondern auch eine Reihe von Kunstwerken, die er den Göttern weihte, gleich den beiden andern Gesetzgebern Athens, Solon und Perikles. Bei der Schweigsamkeit der schriftlichen Überlieferung müssen manche der Zuweisungen an Kleisthenes hypothetisch bleiben. Aber es ist immer besser, nach den erhaltenen Bruchstücken ein Gesamtbild zu entwerfen, als sie halbgedeutet liegen zu lassen.

---

[1] Aristoteles, Pol. Athen. 20ff. Herodot V 66. 69ff.

[2] Literatur bei H. Berve, Miltiades 1937, 69. G. de Sanctis, Storia dei Greci I 1940, 557. Berves Bild des Kleisthenes weicht am meisten von dem ab, das hier aus der Betrachtung der zeitgenössischen Kunst gewonnen werden soll: Die Antike 12, 1936, 9ff.

1. Die Herkunft des Kleisthenes. 2. Der Apollontempel in Delphi. 3. Das Epos von den Taten des Theseus. – 4. Kleisthenes seit der Befreiung Athens. 5. Propyläen und Tyrannenmörder. 6. Athenerschatzhaus und Theseion. – 7. Die drei Richtungen im archaischen Athen. 8. Die Kunst vor und nach der Befreiung Athens. 9. Die Herkunft der Kunst des Freistaates.

1.

Kleisthenes entstammte einem der vornehmsten Geschlechter Athens, den Alkmeoniden. Vom Urgroßvater des Kleisthenes, von Megakles, wird eine Tat überliefert, die für die Stellung der Alkmeoniden in Athen bezeichnend ist und für ihr Verhalten im folgenden Jahrhundert schicksalhaft war. Als bald nach 640 Kylon vergeblich versuchte, sich zum Tyrannen Athens zu machen, ließ Megakles die Anhänger des Kylon umbringen, obwohl sie als Flüchtlinge an den Altären im Schutz der Götter standen[3]. In diesem Frevel sahen die anderen Vornehmen Athens Grund genug, ihn mit der Verbannung des ganzen mächtigen Geschlechtes zu sühnen. Die Verbannten aber hörten nicht auf, um die Wiederherstellung ihrer Macht im Staate zu kämpfen und gerieten dadurch zum übrigen Adel in einen Gegensatz, der auch für Kleisthenes bedeutsam wurde. Als Solon das Recht des attischen Bürgertums schuf, durften die Alkmeoniden gegen 590 v. Chr. zurückkehren[4]. Sie wurden Bundesgenossen Solons im Kampf gegen Vorrechte der Aristokratie und kräftige Stützen der neuen Ordnung, an der Spitze der Paraloi, der küstenbewohnenden Schiffer und der Kaufleute. Die Paraloi waren der Kern des emporstrebenden attischen Bürgertums und standen zwischen dem landbesitzenden Adel und den armen Bergbewohnern, auf die sich bald Peisistratos stützte, um die Tyrannis zu gewinnen.

Auch damals war ein Megakles das Haupt der Alkmeoniden. Um 570 heiratete er Agariste, die Tochter des mächtigen und reichen Tyrannen Kleisthenes von Sikyon[5]. Der Athener Kleisthenes heißt nach seinem Großvater und wird wohl der älteste Sohn des Megakles und der Agariste gewesen sein, denn er wurde später der Nachfolger des Megakles als Oberhaupt des Geschlechtes. Dadurch ist sein Alter ungefähr bestimmt: er kann bei der Befreiung Athens 510 nicht viel unter sechzig Jahren alt gewesen sein, schuf also die Verfassung aus der Fülle der Erfahrung eines reichen Lebens. Als Jüngling mußte es Kleisthenes erleben, daß seine Schwester, die der Vater zur Versöhnung des Geschlechtes mit Peisistratos verlobt hatte, von diesem verschmäht wurde (um 550?). Als junger Mann sah Kleisthenes seinen Vater während der zweiten Verbannung des Peisistratos die Geschicke Athens leiten. Bei der Rückkehr des Tyrannen um 540 mußte er mit seinem ganzen Geschlecht in die Verbannung gehen. Noch vorher scheinen zwei

[3] Gegen die Herabdatierung des kylonischen Frevels in die Zeit des Peisistratos (zuletzt De Sanctis 530f.) spricht schon, daß er in die Zeit Drakons paßt, in der reifarchaischen aber unbegreiflich wäre.

[4] Vgl. aber C. T. Seltman, Athens 1924, 20, 4.

[5] De Sanctis, Atthis, 2. A. 285. Berve, Miltiades 2.

Geschwister des Kleisthenes in Athen jung gestorben zu sein, denn die Grabstele eines Knaben und eines kleineren Mädchens (in New York und Berlin) ist nach der wahrscheinlichsten Ergänzung der Inschrift von Megakles geweiht[6].

Die Alkmeoniden gingen nach Delphi, mit dem sie seit langem verbunden waren. Dorthin waren sie auch nach der ersten Verbannung gegangen (Herod. VI 125). Im Feldzug gegen Kirrha, dem Heiligen Krieg um Delphi, hatte Kleisthenes' Großvater Alkmeon die Athener angeführt[7]. In Delphi wird auch die Verschwägerung mit Kleisthenes von Sikyon verabredet worden sein, denn dieser erwarb sich durch Siege und Weihgeschenke dort großen Ruhm. Es lag aber noch ein tieferer Sinn darin, daß die Alkmeoniden gerade das Heiligtum aufsuchten, das für die Ausbildung der griechischen Ethik, für das Bewußtsein von der Einheit griechischer Kultur so viel wie kein anderes bedeutete. Olympia, wo einst ihr Gegner Kylon glänzende Siege errungen hatte, war ein fast rein dorisches Heiligtum und der gegebene Mittelpunkt für den dorisch gesinnten, den Alkmeoniden feindlichen Adel Athens[8], während die Alkmeoniden an der Spitze der attischen Küstenbewohner mehr mit dem ionischen Griechenland verbunden waren. Delphi war im ionischen Griechenland nicht weniger berühmt als im dorischen. Im anderen großen ionischen Apollonheiligtum, in Delos, hatte Peisistratos den bestimmenden Einfluß gewonnen, den Athen durch alle Jahrhunderte behielt, solange es mächtig war. Delphi aber blieb ihm durch die Alkmeoniden verschlossen und wurde so ein Sinnbild für die Stellung der Alkmeoniden zwischen Adel und Tyrannis, Dorern und Ionern[9].

Nach dem Tod des Peisistratos versöhnten sich seine Söhne mit den Alkmeoniden, wenn das neugefundene Fragment der Archontenliste der Agora in Athen richtig gedeutet wird, also 526/5 Hippias und 525/4 Kleisthenes Archon war[10]. Der Herausgeber nimmt an, die Alkmeoniden seien erst nach der Ermordung Hipparchs 514 durch Hippias von neuem verbannt worden. Gegen diese Annahme spricht das ausdrückliche Zeugnis Herodots V 62 und Philochoros'[11], die Alkmeoniden seien von den Peisistratiden verbannt worden, also nicht von Hippias allein, sondern noch zu Lebzeiten Hipparchs. Dazu kommt, daß das ganze Wirken der Alkmeoniden in Delphi auf einen weit längeren Aufenthalt dort deutet, als nur von 514—510. Insbesondere kann der Hochbau des Tempels, den die Alkmeoniden übernahmen, und dessen Ostfront sie in Marmor ausführten, nicht erst 514 begon-

---

[6] G. Richter, Antike Denkmäler IV 1939, 33ff. Dies. Arch. Att. Gravest. Cambridge Mass. 1944, 64 ff.

[7] Plutarch, Solon 11. U. v. Wilamowitz, Aristoteles I 1893, 17.

[8] E. Kunze, 4. Olympiabericht 1944, 132. Auch Peisistratos scheint keine Verbindung mit Olympia gehabt zu haben. Den fünf isthmischen und zwei delphischen Siegen der Alkmeoniden steht nur einer in Olympia gegenüber; nach Pindar, Pyth. VII, oben S. 59. Das Schol. Aristoph. Nub. 64 kennt allerdings drei olympische Siege von Kleisthenes' Vater Megakles.

[9] Aus Münzbildern erschließt C. T. Seltman, Athens 34ff. 97, daß die Alkmeoniden auch in Wappen (Triskelis) und Münzzeichen ihre Verbindung mit Delphi manifestierten.

[10] B. D. Merritt, Hesperia 8, 1939, 59ff.

[11] FHG. I 395 frg. 70. Schol. Pind. Pyth. VII 9.

nen worden sein. Es wurde zweifellos schon in einer frühen Etappe des Baus beschlossen und begonnen, die Ostfront in Marmor auszuführen, denn es war bei Ringhallentempeln zweckmäßiger, zuerst den Säulenkranz aufzuführen, dann erst die Cellamauern. Man wäre sonst bei der Handhabung der schweren Werkstücke der Ringhalle durch die Cellawand sehr behindert worden[12]. Der Tempel war 548 abgebrannt. Daß man mit dem Hochbau des Tempels bis gegen 514 gewartet habe, in einer Zeit, in der eine ganze Anzahl stattlicher Schatzhäuser in Delphi aufgeführt wurden, ist an sich schon undenkbar. Aber auch der Stil von Architektur und Giebelfiguren ist von C. Weickert und H. Payne mit guten Gründen eher der Zeit gegen 520 zugewiesen worden (vgl. Anhang I).

2.

Die Stellung der Alkmeoniden zwischen Adel und Tyrannis, Dorern und Ionern fand monumentalen Ausdruck im Tempel des delphischen Gottes. Nach dem Brand des alten Tempels 548/7 wurde sofort für einen Neubau gesammelt, dessen Ausführung die Alkmeoniden übernahmen, bald nachdem sie 540 nach Delphi gekommen waren. War der Bau um 520 v. Chr. vollendet, dann muß er mindestens ein Jahrzehnt vorher begonnen worden sein. Dazu paßt es, daß König Amasis von Ägypten, der 526 starb, tausend Talente beisteuerte. Die Alkmeoniden waren aber nicht nur die Bauunternehmer, sondern sie leisteten aus eigenen Mitteln einen Beitrag, der sie in ganz Griechenland berühmt machte, und den noch Pindar (vgl. S. 59) und Herodot feiern (V 62): «weil sie mit allen Mitteln reich versehen waren und von alters her angesehen, so führten sie den Tempel noch schöner auf, als es das Modell vorsah, nicht nur in manchem anderen, sondern auch darin, daß sie die Vorderseite aus parischem Marmor erbauten, obwohl der Vertrag nur Kalkstein vorsah».

Solche Freigebigkeit zeugt von einem Reichtum des Geschlechtes, der sich nur aus ergiebigen auswärtigen Besitzungen erklärt, zeugt aber auch von Weitsicht und Kühnheit des damaligen Oberherrn der Alkmeoniden. Er verlieh mit dem Marmorbau Delphi etwas von dem Glanz, den die Akropolis von Athen seit Solon erhalten hatte, und wetteiferte mit den prächtigen Bauten des Peisistratos und seiner Söhne. Zugleich trat er in eine Reihe fürstlicher Bauherren, die sich durch die ganze griechische Geschichte verfolgen läßt. Wenige Jahre zuvor hatte Kroisos von Lydien seinen Namen für immer mit dem Wunderwerk des Artemisions von Ephesos verbunden und Polykrates in Samos den Neubau des Heratempels unternommen[13]. So werden schon die ältesten monumentalen dorischen Tempel in Argos und Olympia auf den großen Pheidon von Argos zurückgehen, die ersten großen Steintempel des Apollon und der Athene in Delphi auf Kypselos von Korinth. (Nachweise hierzu und zum Folgenden: Anhang II). Auch der Haupttempel des dritten Heiligtums aller Hellenen in Delos war die Weihung eines Tyrannen, des

[12] E. Fiechter bei A. Furtwängler, Aigina 1906, 28. Vgl. auch Anhang V.
[13] E. Buschor, Athen. Mitteil. 55, 1930, 96.

Peisistratos, der auch das Weihegebäude in Eleusis und andere Bauten in Athen stiftete. Die beiden ältesten Monumentalbauten der Akropolis allerdings, der erste Steinbau des Parthenon und des Tempels der Athene Polias gehören in die Zeit Solons. Sein Anteil an dieser großartigen Umwandlung der Akropolis muß bedeutend gewesen sein. Ganz im Stil des Urparthenon, also offenbar in derselben Zeit, schuf, wie H. Cahn gezeigt hat, Solon die attische Münze, deren Typus (mit dem Götterbild auf der Vorderseite und dem Attribut auf der Rückseite) bald für ganz Griechenland vorbildlich wurde und bis heute maßgebend geblieben ist. Da diese Münze zum erstenmal das Bild der behelmten Athene zeigt, darf man schließen, daß nach Solons Anregung der Kult der Athene Parthenos ausgebildet wurde, mit Kultbild und Tempel. Auch Solons Helfer, die Alkmeoniden, werden an der Stiftung der Tempel beteiligt gewesen sein, mehr als der übrige alte Adel, dem solche ionische Kühnheit des Bauens fern lag. Die Söhne des Peisistratos Hippias und Hipparch stifteten um 525 v. Chr. auf der Akropolis den marmornen Neubau des Poliastempels. Er ist dem Tempel der Alkmeoniden in Delphi so auffallend verwandt und steht ihm zeitlich so nahe, daß er als Antwort auf die Stiftung der Alkmeoniden erscheint. Der Kampf der Götter und Giganten ist am delphischen Tempel auf der Rückseite, am attischen auf der Vorderseite dargestellt. Der Wetteifer der beiden führenden attischen Geschlechter ist offenkundig.

Von den sehr viel bescheideneren Bauten nach der Befreiung Athens, die sich mit Kleisthenes verbinden lassen, soll später die Rede sein. Nach den Perserkriegen stellte der Wiederaufbau der Stadt große Aufgaben. An Themistokles wird man immer bei der Befestigung Athens und seiner Häfen denken. Auf Kimon geht das Heiligtum des Theseus mit den Gemälden Polygnots und Mikons zurück. Aber auch die Vorgeschichte des Parthenon verrät den Geist des Themistokles und Kimon, was man bisher nicht gesehen hat. Die Fundamente des Neubaus nach den Perserkriegen zeigen zwei Planänderungen. Erst war ein großer ionischer Tempel mit doppelter Ringhalle vorgesehen, dann ein etwas kleinerer, rein dorischer Marmorbau. Der erste Plan paßt zu keinem besser als zu Themistokles, dem Nachfolger der Peisistratiden in der Förderung der attischen Seemacht. Auch die Peisistratiden hatten im Olympieion einen ähnlich großartigen ionischen Marmorbau schaffen wollen. Gegenüber dieser Richtung, die mehr die Freundschaft mit Ionien betonte, trat Kimon für das Zusammenwirken von Athen und Sparta ein. So erklärt sich die Änderung des Planes in der Zeit Kimons: anstelle des ionischen Riesentempels war nun ein maßvoller dorischer Bau vorgesehen. Perikles endlich stand in seiner Politik zwischen den Extremen, und so zeigen auch Parthenon und Propyläen, die während seiner Regierung erbaut wurden, eine Verbindung von dorischem Maß und dorischer Würde mit ionischer Weite und Pracht. – Wer entscheidend zu einem solchen Bau beigetragen hatte, wollte auch seinen Namen in einer Inschrift nennen. Aus dem attischen Freistaat sind solche Inschriften nicht bekannt. Auch die Ephesier erlaubten Alexander dem Großen nicht, seine Weihinschrift am Neubau des Artemisions von Ephesos anzubringen, obwohl ihre

Ahnen dem Kroisos diese Ehre erwiesen hatten. Das kleine Priene allerdings mußte Alexander dann erlauben, seine Weihinschrift am Athenetempel anzubringen.

Im Zusammenhang geschichtlich so bedeutsamer Weihungen tritt ganz hervor, was die Vollendung des delphischen Tempels durch eine einzige Familie bedeutete. Es fällt aber auch auf, daß das Geschlecht, und nicht sein Oberhaupt als Stifter genannt wird. Eine Verleumdung allerdings verrät, daß Kleisthenes der Stifter war. Es hieß, er habe die Pythia bestochen, damit sie den Alkmeoniden zur Rückkehr nach Athen verhelfe (Herodot V 66). Diese «Bestechung» kann nur die kostbare Ausführung der Ostfront des Tempels gewesen sein, denn neben diesem reichsten aller Geschenke an die Pythia brauchte es keine weitere Bestechung, um sie den Alkmeoniden günstig zu stimmen[14]. Das ehemals fluchbeladene Geschlecht war nun durch die heiligste Stimme entsühnt. Wann Megakles in der Verbannung starb, ist ungewiß. Offenbar war die rasche und großartige Ausführung des Tempels die erste Tat seines Nachfolgers Kleisthenes, der damals die Lebensmitte erreicht hatte[15].

Als Stifter ließ er die Alkmeoniden, nicht sich selbst nennen. Dieses Zurücktreten der Person hinter dem Werk paßt ganz zu seiner sonstigen Art. Schon Herodot kannte von Kleisthenes kaum mehr als die Verfassung, die er nach der Befreiung Athens schuf. Aus dem Geist der Verfassung selbst spricht dieselbe Bescheidenheit: mit aller Kunst wird der einzelne und werden die Geschlechter der Gemeinschaft der Bürger eingeordnet, als freie Mitträger des Staates. Auch von den andern Männern, die für den jungen attischen Freistaat vor den Perserkriegen bestimmend waren, weiß man wenig, während frühere Staatsmänner wie Solon und Peisistratos und spätere seit den Perserkriegen durch reiche Schilderungen ihres Lebens und ihrer Taten bekannt sind. Ein maßvolles Zurücktreten des Einzelnen hinter der Gemeinschaft, wie es altattische Art war, ist für die junge Demokratie charakteristisch, im Gegensatz zu dem immer bewußteren Hervortreten des Individuums in Ionien, aber auch im Athen der Tyrannenzeit.

Je schwerer also der persönliche Anteil des Kleisthenes an den Kunstwerken seiner Zeit zu erkennen ist, desto mehr hat der Geschichtschreiber die Aufgabe, das persönliche Verdienst hervorzuheben. Von Kleisthenes' Wesen zeugt der Gehalt der Giebelreliefs mehr noch als die Pracht der Ausführung. Der vordere Giebel stellte als erster aller Tempelgiebel nicht ein Geschehen dar, sondern die Erscheinung des Gottes. Apollon stand mit Artemis und Leto auf einem von vorn gesehenen Viergespann, umrahmt von drei Musen und drei Kureten[16]. Die Feierlichkeit erinnert schon an die frühe Klassik, an den Ostgiebel von Olympia, und die Vermutung hat manches für sich, daß sie Aischylos zur Schilderung der Erscheinung Apollons in Delphi in den Eumeniden anregte[17]. Der Meister der Bildwerke

---

[14] Andere Indizien für das Wirken der Alkmeoniden in Delphi: S. 80.

[15] Vgl. aber Berve, Antike 12, 1936, 9ff.

[16] Fouilles de Delphes 1931, IV 3, 32 Abb. 7. 8. K. Schefold, Die großen Bildhauer des archaischen Athen, Basel (im Druck), Abb. 6. 7.

[17] De La Coste-Messelière, Fouilles de Delphes IV 3, 59 ff.

am Tempel war nach F. Studniczkas Vermutung der bedeutendste Bildhauer und Erzgießer des späteren 6. Jahrhunderts, Antenor[18]. Er schuf auch die späteren Bildwerke, die wir auf Kleisthenes Anregung zurückführen können, stand also zu dem Staatsmann in einem ähnlichen Verhältnis wie Pheidias zu Perikles. Ganz wie es die Art des Pheidias ist, verbindet Antenor in den delphischen Giebeln altertümlich heilige Motive mit dem Neuen in einer Weise, wie sie nur großen Meistern eignet. Altertümlich ist der Reichtum der Erscheinung und das Motiv der Tierkampfgruppen in den Giebelecken, die Apollons Herrschaft über die wilde Natur bezeugen. Der Giebel der Rückseite stellt den Gigantenkampf dar, das gewaltige, von der attischen Kunst zur Schöpfung der Panathenäen 566 geprägte Thema, das wie kein anderes die Göttin Athene feiert[19]. Dieses Thema und das Verhältnis des Meisters Antenor zu Kleisthenes bezeugen des Gesetzgebers persönlichen Anteil auch am Gehalt der Giebelreliefs.

Wenn die Alkmeoniden den Ausbau des Tempels schon bald nach ihrer Verbannung übernahmen, wird ihr Wirken in Delphi viel deutlicher. Das große Unternehmen war nicht eine Sache weniger Jahre, in denen die Stellung der Tyrannen in Athen ohnedies kritisch war, sondern der Inbegriff eines jahrzehntelangen Planens, das schon der Tätigkeit des Peisistratos in Athen mit dem höchsten Anspruch gegenübertrat, nicht erst der seiner Söhne. Nicht nur mit der Kritik vertriebener Renegaten traten die Alkmeoniden den Tyrannen entgegen, sondern mit eigenem Schöpfertum, im Dienst eines höheren göttlichen Rechts.

3.

Das zweite Kunstwerk, das im Umkreis des Kleisthenes in Delphi geschaffen wurde, war ein Epos von den Taten des Theseus, seinem Kampf gegen wilde Tiere und Wegelagerer[20]. Bisher hatte man in Theseus nur den Entführer der Ariadne und Helena, den Mitkämpfer der Lapithen gegen die Kentauren, den Besieger des Minotaurus gesehen, seit der Nekyia auch das Vordringen in die Unterwelt gekannt (λ 322f. 631). Der ganze Zyklus seiner Taten auf der Reise von Troizen nach Athen aber, der für das klassische Bild des jungen Helden so charakteristisch ist, erscheint in der Kunst erst seit 510, der Befreiung Athens durch Kleisthenes (hierzu und zum Folgenden: Anhang III). Das zeitliche Zusammentreffen mit dem Sturz der Tyrannen und der Rückkehr der Alkmeoniden nach Athen kann nicht zufällig sein. Nicht im peisistratischen und nicht im kimonischen Athen ist Theseus zum klassischen attischen Helden geworden, sondern im kleisthenischen.

Das Epos von den Taten des Theseus, das aus den Bildern zu erschließen ist, kann jedoch nicht erst um 510 gedichtet worden sein, denn einzelne Taten aus dem Zyklus werden schon zwischen 520 und 510 dargestellt. Man hat deshalb angenommen, das Epos sei am Hof der Peisistratiden entstanden. Dagegen spricht

[18] Schefold, Bildhauer, Taf. 60–63.
[19] F. Willemsen, Frühe griech. Kultbilder. Diss. München 1939.
[20] Literatur bei Herter, Rhein. Mus. 88, 1939, 282, 183ff.

nicht nur, daß der ganze Zyklus erst nach der Vertreibung der Peisistratiden erscheint, sondern mehr noch der Geist des Gedichtes. Es zeigt Theseus als athletischen Kämpfer, nach dem Vorbild des Herakles.

Solche dorische Heldenart paßt nicht an den Tyrannenhof in Athen mit seiner raffinierten Lebenskultur, seinen Neigungen zu ionischer Üppigkeit, seinen ionischen Dichtern. Aber auch zu dem dorerfreundlichen verbannten Adel paßt das Epos nicht, denn er hatte es nicht nötig, einen attischen Helden dem Herakles gegenüberzustellen. Um so besser aber entspricht das Epos den verbannten Alkmeoniden in Delphi, die schon in der Zeit Solons als die eigentlichen Beschützer des erstarkenden Bürgertums hervorgetreten waren und zu den ionischen Neigungen der Tyrannen im gleichen Gegensatz standen wie zu den dorischen des übrigen Adels. In der Sage wird immer wieder das Wohltätige, Hilfreiche an Theseus als dem Beschützer des attischen Volkes hervorgehoben. Dies hätte auch von Peisistratos gelten können, seine Söhne aber waren Tyrannen, im schroffen Gegensatz zum Helden Theseus, der geradezu als der Begründer der Demokratie gefeiert wurde[21], und so als das mythische Vorbild des Kleisthenes erscheint. Die einzelnen älteren Bilder aus dem Zyklus[22] darf man als Zeugen dafür nehmen, daß das neue Epos von Delphi auf Athen schon wirkte, bevor die Tyrannen vertrieben waren. Es mag nicht wenig zur Vorbereitung des Sturzes beigetragen haben. Jedenfalls mußte es den Verbannten neues Selbstbewußtsein geben. Theseus kehrt ja auch von einer Art von Verbannung nach Athen zurück, und es ist verlockend, sich die Schilderung seiner Wanderung fern von der Stadt gedichtet vorzustellen: «Wir spüren in diesen Geschichten eine eigenwillige, temperamentvolle und am Grotesken sich freuende Phantasie, die auch von den Örtlichkeiten des Reisewegs ihre Anregungen empfangen hat, düsteren Wäldern, eigentümlichen Felsen und gefährlichen Klippen» (Herter[23]). In Delphi gab es einen Theseia genannten Platz und die Sage erzählte, Theseus habe bei seinem Eintritt ins Jünglingsalter sein Haar in Delphi dem Apollon geweiht[24], wie wohl mancher junge verbannte Alkmeonide.

Der spätarchaische Charakter der Sage von den Taten des Theseus zeigt sich am Unterschied von denen des Herakles. Waren die Gegner des Herakles wirkliche Dämonen, wie Hydra und Löwe, so sind die des Theseus bestrafte Wegelagerer, wie Skiron, und wilde Tiere, die Äcker verwüsten. Der Geist einer jüngeren Zeit spricht auch daraus, daß das Athletische an Theseus so sehr betont wird, das Gewandte und jugendlich Tapfere, während Herakles von urtümlicher und unwiderstehlicher Kraft ist. Herakles dachte man sich ursprünglich mit der Keule dreinschlagend oder mit dem Bogen schießend, während Theseus immer wieder als Ringkämpfer dargestellt wird, so wie damals die attischen Vasenmaler auch den

---

[21] Herter a. O. 310.

[22] H. Schrader, Marmorbildwerke Nr. 410. Schefold, Bildhauer Taf. 72. Pfuhl Abb. 333. Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei III 117.

[23] Antike 17, 1941, 220. Herter denkt sich die Dichtung unter den Peisistratiden entstanden; vgl. seine ausführliche Behandlung des Zyklus Rhein. Mus. 88, 1939, 274ff.

[24] Plutarch, Thes. 5. Herter a. O. 306f. Rhein. Mus. 85, 1936, 235, 1.

Herakles auffaßten, abweichend von den alten gewaltigen Bildern. Einen anderen Charakter als der athletische Theseuszyklus haben die anmutigen Bilder vom Raub der Amazonenkönigin durch Theseus, die um 520 aufkommen und bis in den Anfang des 5. Jahrhunderts beliebt bleiben[25]. Sie atmen die ionische Gesinnung der feinen Stimmungskunst des vorletzten Jahrzehntes des 6. Jahrhunderts, und es ist kein Zufall, daß diese Sage gerade auf ionischem Boden, im Marmorgiebel von Eretria ihre monumentale Gestaltung erfahren hat. Auch diese neue Auffassung des Theseus muß auf ein Gedicht zurückgehen, wie die des Zyklus, aber diesmal auf eine in Athen am Tyrannenhof entstandene Dichtung. Theseusgedichte muß es von nun an in größerer Zahl gegeben haben, nach dem Ausweis der bildenden Kunst und nach Isokrates, der die Taten des Herakles und Theseus neben den Troika als die in Poesie und Prosa am meisten gefeierten Leistungen nennt[26]. Der Zyklus der Theseustaten und die Entführung der Antiope[27] standen nebeneinander wie die plastische Gestaltung dieser Sagen am Schatzhaus der Athener und im Giebel von Eretria.

Der politische Kampf um die Herrschaft fand seinen Ausdruck auch in der Kunst, aber nicht in zufälligen Erscheinungen des Tages, sondern in einem neuen Verstehen der Gestalt des attischen Helden.

4.

Als Harmodios und Aristogeiton 514 v. Chr. den Tyrannen Hipparch ermordeten, konnte sich sein Bruder Hippias nur noch mit Gewalt gegen den Freiheitssinn der Athener behaupten, der durch das delphische Wirken des Kleisthenes ermutigt war. Die Alkmeoniden versuchten zuerst, durch einen Handstreich Athen zu befreien. Als es ihnen allein nicht gelang, wurde der Versuch 511 vom Phaleron her mit spartanischer Hilfe wiederholt, aber erst ein dritter Zug unter Anführung des spartanischen Königs Kleomenes hatte Erfolg. Hippias mit seiner thessalischen Reiterei wurde besiegt, auf der Akropolis eingeschlossen und kapitulierte 510 auf freien Abzug. Aus der Hilfe der Spartaner ist zu erschließen, daß an der Vertreibung der Tyrannen neben den Alkmeoniden auch der übrige verbannte Adel beteiligt war. Kaum war Athen erobert, zeigte sich die verschiedene Art der Verbündeten und die Kraft, zu der das attische Volk unter den Peisistratiden hatte heranwachsen können. Der Spartanerkönig wollte eine Oligarchie des reichen Adels der Ritter einrichten, wie in den durch die Spartaner befreiten peloponnesischen Städten. Aber nun offenbarte sich, daß das Erbe der solonischen Verfassung dem attischen Bürgertum eine Kraft des Widerstandes verlieh, wie sie keine andere griechische Stadt besaß. Die drei ersten Klassen der solonischen Verfassung, und besonders die Zeugiten, die Schicht, aus der sich die Hopliten rekrutierten, waren eine Macht, die sich stärker erwies als die Spartaner, zumal sie in Kleisthenes einen

[25] Literatur bei J. D. Beazley, Corpus Vasorum, Oxford, II 105f.
[26] Orat. 5, 144. Schmid-Stählin, Gesch. d. gr. Lit. I 1, 1929, 294 mit der älteren Literatur.
[27] Zu den Einzelheiten dieser Erzählung und der Beteiligung des Phorbas, der auf den Vasen ausdrücklich genannt wird: Preller-Robert II[4] 731f.

Mann fand, der die solonische Verfassung zeitgemäß weiterzubilden verstand. Obwohl Kleomenes die tatsächliche Befreiung zu verdanken war, galten doch später immer Harmodios und Aristogeiton als die Helden der Freiheit, und nicht der spartanerfreundliche Adel, sondern Kleisthenes war der Mann der Bürgerschaft, trotz des alten Fluches, der auf den Alkmeoniden lastete.

Seit Solon waren die Alkmeoniden die Mitträger der Entwicklung des Bürgertums, entgegen dem übrigen Adel, gewesen. Nun zieht Kleisthenes die Folgerung. Er übernimmt die Führung der Bürger und entwirft eine Verfassung von einer solchen Genialität, kühnen Neuheit und klugen Folgerichtigkeit, die so behutsam und doch frei mit aller Überlieferung schaltet, daß nur ein geistig so begabtes Volk wie die Athener dafür gewonnen werden konnte. Dem Adel hatte schon Solon seine politischen Vorrechte genommen. Nun wurde sein persönlicher Einfluß so weit als möglich beseitigt. Jedoch behielt er seine religiösen Funktionen. Kleisthenes besaß die künstlerische Meisterschaft, durch verhältnismäßig einfache und wenige Veränderungen den überkommenen Elementen einen unverbrauchten Sinn zu geben und sie zu einem neuen Ganzen zu verbinden.

Die Aristokratie nahm den Entwurf des Kleisthenes nicht einfach hin[28]. Der Archon des Jahres 508/7, in dem der Verfassungsplan vorgelegt wurde, Isagoras, der Sohn des Teisandros, wurde der Führer des Adels. Es gelang ihm, im Bund mit Kleomenes, die Verbannung des Kleisthenes und der Alkmeoniden durchzusetzen, indem sie sich auf deren alte Blutschuld beriefen, den kylonischen Frevel. Siebenhundert Familien sollen verjagt worden sein. Die Toten wurden aus ihren Gräbern gerissen und die Leichen über die Grenze geworfen, um das Land zu reinigen. Die Zerstörungen, die sich noch heute an mehreren Gräbern nachweisen lassen, bestätigen die Nachricht Herodots[29]. Der attische Rat der Vierhundert, den schon Solon gebildet hatte, Kleomenes aber durch einen Rat von 300 Adligen ersetzen wollte, rief die Bürger zu den Waffen. Kleomenes und Isagoras mußten die Stadt verlassen, die Verbannten wurden zurückgerufen, Kleisthenes konnte sein Verfassungswerk vollenden.

Die folgenden Jahre brachten die schwere Aufgabe, den inneren Erfolg auszubauen und nach außen zu verteidigen, gegen den spartanischen Bund, die Thebaner und Chalkidier. Kleisthenes wird an dieser Politik maßgebenden Anteil gehabt haben, aber keine Überlieferung nennt seinen Namen oder andere Männer, die damals die attischen Geschicke leiteten, ja man weiß nicht einmal, wann Kleisthenes starb[30]. Die Ergänzungen seiner Verfassung vom Ausgang des 6. Jahrhunderts atmen jedenfalls noch seinen Geist[31]. Aus der Münzgeschichte erschließt Seltman ein weiteres Indiz für ein längeres Wirken des Kleisthenes[32]. Die Prä-

[28] Zur Reihenfolge der Ereignisse vgl. F. Schachermeyr, Klio 25, 1932, 343f.
[29] V 70ff. Raubitschek, Österr. Jahresh. 31, 1939 Beibl., 66ff.
[30] Immerhin feiern die Vasenmaler Angehörige seiner Familie; vgl. J. D. Beazley, Attic Red Figure Vase Paint. 1942, 934; D. M. Robinson und E. D. Fluck, A Study of Greek Love Names. Baltimore 1937, 144ff.
[31] Vgl. unten S. 82 und G. Glotz, Histoire Grecque I 1938, 481.
[32] C. T. Seltman, Athens 1924, 77ff.

gungen, in denen er solche der Adelsgeschlechter vermutet, waren unter Hippias entwertet worden, hatten aber nach seinem Sturz zunächst neue Bedeutung gewonnen. Kleisthenes aber beseitigt, offenbar nach der Verbannung des Isagoras, diese Prägungen des Adels ganz und sichert der Münze mit Athene und Eule den Sieg, die Solon geschaffen hatte (oben S. 63). Erst 496/5, als der Peisistratide Hipparchos Archon wurde, hat man damit einen Anhaltspunkt für eine Richtung der attischen Politik, die unter Kleisthenes nicht möglich gewesen wäre[33]. – Die Stille der Überlieferung über den Gesetzgeber wäre unverständlich, wenn er noch durch außergewöhnliches Wirken hervorgetreten wäre. Sie bestätigt die Vermutung, daß er mit einem schon klassischen Maß hinter seinem Werk zurücktrat, im Gegensatz zu den Tyrannen und ehrgeizigen Aristokraten früherer und späterer Jahre (vgl. oben S. 64). Nach Aristoteles war Kleisthenes nach der Verbannung des Isagoras der alleinige Leiter des Volkes, bis Xanthippos an seine Stelle trat (Athen. Pol. 28, 2). Dies muß nicht sofort nach dem Tod des Kleisthenes geschehen sein, denn Xanthippos tritt erst 490 als Gegner des Miltiades deutlich hervor. Aber Kleisthenes muß solange gelebt haben, daß man in Xanthippos den Erben seiner Politik sehen konnte.

Das Schweigen des Aristoteles über das Leben des Kleisthenes hat wohl noch einen anderen Grund, der zu dem genannten hinzukommt: seinem Bild des wahren Staates war Solons Verfassung näher. Durch Kleisthenes habe die Menge die Macht erhalten, sei die *πόλις δημοτικωτέρα* geworden (Ath. Pol. 20, 1; 22, 1). Wegen dieser Abneigung gegen Kleisthenes bleibt Aristoteles' Schilderung seiner Verfassung ein bloßer Bericht, während er Wert und Gefahren von Solons Werk sorgfältig abwägt[34].

Eine für das Bild des Kleisthenes zu wenig verwendete Nachricht ist die des Pausanias von seinem Grab. Bei der Beschreibung der Ehrengräber, die der attische Staat an der Straße zur Akademie anlegte, erwähnt Pausanias das des «Kleisthenes, der die bestehenden Phylen schuf» (I 29, 6). Dieses Grab ist neben denen der Tyrannenmörder und der 487 gegen Aigina gefallenen Athener das einzige, das nach der Zerstörung durch die Perser 480 erneuert wurde. Gestorben kann der Gesetzgeber nicht lange nach 500 sein. Man denkt sich gewöhnlich den Staatsfriedhof erst nach 480 angelegt, weil die allermeisten Gräber erst für die Zeit nach 480 literarisch bezeugt sind[35]. Aber es muß schon einen älteren Friedhof an dieser Stelle gegeben haben, denn die Gräber des Kleisthenes und der Tyrannenmörder waren so weit voneinander entfernt, daß es auch dazwischen Gräber gegeben haben muß. Durch die Ausgrabungen ist wenigstens für den Anfang der Straße zur Akademie bezeugt, daß man hier seit ältesten Zeiten bestattete[36], und wenn das

---

[33] Berve, Miltiades 59.
[34] U. v. Wilamowitz-Moellendorf, Aristoteles und Athen 1893, 70f.
[35] W. Judeich, Topographie von Athen[2] 1931, 405.
[36] Kerameikos, Ergebnisse der Ausgrabungen I 1940. Vgl. auch Archäologischer Anzeiger zum Jahrbuch des D. Archäolog. Inst. 1938, 612ff. 1940, 344ff. 1942, 204ff.: Anlagen klassischer Zeit; die älteren Gräber des Staatsfriedhofes sind in der Nähe derer des Kleisthe-

Grab der Tyrannenmörder schon nahe der Akademie lag, so geht daraus hervor, daß der Friedhof sich damals schon so weit ausgedehnt hatte. Ursprünglich braucht es kein Staatsfriedhof gewesen zu sein, aber als man jene Ehrengräber wiederherstellte, mag ihre Würde den Anlaß gegeben haben, die Seiten der Straße nach der Akademie inskünftig für die Staatsgräber freizuhalten.

Für die Frage nach dem Ansehen des Kleisthenes ist es wichtig, daß sein Grab bekannt blieb und mit dem der Tyrannenmörder dem Staatsfriedhof die älteste Weihe gab. Kleisthenes muß gestorben sein, als sein wohlgelungenes Werk unerschüttert stand. Daß man freilich nur von seinen Gesetzen und so wenig Geschichten aus seinem Leben wußte, war seinem Ruhm nicht günstig und erklärt, warum er im 5. Jahrhundert später nicht mehr so populär war, wie man bei seiner Bedeutung erwarten sollte[37].

Um das Fehlen von Nachrichten über das Leben des Kleisthenes zu erklären, hat man vermutet, er sei bald in Ungnade gefallen[38]. Diese Erklärung ist nicht nur äußerlich, sondern sie reicht auch deshalb nicht aus, weil Kleisthenes in jedem Fall in so hohem Alter starb, daß es genug über ihn zu erzählen gab[39]. Aber auch die Kunstwerke, die sich thematisch und stilistisch mit Kleisthenes verbinden lassen, und denen wir uns nun zuwenden, führen bis in die Zeit um 500 herab.

5.

Während seiner Wirksamkeit in Athen hat Kleisthenes kein so großes Bauwerk mehr unternommen, wie es die Vollendung des delphischen Tempels war. Nur die älteren Propyläen kann man mit dieser Epoche verbinden und vielleicht auf seine Anregung zurückführen. Eine junge Demokratie mußte der Burg des gestürzten Tyrannen ihre Eigenschaft als Festung nehmen, denn immer verlockte die Burg andere, die nach Macht verlangten. So hat man später oft Akropolen umgestaltet; durch eine Demokratie geschah es zum erstenmal in Kleisthenes' Zeit. Am deutlichsten sieht man in dem kleinen Larisa am Hermos[40], wie nach dem Sturz des Tyrannen die Mauer geschleift, das Festungstor aufgegeben und ein Festtor errichtet wird, das nun zum erstenmal freien und bequemen Zutritt zu den Heiligtümern erlaubt. Die edlen schlichten Reste eines Propylons auf der Akropolis von Athen aus der Zeit vor der Perserzerstörung müssen jünger sein als der Neubau des Tempels der Athene Polias von 520, da Metopen von dessen Vorgänger wiederverwendet sind[41]. Gegen eine Datierung in die Tyrannenzeit spricht, daß die Burg damals

---

nes und der Tyrannenmörder zu suchen. Wann die Thessaler gefallen sind, die Pausanias zusammen mit dem Grab des Kleisthenes nennt, ist nicht gesichert, vgl. Judeich a. O. 405,1.

[37] Vgl. Wilamowitz a. O. 145f.

[38] Walker, Cambridge Anc. Hist. 4, 1926, 168. G. Glotz, Histoire Grecque I 1938, 480; vgl. aber P. Cloché, Rev. Et. Anc. 30, 1928, 269ff. und F. Schachermeyr, Klio 25, 1932, 334ff.

[39] Vgl. oben 60.

[40] J. Boehlau und K. Schefold, Larisa am Hermos I 1940, 34ff.

[41] Vgl. hierzu und zum Folgenden Walter, Akropolis 30ff., der die Tyrannenzeit annimmt, weil ein solcher Bau den Transporten für den Neubau eines Parthenon hindernd im Weg

noch dem Schutz der Tyrannen dienen mußte, deren Stellung immer mehr gefährdet wurde. Dagegen stand es der jungen Demokratie wohl an, die Burg durch ein Festtor zu öffnen.

Wie die Propyläen wird auch die Gruppe der Tyrannenmörder gleich nach der Befreiung von den Tyrannen errichtet worden sein, denn schon auf der frühen Schale mit Theseustaten in London und auf dem Amazonenkrater des Euphronios findet sich eine Gestalt, die den Harmodios voraussetzt[42]. Der Meister der Gruppe war der des delphischen Tempels, Antenor. Wenn Kleisthenes die Anregung zur Aufstellung der Gruppe gab, dann ehrte er, bei aller persönlichen Bescheidenheit, in den Tyrannenmördern doch auch sein eigenes Geschlecht. Der Gegensatz zwischen Alkmeoniden und Aristokraten, zu denen die Helden gehörten, verschwand vor der allgemeinen Bedeutung der Tat. Wie das Volkslied von Harmodios und Aristogeiton sang, so auch von den Alkmeoniden, die bei Leipsydrion in der gleichen Zeit im Kampf gegen die Tyrannen gefallen waren. «Edle, die ihrer Väter Stamm bewährten[43].» Die Kühnheit der Gruppe entspricht ganz dem Wagemut der Gesetzgebung des Kleisthenes, ihrer klaren Disposition, ihrer festen Fügung, ihrer Bedeutung für die Klassik. Es hat sich nachweisen lassen, daß die erhaltene Gruppe des Kritios und Nesiotes in ihren Grundzügen die verlorene Gruppe Antenors wiedergibt, von der wir nur den Kopf des Harmodios in einer römischen Kopie zu besitzen vermuten dürfen. Schon der älteren Gruppe eignete die später so viel nachgeahmte Ausfallstellung des Harmodios nach links, im eindrucksvollen Gegensatz zum helfend herbeischreitenden Aristogeiton, die freiplastische Gestaltung einer Körperdrehung, die bis dahin nur das Relief gekannt hatte; ferner Verbindung und Gegensatz des Geliebten und des Liebenden, des Täters und des Helfers; im Ganzen der zwingende Ausdruck einer bis dahin unerhörten Ehrung kurz zuvor verstorbener Menschen.

Aber nicht nur die Statuen, sondern die Gesamtheit der Ehrungen, die Harmodios und Aristogeiton zuteil wurden, mit dem Opfer des Polemarchen an ihrem Grab, stellt man sich am besten unter Kleisthenes gestiftet vor. Keine spätere Zeit hatte diese innere Nähe zu der Tat, dem Vorspiel der Befreiung, wie die Zeit, in der die Freiheit siegte. Die feierlichen Bräuche sind untrennbar von der Errichtung der Statuen, und alles zusammen zeugt von der heroischen Auffassung des staatlichen Geschehens. In späteren Zeiten hätte man die im Kampf um die Befreiung Gefallenen, die Feldherren und Staatsmänner selbst geehrt.

---

gestanden hätte. Ein solcher Plan aber paßt gar nicht zu Kleisthenes' Zeit; die erhaltenen Parthenonfundamente wurden erst nach den Perserkriegen erbaut (Anhang II). Über die Dimensionen dieser ältesten Propyläen vgl. Archäol. Anz. 1943, 198.

[42] Catalogue of Vases Brit. Mus. III Taf. 2; Pfuhl, Malerei Abb. 395; J. D. Beazley, Attic Red Figured Vase Paint. 83, 7. 16, 5. Hierzu und zum Folgenden K. Schefold, Museum Helveticum I 1944, 189ff.

[43] Aristot. Athen. Pol. 19, 3. Auch das Skolion auf die Tyrannenmörder betont ihre Bedeutung für die Demokratie.

Klassisch-philologisches
Seminar der Universität

6.

Dieselbe heroische Gesinnung spricht auch aus dem, was sich vom Epos von den Taten des Theseus erschließen ließ. Das Gedicht muß ganz erfüllt gewesen sein von attischem Selbstbewußtsein und einer neuen staatlichen Gesinnung und bereitete so die Befreiung vor. Es wird nun zu zeigen sein, daß auch die beiden bedeutendsten Baudenkmäler, die nach der Befreiung mit Sagenbildern geschmückt wurden, vom Geist des Kleisthenes zeugen: ein Heiligtum des Theseus in Athen, dessen Existenz und Bildschmuck sich aus Vasenbildern erschließen läßt, und das Schatzhaus, mit dem die junge attische Demokratie, wohl nach ihren Siegen über Boioter und Chalkidier, dem Gott in Delphi ihren Dank bezeugte. (Zur Datierung um 500 vgl. Anhang IV.) Künstlerisch gehört es der Richtung Antenors an. Verwandt sind der kräftige breite Bau der Köpfe[44], charakteristische Gewandmotive[45] und die kühnen Bewegungen der Tyrannenmörder, die in den Metopen weitergebildet werden. Mehr als der Künstler zeugt aber von Kleisthenes Form und Bildschmuck des Schatzhauses. Es ist das erste mit Metopen geschmückte dorische Weihgeschenk in Delphi seit denen des Sikyoniers Kleisthenes, denn alle anderen Schatzhäuser der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts, die wir in Delphi kennen, sind ionisch oder äolisch. Auch die Halle, welche die Athener nach der Schlacht bei Salamis in Delphi weihten, wird wieder von einer ionischen Ordnung getragen (im Sinn des Themistokles, vgl. S. 63).

Jeder, der das dorische Schatzhaus aus der Zeit des Alkmeoniden Kleisthenes in Delphi sah, mußte an die stattliche Stiftung seines gleichnamigen Ahnen aus Sikyon denken. So vergleicht auch Herodot die beiden Männer, um der Schilderung des Alkmeoniden Farbe zu geben, über dessen Person er so wenig zu sagen wußte. Aber schon für die Zeitgenossen lag es nahe, nicht nur die Weihungen in Delphi, sondern auch die kühnen politischen Neuerungen der beiden Männer zu vergleichen. Beide schufen eine neue Phylenordnung, griffen tief in die hergebrachten Staatskulte ein, traten in Gegensatz zu den Überlieferungen der Dorer und der Ioner. Tiefer liegen freilich die Unterschiede: Der Tyrann von Sikyon war eine eigenwillige und glänzende Gestalt, die allen Ruhm des alten Sikyon in sich versammelte, während sein attischer Enkel, nicht weniger bedeutend, sich als Person ganz zurückhielt. Aber die Übereinstimmungen sind nicht zufällig und nicht oberflächlich. Beide brachten dem Apollon in Delphi kostbare Weihgeschenke dar, wirkten von Delphi aus und empfingen vom Gott Weihe und Unterstützung ihres Handelns.

Die beiden eigenartigen Weihgeschenke, die Kleisthenes von Sikyon etwas nach

---

[44] Man vergleiche den Theseuskopf einer Metope bei de La Coste-Messelières, Delphes 1943, Taf. 136 mit dem vermutlichen Harmodioskopf Antenors bei H. Lechat, Sculpture avant Pheidias 1904, 262 und dem der Antenorkore bei Payne, Marble Sculpture 1937, Taf. 53, 3.

[45] Es ist auffallend, daß sich bei der Athene der Theseusmetope noch die altertümliche breite Mittelbahn des Chitons findet wie schon bei der Nike des Tempelakroters; vgl. Schefold, Bildhauer Taf. 61. 77.

580 und 570 in Delphi darbrachte, ein Rundbau mit ungewöhnlichen Verhältnissen von Säulen und Gebälk und ein fast quadratischer Monopteros, sind erst durch de La Coste-Messelières neue Untersuchungen genauer bekannt geworden[46]. Er erklärt die Reliefs der auffallend breiten Metopen, die zu den besten archaischen Werken zählen, aber die gewohnten homerischen und argivischen Sagenthemen vermeiden, aus der Gegnerschaft des Tyrannen gegen Argos und aus seiner eigenartigen und bedeutenden Ideenwelt. In ähnlicher Weise entsprechen die Metopen des Athenerschatzhauses der politischen Haltung seines Enkels. Das Fehlen einer Weihinschrift am Schatzhaus entspricht ganz der zurückhaltenden kleisthenischen Art.

Keine Urkunde berichtet vom Leben des Kleisthenes nach der Vollendung seiner Gesetzgebung. Um so wichtiger ist das Schatzhaus für unsere Vorstellung von ihm, wenn sich die Zuschreibung bewährt, die nun durch die Deutung des Bildschmucks noch unterstützt werden soll. In den dreißig Metopen waren Taten des Theseus denen des Herakles gegenübergestellt. Theseus waren die am besten sichtbare Süd- und die Ostseite vorbehalten, Herakles die Nord- und Westseite. Auf den je zehn Metopen der Langseiten sah man jeweils ein Abenteuer; auf jeder der Schmalseiten einen großen Sieg in fünf Metopen ausführlicher geschildert: im Osten Theseus' Kampf mit den Amazonen; im Westen Herakles' Raub der Rinder des Geryoneus.

Es ist de La Coste-Messelières Verdienst, die Anordnung der Metopen am Bau wiedererkannt zu haben[47]. Nur die von ihm angenommene Reihenfolge der Heraklestaten (auf der Nordseite) von West nach Ost ist unwahrscheinlich, denn der Kampf mit Geryoneus gehört nicht an den Anfang, sondern ans Ende der Heraklestaten. Dieses Vordringen zum äußersten Land, dem der Götter und der Toten, galt immer als eine der letzten Taten des Helden. Ordnet man die Reihe umgekehrt an, wobei die wenigen Metopen, deren Stelle durch äußere Indizien gesichert ist, an ihrem Platz bleiben können, dann beginnen die Heraklestaten in der verständlichsten und gewohnten Weise mit der Bezwingung des Löwen und enden mit dem Sieg über Geryoneus. Die Erzählung schreitet in der üblichen Weise nach rechts fort[48]. Weiter braucht Theseus den Ruhm seines Sieges über die Amazonen nicht mit Herakles zu teilen, wie de La Coste angenommen hatte, bei dem beide Langseiten (in der Art des doch ganz verschiedenen Parthenonfrieses!) auf die Ostseite mit dem Amazonenkampf zuführen. Dadurch würde der ganzen so berechneten Gegenüberstellung des attischen Helden und des Herakles die Spitze genommen[49]. Für einen gemeinsamen Kampf von Herakles und Theseus gegen die Amazonen gibt es keine einzige Analogie vor dem Thron des olympischen

[46] P. de La Coste-Messelière, Au Musée de Delphes 1936, 41 ff.
[47] Bulletin de Corr. Hell. 47, 1923, 369 ff.
[48] Vgl. K. Schefold, Museum Helveticum I 1944, 196. Picards Versuch, die Nordmetopen des Parthenon von rechts nach links folgen zu lassen, überzeugt nicht, vgl. Journal des Sav. 1942, 124. 185.
[49] Vgl. schon E. Buschor, Furtwängler-Reichhold III 119, von de La Coste anscheinend nicht beachtet.

Zeus[50]. Unsere Anordnung wird auch durch den Stil bestätigt. Die Westmetopen und die anschließenden im Norden und Süden, besonders die Begegnungen von Theseus und Athene und Herakles' Kampf mit der Hirschkuh sind flächenhaft ausgebreitet; die Ostmetopen und die anschließenden Kämpfe mit dem Minotauros, Kerkyon, Löwen und Kyknos sind schräger gestellt, plastischer zusammengefaßt, suchen kühnere Aufgaben der Ponderation (Anhang V).

In Delphi war das Epos von den Taten des Theseus in der Umgebung des Kleisthenes entstanden; am delphischen Schatzhaus wurden die Bilder von den Taten des Theseus zum Zeugen des neuen Athen und seines Gesetzgebers, so wie die Metopen am Schatzhaus von Sikyon von seinem Ahnen Kleisthenes gezeugt hatten. Dem Gott wurde zurückgegeben, was von ihm ausgegangen war.

In den Ostmetopen des Athenerschatzhauses aber ist eine Tat des Theseus dargestellt, die der älteren Zeit ganz fremd war und erst eine Generation später unter den Gemälden im Theseion Kimons wiederkehrt: der Kampf des Theseus mit dem Heer der Amazonen. Er ist wohl zu unterscheiden von dem Raub der Amazonenkönigin, der unter den Südmetopen den übrigen Theseustaten angereiht ist. Bisher wurden zwei spätarchaische Theseusdichtungen erschlossen: das Epos von den Taten des Theseus aus der delphischen Zeit des Kleisthenes und das Gedicht vom Raub der Amazonenkönigin aus dem Athen der Peisistratiden. Dazu kommt nun noch ein drittes Motiv, das vom Kampf des Theseus gegen das Heer der Amazonen, eine Erweiterung der älteren Dichtung. Sie muß entstanden sein, als Kleisthenes Athen seine Verfassung gab, denn sie läßt sich in älterer Zeit überhaupt nicht nachweisen und später erst wieder seit dem Theseion, das Kimon erbaute. Es wird sich zeigen, daß Kimons Theseion die Erneuerung eines Theseions aus der Zeit des Kleisthenes war. Dort muß die Amazonenschlacht des Theseus zum erstenmal dargestellt gewesen sein und das Vorbild für die Reliefs am Athenerschatzhaus abgegeben haben, die als dekorative Werke nicht die allerälteste Fassung der Sage sein können.

Für die ältere archaische Zeit war Herakles der Sieger über die Amazonen gewesen (Anhang VI)[51]. Die Bilder vom Amazonenkampf des Herakles bleiben auch neben denen vom Raub der Amazonenkönigin durch Theseus noch bis in den Anfang des 5. Jahrhunderts häufig. Es ist bemerkenswert, daß vor 440 nie Herakles und Theseus zusammen mit den Amazonen kämpfen (vgl. Anm. 50). Die Amazonenschlacht des Theseus setzt eine andere Dichtung voraus, als die des Herakles. Es ist die berühmte Verteidigung Athens durch Theseus gemeint, auf die Isokrates (Panth. 193) und andere anspielen. Diese Fassung der Theseusdichtung kann erst nach der peisistratischen vom Raub der Amazonenkönigin entstanden sein, denn sie setzt jene voraus. Bei Pausanias 1, 2, 1 ist die Entstehung der verknüpfenden Erzählung noch zu erkennen. Von Hegias von Troizen stamme die Dichtung, die erzählte, wie Herakles die Amazonenstadt Themiskyra nicht

[50] Preller-Robert, Griech. Mythol. II[4], 730, 4. Bull. nap. n. s. II Taf. 4.
[51] Erst seit etwa 600 wird Achills Kampf mit Penthesilea dargestellt (Anhang VII).

erobern konnte, bis Theseus die Liebe der Antiope, der Königin gewann. Die Athener aber erzählen weiter, berichtet Pausanias, die Amazonen seien dann in Attika eingefallen, um Rache zu nehmen. Verbindet man den Bericht des Pausanias mit der bildlichen Überlieferung, dann war Hegias die Quelle der 520 bis 500 so beliebten Bilder vom Raub der Amazonenkönigin, und die attische Dichtung, die Pausanias andeutet, eine in der Zeit des Kleisthenes entstandene Erweiterung, die den Rachezug der Amazonen und ihre Vertreibung durch Theseus wie am Athenerschatzhaus schilderte. Es ist verlockend, darin den mythischen Ausdruck der Verteidigung des befreiten Athen gegen Spartaner, Boioter und Chalkidier zu sehen, und in dem Anführer des attischen Volksheeres Theseus das Gegenbild zu dem wilden Riesen Herakles[52].

Ein Epos vom Krieg der Amazonen gegen Athen hat Welcker erschlossen[53]. Der nach seiner Vermutung bei Aristoteles (rhet. III 14) überlieferte Beginn des Epos leitet zwar nach andern Gelehrten eher die Perseis des Choirilos[54] ein:

Ἤγεό μοι λόγον ἄλλον, ὅπως Ἀσίας ἀπὸ γαίης
ἦλθεν ἐς Εὐρώπην πόλεμος μέγας,

aber einzelne Motive zeigen, daß das Amazonenepos, im Sinn dieser Verse, als ein Gegenstück zum troianischen Krieg entworfen war. Wie hier der Raub der Helena die Ursache des Krieges war, so dort der Raub der Antiope[55]. Hier wie dort wird um eine Stadt gekämpft, an der das ganze Heil der einen Partei hängt. In bewußtem Gegensatz zur Iliupersis steht anderes, im Verlauf des Krieges, von dem Plutarchs Theseus eine Vorstellung gibt: der Krieg endet nicht mit Freveln, wie sie bei der Eroberung von Troja geschahen, sondern mit einem milden Friedensschluß, einem Ruhm attischer Politik. Dies und die betonte Frömmigkeit des Theseus sind Züge, die ganz zu Kleisthenes und seiner Zeit passen. Das Gedicht vom Amazonenkrieg kann, wie Welcker sah[56], nicht ein Teil des von Plutarch (Thes. 28) genannten Theseusepos gewesen sein, denn dies enthielt jüngere Elemente, vor allem ein Eifersuchtsmotiv: Als Theseus Phaidra heiratete, sei Antiope zur Rache mit ihrem Heer gegen Athen gezogen. Auch der Beistand des Herakles ist ein jüngerer Zug (vgl. oben S. 73f. u. Anm. 50).

Man hat bisher meist angenommen, Kimon habe das Theseion am Markt von Athen gegründet, als er die Gebeine des Helden 474 von Skyros nach Athen bringen ließ und den Bau mit den berühmten Fresken Mikons und wohl auch Polygnots weihte. Es gibt aber Spuren für ein Theseion, das schon unter den

---

[52] Vielleicht war der Amazonenkampf des Herakles im Giebel des Athenerschatzhauses dargestellt (Anhang VIII).

[53] Ep. Cyklus 313ff. Der Titel Amazonia allerdings gehört in die Aithiopis; vgl. E. Bethe, Homer II 1922, 165ff.

[54] Realenc. s.v. Choirilos (Bethe) mit Lit.

[55] Vgl. auch Preller-Robert II[4] 734.

[56] a. O. 321. Gegen die Datierung der Theseis, die Plutarch nennt, schon ins 6. Jahrhundert (Preller-Robert II[4] 733) spricht, daß die kleisthenische Zeit die Liebesgeschichten des Theseus sehr viel weniger tragisch nahm, wie Euthymides' Amphora zeigt (Furtwängler-Reichhold, Griech. Vas. Taf. 33).

Peisistratiden existierte, und jedenfalls muß nach der Befreiung Athens ein Theseion mit großen Fresken ausgemalt worden sein. Denn unter den vielen Theseusbildern dieser Zeit lassen sich mehrere auf monumentale Gemälde zurückführen, und ein Zyklus von Theseusgemälden kann sich nur in einem Heiligtum des Theseus befunden haben. Dazu kommt, daß zwei dieser Fresken im kimonischen Theseion wiederkehren: die Amazonenschlacht und Theseus auf dem Meeresgrund. Im kleisthenischen Theseion scheint außerdem ein Zyklus von Theseustaten gemalt worden zu sein. Er wurde im kimonischen Theseion durch Bilder ersetzt, die dem neuen hohen Schicksalsbewußtsein der frühen Klassik besser entsprachen: Im Bild von Theseus in der Unterwelt sah man den Helden in die Tiefen der Erde vorgedrungen, wie er im benachbarten Bild in die Tiefe des Meeres hinabgetaucht war. Er hatte das Äußerste erreicht, so wie Herakles bis zum Ende der Welt bei den berühmten Säulen vorgedrungen war. Außerdem zeigte das kimonische Theseion statt der alten Einzelkämpfe Theseus als Sieger über die Kentauren, als Vollstrecker göttlicher Bestimmung und Anführer einer ganzen Schar wie im benachbarten Amazonenbild. Die Motive aller älteren Kentaurenbilder waren hier in kühner Erfindung und dramatischer Einheit zusammengefügt: der Männerkampf der alten thessalischen Kentaurensage, der Rausch aus der Sage von den trunkenen Kentauren, die Herakles besiegte; die Geilheit aus der Sage vom Kentauren Nessos.

Gegenüber dem schicksalschweren Ernst der polygnotischen Fresken, den man sich am besten nach der Nachbildung im Westgiebel von Olympia vorstellt, zeigte das kleisthenische Theseion die sieghafte Helle der gleichzeitigen Vasenbilder. Der Zyklus der Theseustaten ist hier am reichsten überliefert. Buschor vermutete als Vorbild ein Gemälde des noch in der Kaiserzeit berühmten Kimon von Kleonai[57]). Er galt als Erfinder von Schrägansichten, «Katagrapha», wie sie auf den Vasen mit Theseustaten gegen 500 und am Athenerschatzhaus so kraftvoll versucht werden. Die Vasenbilder sind allerdings so originell in der Erfindung, daß man nicht aus Wiederholungen derselben Fassung einer Szene unmittelbar das monumentale Vorbild erschließen kann. «Große Kunst und Vasenbilder müssen ähnlich ineinandergegriffen haben, wie Holzschnitt- und Gemäldefolgen bei der Entstehung von Legendenzyklen ... Hier (auf Gemälden) werden die prachtvollen Kompositionen des Skironsturzes und der Stierfesselung, die bis in die Perserzeit ... wiederkehren, ihre Wurzeln haben, und nicht minder die Hämmerung des Prokrustes im Felsgelände. Zur Trennung zugleich und zur Verknüpfung der Szenen werden der raumfüllende Hut des Wanderers oder auch der Baumstamm mit dem Mantel und dem bedeutungsvollen väterlichen Schwert gedient zu haben, die auf den Vasenbildern ... so getreulich dargestellt werden. Das weist auf einen Freskenzyklus[57]...»

Wie die Amazonenschlacht des Theseus vor dem kimonischen Theseion nur in einem einzigen Bildwerk erhalten ist, am Athenerschatzhaus, so auch die Szene, die Theseus auf dem Meeresgrund zeigt; und auch hier, bei der Schale des Panaitios-

[57] Buschor bei Furtwängler-Reichhold III 118.

malers im Louvre[58], kann man nicht zweifeln, daß die herrliche Erfindung von einem großen Gemälde stammt. Das Bild hebt sich auffallend genug von den anderen des Panaitiosmalers ab, durch seine Zartheit und seine ganz ungewöhnliche Komposition. Dazu kommt der unverkennbare typologische Zusammenhang mit dem Bild des Theseus auf dem Mereesgrund auf dem fast ein Jahrhundert jüngeren Krater des Kadmosmalers in Bologna[59]. Gewiß ist dieses keine Kopie nach dem Gemälde im Theseion Kimons, aber das Hauptmotiv: Triton den Theseus auf den Meeresgrund vor Amphitrite tragend, wird auf das Theseion Kimons zurückgehen und dort wieder eine Erneuerung des Gemäldes im Theseion des Kleisthenes gewesen sein. Dafür ist das entscheidende Indiz, daß die Vasenbilder sonst die Anerkennung des Theseus abweichend schildern[60]: wie Herakles vor Zeus tritt Theseus vor Poseidon. Das Motiv des vom Triton vor Amphitrite getragenen Theseus ist demgegenüber so eigenartig, daß man sein Vorkommen auf zwei fast durch ein Jahrhundert getrennten Vasen durch ein gemeinsames Vorbild erklären muß. Dazu kommt, daß dieses Motiv dem Reichtum eines Monumentalbildes viel besser entspricht, als der andere Typus der Theseuseinführung auf den Vasen. Die wunderbare Erfindung schien offenbar den Vasenmalern der Frühklassik weniger zur Wiedergabe in ihrer Technik geeignet. Auch andere der polygnotischen Bilder in Athen (die auswärtigen wurden ohnedies auf attischen Vasen nicht wiedergegeben) sind ja von den Vasenmalern, offenbar aus dem gleichen Grund, vermieden worden. Die melischen Reliefs geben, wie P. Jacobsthal gezeigt hat, mehrere frühklassische Gemälde wieder, von denen die Vasenbilder gar keine Vorstellung geben[61]. Gerade das Bild des Theseus mit dem Triton auf dem Arm hat ein melischer Meister in der Zeit des kimonischen Theseion verwendet und wohl von dort übernommen[62]. Auch das Chorlied des Bakchylides, in dem er Theseus' Anerkennung feiert, paßt zur Stimmung des Gemäldes im Theseion und ist damals gedichtet worden.

7.

Nicht nur in seiner Verfassung also lebt Kleisthenes fort, sondern in einer Reihe von Kunstwerken, in denen der Geist des jungen attischen Freistaates unvergängliche mythische Form fand: schon vor der Befreiung im Tempel Apollons und im Epos von den Taten des Theseus in Delphi, nach der Befreiung Athens in der Gruppe der Tyrannenmörder, den Propyläen der Akropolis, einer Erweiterung der Theseusdichtung[63], im Heiligtum des Theseus und dem Schatzhaus in Delphi. Die Gestalt des Kleisthenes tritt in diesen Werken noch deutlicher hervor, wenn man sie zeitgenössischen Kunstwerken gegenüberstellt, die auf andere geistige

---

[58] Pfuhl Abb. 398.
[59] Pfuhl Abb. 590.
[60] P. Jacobsthal, Theseus auf dem Meeresgrunde 1911.
[61] P. Jacobsthal, Melische Vasen 1931. Ders., Journal of Hell. Stud. 59, 1939, 69.
[62] Jacobsthal, Mel. Vasen, Taf. 3.
[63] oder einem selbständigen Amazonengedicht.

Richtungen zurückgehen, und wenn man weiter danach frägt, ob der Sturz der Tyrannen, die Zeit der kleisthenischen Gesetzgebung in einem Wandel des attischen Zeitstils überhaupt ein Echo findet.

Drei geistige Richtungen sind im Athen des späten 6. Jahrhunderts zu unterscheiden, die den für die Zeit Solons geschilderten politischen Richtungen entsprechen. Die erste ist die der Tyrannen, ionierfreundlich, aber den verbannten Aristokraten und Sparta feind, abgesehen von einzelnen Versuchen der Annäherung. Am Hof der Tyrannen lebten ionische Künstler, wie Anakreon und Simonides. Künstler wie die Chioten Archermos und Bupalos schufen damals Mädchenfiguren von wunderbarem Zauber, Vorbilder auch der attischen Meister. Die ionischen Elemente kamen nicht als Fremdkörper nach Athen. Die ganze attische Kunst seit dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts wird immer empfänglicher für ionische Anregungen, die aber in einer ganz eigenartigen Weise mit attischer Tradition vereint werden[64]. Nichts ist bezeichnender dafür, ein wie echter Athener Peisistratos war, als seine Religion: «er gibt den leitenden Ideen der Zeit ihre feste Gestalt im Staatskult; wohl selten hat ein Herrscher auf religiösem Gebiet so viel Neues und Dauerndes geschaffen, wie er und seine Söhne: die Kulte des Dionysos, des olympischen Zeus, des pythischen Apollon, der brauronischen Artemis, der Demeter in Eleusis erhielten ihre endgültige Form[65].» Wenn Hippias nach Herodot V 93 «die Orakel am genauesten von allen Menschen kannte», welche Bedeutung mußte dann die Gunst haben, die das delphische Orakel den Alkmeoniden erwies!

Die Peisistratiden waren klug genug, auch vom Dorischen aufzunehmen, was ihnen gemäß war. So wurde die Tragödie aus dorischen Elementen geschaffen, kamen Lasos von Hermione und Hegias von Troizen nach Athen, aber bestimmend und charakteristisch unterscheidend blieb für die Tyrannen doch das ionische Element, die Neigung zu Delos, während Olympia und Delphi, wo der Adel seine Siege errang, ihnen verschlossen blieben.

Das Haupt der zweiten, der aristokratischen Richtung in Athen ist Isagoras, der Gegner des Kleisthenes. Diesen Spartanerfreunden läßt sich in der bildenden Kunst Athens in der peisistratischen Zeit keine bestimmte Richtung zuweisen; soweit sie nicht verbannt waren, paßten sie sich dem herrschenden Geschmack an, wie es in der Statue des Miltiades zum Ausdruck kommt (unten S. 83). Nach der Vertreibung der Tyrannen aber muß es sich aus den Neigungen der Aristokraten erklären, daß so auffallend viele dorische Künstler auf der Akropolis von Athen nachweisbar sind: die Erzgießer Gorgias aus Sparta, Kalon und Onatas aus Aigina und andere, deren Namen wir nicht kennen. Die beste Vorstellung von ihrer Eigenart geben die Giebel des Aphaiatempels von Aigina mit ihren feingliedrigen, spröden, in der freien Gliederung des Marmors ganz vollkommenen

---

[64] Darüber am besten H. Payne, Marble Sculpture 55ff.; vgl. auch Schefold, Bildhauer pass.

[65] E. Meyer, Gesch. d. A. III² 727.

Gestalten. Diese Richtung wirkt zunächst als ein Fremdkörper in Athen und beginnt erst um 490 attische Meister anzuregen. Wie sehr es Kleisthenes verstanden hatte, den Adel mit der neuen Verfassung zu versöhnen, bezeugt das eherne Viergespann, das 506 nach dem Sieg über Boiotier und Chalkidier innerhalb der Propyläen aufgestellt wurde, also im Zusammenhang mit einer vermutlichen Schöpfung des Kleisthenes (vgl. oben S. 70)[66]. Form und Stoff des Werkes sind gleich auffallend. Wagen pflegte man vor allem in Olympia zu weihen, und Erz begann erst damals neben dem Marmor als der Werkstoff bevorzugt zu werden, der dem Stilwillen der peloponnesischen Meister am besten entsprach. In dem kostbaren Weihgeschenk verrät sich also Anteil und Einfluß des Adels; als Meister darf man einen der berühmten dorischen Erzgießer vermuten.

Die attischen Künstler aber nahmen damals noch kaum etwas von dieser peloponnesischen Art an. Die kraftvollen, in ihrem Bau so sorgsam studierten Körper auf Vasenbildern der Zeit sind auch ohne dorische Vorbilder zu verstehen, und der neue Ernst, den man seit 500, zuerst besonders beim Kleophradesmaler, beobachtet, ist ein Ausdruck des Wandels von archaischer zu klassischer Kunst, der tief in der attischen Überlieferung wurzelt. Die neue Reife des attischen Geistes machte erst nachträglich die einheimische Kunst für dorische Anregung so empfänglich. Das allmähliche Hineinwachsen der dorischen Elemente in die Kunst Athens entspricht dem von neuem wachsenden Einfluß des Adels, besonders seitdem er unter der Leitung des 493 aus der Chersones heimgekehrten Miltiades stand. Aber es ist doch charakteristisch, daß dieses dorische Element in der kleisthenischen Zeit zunächst als ein Fremdkörper auftritt: Der Adel ist nicht mehr wie in alter Zeit der eigentliche Träger des Staates, sondern eine Schicht von begrenzter Bedeutung. Einzelne Adlige übernehmen auch weiterhin die wichtigsten Staatsämter, bis mit Kleon ein Bürger zum erstenmal diese Überlieferung unterbricht. Aber der Adel als Stand erhält die Herrschaft nicht wieder zurück, bis zur Katastrophe der demokratischen Verfassung im peloponnesischen Krieg. Als Stand ist er darauf angewiesen, sich zusammenzuschließen, was seit der Zeit der Perserkriege in den Hetairien geschah[67].

Der ionischen und der dorischen Richtung steht die Mehrzahl der Künstler gegenüber, die eine eigentümlich attische Überlieferung bewahren und von den gefeierten ionischen Meistern manches, von den dorischen wenig annehmen. Die bedeutendsten Künstler dieser Art, wie die Meister Rampin und Rayet, wie Endoios und Antenor unter den Bildhauern[68], Sophilos, der Lydosmaler, Exekias und Epiktet unter den Vasenmalern[69], nehmen am wenigsten ionische Elemente auf. Unter den Bildhauern sind es gerade die schwächeren, die den von den

[66] Herodot V 77. IG. I² 394. O. Walter, Akropolisführer 1929, 36. G. Hafner, Viergespanne in Vorderansicht, Diss. Heidelberg 1938, 52.

[67] Vgl. W. Vischer, Kl. Schr. I 1877, 160ff., und zuletzt G. Prestel, Die antidemokratischen Strömungen im Athen des 5. Jahrh. Breslau 1939 (Breslauer Hist. Forschungen, Heft 12).

[68] Schefold, Bildhauer Taf. 32ff.

[69] E. Buschor, Griechische Vasen 1940, 113ff.

Tyrannen bevorzugten ionischen Vorbildern am offensten sind; unter den Vasenmalern die große Zahl der Manieristen und nur wenige führende Meister wie Amasis und der Andokidesmaler. Man kann diese ionisierenden Athener auch der ersten, ionischen Gruppe anschließen. Sie spiegelt die Bedeutung des Tyrannenhofes in Athen. Aber eine scharfe Grenze zwischen einer ionischen und einer attischen Richtung läßt sich unter den attischen Meistern nicht ziehen. Für die Zukunft wurde es entscheidend, daß gerade die bedeutendsten Bildhauer und Maler dem ionischen Einfluß den stärksten Widerstand entgegensetzten. Ihre Haltung war es, die mit den Alkmeoniden zum Sieg kam. Ihr hervorragendster Vertreter, der Bildhauer Antenor, stand, wie wir sahen, schon lange vor der Vertreibung der Tyrannen im Dienst des Kleisthenes. Sein großer Zeitgenosse Endoios hatte einen bestimmenden Einfluß auf die Gestaltung des Ost- und Nordfrieses am Siphnierschatzhaus in Delphi[70]. Auch dies wird mit dem Einfluß zusammenhängen, den die Alkmeoniden in Delphi besaßen.

Die Verschiedenheit einer altattischen, ionischen und dorischen Richtung gewinnt erst seit der Vertreibung der Alkmeoniden ihre volle geschichtliche Bedeutung. Als der Dipylonmeister die Monumentalplastik Athens begründete, waren die Alkmeoniden schon zum erstenmal aus Athen verbannt. Damals gab es noch kein Bürgertum, das so vornehme Weihungen darbringen konnte. Man war empfänglich für die Anregungen dorischer Kunst, wie man besonders deutlich am Giebel mit Herakles und der Hydra und beim Vasenmaler Sophilos sieht[71]. Der Kalbträgermeister, der als erster führender Meister ionische Anregungen aufnimmt, paßt in seinem Charakter eher zum attischen Landadel als zu den Peisistratiden[72]. Der Meister Rampin steht ionischem Wesen ferner und scheint doch für Peisistratos gearbeitet zu haben, wenn man mit Recht in seinem Reiterpaar Hippias und Hipparch erkennt[73]. Von Endoios stammt vielleicht ein Bildnis des Peisistratos[74]. Außerdem ist bezeugt, daß er das Athenebild für Kallias aus dem Priestergeschlecht der Keryken schuf. Der von den Peisistratiden geweihte Tempel mit dem Gigantengiebel gehört ganz der altattischen Richtung an, wie wenn er auch darin mit dem Alkmeonidentempel in Delphi wetteifern wollte. Aber gerade damit wirkt er neben der ionisch verfeinerten höfischen Kunst in Athen als eine auffallende Ausnahme: in dieser Zeit sieht man deutlich, wie die drei Kunstrichtungen sich entsprechend den politischen Verhältnissen zu scheiden begonnen haben.

8.

Unter den geschilderten drei Richtungen macht sich die erste, ionische, mehr unter den Tyrannen geltend; die zweite, dorische, nach ihrer Vertreibung. Aber

[70] A. Rumpf, Critica d'Arte 14, 1938, 41 ff.
[71] H. Payne, Necrocorinthia 1931, 128. S. Karousos, Athen. Mitt. 62, 1937, 130.
[72] Schefold a. O. Taf. 27. Er war der Meister des Tritongiebels, was schon von Winter, Athen. Mitt. 13, 1889, 119 gesehen, aber seither wieder vergessen wurde.
[73] a. O. Taf. 33.
[74] E. Langlotz und W. H. Schuchhardt, Archaische Plastik S. XVII. K. Schefold, Bildnisse 16.

auch innerhalb der dritten, der altattischen Kunst, bringt die Vertreibung der Tyrannen eine gewisse Wandlung. Alle führenden attischen Meister gewannen ein neues kraftvolles Selbstbewußtsein. Die Gestalten des Vasenmalers Euthymides scheinen in statuarischer Größe über die Gefäße hinauszuwachsen, die sie tragen, besonders bei den Spätwerken der Zeit um 500[75]. Hier verzichtet der Maler schon auf eine Rahmung der Figurenbilder, die in archaischer Zeit die Regel war, in der Frühklassik aber selten wird. Nun beherrschen die Figuren die Gefäße ganz anders als früher. Aber auch die Auffassung des Inhalts ist verändert. Sagenbildern kleisthenischer Zeit merkt man oft nur noch an Inschriften an, daß es sich nicht um Szenen aus dem Alltag handelt, so selbstbewußt wird dieser Alltag gesehen, wert der Welt der Heroen. Der neue Stolz verrät sich endlich darin, wie sich die Künstler einschätzen. So schreibt Euthymides, dem über Euphronios hinaus noch ein Schritt zur Klassik gelang, auf eines seiner Bilder, daß Euphronios nie dergleichen vermocht hätte[76].

Gewiß gibt es noch bis in den Anfang des 5. Jahrhunderts ein manieristisches Nachleben von Formen der Tyrannenzeit, besonders bei den schwarzfigurigen Vasenmalern und bei den Bildhauern, die überfeinerte Mädchenstatuen für die Akropolis schufen. Bei den führenden Meistern wie Antenor, dem Meister Rayet[77], den Malern Euthymides, Phintias und Euphronios aber dienen die verfeinerten spätarchaischen Mittel einem kraftvollen Bau von neuer Großartigkeit. Die nackte Gestalt war auf den Vasen nie früher so mächtig erschienen; der Akt wird erstaunlich sorgfältig studiert, als ahne man die neuen Möglichkeiten voraus, die ihm die Klassik abgewinnen wird. Die Spannungen der Frühklassik werden noch nicht sichtbar. Die Bilder entsprechen dem planvollen Bau der kleisthenischen Gesetzgebung, die so klar geordnet ist, daß sie alle Konflikte auszuschließen scheint.

Am besten begreift man die Eigenart des Stils dieser Zeit, wenn man ihn mit dem der späten Tyrannenzeit nach 520 vergleicht. Damals war Anakreon in Athen, von den Vasenmalern gefeiert, bevor er nach dem Tode Hipparchs nach Thessalien ging (später erst wieder gegen 490, als er nach Athen zurückgekehrt war)[78]. Die Bilder zwischen 520 und 510 haben eine «schlichte Schwere und flächige Breite ... eine einfache Lieblichkeit ..., und eine zarte Innigkeit, nach dem Wesen des Trägers abgestuft, erfüllt und verbindet die Gestalten[79]». Dieses sich Versenken in die Situation kennzeichnet sogar den Gigantenkampf des Athenetempels. Während die Kampfbilder des Siphnierfrieses, des Athenerschatzhauses, des Westgiebels von Aigina erfüllt sind von leidenschaftlichem Geschehen, das in Aigina zum Urbild harten dorischen Kampfes verdichtet ist, sind im Gigantengiebel die Kämpfer eigenartig isoliert. Die Giganten in den Ecken haben bei aller

[75] E. Buschor, Griech. Vasen 146.

[76] Chr. Karousos, Epitymbion Tsountas 1941, 558. J. D. Beazley, Potters and Painters, London 1945, 19 f.

[77] Langlotz bei Schrader, Marmorbildwerke 31. Schefold a. O. Taf. 74f.

[78] K. Schefold, Bildnisse 50. S. Papaspyridi-Karousou, Bull. Corr. Hell. 66–67, 1942/43, 248ff.

[79] E. Buschor, Griech. Vasen 138.

titanischen Anstrengung keine unmittelbaren Gegner. Enkelados wehrt sich nicht gegen Athene, sondern gegen die Ermattung des Todes, die sein Schwert lähmt, und Athene vollzieht unberührt ihr Todeswerk, mit einer milden Hoheit, die das Geschehen als notwendig, ja heilbringend erscheinen läßt.

Auch die Frühwerke des Euphronios und Euthymides haben noch diese Verhaltenheit, bis dann seit 510 die ungestüme jugendliche Kraft ihre Vollendung findet. Dabei fällt aber eine gewisse Zurückhaltung auf, wie sie dem geschulten Wettkämpfer eignet. Das für die Tyrannenzeit so charakteristische Thema des Gigantenkampfes verschwindet fast ganz. Die am meisten beliebten Bilder von den Kämpfen des Herakles und Theseus und aus der Palaistra stehen gleichwertig nebeneinander.

Die äußere Dimension dieser Kunst entspricht der maßvollen Haltung des Kleisthenes. Während in Solons Zeit die ersten beiden monumentalen Steintempel auf der Akropolis erbaut worden waren, unter den Peisistratiden der Tempel des olympischen Zeus, der des Dionysos, der Markt mit der Enneakrunos, den Tempeln des Apollon Patroos, des Zeus Soter, der Meter, dem Altar der zwölf Götter, das Weihegebäude in Eleusis – entstand in der Zeit des Kleisthenes bis zu den Perserkriegen nur der verhältnismäßig bescheidene Bau der alten Propyläen. Das Schatzhaus in Delphi hat kleine Dimensionen. Die Gruppe der Tyrannenmörder gab nur einem schon vorhandenen architektonischen Komplex eine neue Weihe, und dasselbe wird auch für die Gemälde im Theseion gegolten haben. Nach den Perserkriegen dagegen wurde der beherrschende Neubau des Parthenon begonnen, wurden die berühmten «langen» Mauern, die geräumige Terrasse der Burg, ein neues Theseion, eine Stoa Poikile erbaut mit den Wandgemälden Polygnots, von deren innerem und äußerem Ausmaß der Zeustempel in Olympia die beste Vorstellung gibt.

Die spätarchaische Zeit ist wie andere Krisenzeiten (um 700 in Korinth, um 400 und 300 in Athen und im frühen Mittelalter in ganz Europa) durch ein Nachlassen der monumentalen Kraft charakterisiert, durch ein Vorherrschen des Malerischen, durch eine Neigung zum Feinen und Kleinen. Auch im Athen des Kleisthenes findet man diese Erscheinungen, besonders in der schwarzfigurigen Vasenmalerei. Bei den rotfigurigen Meistern und den Werken aber, die wir mittelbar oder unmittelbar auf Kleisthenes zurückführen konnten, wird aus der Beschränkung der Dimension der Ausdruck der Besonnenheit, des Maßes, in dem sich doch gesammelte Kraft birgt. Vollkommen entspricht dieser künstlerische Charakter dem persönlichen Zurücktreten und dem Geist der Gesetzgebung des Kleisthenes. Es spricht manches dafür, daß auch der Ostrakimos zu seinen Gesetzen gehört, jene Form der befristeten und persönlichen Verbannung, die sich so überlegen und milde abhebt von der Wildheit, mit der kurz zuvor die Aristokraten gegen die Alkmeoniden, ihren Anhang und ihre Gräber vorgegangen waren. Aristoteles' Zuschreibung dieses Gesetzes an Kleisthenes hat J. Carcopino gegen manche Bedenken gerechtfertigt und seine milde Strenge schön aus dem Wesen des Gesetzgebers erklärt: «C'était, comme Solon, une de ces intelligences heureuses, faites de

pondération enthousiaste et de hardiesse sereine, qui préparent l'avenir sans renier le passé, et dans le présent où ils vivent, font des révolutions énormes avec des timidités de réactionnaires[80].» In Kleisthenes erschien das Ethos, das seit Jahrhunderten von Delphi ausging, nochmals in seiner ganzen Reinheit. Der Sechzigjährige war mit einer überlegenen Reife aus der Verbannung in Delphi heimgekehrt.

Sucht man nach weiteren äußeren Indizien für den Unterschied der Zeit vor und nach der Vertreibung der Tyrannen, so fällt am meisten auf, wie häufig nun die Bilder sich rüstender oder sich verabschiedender schwerbewaffneter Athener werden. Die Phalanx der Hopliten nach spartanischem Muster bildete das eigentliche Heer und erkämpfte die äußere Unabhängigkeit Athens gegen Spartaner, Thebaner und Chalkidier, die selbst eine bedeutende Reiterei hatten[81]. Die Peisistratiden hatten sich mehr auf die Reiterei gestützt und thessalische berittene Bundesgenossen herangezogen[82]. Damals müssen auch die attischen Ritter, die es seit alten Zeiten gab, militärisch eine größere Bedeutung gehabt haben als in kleisthenischer Zeit. Dazu paßt es, daß vor der Vertreibung der Tyrannen eine stolze Reihe von Reiterstatuen für die Akropolis geschaffen wurde[83], während aus der Folgezeit nur die Basis eines ehernen Reiter- oder Pferdebildes des Gorgias, bezeichnenderweise also eines spartanischen Meisters[84], und das kurz vor der Schlacht bei Salamis geweihte Pferde- oder Reiterbild erhalten sind[85].

Unter den Reiterstatuen der späten Tyrannenzeit ist eine der schönsten und die merkwürdigste die eines Reiters in persischer Tracht, um 520 gefertigt; ein in jeder Hinsicht für die Epoche bezeichnendes Gegenstück der Werke, die wir auf Kleisthenes zurückführten[86], fein und reich, den Mann und nicht das Werk verherrlichend. Als die archaische Chronologie noch unsicher war, schlug Winter die Benennung Miltiades vor, weil bei ihm als dem Beherrscher der thrakischen Chersones die Tracht vollauf verständlich sei, und dachte sich die Statue als Weihgeschenk nach der Schlacht bei Marathon. Das bessere stilistische Verständnis machte diese Datierung unmöglich. Es ist bezeichnend für das Nachlassen des geschichtlichen Interesses, daß man seither nur zögernd vorzuschlagen wagte, hier sei Miltiades vor dem Antritt seiner Herrschaft über die Chersones dargestellt, und meist auf eine Benennung überhauptet verzichtete. Und doch ist die Deutung so gut wie sicher. Nach der ausgezeichneten Arbeit muß dieser Ritter einer der vornehmsten gewesen sein, nach der Tracht eine zweite Heimat in der Nähe des Perserreichs gehabt haben. Beides trifft auf Miltiades zu. Wahrscheinlich war er, obwohl dies oft angezweifelt wurde, doch identisch mit dem Miltiades, der in einem der

---

[80] J. Carcopino, L'ostracisme athénien. Paris 1935, 33.
[81] Vgl. E. Meyer, Gesch. d. Alt. III² 739. 747.
[82] Stellen und ältere Lit. bei P. Couissin, Les institutions mil. et nav., Paris 1932, 31 ff.
[83] Nach Paynes Chronologie, Marble Sculpt. 52; zuletzt Schefold, Bildhauer Taf. 33. 47. 69. 71.
[84] Raubitschek, Österr. Jahresh. 31, 1939, Beibl. 58.
[85] H. Schrader, Marmorbildwerke 1939, Taf. 147 f.
[86] a. O. Taf. 138.

Jahre zwischen 524 und 520 v. Chr. etwa fünfundzwanzigjährig Archon war[87]. Dazu paßt jedenfalls vortrefflich die monumentale Überlieferung. Miltiades wurde um 518 von den Peisistratiden in die Chersonnes entsandt. Die Statue gehört in eben diese Zeit, und erklärt sich am besten, wenn sie unmittelbar vor dem Aufbruch geweiht wurde, in der Tracht, die der neue Herrscher tragen sollte und die schon von seinem Großvater Miltiades, dem Begründer der Herrschaft in der Chersonnes, bekannt war. Im Bild blieb der junge Herrscher in seiner Heimat.

Eine letzte Bestätigung gibt der rotfigurige Oxforder Teller, der der Statue etwa gleichzeitig ist und einen jungen Reiter in derselben Tracht mit der Beischrift Miltiades Kalos darstellt[88]. Der junge Herrscher war damals durchaus noch in den Jahren, denen eine solche Bezeichnung zukam. Das Zusammentreffen aller dieser Umstände kann kein Zufall sein.

Seit Helbig[89] nimmt man an, erst die Erfahrungen von Plataiai hätten in Athen zur Schaffung einer leichten Reiterei geführt, und E. Loewy wollte daraus schließen, unsere ganze Vasenchronlogie sei um sechzig Jahre zu hoch, weil schon die spätschwarzfigurigen Vasen häufig berittene leichte Reiterei zeigten[90]. Darin wird ihm kein Sachverständiger folgen, die Vasenchronologie ist fest begründet. Umgekehrt muß man folgern: die Vasen lehren, daß es leichte Reiterei schon vor Plataiai gab, wenn sie auch nachher erst als feste Einrichtung durchgebildet wurde[91]. Das Zeugnis der Vasen sagt noch bestimmter aus. Die Reiterbilder sind sehr häufig in der peisistratischen Zeit und nach 500, etwas seltener aber in der kleisthenischen Zeit 510/500, was ganz zum Befund der Weihgeschenke auf der Akropolis paßt[92]. Ein charakteristisches Bild mit thrakischen Reitern aus der Zeit des Hippias ist leider sehr ergänzt[93]. Auch die anmutige Schale mit dem jungen Reiter Leagros in thrakischer Tracht wird Euphronios noch kurz vor der Vertreibung der Tyrannen gemalt haben[94]. In ihr ist noch etwas vom Zauber der späten Tyrannenzeit, etwas von Anakreon und dem Andokidesmaler, was dann auf den kraftvollen späteren und für die kleisthenische Zeit so charakteristischen Bildern des Euphronios ganz verschwunden ist, dem Ringkampf von Herakles und Antaios und dem Amazonenkampf des Herakles in Arezzo[95]. Der Telamon dieses Bildes läßt das Vorbild von Antenors Harmodios erkennen und gibt die deutlichste Vorstellung von der Monumentalität der Tyrannenmördergruppe[96].

Wie das Kriegswesen, wird auch die Tragödie bei der Gründung des Freistaates

---

[87] S. Mazzarino, Rendiconti del R. Istituto Lombardo. Classe di Lettere 72, 1938, 300f. Vgl. F. Miltner, Klio 33, 1940, 251f.

[88] Corp. Vas. Oxford 1 III, I S. 2 zu Taf. 1, 5 mit ausgezeichnetem Kommentar von J. D. Beazley.

[89] W. Helbig, Mém. de l'Acad. des Inscr. 37, 1904, 157ff.

[90] Ephemeris 1937, 563ff.

[91] L. Wickert, Hermes 70, 1935, 236ff. weist Beteiligung von Reitern bei Marathon nach.

[92] Beispiele bei Loewy a. O.

[93] Corp. Vas. Louvre 8 III, I c T. 58, 1.

[94] Buschor, Vasen 140.

[95] Buschor 142. Pfuhl Abb. 392. 395.

[96] Vgl. oben 71.

noch enger mit dem staatlichen Leben verbunden, indem an die Stelle der berufsmäßigen Sängergilden der Chor der attischen Bürger tritt. Phrynichos, der den Chor die kunstvollsten Tänze lehrte, erhielt seinen ersten Sieg in der Zeit der Befreiung Athens, muß also unter den Dichtern stärksten Anteil an der Ausgestaltung des kleisthenischen Athen gehabt haben. Wie der Gesetzgeber nahm er ionisches Erbe auf, ohne sich daran zu verlieren. Den dorischen Bildhauern, die dann in den folgenden Jahren nach Athen kommen, entspricht in der Dichtung Pratinas von Phlius, der Schöpfer des klassischen Satyrspiels.

9.

Zeigt sich so ein deutlicher Unterschied zwischen der Zeit vor und nach der Vertreibung der Tyrannen, im Auftreten dorischer Meisternamen an Stelle der ionischen auf der Akropolis, in der Unterbrechung der Reihe der Reiterbilder, und vor allem in der neuen Größe des Stils eines Antenor, Euphronios und Euthymides, so darf man den Unterschied doch auch nicht übertreiben. Schon Antenors Mädchenbild auf der Akropolis wetteifert mit dem Ausmaß der Werke aus Solons Zeit und läßt knospenhaft die Herrlichkeit der Gruppe von Harmodios und Aristogeiton vorausahnen. Exekias und der Andokidesmaler sind Vorläufer der neuen Größe von Euphronios und Euthymides. Auf der anderen Seite lebt die Verfeinerung der Tyrannenzeit bei Malern wie Smikros und besonders auf den schwarzfigurigen Gefäßen weiter. Niemals würden wir allein aus dem Wandel der Kunst um 510 auf einen Regierungswechsel schließen können.

Diese Kontinuität hat einen geschichtlichen Sinn, der besonders an den Weihgeschenken der Akropolis anschaulich wird. Bis in die Mitte des 6. Jahrhunderts hatte es auf der Akropolis nur wenige Weihgeschenke gegeben, Arbeiten von höchster Qualität, von den vornehmsten Familien dargebracht. Seit Solon und erst recht seit den Peisistratiden stieg nun aber der Wohlstand des Bürgertums. Die Zahl der Weihgeschenke auf der Akropolis nimmt im gleichen Grade zu, besonders seit der späteren Regierung des Peisistratos. Unter den Weihenden sind Handwerker bezeugt, und die Qualität bleibt nicht mehr ganz auf der gleichen Höhe. Auch daß nun Mädchenstatuen häufiger werden als Jünglingsstatuen, wie sie der dorisch gesinnte Adel vorzog, hat man mit demselben sozialen Vorgang in Zusammenhang gebracht[97]. Es wird hier ganz anschaulich, daß den Peisistratiden dasselbe Bürgertum über den Kopf wuchs, das man seit Solon gefördert hatte. Die Abschüttelung der Tyrannis war nur der folgerichtige Abschluß einer Entwicklung. Mit den Alkmeoniden kam nicht eine fremde Richtung zur Herrschaft, sondern sie waren durch ihre ganze Überlieferung die gegebenen Führer des Volkes. Das persönliche Zurücktreten des Kleisthenes folgte nur diesem Herkommen, und der Behutsamkeit seiner Verfassung entspricht es, daß die künstlerische Entwicklung um 510 keinen Bruch erkennen läßt.

In mannigfacher Weise also hilft die Kunstgeschichte, das Verfassungswerk des

[97] E. Langlotz und W. H. Schuchhardt, Arch. Plastik 1940, 9.

Kleisthenes zu begreifen als die Krönung seines Lebens, als den Abschluß der archaischen Verfassungsgeschichte und als den Grundstein des klassischen Athen. Seitdem Solon die Bedeutung des attischen Bürgertums begründet hatte, waren die Alkmeoniden seine Führer. Als sie verbannt wurden, zogen sie gerade den Künstler zur Vollendung des Apollontempels in Delphi heran, der gegenüber den ionischen Neigungen der Tyrannen die echteste attische Überlieferung vertrat, Antenor. In diesem großen Unternehmen läßt sich zum erstenmal die Persönlichkeit des Kleisthenes erkennen, der damals, um 530, gegen vierzig Jahre alt war. Die zweite Spur ist das Theseusepos, das damals in der Umgebung des Kleisthenes in Delphi gedichtet worden zu sein scheint, schon vor dem Sturz der Tyrannen auf die attische Bildkunst wirkte, und nach der Befreiung seine reichste Darstellung fand. Die Begründung der klassischen Demokratie ist keine Revolution, kein Bruch der Entwicklung, sondern die Vollendung des von Solon begonnenen Weges. Dem entspricht es, daß in der Kunst die altattische Richtung zur Herrschaft kommt, daß Antenor in den Jahren der Gesetzgebung des Kleisthenes und in verwandter kühner Gesinnung die Tyrannenmörder schafft. Die Akropolis wird mit dem Festtor der älteren Propyläen geöffnet, 506 der eherne Wagen als Weihgeschenk des Sieges über Chalkidier und Boioter aufgestellt. In Form und Stoff des ehernen Viergespanns zeigt sich, daß der Adel eine neue, eigene Form fand, sich abzuheben, wenn auch die Umwandlung des Staates der Geschlechter in den der Politen vollendet war. Im gleichen Sinn beschäftigt der Adel in den folgenden Jahren die peloponnesischen Erzgießer.

Von dieser Richtung bleibt aber die attische Kunst zunächst unbeeinflußt. Die Fülle der Theseusbilder wird wohl auf den Gemäldezyklus des Kimon von Kleonai im Theseion und auf eine Anregung des Kleisthenes in diesen Jahren zurückgehen, zeigt aber keinerlei peloponnesische Elemente. Das letzte Werk, das man mit Kleisthenes verbinden kann, ist das Schatzhaus der Athener in Delphi, um 500 in der Gegend geweiht, in der einst die Weihgeschenke seines Großvater aus Sikyon gestanden hatten. In den Metopen kündet sich die Wandlung zum klassischen Jahrhundert an. Der rationale Geist, der Kleisthenes' Verfassung auszeichnet, sprengt die archaische Fügung und stellt die klassische Aufgabe, Mensch und Bild aus ihrem inneren Zusammenhang zu verstehen. Die vernünftige Folgerichtigkeit und Kühnheit der Gesetzgebung ist ionisches Erbe, aber ganz ins Attische übertragen. Denn die maßvolle Zurückhaltung des Kleisthenes, durch die er sich so sehr von einem Pheidon, einem Themistokles unterscheidet, ist unionisch und der reinste Ausdruck der ganz ans Kunstwerk des Staates hingegebenen jungen attischen Bürgerschaft.

Als 487 Kleisthenes' Sohn Megakles durch denselben Ostrakismos verbannt wurde, den wohl sein Vater begründet hatte, ging er wieder nach Delphi und errang einen Wagensieg. Diesen Ruhm verbindet Pindar mit dem des ganzen Geschlechtes in einem Gedichte (Pyth. 7), von dem jede Betrachtung des Kleisthenes und so auch die unsere ausgeht und zu dem sie zuletzt wieder zurückkehrt.

Anhang I

Die ältere Forschung hatte die im Text geschilderte Reihenfolge der Ereignisse richtig erkannt (Pomtow, Rhein. Mus. 51, 1896, 329; 52, 1897, 106ff.). Nach Herodot II 180 wurde der Bau um 300 Talente vergeben, und dies muß vor 526 geschehen sein, weil Amasis von Ägypten, der 526 starb, 1000 Talente beisteuerte. Nach Herodot V 62 wurde der Bau an die Alkmeoniden vergeben, und zwar hätten sie den Bau erst übernommen, um nach der Schlacht bei Leipsydrion 514 die Hilfe des Orakels zur Rückkehr nach Athen zu gewinnen. Die ältere Forschung hatte richtig gesehen, daß an dieser Stelle Herodots aus einer kausalen eine chronologische Folge geworden ist. Gemeint war, vielleicht schon in einer Quelle Herodots, die Pythia habe den Alkmeoniden geholfen, als sie 514 die Schlappe von Leipsydrion erlitten hatten, *weil* sie sich schon früher um das Heiligtum durch den Ausbau des Tempels so verdient gemacht hatten. Daraus wurde, die Alkmeoniden hätten *damals* den Bau des Tempels übernommen. Die ganze spätere literarische Überlieferung kann, wie Payne 63 betont, auf Herodot zurückgehen und seinen Irrtum übernommen haben. Der archäologische Befund deutet darauf, daß der Tempel um 520 fertig war. Die Architektur ist nach C. Weickert, dem besten Kenner, älter als die des bald nach 520 vollendeten Tempels der Athene Polias auf der Akropolis (Typen arch. Architektur 1929, 146ff.). Beide ähneln einander und dem Apollontempel von Korinth, der ihr Vorbild war (vgl. F. Courby, Fouilles de Delphes II 1, 92ff.), entsprechend der bedeutenden Stellung Korinths in Delphi und der der Alkmeoniden zwischen Ionern und Spartanern. Weickert 148 hat auch darauf hingewiesen, daß die Peisistratiden offenbar mit den Alkmeoniden wetteiferten, indem sie ihren Tempel ganz aus Marmor aufführten, während der Ruhm der Alkmeoniden in Delphi nur die marmorne Front war.

Die Priorität des delphischen Tempels bestätigen die Akroterien und Giebelfiguren (Fouilles de Delphes IV Taf. 34 gegenüber Schrader, Marmorbildwerke Taf. 185ff. 90 [Nike]). Die bewegte, dynamische Flächengestaltung, die der Andokidesmaler und Epiktet um 520 erreichen (Kraiker, Jahrb. d. Inst. 44, 1929, 163ff. Nr. 13–28, von ihm etwas zu hoch datiert) ist beim attischen Tempel vollendet, während sie beim delphischen erst beginnt. Altertümlich ist hier die Vielzahl der kleinen Figuren mit den Tierkampfgruppen in den Ecken. Der delphische Gigantengiebel (Fouilles IV 3, 26ff. Abb. 7) ist der Vorläufer des attischen (Schrader 374 Abb. 467). Gemeinsam ist das Motiv der aus den Ecken entwickelten Giganten, das die geniale Lösung des großen Tritongiebels der Akropolis weiterbildet und das Giebelfeld für die Einheit der Komposition weit besser ausnützt als nichtattische Giebel. Gemeinsam ist auch die Ballung der Götter und Giganten zu Haufen im Gegensatz zum häufigen Zweikampfschema: dadurch wird Pheidias' Umgestaltung der alten Kampfauffassung im Innern des Schildes der Athene Parthenos vorbereitet. Aber neu ist am attischen Giebel gegenüber Delphi die Vereinfachung und Monumentalisierung der Komposition. Bei der hervorragenden Qualität der delphischen Giebel kann man das Verhältnis keineswegs umkehren; nach 513 würden sie unbegreiflich rückständig sein.

Gegen Pomtow hatte Homolle (Bull. Corr. Hell. 26, 1902, 597ff.) eine Datierung des Tempels 513–505 verfochten. Obwohl er in keinem Punkt einen strikten Gegenbeweis gegen Pomtow geführt hat, und trotz der genannten Argumente Weickerts und Paynes, ist die ganze neuere Forschung Homolle gefolgt und hat die ausgezeichnete Untersuchung Pomtows vergessen (vgl. auch G. Glotz, Histoire Grecque I 465. Fouilles de Delphes IV 3, 59ff. Zuletzt G. Richter, Kouroi 1942, 218ff.). Ja, die Spätdatierung des delphischen Tempels verwirrt sogar die Chronologie der übrigen attischen Marmorplastik. So datiert neuerdings P. de La Coste-Messelière die Kore, die man mit der Basis des Antenor zu verbinden pflegt, nach den delphischen Giebeln erst um 514 (Journal des Savants 1942, 59f.), während Payne sie nach dem Gesamtverlauf der künstlerischen Entwicklung um 530 angesetzt hatte. Die Vasen lassen die Formgeschichte von 530–510 genau verfolgen. Der plastisch isolierende Stil um 540–530 hatte in den Spätwerken des Exekias und des Meisters Rampin (Kore 679) einen festen monumentalen Bau gewonnen. Die folgenden Jahrzehnte erobern von hier aus die Fläche, in der spätarchaisch malerischen Gestaltungsweise (K. Schefold, Pro Arte 1944, 501ff.). Kennzeichnend dafür ist der Übergang von den Kleinmeisterschalen zu den Einheitschalen und einheitlich gestrafften Amphoren (Buschor, Vasen 126ff.), die Flächigkeit der spätarchaischen Koren, vor allem aber der Übergang zum rotfigurigen Stil. Immer war die Technik des Aussparens ostgriechisch, die des Ritzens festländisch gewesen. Der rotfigurige Stil ist die konsequenteste Anwendung der ostgriechisch aussparenden Technik. Der ionisch gerichtete Amasis bereitet sie mit seinen tongrundig gezeichneten nackten Mänaden vor.

Auf den Frühwerken des rotfigurigen Stils vor 525 (Buschor a. O. 124) stehen die Gewandzipfel noch vom Körper ab, die Umrisse sind unwichtig, die Gestalten noch hager. Die Fläche

wird gleichsam abgetastet. Aber schon zwischen 525–520 wird eine Fülle der Erscheinung, eine Befestigung in der Fläche gewonnen (Buschor 136; Kraiker, Jahrbuch d. Inst. 44, 1929, 158ff., 9–12), die genau der Mächtigkeit der Antenorkore entspricht und noch nicht die bewegte dynamische Flächengestaltung der folgenden Stufe, des delphischen Tempels und des attischen Gigantengiebels, kennt. Damit bleibt die Antenorkore ungefähr zeitgenössisch dem 525 vollendeten Schatzhaus der Siphnier, nach dem sie Payne datiert hat. Die von Payne scharf gestellte Frage, ob die Basis mit der Signatur Antenors zugehöre, wird jetzt allgemein bejaht. Die ungewöhnliche neuartig monumentale Form der Inschrift paßt zum geschilderten Flächenstil und der Art des Werkes überhaupt (vgl. Raubitschek, Journal Hell. Stud. 60, 1940, 50, und zur Frage der Datierung zuletzt Beazley, Potters and Painters 1944, 21).

Anhang II

Wahrscheinlich zeugt der alte Heratempel von Argos[98] ebenso von Pheidon, wie der samische von Polykrates. Pheidon, dessen umstrittene Lebenszeit durch die Inschrift der Weihung einer Drachme und damit seiner neuen Währung[99] etwa um 650 v. Chr. festgelegt ist, war der erste der großen Tyrannen, der ionisch kühnen unternehmenden Geistes auf dem Festland wirkte.

Mit dem alten Heratempel von Argos aus der Zeit Pheidons beginnt die Reihe der monumentalen dorischen Tempel, was ganz der Nachricht Vitruvs (IV 1) entspricht, Argos sei die Heimat des dorischen Tempels. Noch heute beherrscht die kyklopische Terrasse des Tempels die Anlage des Heiligtums. Pheidon ist der erste, der die Art der ionischen Herrscherpersönlichkeiten auf das Festland überträgt. Dazu paßt die Übertragung der monumentalen Form des Ringhallentempels, die nach E. Buschors Beobachtungen im Heraheiligtum des ionischen Samos gegen 800 geschaffen worden war, noch mit den altertümlichen Baustoffen, Lehmziegeln und Holz[100]. Die Umwandlung zum dorischen Steinbau in Argos gab der Bauform erst die wahre innere Monumentalität.

Führt man auf Pheidon den ältesten dorischen Peripteros zurück, dann erklärt sich auch die merkwürdige Tatsache, daß im Heiligtum des Zeus in Olympia erst im 5. Jahrhundert ein Tempel für Zeus erbaut wurde, schon im 7. Jahrhundert aber ein Heraion, und zwar in drei einander ablösenden Gestaltungen, von denen die zweite und dritte Ringhallentempel waren[101]. Als der älteste Heratempel in Olympia gebaut wurde, hatte Pheidon die Vorherrschaft über das Heiligtum an sich gerissen. Er muß es gewesen sein, der auch die edelste der Bauformen nach Olympia brachte, so wie er dort nach einer Vermutung von Wilamowitz den Kult der Hera stiftete[102]. Es gibt in Olympia kein älteres Zeugnis für den Kult der Hera. Die alte Göttin des Heiligtums ist Meter[103]. Sie wurde durch Hera zurückgedrängt, wie denn auch sonst damals die homerische Religion auf dem Festland vordrang. Erst im frühen

---

[98] C. Weickert, Typen der arch. Architektur 1929, 42ff.

[99] Milne, Class. Rev. 1944, 18. F. Staehelin verdanke ich folgende Notiz: «Pheidon wird von Ed. Meyer, Busolt, Glotz, Beloch, Wilcken in die Mitte des 7. Jahrhunderts gesetzt, von Wilamowitz (Pindaros 487) 'urkundlich auf 668', von Ehrenberg, RE. III A 1380 'am wahrscheinlichsten 1. Hälfte des 7. Jahrh.', dagegen von Viedebandt, Philol. 81, 1925, 208ff. nicht vor Mitte des 7. Jahrh., von Lenschau, Bursian 218, 1928, 25. 27. um 630; RE. 19, 1942 '2. Hälfte des 7. Jahrh.'; von Ziehen RE. 17, 2533 'etwa im letzten Viertel des 7. Jahrh.' (Sicher falsch einerseits Swoboda RE. V 2386f.; Gr. Gesch. 1921, 23: Mitte 8. Jahrh.; anderseits Kahrstedt, Nachr. Gött. 1927, 172f.: ca. 600 und Berve, Gr. Gesch. I 160: kurz vor 550.) Am wahrscheinlichsten ist mir Mitte 7. Jahrh.»

[100] E. Buschor, Athenische Mitteilungen 58, 1933, 152.

[101] W. Dörpfeld und H. Schleif, Alt-Olympia I 1935, 125ff. Datierung C. Weickert a. O. 34ff. Verfehlt Dinsmoors Frühdatierung von Heraion I, American Journal Archeol. 1945, 62ff; vgl. E. Kunze, 4. Olympiabericht 1944, 122f. Die ausschlaggebende Bronzestatuette ist gegen 650 anzusetzen, in der überzeugenden Reihe der frühen Kriegerbronzen aus Olympia, die Kunze neuerdings noch tiefer zu verstehen lehrt in seinem Vortrag über Zeusbilder aus Olympia, in «Antike und Gegenwart» II 170 (Hamburg 1946). Dinsmoors Identifizierung von Heraion II und III stützt sich auf keine neuen Argumente und berührt gegenüber dem Urteil von Ausgräbern wie Dörpfeld und Schleif seltsam. Wäre Heraion II gleich III, dann müßten die Spartaner um 600 den ersten Ringhallentempel in Olympia gebaut haben, obwohl sie sich doch sonst gegenüber dieser neuen Bauform ganz auffallend zurückhalten.

[102] Wilamowitz, Pindaros 215; dagegen Ziehen bei Roscher RE. 18, 64.

[103] Vgl. Wilamowitz a. O. und Ziehen a. O. 68f.

Hellenismus, der so gern alte Überlieferungen wieder aufnimmt, erhielt auch Meter einen Ringhallentempel in Olympia.

Nur im Zusammenhang mit Pheidons Kultgründung kann man es verstehen, daß Olympia so früh einen so stattlichen Ringhallentempel erhielt, während Sparta, das doch nach Pheidon die Vorherrschaft in Olympia hatte, sogar im 6. Jahrhundert noch keinen Ringhallentempel besaß, als doch die anderen großen griechischen Städte in solchen Bauten wetteiferten. In Olympia aber mußten sie die stattliche Form beibehalten, als Pheidon verdrängt war. Damals erhielt der Tempel das altertümliche lakonische Dach seiner dritten Bauperiode.

Die ältesten Apollon- und Athenetempel in Korinth (Weickert a. O. 44ff.) wurden in der Zeit des Kypselos von Korinth erbaut, der damals die Vorherrschaft in Delphi hatte. Für korinthische Herkunft spricht auch, daß diese Bauten reine Steinbauten waren, denn der in Argos geschaffene dorische Monumentalbau wurde erst in Korinth ganz in Stein ausgeführt (Weickert a. O. 48), mit der kanonischen Giebellösung, die Pindar Ol. 13, 21 als korinthische Erfindung bezeigt und mit den korinthischen Stirnziegeln (Plin. Nat. Hist. 35, 43). Zu den Bauten des Peisistratos und seiner Söhne vgl. Délos XII 200ff. (Vallois), W. Zschietzschmann, Klio 27, 1934, 209ff.; vielfach zu berichtigen; vgl. W. H. Schuchhardt, Athen. Mitt. 61/62, 1935/6, 155. Zu den Bauten aus der Zeit Solons vgl. Schuchhardt a. O. 1ff. H. Cahn hat gezeigt, wie bedeutungsvoll und folgenreich die Schöpfung der Eulenmünze unter Solon war (in einer Festschrift für P. Von der Mühll; erscheint in Mus. Helv. 1946 Nr. 3). Vgl. einstweilen H. Cahn, Münzen der siz. Stadt Naxos 1944, 38, und Milne, Class. Rev. 1944, 18. Anders J. H. Jongkees, Mnemosyne 12, 1944, 81ff. Das bekannte Palladion der panathenäischen Amphoren ist als plastisches Bild freilich nicht vor der Stiftung der Großen Panathenäen denkbar; vgl. Schefold, Jahrbuch d. I. 52, 1937, 38ff. Zu den Bauten auf der Akropolis nach den Perserkriegen vgl. W. Kolbe, Jahrbuch d. Inst. 51, 1936, 1ff. A. Tschira a. O. 55, 1940, 242ff. Zur Bedeutung des ältesten Parthenonfundamentes vgl. O. Walter, Athen, Akropolis 1928, 71.

Zu Ephesos und Priene vgl. A. H. Smith, Catalogue of Sculpt. Brit. Mus. II 1900, 165.

Anhang III

Die ältesten Darstellungen des Theseuszyklus sind nach ihrem Stil um 510 zu datieren[104]. Auf der Londoner Schale findet sich zum erstenmal das Motiv des nach links ausfallenden Helden, das Antenor in seiner Gruppe der Tyrannenmörder bald nach 510 geschaffen hatte (vgl. S. 71). Die Londoner Schale muß unter dem unmittelbaren Eindruck der berühmten Gruppe gemalt worden sein.

Welch entscheidende Bedeutung Kleisthenes und seine Zeit für die Ausbildung der Theseussage und ihre bildliche Gestaltung hatten, ist in den neuesten Arbeiten über Theseus nicht erkannt worden[105]. Im 7. Jahrhundert wurde der junge Held Theseus, der Entführer der Ariadne, der Helena, der Überwinder des Minotauros und der Kentauren in ganz Griechenland verehrt. Diese Verbreitung der Sage kann viel älter sein. Die Ilias kennt Theseus unter den Lapithen, die die Kentauren bezwingen (A 265), Sappho den Sieg über Minotauros, ein attischer spätgeometrischer Krater vielleicht die Entführung der Ariadne[106], Dreifüße des frühen 7. Jahrhunderts zeigen Theseus und Minotauros als Griffhalter in Athen und Olympia[107], auffallend zahlreiche kretische Bilder zwischen etwa 720 und 650 den Liebhaber und Entführer der Ariadne, jedoch nicht den Minotauroskampf[108]. Auch in der korinthischen Kunst erscheint Theseus zuerst als Frauenräuber. Auf einer feinen protokorinthischen Lekythos streiten Theseus und Peirithoos mit den Dioskuren um Helena[109]. Bald aber prägt die korinthische Kunst mindestens seit etwa 650 v. Chr. das Bild des Sieges über den Minotauros[110] und macht den Helden, in dem man bisher mehr den schönen

---

[104] Schalen der Peithinosgruppe in Florenz und London; Beazley, Attic Red Fig. Vas. Paint. 1942, 82f. Pfuhl Abb. 351. Catalogue Vas. Brit. Mus. III Taf. 2.

[105] H. Herter, Antike 17, 1941, 209ff. mit älterer Literatur; Ch. Dugas, Revue Et. Grecques 56, 1943, 5ff.

[106] R. Hampe, Sagenbilder 1936, S. 78f., Taf. 22 führt neue Gründe für die Deutung auf Helena an, die nur dann zwingend sind, wenn man im Theseus dieser Frühzeit mehr den Helden als den Mädchenräuber sieht. Anders A. von Salis, Neue Darst. griech. Sagen I 29ff. II 38, 3. Dagegen E. Kunze, Gött. Gel. Anz. 1937, 296.

[107] Zuletzt E. Kunze, 4. Olympiaber. 1944, 118.

[108] A. von Salis, Theseus und Ariadne 1930, 3ff. Neue Darst. a. O.

[109] Corpus Vasorum Louvre 8 III C a Taf. 14, 1–3; Schefold, Jahrbuch 52, 1937, 41, 4.

[110] W. Reichel, Griech. Goldrel. 1942, 41ff. Taf. 13.

Prinzen gesehen hatte, zum mächtigen Gegner des Untiers[111]. Er wird bärtig, ähnlich dem Herakles. Das Bronzeblech aus Olympia mit dem Tod des Kaineus[112] ist der älteste sichere Zeuge von Bildern des Kampfes von Lapithen und Kentauren, der vielleicht auch mit einem Teil der spätgeometrischen Kentaurenbilder gemeint ist[113].

Die attische Kunst übernimmt zunächst das korinthische Bild des bärtigen Minotaurostöters um 600[114], aber schon die Françoisvase zeigt eine neue Auffassung des Helden, eine Weiterbildung der alten Vorstellung vom schönen Prinzen[115]: Die Tötung des Minotauros wird nicht dargestellt, mit um so größerer Freude und unerhörter Lebendigkeit aber die Ankunft der befreiten Athenerkinder auf Delos, und ihr Tanz, dem Theseus voranschreitet. Leider ist sein Gesicht nicht erhalten, so daß nicht zu erkennen ist, ob er bärtig war. Auch beim Kentaurenkampf der Françoisvase fehlt gerade das Gesicht des Theseus. Aber auf den vielen jüngeren attischen Minotaurosbildern des 6. Jahrhunderts ist Theseus bartlos, unter der Wirkung der neuen Vorstellung, die zuerst durch die Françoisvase bezeugt wird, und offenbar auf eine Dichtung zurückgeht. Die Rückführung des Hephaist auf der Françoisvase ist längst auf einen Hymnus zurückgeführt worden[116]. Darüber hinaus aber ist die ganze Art, wie auf dem Gefäß Theseus und Achill gegenübergestellt werden, die schönste bildliche Begleitung zu dem reichen dichterischen Leben, das für diese Jahrzehnte in Athen durch die Dichtungen Solons, die Einführung der musischen Agone und durch die Erneuerung der homerischen Gedichte bezeugt wird[117]. Die Auswahl der Bilder auf der Françoisvase, die mit Achill in Zusammenhang stehen, ist ebenso eigenwillig wie die der Theseusbilder: die kalydonische Jagd, an der sein Vater Peleus teilnahm, der Zug der Götter zur Hochzeit von Peleus und Thetis, die ausführliche Schilderung der Ermordung des Troilos, mit der Achill den Zorn Apollons und damit den eigenen Tod verschuldete, die Leichenspiele für Patroklos. Diese Folge von Achillbildern zeugt von einer dichterischen Art, große, über das Leben eines einzelnen Helden hinausgehende epische Zusammenhänge zu sehen.

Man darf die Theseusauffassung der Françoisvase, die auf der Archikles-Glaukytesschale nachklingt[118], als eine ionisch-epische der dorischen Überlieferung des Minotaurostöters gegenüberstellen. Zwischen beiden Auffassungen steht die kleisthenisch-attische, die mit dem Zyklus der Theseustaten seit 510 klassisch wird.

Anhang IV

Die Voraussetzung für die Verbindung des Athenerschatzhauses mit Kleisthenes ist freilich die Datierung gegen 500 v. Chr., die von den meisten Gelehrten angenommen wird und zuletzt von Dinsmoor mit ganz entscheidenden Argumenten aus der Geschichte der Ornamentik unterstützt wurde, während die Ausgräber und zuletzt noch ein so ausgezeichneter Kenner von Delphi wie de La Coste-Messelière an der Datierung nach der Schlacht bei Marathon festhalten[119]. Sie beziehen auf das Schatzhaus die Inschrift eines Stufensockels, der südlich an das Schatzhaus angestoßen ist: *Ἀθηναῖοι τῷ Ἀπόλλων[ι ἀπὸ Μήδ]ων ἀκ[ροθ]ίνια τῆς Μαραθῶνι μ[άχης]*.

Diese Inschrift ließ auch Pausanias das Schatzhaus für ein Weihgeschenk nach Marathon halten (X 11, 5). Die Beziehung lag um so näher, als das Schatzhaus keine Weihinschrift trägt. Nun ist aber, wie man längst gesehen hat, der Sockel nachträglich an das Schatzhaus angestoßen, und zuletzt hat einer der scharfsinnigsten Bauforscher, H. Schleif, gezeigt, daß die Terrasse des Sockels sich gegen eine Anschüttung lehnt, die einige Zeit freilag und die Fundamente des Schatzhauses bedeckte[120]. Der Inschriftsockel ist also nicht ursprünglich, und man kann das Schatzhaus auch für älter halten, wenn der Stil seiner Bildwerke dazu zwingt. Lange hatte man die Inschrift auf ein vielfiguriges Weihgeschenk bezogen, dessen Einlaßspuren noch heute auf der Inschriftstufe sichtbar sind, und das zuerst von H. Bulle erkannt worden war[121]. Nun hat aber de La Coste-Messelière a. O. gezeigt, daß diese Gruppe

[111] E. Buschor bei Furtwängler-Reichhold III 114f. Payne, Necrocor. 133. Abhängig auch Journal Hell. Stud. 14, 1894 Taf. 7, 1.

[112] Jahrbuch 52, 1937, 1. Olympiabericht Taf. 28.

[113] Dugas a. O. 5ff. Vgl. aber E. Buschor, American Journal 1934, 129.

[114] Skyphos im Louvre; Dugas a. O. 6, 3 Abb. 4.

[115] Furtwängler-Reichhold Taf. 1–4. 11–14.

[116] U. v. Wilamowitz, Gött. Nachr. 1895, 120ff.

[117] P. Von der Mühll, Die Dichter der Odyssee 1940.

[118] Furtwängler-Reichhold Taf. 153, 1.

[119] Zuletzt Revue Archéol. 6, 19, 1943, 5ff. Vgl. aber E. Kunze, 3. Olympiabericht 1938, 129, 2 und Dinsmoors zwingende Untersuchung American Journal of Archeology 1946, 1ff.

[120] Gnomon 1935, 68.

[121] Bei Pomtow, Realencyclopädie 4. Sppl. 1288.

frühestens aus der Mitte des 3. Jahrhunderts stammte. Damals wurde auch die Inschrift erneuert, in Anlehnung an die ursprüngliche des frühen 5. Jahrhunderts. Man kann hinzufügen, daß die Gruppe in der Römerzeit geraubt wurde, da Pausanias kein Wort von ihr sagt. Wichtiger ist de La Costes Feststellung, daß keine sicheren Reste älterer Einlassungen vorhanden sind, also nur zwei Lösungen zur Wahl bleiben: entweder sollte der Sockel nur die Weihinschrift des Schatzhauses tragen – was ohne jede Analogie wäre –, oder, es waren hier wirkliche Beutestücke der Schlacht, *ἀκροθίνια* aufgestellt, so wie die Beute von Salamis vor der Polygonalmauer aufgestellt wurde. De La Coste-Messelière entscheidet sich für die erste Lösung. Und doch ist die zweite die einzig mögliche, wenn man erkennt, daß die Bildwerke am Schatzhaus stilistisch in die kleisthenische Zeit gehören.

Die älteren Metopen, wie die mit Herakles und der Hirschkuh[122] entsprechen noch der additiv kleinteiligen Bildfügung des Euphronios, Euthymides und der um 505 v. Chr. gefertigten Basisreliefs[123]. Auf den jüngsten Metopen[124] findet sich noch nicht der Grad von Vereinfachung der Form, wie sie schon frühe Werke des Kleophrades-, des Panaitios- und Brygosmalers um 495 gewonnen haben[125], geschweige denn die einheitliche Gestaltung der Jahre nach 490 mit ihrer tektonischen Verfestigung, wie beim reifen Brygos- und Berliner Maler und am Ostgiebel von Aigina[126]. Zwischen den älteren und den jüngeren Metopen ist der Westgiebel von Aigina einzureihen, wenn er auch als dorisches Werk schwer vergleichbar und nicht durch äußere Umstände datiert ist. Er wird neuerdings schon kurz vor 500 angesetzt[127].

Den Vergleichen mit den Vasen wurde von de La Coste-Messelière nicht ihre Richtigkeit, aber ihre datierende Kraft abgesprochen, weil die Malerei in der künstlerischen Entwicklung damals der Plastik vorausgeeilt sei. Auch Langlotz hält es neuerdings für möglich, daß die Stilentwicklung nicht so einheitlich gewesen sei, wie er in seiner Dissertation angenommen habe[128]. Aber selbst dann könnte man nicht bis 490 herabgehen, zumal bei so ausgezeichneten Werken, wie es die Metopen sind. Unter allen erhaltenen plastischen Werken zeigen sie m. E. am besten den Übergang vom festen archaischen Gefüge (der älteren Metopen) zu der kühnen Lockerung der Statik (bei den jüngeren), mit der das klassische Jahrhundert beginnt, um dann die Figur neu aus sich aufzubauen[129].

Anhang V

Das Schatzhaus wurde also von Westen nach Osten erbaut, entgegen der gewöhnlichen Annahme, daß die Griechen immer zuerst die Ostfront erbaut hätten (vgl. E. Buschor, Athen. Mitt. 51, 1926, 163ff. G. Welter, Aigina 1938, 78). Beim Parthenon allerdings ist es sicher, daß die Westfront die stilistisch jüngere und darum spätere ist, aber dies kann beabsichtigt sein: die Westfront sollte den von Stevens entdeckten Westhof beherrschen (vgl. Ch. Picard, Journal des Savants 1942, 122 oben. Auch schon am alten Athenetempel verhielten sich die Giebel wie am Parthenon, nach W. H. Schuchhardt, Athen. Mitt. 60/61, 1935/6, 94). Ebenso sicher ist aber der Aphaiatempel von Aigina von Westen nach Osten erbaut worden. Von einem Kopf des Ostgiebels (der ersten Fassung) sagt Furtwängler (Aphaia 1906, 259), die Ausführung sei «wesentlich feiner und frischer als an irgendeinem Kopf des Westgiebels. Die Proportionen sind von denen der Westgiebelköpfe verschieden, der Kopf ist wesentlich gedrungener und breiter ... und etwas weicher, weniger trocken in der Behandlung; dies tritt namentlich am Munde hervor ... das Haar endet nicht in künstlichen Locken, sondern in natürlichen Spitzen, das Ohr ist fleischiger und detaillierter.» Augenlider und Scheitelung verraten eine leise Manier, die sich am Westgiebel noch nicht findet und anzeigt, daß es sich hier um die allerletzte Stufe der eigentlich archaischen Kunst handelt, von der sich der jüngere Ostgiebel dann schon weit entfernt. – Wenn auch der Alkmeonidentempel von Delphi von Westen nach Osten erbaut wurde, wird allein die nachträgliche Planänderung verständlich, die Ostseite in Marmor statt in Kalkstein auszuführen. Man errichtete zuerst die Kalksteinsäulen von Westen her, dann die Cellamauern mit ihren Orthostaten aus Marmor, und erst zuletzt wohl die marmorne Ostfront.

---

[122] De La Coste-Messelière, Delphes 1943, Taf. 134. Schefold, Bildhauer Taf. 77.
[123] Pfuhl, Malerei Abb. 392. 369. Schefold a. O. Taf. 74f.
[124] Delphes a. O. 132. 128. Schefold a. O. Taf. 80f.
[125] Pfuhl a. O. Abb. 172ff. 405. 424.
[126] Pfuhl a. O. Abb. 423a. 472f. J. Sieveking-C. Weickert, 50 Meisterwerke 1928.
[127] E. Buschor, Plastik der Griechen 1936, 50.
[128] Bei H. Schrader, Marmorbildwerke 1939, 40, 44.
[129] Wie auf Frühwerken des Duris (Pfuhl Abb. 450) und des Kleophradesmalers (Pfuhl Abb. 372f.) und auf der Basis mit den Hockeyspielern (Schefold, Bildhauer 82f.).

Alle diese Beobachtungen lassen vermuten, daß man die Seite eines Bauwerks zuletzt aufführte, die besonders betont werden sollte. Sonst hätte ja die Rückseite des Bauwerks die reifere künstlerische Durchbildung erfahren als die Vorderseite. Beim Zeustempel von Olympia allerdings ist der Bauvorgang komplizierter, was zu einer Kontroverse über die Reihenfolge der Entstehung der Skulpturen geführt hat. Alle Details sind am Westgiebel klassischer, differenzierter und reifer, wie Buschor a. O. bewiesen hat. Der Westgiebel wurde also nach dem Ostgiebel vollendet. In der Komposition aber ist der Westgiebel altertümlicher. Der einheitliche Bewegungsfluß, bei dem jede Einzelform über sich hinausweist, ihre Fortsetzung verlangt, in ein größeres Ganzes eingehen will, bildet weiter, was der Ostgiebel von Aigina gegenüber dem Westgiebel an neuem gebracht hatte. Gegenüber dieser malerischen Richtung bereitet der Ostgiebel von Olympia mit seiner plastischen Isolierung der Gestalten die Kompositionsweise des östlichen Parthenongiebels vor. Die ältere verschlungene Kompositionsweise findet sich in mächtiger Verspannung paralleler Achsen auch in den Tyrannenmördern des Kritios (Museum Helv. I 1944, 190), etwas später auf dem Tityoskrater des Aigisthosmalers (Furtwängler-Reichhold Taf. 164) und etwas gelöster auf den Vasenbildern der sechziger Jahre, die auf die polygnotischen Gemälde im Theseion zurückgehen (wie Pfuhl Abb. 489). Die Komposition des Ostgiebels dagegen entspricht den jüngeren polygnotischen Gemälden in der Stoa Poikile und in der Lesche der Knidier in Delphi, die in die fünfziger Jahre datiert sind, und deren Komposition man sich nach dem Argonautenkrater vorstellen kann (Pfuhl Abb. 492). Polygnot entwickelt den malerischen Stil seiner älteren Werke zu einem plastisch linearen, mit dem er die Parthenonkunst vorbereitet[130], und genau entsprechend verhalten sich West- und Ostgiebel von Olympia. An Stelle des gewaltigen tragischen Handelns im Sinn des Aischylos (vgl. B. Snell, Antike 1944) treten Bilder tragischer Spannung. Auch die Bewegungsbilder werden im neuen Geist umgestaltet. Im Gegensatz zu dem älteren Tityosbild schildert das des Penthesileamalers (Pfuhl Abb. 502) mehr die Wirkung als die Tat: die Lichterscheinung des Gottes, der als steiler Strahl hereinbricht, den Gegner entwaffnet und dessen Mutter entsetzt. Auch auf der Penthesileaschale (Pfuhl Abb. 501) ist nicht mehr der Vorgang des Kampfes betont, wie auf den älteren Bildern, auf denen der Sieger zum tödlichen Streich ausholt, sondern die Fürstin ist dem Sieger um Gnade flehend zu Füßen gefallen, waffenlos, und im Todesstoß Achills kommt schon das seelische Geschehen zum Ausdruck, das auf den verhängnisvollen Augenblick folgt. Die neue Fassung des Kampfmotivs ist in dieser großartigen Gestaltung Polygnots würdig und wird dann auf vielen jüngeren Vasen wiederholt, aber nirgends so tief verstanden.

Was von der Komposition der Giebel gilt, gilt auch vom Bau der Einzelfigur: Der Kontrapost ist bei Zeus, Oinomaos, Pelops deutlicher als bei Apollon. Dieser ist ganz Tat, Vollstrecker des Schicksals; Zeus voll verhaltener Erregung, das kommende Unheil kaum mehr bergend. Aus all diesen Gründen haben andere den Ostgiebel für jünger gehalten (zuletzt L. Curtius, Antike Kunst II 216ff.). Jedenfalls kann man aus den Giebeln nicht auf eine Erbauung des Tempels von Ost nach West erschließen; der Bauvorgang war komplizierter.

Anhang VI

Der erste Held, der die Amazonen besiegt, ist Herakles. Inschriftlich gesichert erscheint er im Amazonenkampf zuerst auf einem frühkorinthischen Alabastron in Imbros um 610 (Payne, Necrocorinthia Nr. 366, S. 130, 161; Fredrich, Athen. Mitt. 33, 1908, 112 [Abb.]). Durch die typologische Übereinstimmung wird die Deutung auf Herakles (und nicht Achill) im Amazonenkampf gesichert auch für das erste große Denkmal griechischer Monumentalmalerei, den noch unveröffentlichten, um 700 gemalten Schild von Tiryns in Nauplia. Sind hier die Vorkämpfer in älterer homerischer Weise gewaltig herausgehoben, so bildet das korinthische Alabastron die Szene zu einem Kampf zweier je durch drei Kämpfer vertretenen Phalangen um. Erst ein Dinos im Louvre (E 875 Corpus Vasorum 2 III H d Taf. 18, 2) gestaltet um 570 ein vielfiguriges verflochtenes Bild im Geschmack der jüngeren homerischen Epik, mit kühner Mannigfaltigkeit, malerischen Überschneidungen und einer Fülle von Namen. Das Heraklesepos des Peisandros dürfte diesem Bild nicht lange vorausgehen, und auch die schönste der tyrrhenischen Amphoren, die das Tor der Amazonenstadt zeigt (Thiersch, Tyrrh. Amph. Nr. 54 S. 58ff. 64; um 565) läßt vermuten, daß gerade damals die Sage vom Kampf des Herakles gegen Themiskyra besungen wurde, die dann später durch Theseus Teilnahme bereichert wird.

---

[130] Die Stilisierung des Chitons beim Euphorbos (Furtwängler-Reichh. Taf. 167) ist offensichtlich polygnotisch und wird in den Südmetopen des Parthenon in die Großplastik übernommen.

Anhang VII

Die Sage von der Liebe und dem Raub der Antiope verbindet die Motive von Herakles' Amazonenkampf und von Achills Kampf mit Penthesilea, von der sie das Liebesmotiv übernimmt. Der Kampf mit Penthesilea wird erst auf korinthischen Bronzereliefs seit etwa 600 dargestellt (600: Olympia, unveröffentlicht; 570: Fouilles de Delphes V Taf. 21; Athen. Mitt. 1916 Taf. 4); in der attischen Kunst sogar erst seit Exekias (Pfuhl Abb. 232; Technau, Exekias Taf. 26), der die Helden in so durchdachtem Gegensatz, mit solcher Kraft des Blickes gegenüberstellt, daß ihm das Motiv der Liebe Achills bekannt gewesen sein muß. Exekias' Seinsbilder des Ethos stehen den Schicksalsbildern des Polygnot schon ganz nahe. Es ist sicher kein Zufall, daß das Bild genau in derselben Zeit in Athen übernommen wurde, die auch den Kampf des Herakles gegen die Amazonen zu Einzelkämpfen dramatisch vereinfacht (Oltosschale Jahn, Dichter auf Vasenbildern Taf. 3). Andere spätarchaische Bilder spielen dann mit dem Liebesmotiv von Achill und Penthesilea, wenn sie die beiden anmutig sich als Reiter begegnen (Gerhard, Aus. Vasenbilder Taf. 205) oder Achill die tote Penthesilea aus der Schlacht wegtragen laßen, in einer gefühlvollen Umbildung des alten großartigen Bildes des Aias, der den toten Achill aus der Schlacht trägt (Corpus Vasorum London 7 III H e Taf. 84, 3). Es ist verständlich, daß gerade in dieser Zeit die Sage von der Liebe des Theseus und der Amazonenkönigin geschaffen wurde.

Vergleicht man die Überlieferung der Herakles- und der Achill-Amazonenbilder, dann wird man auch die Entstehung der Aithiopis erst in der Zeit annehmen, in die oben das Heraklesepos des Peisandros datiert wurde[131]. Daß andere Szenen aus der Aithiopis schon im 7. Jahrhundert vorkommen, wird sich daraus erklären, daß es ältere Einzelepen gab.

Anhang VIII

Die kostbaren Reste der beiden kleinen Giebel des Schatzhauses der Athener bestätigen den Befund der Metopen. Die sicherste Beobachtung in de La Coste-Messelières ausgezeichneter Behandlung der Giebel ist, daß auf der Ostseite, im Hauptgiebel, nicht wie in älteren Giebeln ein von vorn gesehenes Viergespann die Komposition beherrschte (Alkmeonidentempel, Athenetempel, Schatzhaus von Massilia Delphi, Tempel Larisa[132]), sondern daß zwei Gespanne im Profil in den Ecken standen und wartend dem Geschehen der Mitte beiwohnten, wie im Ostgiebel von Olympia[133]. In der Malerei gab es die Gespanne, die ein Hauptgeschehen in der Mitte flankieren, schon früher[134], aber neu ist im Giebel die erwartungsvolle Ruhe der Gespanne, die wie bei keinem älteren Giebel die Ecken der Mitte unterordnet. De La Coste-Messelière betont, daß damit die Lösung des Ostgiebels von Olympia zum erstenmal in der Plastik erscheint. Auch die klassische kontrapostische Durchbildung der Giebelflanken dürfte sich am Athenerschatzhaus schon vorbereitet haben. Natürlich kann nicht dieser kleine Bau das Vorbild für Olympia gewesen sein, sondern es muß wieder die Malerei, vielleicht die des Kimon von Kleonai, das Vorbild des Schatzhauses geschaffen haben, wie die polygnotische Malerei das Vorbild für die Giebel von Olympia gab. Auch die klassisch kanonische Gegenüberstellung eines ruhigen Ostgiebels und eines bewegten Westgiebels erinnert an Olympia; in archaischer Zeit war das einzige Vorbild der delphische Alkmeonidentempel.

Die Kriegerfragmente, die de La Coste-Messelière dem Westgiebel zuweist, sind gepanzert, aber es scheint auch nackte Krieger gegeben zu haben. Der Torso VIII ist so stark bewegt, daß ihn auch der Herausgeber nur zweifelnd dem Ostgiebel zuweist. Gab es also nackte und bekleidete Krieger, so ist die wahrscheinlichste Deutung die auf einen Amazonenkampf, und zwar diesmal den des Herakles, der in den Metopen ja fehlt. Die Panzerung erklärt sich am besten bei Amazonen, bei Männern würde man in einem attischen Giebel, entsprechend dem Gigantengiebel der Akropolis, heroische Nacktheit erwarten[135]. Fast gleichzeitig wurde auch der schöne kleine Giebel von Theben (L. Curtius, Athen. Mitt. 30, 1905, 375ff. Taf. 13) mit einem Amazonenkampf verziert, als dessen Helden der Herausgeber mit Recht Herakles annimmt.

---

[131] So auch G. Bethe, Homer II 339f.

[132] Larisa am Hermos II 1940, 118. 130. I 158 (Schefold).

[133] Annales de l'Ecole des Hautes Etudes de Gand 2, 1938, 111ff.

[134] Pfuhl Abb. 350 und oft.

[135] Auch Torso IX erscheint mir als zu stark bewegt für den Ostgiebel. Der Herausgeber sieht in ihm den Rest eines Stehenden mit rechtem Stand- und linkem Spielbein. Die Entlastung des Spielbeins würde aber dann schon der Stilstufe von Olympia entsprechen und weit über den Kritiosknaben hinausgehen.