

Image&Context

DE GRUYTER

Arne Thomsen

# Die Wirkung der Götter



Arne Thomsen  
Die Wirkung der Götter

# Image & Context

Edited by  
François Lissarrague,  
Rolf Schneider & R.R.R. Smith

Editorial Board:  
Bettina Bergmann, Jane Fejfer,  
Luca Giuliani, Chris Hallett, Susanne Muth,  
Alain Schnapp & Salvatore Settis

Volume 9

De Gruyter

Arne Thomsen

# Die Wirkung der Götter

Bilder mit Flügelfiguren  
auf griechischen Vasen  
des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.

De Gruyter

ISBN 978-3-11-023898-3  
e-ISBN 978-3-11-023899-0  
ISSN 1868-4777

*Library of Congress Cataloging-in-Publication Data*

Thomsen, Arne.

Die Wirkung der Götter : Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. / Arne Thomsen.

p. cm. -- (Image & context ; v. 9)

Summary in English.

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-3-11-023898-3 (hardcover : alk. paper) 1. Vase-painting, Greek--Themes, motives. 2. Wings (Anatomy) in art. 3. Art and religion--Greece. I. Title.

NK4645.T49 2011

738.3'820938--dc23

2011037812

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

Meinen Eltern



## Vorwort



Die vorliegende Arbeit ist eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Sommersemester 2002 vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen worden ist. Die bis zum Erscheinen im Druck verstrichene Zeit lässt sich kaum noch entschuldigen; um ein gewisses Maß an Nachsicht bitte ich mit dem Hinweis, dass außer anderweitigen Verpflichtungen auch langwierige gesundheitliche Probleme ihren Anteil an der Verspätung hatten. In der Zwischenzeit erschienene einschlägige Literatur wurde zur Drucklegung eingearbeitet, soweit sie mir bis Frühjahr 2011 bekannt geworden ist.

Meinem Doktorvater Adolf Borbein kann ich danken für weit mehr, als solch ein Betreuungsverhältnis gewöhnlich mit sich bringt; vor allem für seine stete, verlässliche Unterstützung und sein großes Vertrauen. Auch Lilian Balensiefen als Zweitgutachterin gilt mein überdurchschnittlich großer Dank – hätten beider Gutachten nicht in rekordverdächtiger Zeit vorgelegen, hätte ich mich um das Reisestipendium gar nicht mehr bewerben können, und ich wäre um das vermutlich großartigste Erlebnis gekommen, das ein Archäologe haben kann. Später haben mir, nach schweren Zeiten, nacheinander Frank Rumscheid, Christian Kunze und Carola Reinsberg es ermöglicht, wieder in die Klassische Archäologie zurückzufinden, wofür ich Ihnen allen sehr herzlich danken möchte, und besonders C. Reinsberg, die mich in der Phase der Drucklegung immer wieder angetrieben und ermutigt hat, noch für einiges mehr.

Alle Genannten gehören auch zu denjenigen, denen ich für diese Arbeit wichtige Hinweise, Impulse, Diskussionen und Ermutigungen verdanke, weiterhin auch Dorothee Fillies, die Teile des ursprünglichen Manuskripts Korrektur gelesen hat, Patricia Roncoroni, Melanie Jonasch, Elife Kiraz, Elke Böhle-Neugebauer, Elisa Sioumpara, Norbert Mertens, Sascha Kansteiner, Alexander Herda, Eckart Sauter, Alexander Heinemann, Adrian Stähli, Susanne Moraw, Astrid Fendt, Ortwin Dally, Klaus Stem-

mer, Ralf Krumeich, Andreas Scholl, Mathias Hoftner, Helga Bumke, Lorenz Winkler, Michael Pfanner, Uta Kron, Frank Wascheck, Anne Coulié, Seline Schellenberg, und sicherlich noch einigen mehr. Alexandra Kardianou und Irène Aghion haben ein intensives Studium der Vasen im Louvre bzw. der Bibliothèque Nationale in Paris ermöglicht. Mindestens mittelbaren Einfluss auf die Gedanken, die dieser Arbeit zugrunde liegen, hatten auch weitere prägende Lehrer, besonders Luca Giuliani, Gerhard Hiesel, Jochen Martin und Hans-Joachim Gehrke in (damals) Freiburg und Alain Schnapp, François Lissarrague und Pauline Schmitt-Pantel in Paris. Natürlich ist niemand aus diesem Kreis dafür verantwortlich zu halten, was ich letztlich aus diesen vielfältigen Anregungen gemacht habe.

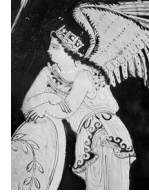
Den Herausgebern der Reihe ICON danke ich für die Aufnahme meiner Arbeit, namentlich Rolf Schneider, der auch ganz konkret die Drucklegung und Gestaltung mit viel Engagement befördert hat. Es ist jedoch auch ganz maßgeblich Sabine Vogts geduldiger Ermutigung geschuldet, dass es zu dieser Veröffentlichung schließlich gekommen ist; Mirko Vonderstein hat das Buch bei de Gruyter als Lektor betreut und zielstrebig und kundig vom Manuskript zum Druck geleitet. Ihnen allen gilt mein Dank. Für Abbildungsvorlagen und Hilfe bei deren Beschaffung danke ich, außer abermals einigen der bereits Genannten: Andreas Dobler (Hessische Hausstiftung, Schloss Fasanerie), Agnes Schwarzmaier (Staatliche Museen zu Berlin), Alexandra Villing und Chris Sutherns (British Museum), Céline Rebière-Plé und Brigitte Tailliez (Musée du Louvre), Georgette Ballez (Bibliothèque Nationale), Sabine Schumann (bpk), Daria Lanzuolo (DAI Rom) sowie Anna Maria Esposito und Johannes Lipps. Das *english summary* verdankt einen, hoffentlich, gewissen Grad an Verständlichkeit den Korrekturen von Heiko Westphal und Justine Wind.

Der größte Dank von allen gilt jedoch meinen Eltern. Ihre uneingeschränkte Unterstützung und Rückendeckung war eine wesentliche Voraussetzung, dass ich bis an diesen Punkt kommen konnte. Ihnen soll das Buch daher gewidmet sein.

Saarbrücken, im Oktober 2011

Arne Thomsen

# Inhaltsverzeichnis



|                                                                                                         |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Vorwort . . . . .                                                                                       | VII       |
| Abbildungen I–VIII . . . . .                                                                            | XIII      |
| <b>I Beflügelung als Bildzeichen: Annäherungen . . . . .</b>                                            | <b>1</b>  |
| Flügelfiguren im Kontext . . . . .                                                                      | 3         |
| Ein Beispiel als Ausgangspunkt: Flügelfiguren in einem spät-<br>klassischen Mythenbild . . . . .        | 6         |
| Programm, Vorgehen, Forschungsstand . . . . .                                                           | 20        |
| Anmerkungen zu Theorie und Methode . . . . .                                                            | 25        |
| Forschungsgeschichte . . . . .                                                                          | 27        |
| Zu Flügelfiguren als ikonographischem Typus . . . . .                                                   | 27        |
| Zu einzelnen Gestalten des Mythos,<br>die geflügelt dargestellt werden . . . . .                        | 30        |
| Zum Begriff der Personifikation und warum er nicht<br>weiterhilft . . . . .                             | 31        |
| Tour d’horizon: Flügel sind zum Fliegen da? . . . . .                                                   | 35        |
| Fliegen und Ankommen . . . . .                                                                          | 35        |
| Flügel, Knielauf und Fliegen . . . . .                                                                  | 38        |
| Fliegen als Formproblem . . . . .                                                                       | 43        |
| Fliegen ohne Flügel, Flügel ohne zu fliegen . . . . .                                                   | 45        |
| Der menschliche Drang zum Fliegen . . . . .                                                             | 50        |
| Ekstatisches Fliegen . . . . .                                                                          | 52        |
| <b>II Dämonen und Eudaimones: Die namenlosen Flügelfiguren<br/>archaischer Zeit . . . . .</b>           | <b>57</b> |
| Fallstudie: Kleine Flügelfiguren als Beifiguren auf archaischen<br>lakonischen Schalenbildern . . . . . | 59        |
| Der „Lakonische Reiter“: Probleme und Ansätze . . . . .                                                 | 59        |
| Reiter-Bilder: die Semantik des Adels . . . . .                                                         | 71        |

|                                                                                                 |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Emblem des Gedeihens: die Kopfvolute . . . . .                                                  | 82         |
| Vorgeschichte des Motivs: die Gefolgschaft der<br>›Großen Göttin‹ . . . . .                     | 82         |
| Nur noch Deko? Die Kopfvolute in der lakonischen<br>Vasenmalerei . . . . .                      | 86         |
| Göttlich gestiftete Festfreude: Symposiondarstellungen . . . .                                  | 92         |
| Fries-Typus: Kult und Gesellschaft . . . . .                                                    | 93         |
| Einschub: Überlegungen zum griechischen Pantheon<br>und seinen Bildern . . . . .                | 100        |
| Medaillon-Typus: das Symposion ›an sich‹ . . . . .                                              | 104        |
| Das Symposion als Kristallisationspunkt glücklichen<br>Lebens . . . . .                         | 116        |
| Die Göttin im Kreise ihres Gefolges . . . . .                                                   | 117        |
| Ein Held mit göttlichem Wohlwollen . . . . .                                                    | 123        |
| Paradeigmatische Bilder und die interconnected cosmology . .                                    | 125        |
| Abrundung: Große und kleine Flügelfiguren, in und<br>jenseits von Sparta . . . . .              | 134        |
| Eine überseeische Verwandte: eine Caeretaner Hydria<br>mit kleiner Flügelfigur . . . . .        | 134        |
| Lakonische „Boreaden“: eine windige Hypothese . . . . .                                         | 137        |
| Singuläre lakonische Darstellungen:<br>Verbleibende Rätsel . . . . .                            | 142        |
| Götter und Dämonen: ein Ausblick zurück . . . . .                                               | 146        |
| Flügelfiguren in der archaischen Vasenmalerei: ein knapper Abriss                               | 148        |
| Potnia Theron und Gorgo: zwei Seiten einer Medaille . . . . .                                   | 148        |
| Laufende Flügelfrau und laufender Flügelmann:<br>Grenzen der Benennbarkeit . . . . .            | 155        |
| Flügel und Kunstlandschaften . . . . .                                                          | 159        |
| <b>III Zwischen Bildzeichen und benannter Figur:</b>                                            |            |
| <b>Nike und andere in klassischer Zeit . . . . .</b>                                            | <b>161</b> |
| Nike als Flügelfigur: (k)eine Göttin wie jede andere? . . . . .                                 | 163        |
| Analyse der Ikonographie . . . . .                                                              | 164        |
| Archaische Identifikationsprobleme . . . . .                                                    | 164        |
| Kontexte: Nike-Darstellungen des frühen bis mittleren<br>5. Jahrhunderts . . . . .              | 168        |
| Nike und die Menschen: Drei Stamnoi des Polygnotos,<br>zwei Peliken des Lykaon-Malers . . . . . | 185        |
| Nike und der Stier: Ein hochklassisches Opferbild ohne<br>Opfernde . . . . .                    | 193        |
| Nike in persönlicher Mission: Ein Bild der Panathenäen<br>und ein großer Sieger . . . . .       | 197        |

|                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Die sinnende Nike: Zwei Vasenbilder, ein Münzstempel,<br>ein berühmtes Relief . . . . .                | 200 |
| Nike, Trabantin der Athena: Mythenbilder des<br>ausgehenden 5. Jahrhunderts . . . . .                  | 206 |
| Die Nike der attischen Vasenikonographie:<br>Trabantin anderer Götter, Mittlerin zu den Menschen . . . | 219 |
| „Nie steht ihr Sitz fern von Zeus“: die Aussagen der Quellen . .                                       | 221 |
| Athena Nike, Athena, Nike: Potenzen einer Göttin . . . . .                                             | 224 |
| Auf den Spuren der archaischen Nike . . . . .                                                          | 235 |
| Zusammenfassende Auswertung: „Nike“, das Bildzeichen . . .                                             | 238 |
| Ausblicke zu weiteren benannten Flügelfiguren . . . . .                                                | 242 |
| Iris und der flügelbraune Makel . . . . .                                                              | 243 |
| Die Flügelfrau par excellence . . . . .                                                                | 243 |
| Iris im Abenteuerland . . . . .                                                                        | 247 |
| Eris: die Flügelfrau, die keine ist . . . . .                                                          | 261 |
| Eros: der Bote des Glücks . . . . .                                                                    | 263 |
| Flügeljünglinge = Erosen? . . . . .                                                                    | 263 |
| Eros und Nike . . . . .                                                                                | 267 |
| Eros, Daimon der Fruchtbarkeit und des Wohlergehens . .                                                | 268 |
| Eros takes wing . . . . .                                                                              | 269 |
| Hermes: das „Dazwischen“ in Person . . . . .                                                           | 272 |
| Letzte Grenzüberschreitungen . . . . .                                                                 | 274 |
| Schluss . . . . .                                                                                      | 277 |
| English summary . . . . .                                                                              | 283 |
| Anhang . . . . .                                                                                       | 289 |
| Anmerkungen . . . . .                                                                                  | 291 |
| Katalog . . . . .                                                                                      | 391 |
| Verzeichnis der Sigel und Abkürzungen . . . . .                                                        | 429 |
| Literaturverzeichnis . . . . .                                                                         | 432 |
| Abbildungsverzeichnis . . . . .                                                                        | 479 |
| Register . . . . .                                                                                     | 487 |





Abb. I  
 Die wundersame Erdgeburt des Erichthonios (in der Kiste), dabei: Kekrops, Athena und Flügelfigur.  
 Detail des Kelchkraters Abb. II (A 70)



Abb. II  
Summe der Möglichkeiten von Flügelfiguren. Att.-rf. Kelchkrater des Kekrops-Malers, 420–400,  
Adolphseck, Schloss Fasanerie (A 70)



Abb. III  
Athena fliegt mit Flügeln über das Meer. Att.-sf. Olpe der Leagros-Gruppe, aus Kamiros, 520–500, Paris, Bibliothèque Nationale (A 16)



Abb. IV  
Fliegen als angeleitete spirituelle Erfahrung? Att.-rf. Astragal des Sotades-Malers, aus Aigina, 460–450, London, British Museum



Abb. V  
Die sorgfältigste Darstellung des Lakonischen Reiters. Lakon.-sf. Schale des Reiter-Malers,  
aus Vulci, 560–540, St. Petersburg, Eremitage (L 16)



Abb. VI  
Nahezu identisch, mit mehr Beiwerk und „Kopfvolute“, der Reiter ein zweites Mal.  
Lakon.-sf. Schale des Reiter-Malers, 550–540, London, British Museum (L 18)



Abb. VII

Die Position vertauscht, geleitet die Flügelfigur den Reiter. Lakon.-sf. Schale des Reiter-Malers, aus Vulci, 550–530, Paris, Musée du Louvre (L 19)

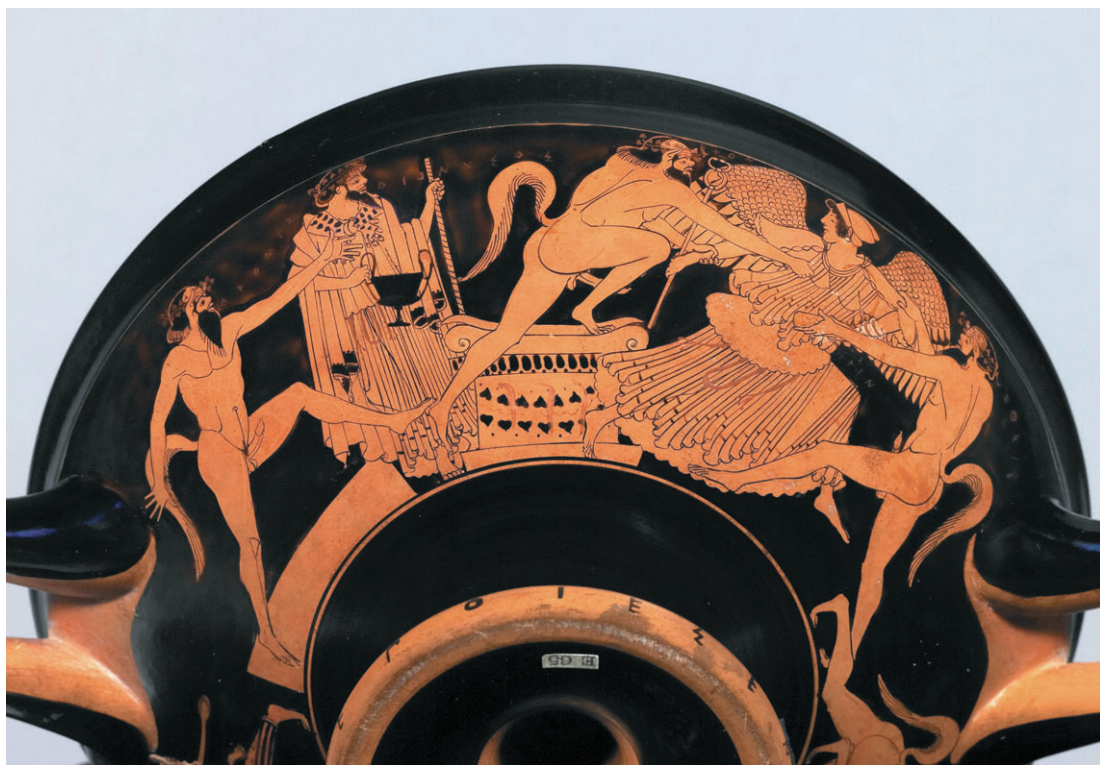


Abb. VIII  
Angriff der Satyrn auf Iris, die Flügelfrau in gefährlicher Mission. Att.-rf. Schale des Brygos-Malers,  
aus Capua, 490–480, London, British Museum (A 27)

# I Beflügelung als Bildzeichen: Annäherungen





## Flügelfiguren im Kontext



Menschliche Figuren mit Flügeln kennt der Betrachter von Bildern auch heutzutage, ohne dass er oder sie Anstoß nähme an dieser Merkwürdigkeit, die von keiner Erfahrung der Wahrnehmung der realen Welt gedeckt ist. Als Engel sind sie eines der bis heute populärsten Motive der christlichen Bildwelt geworden; populär genug, um auch dem säkularisiertesten modernen Blick wohlvertraute gute Bekannte zu sein. Die Selbstverständlichkeit, mit der wir Flügelfiguren hinnehmen können, belegt implizit sofort, dass – und in welchem Ausmaß! – unser Verständnis von Bildern kulturell vorbestimmt ist: nicht nur von dem, was wir real kennen, wissen und gesehen haben, sondern ganz maßgeblich auch von anderen Bildern. Wäre unser Blick naiv und von natürlicher Unschuld, müssten uns diese Wunder-Menschen mit den Flügeln staunen machen – keiner von uns hat sie doch je in seiner wirklichen Erfahrungswelt so sehen können.

Die selbstverständliche Vertrautheit verschafft uns Entlastung im Umgang mit der Welt, mit der realen ebenso wie mit Bildwelten: Ohne uns groß Fragen stellen zu müssen, können wir mit Wahrnehmungen – auch von Bildern – umgehen, sie einordnen, sie verstehen. Ohne solche Entlastungen wäre unser Leben unbewältigbar kompliziert – und doch ist es nicht von ungefähr gerade der Kunst oft ein Anliegen gewesen, die Selbstverständlichkeit von Wahrnehmungen zu durchbrechen und zu (ver)stören. Schon in unserem vertrauten Umfeld dürfen wir Dinge eben gerade nicht selbstverständlich nehmen, wollen wir sie reflektiert betrachten. Das Staunen, lehrt uns bekanntlich Sokrates, ist der Anfang aller Philosophie – gemeint ist: allen Wissen wollens.

Umso mehr müssen wir uns von selbstverständlichen Vertrautheiten frei machen und vom frisch zurückgewonnenen Staunen ausgehen, wenn wir etwas über vergangene Zeiten und andere Kulturen wissen wollen. Das gilt für Bilder nicht weniger als für andere historische Sachverhalte. Mögen sie uns oft besonders vertraut und unmittelbar verständlich erscheinen, dürfen wir ihre kulturelle Prägung nicht vergessen. Sie funktionieren innerhalb eines Zeichensystems, das kennen muss, wer sie verste-

hen will. Der antike Betrachter konnte sich durch Selbstverständlichkeit (meist) entlasten lassen, entstammen die Bilder doch dem Zeichensystem, welches ihm vertraut ist. Kaum eine der Überlegungen, Analysen und Entschlüsselungen, die auf den Seiten dieses Buches angestellt werden, wird er sich je bewusst durch den Kopf haben gehen lassen. 2500 Jahre später können wir uns diesen Luxus nicht erlauben. Uns sind die Bilder, und sei es dem Anschein zum Trotz: fremd. Wir müssen umständlich lernen sie zu verstehen (wenn wir das wollen).

Dazu müssen wir ihren Kontext kennen. Auf einer ersten Ebene meint das: den Kontext (theoretisch) aller anderer Bilder dieser Kultur und Zeit, der Bilder-Welt, der sie entstammen. Nur vor diesem Horizont können wir einigermaßen sicher gehen, das Zeichensystem richtig zu verstehen. Aber das wird nur dann gelingen, wenn wir dieses Zeichensystem nicht solipsistisch für sich stehen lassen, und dafür brauchen wir eine zweite Ebene von Kontext. Die Bilder führen ja kein abgeschiedenes Eigenleben losgelöst von anderen Tatsachen der Gesellschaft. Sie interessieren uns gerade deshalb, weil sie uns Zeugnis geben von dieser fernen, fremden Kultur (die wir doch irgendwie als Ahn unserer eigenen bestimmen). Von einzelnen historischen Ereignissen wird dabei nichts zu erfahren sein: Vasenbilder, das dürfte jedem Betrachter schnell klar werden, sind keine Reportagefotos (von Youtube-Clips ganz zu schweigen). Aber sie haben einen Bezug zur sozialen, historischen Realität ihres Produktionsumfeldes, und das nicht nur in dem trivialen Sinn, dass ein solcher Bezug unhintergebar gegeben ist. Nicht nur als ungewollte, unbewusste Spuren verweisen sie auf ihren historischen Ort. Bilder sind ein Produkt der *ποίησις*, sie werden gemacht, und sie *können nicht* absichtslos gemacht werden. Wer ein Bild malt, will etwas zeigen. *Was* das ist, mit *welcher* Absicht ein Bild gemalt wird, können natürlich ganz verschiedene Dinge sein. Griechische Vasenbilder stehen offenbar in einem recht engen Dialog mit ihrem gesellschaftlichen Umfeld. Ganz offensichtlich (auch wenn das schwer grundsätzlich zu beweisen ist) zeigen sie Dinge, die ihrer Gesellschaft (oder einem Teil davon) wichtig sind. Gelegentlich scheinen sie diese Themen regelrecht zu verhandeln, aber selbst wenn sie sie nur zeigen, ist es doch aufschlussreich, wie sie das tun. Wir erfahren damit nichts über die Ereignisgeschichte, aber über die Grundbedingungen, unter denen sie sich vollzieht: wie ‚die Griechen‘ (das ist natürlich zu differenzieren) die Welt sahen und ihren Platz darin, und: wie sie diesen Platz ausgestalten.

Wenn wir den Bildern darüber etwas entnehmen wollen (genügend Erfahrung zeigt uns mittlerweile, dass sich die Bilder dazu eignen), müssen wir sie dazu aber wiederum in ihrer eigenen Sprache verstehen, ihr System begreifen, mit welchen Mitteln, und noch grundsätzlicher: in welchem Verhältnis, sie auf Themen Bezug nehmen. So wie wir den gesellschaftlich-historischen Kontext brauchen, um den bildsprachlichen richtig ver-

stehen zu können, so müssen wir den bildsprachlichen Kontext verstehen, um seine Beziehung zum gesellschaftlichen offenlegen zu können. Beide Kontexte bedingen einander, und sie bedürfen einander zum Zwecke der Analyse. Nur wenn man sie hermeneutisch in ein Verhältnis setzt, besteht zumindest berechnigte Aussicht, den einen und den anderen treffend zu analysieren und damit zu rekonstruieren.

Die Flügelfiguren sind das *Movens* dieser Arbeit, aber sie sind es fast im Sinne eines *McGuffin*. Über sie selbst, ihre Bedeutung auf gewissermaßen noch denotativer Ebene, ist viel Neues nicht zu erfahren, hat sich im Laufe der Arbeit ergeben (manches bislang mehr intuitiv Behauptete ließ sich allerdings durch gründlicheren Blick fundierter belegen). Sie haben sich aber erwiesen als ein Vehikel von einiger Reichweite, Fragen zu stellen – und in einem gewissen Maße auch zu beantworten – über die Bildsprache der Vasenmalerei zum einen, und zum anderen über die Vorstellungen – religiöse, soziale, wenn sich das überhaupt sinnvoll auseinander halten lässt –, die hinter den Bildern stehen, den Bildern Sinn geben und von den Bildern Sinn empfangen.

Bevor ich das Programm der Arbeit und ihren Ort in der Forschung etwas breiter darlege, beginne ich mit einem aufschlussreichen Beispiel als Aufhänger.

## Ein Beispiel als Ausgangspunkt: Flügelfiguren in einem spätklassischen Mythenbild



Die Probleme, um die es in dieser Arbeit geht, will ich an einem dankbaren Beispiel explizieren, das daher in einiger Ausführlichkeit vorgestellt werden soll. Gleichzeitig demonstriere ich daran auch die Methode der „Lesung“ und Analyse von Vasenbildern, die der Arbeit zugrunde liegt – stellvertretend auch für die Fälle, in denen im Text der Zielstrebigkeit halber einige Schritte der Analyse vorausgesetzt und nicht mehr ausdrücklich dargestellt werden. Es handelt sich um eines der jüngsten Stücke, die ich bespreche (kurz vor oder um 400 v. Chr.<sup>1</sup> zu datieren), und es bietet eine Summe der Möglichkeiten dar, die die Vasenmaler im Laufe der Zeit im Hinblick auf die Darstellung von Flügelfiguren und ihnen dem Gehalt nach verwandten, aber ungeflügelten Figuren entwickelt haben.

Der Kelchkrater des Kekrops-Malers im Schloss Fasanerie (Adolphseck) (A 70, Farb-Abb. I–II, Bild S. 2, Abb. 1–4, 6–9, 92–93, 110)<sup>2</sup> behandelt auf seiner Vorderseite in singulärer Weise den Mythos des Erichthonios-Knaben, einen der fundamentalen Mythen des Athener Selbstverständnisses.<sup>3</sup> Trotz der Einmaligkeit der konkreten Bildfindung und des Fehlens von Beischriften sind die meisten Figuren sicher zu benennen, teils aufgrund von Attributen, teils aufgrund des Zusammenhangs.

Den Bildzusammenhang braucht man bereits ganz wesentlich, um den dargestellten Mythos überhaupt zu identifizieren, denn das Entscheidende ist zwar in die Mitte gerückt, aber doch buchstäblich versteckt: Die von einem reich geschmückten Tuch bedeckte Kiste mitten im Bild muss den Erichthonios-Knaben bergen (Farb-Abb. I–II, Abb. 1–2). Dass das so ist, wird klar durch die beiden Figuren links und rechts von ihm: Rechts steht Athena, seine „Ziehmutter“, in langem reichen Gewand, mit Ägis und Speer und einem Diadem im Haar und einer Phiale in der Rechten, aus der sie eine Trankspende über der Kiste ausgießt. Links lagert, gekleidet in ein prunkvoll mit einer Nereide auf einem Hippokamp verziertes Gewand, der schlangenschwänzige Kekrops, Urkönig einer früheren Generation: „roi d’Athènes avant Athènes“<sup>4</sup>. Auch er hält eine Phiale und dazu ein kleines Lamm, Opfer und Spende zur Feier der wundersamen

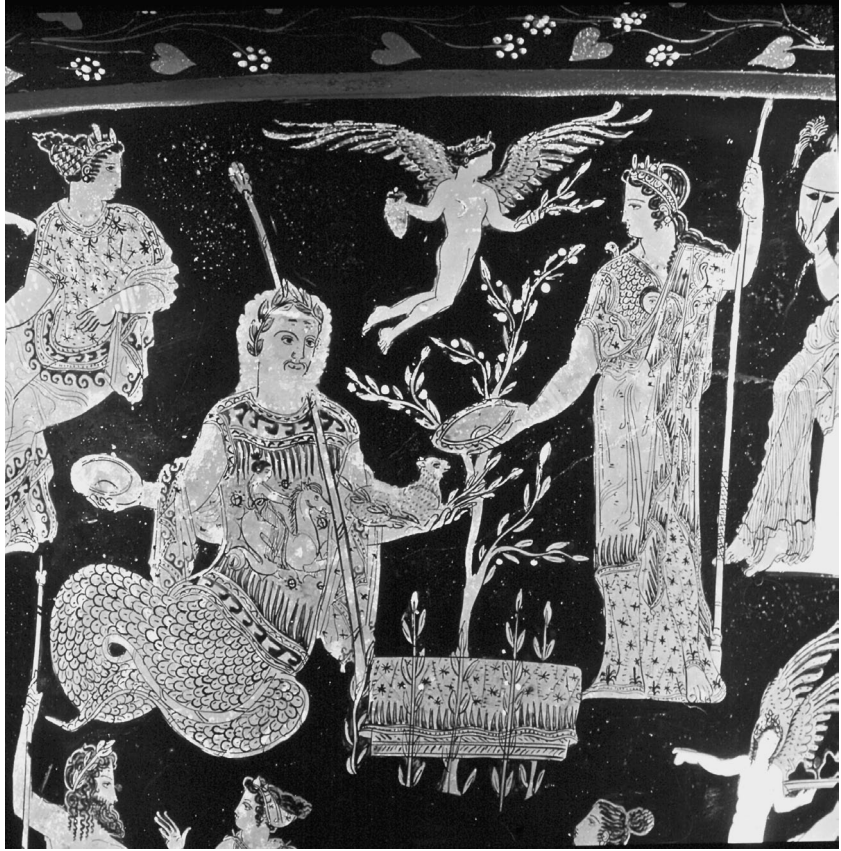


Geburt. Als Mischwesen, erdgeboren auch er, steht Kekrops für eine konzeptuell „frühere“ Etappe der attischen Geschichte, den ersten Schritt zur bürgerlichen Zivilisation,<sup>5</sup> und deutet so in seiner Figur bereits den größeren Rahmen an, in dem das Bild zu verstehen ist.

Der Schlangenschwänzige für sich wäre nicht ohne weiteres identifizierbar; Kisten, die etwas (auch Menschen) verbergen,<sup>6</sup> gibt es in einer Reihe von Mythen; und Athena, wiewohl aufgrund der Ägis zweifelsfrei erkennbar, könnte die Protagonistin vieler Geschichten sein. Aber die Kombination dieser drei Bildelemente im Zentrum einer größeren Komposition ist so suggestiv, dass kein Zweifel über das dargestellte Thema herrschen kann.<sup>7</sup> Alle anderen Bildelemente sollten damit in Verbindung gebracht werden können: Soweit dies zwanglos möglich ist, müssen sie im Hinblick auf diese zentrale Szene interpretiert werden, deren Bedeutung sie umgekehrt, lässt sich als Arbeitshypothese annehmen, klarer kontu-

Abb. 1  
Der Erichthonios-Mythos  
in singulärer Weise.  
Att.-rf. Kelchkrater des  
Kekrops-Malers,  
420–400, Adolphseck,  
Schloss Fasanerie (A 70)

Abb. 2  
Im Zentrum des  
Geschehens: Kekrops,  
Athena und die Kiste.  
Detail von Abb. 1 (A 70)



rieren, erweitern oder einschränken. Der Maler selbst hat diese Bezüge ausdrücklich herausgestellt, indem er etlichen der rahmenden Figuren Gesten oder Blicke gegeben hat, die dezidiert auf das Zentrum des Geschehens gerichtet sind. Dieses Zentrum hat aber auch seinen Ort außerhalb des Vasenbildes: Dafür steht der Baum hinter der Kiste, der fast aus ihr herauszuwachsen scheint.<sup>8</sup> Auch ihm sieht man für sich nicht an, dass es ein Olivenbaum ist – das Lorbeer-Bäumchen neben Apoll auf dem Bild der Rückseite ist ganz gleichartig gebildet. Aber wiederum entscheidet der Kontext, die Kombination der Zeichen: Es ist der heilige Ölbaum<sup>9</sup> der Athena, wir sind also auf der Athener Akropolis. Dieses Schlussverfahren im hermeneutischen Zirkel verlangt einem das Bild, verlangen einem die Vasenbilder überhaupt, immer wieder ab: Die Bildaussage wird bereichert durch eine Information, die wiederum nur zu gewinnen ist in Kombinatorik mit anderen Informationen des Bildes (oder anderer Bilder). Die Sprösslinge gleicher Art wiederum, die um die Kiste herum wachsen, kommentieren den chthonischen Aspekt der Geschichte: Wie sie ist der Autochthone Erichthonios der Erde entwachsen. Ihre sprießende Fruchtbarkeit<sup>10</sup> verrät zugleich, dass diese Erdgeburt etwas Gutes, etwas Glücks-



Abb. 3  
Eine andere Figur hält  
die Waffen der Athena.  
Detail von Abb. 1 (A 70)

verheißendes ist. Über der ganzen Gruppe schwebt nun die erste Flügelfigur (Farb-Abb. I, Abb. 2). Sie ist in einem deutlich kleineren Maßstab gegeben und durch ein hauchzartes, kaum mehr zu erkennendes langes Gewand als weiblich gekennzeichnet.<sup>11</sup> In Händen hält sie einen Zweig wie von dem Baum darunter und eine Oinochoe. Ersterer verbindet sie aufs engste mit dem Ort, dem Geschehen und der Gottheit, für die der Ölbaum steht; letzterer zufolge kann man sie als Ministrantin bei der Libation in der Hauptszene verstehen. Ministrantin also speziell der Athena? Die Verbindung ist weiterhin betont durch das identische Diadem, das beide im Haar tragen.

Dieses Ensemble allein genommen, steht die zentrale Szene des Bildes aber noch ein wenig exzentrisch in der Gesamtkomposition. Es bedarf der Hinzuziehung einer sitzenden Frau im Rücken Athenas, um die Balance

Abb. 4  
Eine gleichgroße Flügel-  
frau hält die Waffen der  
Athena. Detail der Gegen-  
seite zu Abb. 1 (A 70)



herzustellen (Abb. 3, 9a, 92). Sie ist über alle Maßen bemerkenswert: In voller Größe der Hauptfiguren sitzt sie auf einer Art Stele oder Schranke; ihr langes Gewand über der Brust ist mit einer Kreuzschnürung gehalten, wie sie auch für Athena selbst geläufig ist;<sup>12</sup> in der Rechten hält sie einen frontal zum Betrachter ausgerichteten Helm, der linke Arm ist auf einen Schild mit Gorgoneion gelegt. Ohne Zweifel sind dies die Waffen der Athena, die diese für den Akt der Libation abgelegt hat – den ergänzenden Speer hält Athena noch selbst. Ikonographisch aber ist das ein unerhörter Vorgang: Schon die abgelegten Waffen der Athena sind praktisch nicht belegt,<sup>13</sup> aber in die Hände einer anderen Figur gehören sie schon gar nicht. Die einzige Ausnahme macht in zwei Fällen eine Flügelfrau: einmal, auf der Rückseite eben unserer hier diskutierten Vase, in voller Größe (Abb. 4, 8, 93); zum zweiten, auf einem etwa gleichzeitigen Kelchkrater des Nikias-Malers in Richmond (A 67, Abb. 5, 90), wiederum in einer Darstellung der Erichthonios-Geburt diesmal kanonischer Komposition, als verkleinerte Trabantin mit der Beischrift Nike.

Unsere Figur (Abb. 3) aber ist ungeflügelt – kann sie dennoch Nike sein? Ist überhaupt auch nur die große Flügelfigur mit der benannten



Abb. 5  
Eine kleinere Flügelfrau  
hält die Waffen  
der Athena. Detail von  
Abb. 90 (A 67)

kleinen identisch? Die Fragen zielen ins Zentrum meiner Arbeit, aber eine Andeutung erlaubt das Bild des Kekrops-Malers bereits zu geben. Auf der Basis der Stele nämlich, auf der die Figur sitzt, ließ sich die einzige Inschrift der gesamten Darstellung ausmachen (angesichts des miserablen Erhaltungszustandes dieser Inschrift lässt sich nicht ausschließen, dass weitere Inschriften verloren sind – aber vielleicht war sich der Maler der besonderen hermeneutischen Schwierigkeiten bei dieser Figur auch bereits bewusst). Brommer las „KAO (?)“,<sup>14</sup> und auch wenn nach einer unglücklichen Reinigung der Vase inzwischen nur noch Reste des A (und bestenfalls ein „Geist“ des K) auszumachen sind, erlaubte seine Platzierung doch Kristian Jeppesen, in Einklang mit Brommers Lesung „tentativ“, aber überzeugend zu NIKATHNA zu ergänzen.<sup>15</sup> Nikathena: kontrahierte Kurzform zu Nike Athena, oder uns geläufiger Athena Nike,<sup>16</sup> die Göttin, der der Kult auf der Bastion am Südwestrand der Akropolis galt. Wir haben also tatsächlich Nike, aber doch eine ganz spezielle;<sup>17</sup> ungeflügelt war laut Pausanias<sup>18</sup> und Heliodor<sup>19</sup> auch das Kultbild der Athena Nike auf der Akropolis. Für den Moment ist bei der Feststellung dieses eigenwilligen Befundes stehenzubleiben; es wird sich zeigen, dass

Abb. 6  
Flügeljüngling bei den  
Kekropiden. Detail von  
Abb. 1 (A 70)



eine generelle Betrachtung der Flügelfiguren in der griechischen Vasenmalerei einiges zum Verständnis des Verhältnisses von Athena und Nike in Athen beitragen kann, und umgekehrt.

Damit ist erst ein Teil des Bildes einer Seite der Vase beschrieben; auch im Hinblick auf Flügelfiguren hat es noch einiges weiteres zu bieten. Ich bleibe zunächst im oberen Register, das sich bis weit über die seitlichen Henkel erstreckt. Links schließt sich eine Gruppe von drei Frauen an, durch Berührungen eng verbunden (Abb. 6). Angesichts des Themas muss es sich bei der Trias um die Kekropiden Aglauros, Herse und Pandrosos handeln. Die Töchter des Kekrops waren im chronologisch unmittelbar folgenden Moment des Mythos mit der Aufbewahrung des Kastens mit Erichthonios betraut – und konnten der Versuchung nicht widerstehen, trotz Verbots die Kiste zu öffnen. Insofern ist die Verborgenheit des zentralen Bildgegenstandes alles andere als zufällig, sondern hochgradig bedeutungsträchtig: Das Geheimnis um den erdgeborenen Knaben ist zentraler Bestandteil der Geschichte, und auf diesen Aspekt hat der Maler sein Bild konzentriert. Die beiden entfernteren der Frauen, stehend, sind wohl im Gespräch wiedergegeben. Die linke umfasst die mittlere, als wolle sie sie ablenken; diese aber wirkt hin- und hergerissen, den Blick nach links gerichtet, einen Arm aber, von der am weitesten nach rechts sitzenden Schwester gehalten, auf das zentrale Geschehen zu. Diese rechte Sit-

zende schaut ganz demonstrativ in Richtung der Kiste, wofür sie ihren Kopf weit umwenden muss. Dorthin weist sie mit deutlicher Geste auch ein kleiner Flügeljüngling, der sich zwischen ihr und der nächststehenden Schwester befindet. Wie soll man ihn nennen? Erschöpft sich seine Funktion im Dirigieren der Aufmerksamkeit? Rechts folgt auf die „Nikathena“ ein nach rechts gewendeter Hermes mit Flügelchen am Pilos – auch er ist also eine Sonderform einer Flügelfigur. Sein erhobener rechter Arm mit dem Kerykeion scheint ebenfalls in Richtung des zentralen Geschehens zu gestikulieren, und er hat bereits die Aufmerksamkeit eines dadurch etwas verdreht mit dem Rücken zum Betrachter lagernden unbärtigen Mannes gewonnen, der dorthin blickt (Abb. 1, 110).<sup>20</sup> In der Rechten hält er eine Phiale. Obwohl er ihr gerade nicht die geringste Beachtung schenkt, gießt ihm ein weiterer kleiner Flügeljüngling aus einer Oinochoe ein; in der zweiten Hand hält letzterer einen Kranz, Zeichen des Sieges und ehrenvollen Erfolges wie auch der sakralen Sphäre.<sup>21</sup> Schon wieder eine ministrierende Flügelfigur also, aber diesmal in Bezug auf eine andere Gottheit: Der Lagernde hält in der Linken eine Zange und ist damit als Hephaistos identifiziert, womit diese Seite des Bildes auf die Vorgeschichte der Haupthandlung anspielt. Hephaistos ist auf etwas kuriose Weise der Vater des Erichthonios:<sup>22</sup> Erfolglos die um ihre Jungfräulichkeit besorgte Athena verfolgend, entfuhr ihm eine *ejaculatio praecox*, die dafür erfolgreich die Erde befruchtete. So sind die Figuren beiderseits der zentralen Szene aufs engste auf diese bezogen, ergänzen sie um ihre Vor- und Nachgeschichte. Beteiligt daran ist jeweils ein Flügeljüngling, den wir im Rahmen des mythischen *Handlungsgangs* nicht erklären können. Er muss eine symbolische, sozusagen attributive Bedeutung haben; etwas verkörpern, das die Aussage des Bildes ergänzt, näher bestimmt oder weiter ausmalt. Kompositorisch ist bemerkenswert, wie die Flügelfiguren die Abfolge der Figuren akzentuieren: Jeder der Teil-Szenen ist je eine beigegeben; man könnte sagen, dass sie dem Register insgesamt einen verbindenden Rahmen geben.

Eine ähnliche „attributive“ Funktion scheinen allesamt die Figuren des unteren Registers zu erfüllen. Das Bild scheidet hier klar: Oben wird bei aller vermeintlichen Statik ein großer Erzählzusammenhang andeutungs- und anspielungsreich ausgebreitet, in den die Figuren unten dagegen nicht konkret handelnd involviert sind.<sup>23</sup> Ihre Präsenz muss daher ebenfalls eine Art kommentierenden Charakter haben. Sicher zu identifizieren ist nur der auf einer Kline lagernde Bärtige rechts: Der lässig an seine linke Körperseite gelehnte Dreizack erweist ihn als Poseidon (Abb. 7). Auch sein Blick gilt der Bildmitte, wohin ihn auch ein nunmehr dritter Flügeljüngling mit ausgestrecktem rechten Arm weist, der auf dem Rand der Kline steht. In der Linken trägt er ein Tablett mit Früchten, dem bankettierend Lagernden zum Genuss. Zur Hauptszene nach oben gewendet hat

Abb. 7  
Die Vorgeschichte:  
Poseidon und ein  
weiterer Flügeljüngling.  
Detail von Abb. 1 (A 70)



den Blick auch eine reich geschmückt bekleidete Frau, die am Fußende der Kline lehnt. In der Rechten hält sie eine Oinochoe, um aus dem links anschließenden riesigen Volutenkrater (der den symposialen Charakter dieses Teils des Bildes unterstreicht) neuen Wein zu schöpfen. Aber die gedankenverloren schräge Haltung der Oinochoe zeigt an, dass ihr der Sinn danach im Moment überhaupt nicht steht. In die alltägliche Szene des Symposions bricht das außergewöhnliche Ereignis im Zentrum des Bildes herein. So wie der Flügeljüngling das Frucht-Tablett hält, aber abgelenkt ist, es wirklich darzubieten, so hat die Dienerin, wie man sie nennen mag, das Servieren des Weines einstweilen vergessen. Die Parallelität dieser beiden (Nicht-)Handlungen verweist auf eine weitere interessante Frage im Hinblick auf die Flügelfiguren: Der Flügeljüngling scheint ja so auch als ein Diener des Poseidon charakterisiert – wie aber ist das genauer zu verstehen, und wie ist sein Verhältnis zu dem Gott, wie das zu seiner ungeflügelten Kollegin?

Unsicher ist die Identifikation des sitzenden Bärtigen links, mit dem Szepter in der Rechten und in der thronenden Haltung sicherlich eine königliche Figur. Vor ihm steht ebenfalls eine „Dienerin“. Sie gestikuliert

wild, aber im Falle dieser zwei ist das Interesse für die Hauptszene nicht manifest gegeben. Man hat in dem Thronenden Zeus sehen wollen,<sup>24</sup> was ikonographisch denkbar wäre, aber die Geschlossenheit des Bildes etwas aufbrechen würde, denn Zeus hat mit der Erichthonios-Geschichte nicht direkt etwas zu tun. Überdies wirkte der Göttervater im Vergleich mit seinem Bruder Poseidon etwas klein geraten. So ist es wohl sinnvoller, in ihm einen Vertreter der attischen Königsreihe zu sehen, nicht zwingend, aber am wahrscheinlichsten Erechtheus.<sup>25</sup> Zwei weitere Indizien mögen dafür sprechen: Erstens ist die Gruppe links unten die einzige im Bild, die nicht von einer Flügelfigur bedient wird. Darin könnte sich eine hierarchische Unterscheidung ausdrücken, die den König als Nicht-Gott bezeichnet. Und zweitens ließe sich mit einem attischen König auf dem Thron im Verhältnis zur Hauptszene eine analoge Wiederholung der Relationen im oberen Register ausmachen, die dem in solchen Fragen offenbar sehr sorgfältig komponierenden Maler sehr gut zuzutrauen wäre: Denn Poseidon rechts, der von dem Neuankömmling auf der Akropolis beim Mahl gestört wird, ist dadurch als „schon da“ gekennzeichnet, als Teil der Vorgeschichte. Grundsätzlich hat er zwar sowohl mit der Vorgeschichte (der Streit mit Athena, in dem Kekrops als Schlichter auftrat) wie mit dem Fortgang der Erzählung (Poseidon tötet – entrückt – Erechtheus/Erichthonios) zu tun – mit dem Geburtsgeschehen selbst dafür gar nichts –, aber die Szene des Bildes gibt die chronologische Ordnung, die hier gemeint ist, klar vor. So wie damit die Figur rechts unten den Inhalt des Bildes weit in die tiefere Vergangenheit öffnet, so könnte es ein späterer attischer König links in die Zukunft tun. Das untere Register stellte sich damit als ein noch einmal erweiterter Rahmen dar, der das Hauptgeschehen samt unmittelbarer Vor- und Nachgeschichte oben in sich umfasst.

In der Mitte unten befindet sich ein Thymiaterion, rechts zwischen Poseidon und Hephaistos ein Dreifuß: Sakrale Geräte wie diese lokalisieren das Geschehen an einem heiligen Ort (konkret einem Heiligtum, oder auch in abstrakterem Sinne) bzw. rücken die Handlung in die Sphäre der Götter – beides trifft hier zu.<sup>26</sup>

Wenden wir den Blick auf die Rückseite (Abb. 8): Inmitten einer von Bäumen, Stümpfen und Sträuchern beschriebenen Landschaft steht Herakles mit erhobener Keule, das Löwenfell über den vorgestreckten linken Arm gebreitet, den Bogen hinter dem Rücken hängend. Das Ziel seines Hiebes ist offenbar der ein halbes Register tiefer angebrachte Stier in gesträubter Angriffs- oder wohl doch eher Verteidigungshaltung. Neben ihm sitzt – etwas höher – Athena auf imaginärem Grund.<sup>27</sup> In der Rechten hält sie eine kleine Frucht. Der linke Arm stützt den Speer; auch den Helm hat sie auf dem Kopf in der üblichen in die Stirn geschobenen Trageweise, damit das Gesicht erkennbar bleibt. Aber den Schild hat sie wiederum abgegeben.<sup>28</sup> Auf ihm lehnt, rechts neben Athena, mit beiden Armen über-



Abb. 8  
Athena unterstützt  
Herakles im Kampf  
mit dem Stier. Gegenseite  
zu Abb. 1 (A 70)

schlagen eine reich geschmückte Flügelfrau – sogar ein kronen-artiges Diadem hat sie im Haar (Abb. 9b, 93). In ihrer Größe steht sie Athena nur geringfügig nach. Eine weitere Flügelfrau, diese aber bedeutend verkleinert, fliegt vor dem Oberkörper der Athena wie von dieser her kommend über dem kämpfenden Herakles und hält den Kranz des Siegers und der Ehre über sein Haupt.

Links wird das Bild abgeschlossen von einem sitzenden, langhaarigen jungen Mann, der mit einer Hand ein kleines Bäumchen fasst. Ob der „Lorbeer“-Kranz<sup>29</sup> in seinem Haar verlässlich als solcher zu identifizieren ist, wage ich zu bezweifeln – siehe die Probleme gleichartig gestalteter Bäume botanisch offensichtlich zu unterscheidender Arten –, aber ein schönlockiger junger Mann mit einem Bäumchen wird schon am ehesten Apollon sein.<sup>30</sup> Noch unsicherer muss man sich bei der stehenden Frau darunter sein, die zwar zweifellos einem statuarischen Typus nachgebildet

ist, aber selbst wenn dessen Bedeutung klar wäre – was sie nicht ist –, wäre trotzdem immer noch unbestimmt, ob mit der Übernahme des Typus auch eine Übernahme der Bedeutung einhergeht. Martin Robertson hat aufgrund eines Vergleichs einerseits innerhalb der Verwendung des Typus in der Vasenmalerei, andererseits mit einer beschrifteten Statuette des Typus in New York<sup>31</sup> für Europa plädiert.<sup>32</sup> Mythologisch kann er sich auf Akousilaos (FGrH 2 F 29) berufen,<sup>33</sup> demzufolge der Stier, den Herakles bezwang, derselbe war, der einst Europa übers Meer brachte. Damit würde auch in diesem Bild eine „Randfigur“ die Geschichte über ihren Kern hinaus um die Vorgeschichte erweitern. Hypothetisch wie das aber ist, ist Vorsicht geboten, diese Information für die Deutung des Bildes zu berücksichtigen. Was sich alternativ verwenden ließe, wäre der Typus selbst in dem, was er ganz deskriptiv darstellt: eine junge Frau sittsam dicht in den Mantel gehüllt – eine *parthenos* vielleicht noch, im heiratsfähigen Alter, oder junge Ehefrau. Zur Funktion einer solchen Frau im Bild lässt sich schwer etwas sagen. Das Beispiel kann aber als Warnung dienen, solche für uns unerklärlich bleibenden Figuren deswegen nicht gleich als bedeutungslose Füllsel anzusehen – wir haben schließlich auf A gesehen, wie sorgfältig und gehaltvoll der Maler komponiert.

Stellt sich die Frage nach der Verbindung beider Seiten. Eine inhaltliche Verknüpfung muss es auf attischen Vasen nicht unbedingt geben; oft genug ist eine solche beim besten Willen nicht zu ermitteln und aller Wahrscheinlichkeit nach auch nicht intendiert gewesen. Hier aber stellt immerhin schon das Figurenpaar der Athena mit ihrer Waffenträgerin einen augenscheinlichen Anknüpfungspunkt dar. Die Rühmung Athenas ist also zweifellos ein Grundthema der Illustrationen der Vase. Nach A, ohne Frage der Schauseite der Vase, würde man in ihr aber doch gerne spezifisch die Stadtherrin Athens sehen. Das aber gibt B nicht ohne weiteres her, es sei denn, man rekurrierte umständlich auf die Vermengung des kretischen Stieres des Herakles mit dem marathonischen des Theseus,<sup>34</sup> die aus späteren Mythen-Kompilationen bekannt ist<sup>35</sup> – aber warum hätte der Maler dann nicht wenigstens gleich Theseus dargestellt?<sup>36</sup> Bestenfalls noch könnte man den Ruhm Athenas qualifizieren als Göttin der Zivilisation, die in verschiedenen Etappen dargestellt wird – Schutzherrin des größten Bekämpfers wilder Bestien, Schutzherrin ihrer Stadt von Gründung an.<sup>37</sup>

Wenn also auch diese Überlegungen öfter, als einem lieb sein kann, an einem toten Punkt enden, muss man sie jedoch anstellen auch im Hinblick auf die Interpretation einzelner Figuren, um nicht den Sinn zu verfehlen. Was nun speziell die Flügelfiguren angeht, wirft das Bild interessante Probleme auf. Angesichts seines thematischen Zentrums „Athena“ zieht besonders deren waffentragende Begleitfigur die Aufmerksamkeit auf sich. Sie muss, das impliziert die Funktion zwingend, ein ausgesprochen enges Verhältnis zu der Göttin haben. Unterstrichen wird das auch



Abb. 9 a und b  
Die Waffenträgerin  
der Athena ist einmal  
ungeflügelt, einmal  
geflügelt. Detail von Abb. 1  
und der Gegenseite  
(A 70)

dadurch, dass dieses Paar sozusagen als feste Einheit auf beiden Seiten der Vase auftritt. Gerade unter dieser Voraussetzung aber springt der wesentliche Unterschied der Darstellungen beider Seiten irritierend ins Auge: Einmal tritt die Begleiterin als Flügelfigur auf, das andere Mal ungeflügelt (Abb. 9a/b). Die Ungeflügelte ist aller Wahrscheinlichkeit benannt als Athena Nike. Wir wissen, dass das Kultbild der Athena Nike auf der Akropolis ungeflügelt war; aber diese *Nike apteros* hat schon in der Antike als unerwarteter Sonderfall Aufmerksamkeit auf sich gezogen.<sup>38</sup> Wenn nun die Flügelfigur der Rückseite funktional dieselbe sein soll – wofür die Bild-Syntax ziemlich eindeutig spricht –, konnte sich der Künstler in ihrer Gestaltung offenbar gewisse Freiheiten herausnehmen und hat dies auch sehr bewusst getan. In dieser darstellerischen Variation eines anscheinend gleichbleibenden Themas verknoten sich also zwei Fragen, die in dieser Arbeit zentral sein werden: Wie ist das Verhältnis von Flügelfiguren zu ungeflügelten Figuren, die ihnen funktional analog verwendet werden? Und wie ist das Verhältnis von Flügelfiguren zu ihnen offenbar übergeordneten, anderen Gottheiten, in diesem Falle (und überhaupt in der attischen Vasenmalerei im besonderen) Athena?

Letztere Frage kann man sofort wiederholen im Hinblick auf die verkleinerten Flügelfiguren, die die beiden Bilder der Vase so zahlreich bevöl-

kern. Die beiden weiblichen unter ihnen – auch das kann wohl kaum Zufall sein – stehen ebenfalls in enger bildsyntaktischer Beziehung zu Athena. Diejenige der Rückseite bewegt sich, wie von Athena ausgesandt (Abb. 8, 93); die im Erichthonios-Bild ist offenbar bereit, der Göttin bei der Libation zu ministrieren (Abb. 2, 92). Ihr kleineres Format dürfte sie als nachrangige Helferfiguren charakterisieren – wie aber ist dann ihr Verhältnis zu den vollwüchsigen Begleitfiguren zu verstehen? Kann man beide Typen gleichermaßen als Nike ansprechen, wie man es wohl bei je einfachem Auftreten ganz unbefangen getan hätte? Und wenn man es kann, hat man mit dem Namen erkennbar nicht viel gewonnen, denn der ikonographische Unterschied bleibt evident. Auch bei den drei kleineren männlichen Flügelfiguren wäre die Namensgebung – „Eroten“ – nur ein Deckmäntelchen des Unverständnisses.<sup>39</sup> Wie soll man solche „Eroten“ in geballter Zahl verstehen, noch dazu in einem Bild, in dem Aphrodite persönlich gar nicht vorkommt? Sind wir überhaupt berechtigt, sie auf Aphrodite zu beziehen, in ihnen den Trabanten der Liebesgöttin zu erkennen – oder müssen wir sie etwa in Beziehung setzen zu den Figuren, denen sie beigezelt sind?

Die Fragen weisen darauf hin, dass es wenig sinnvoll erscheint, vor allem auf Namensuche zu gehen und die Flügelfiguren als fest umrissene, benennbare Personen der Mythologie fassen zu wollen. Sie spielen ihre Rolle in der Visualisierung von Mythen, wie das Beispiel gut zeigt – aber es deutet zugleich an, dass sie möglicherweise ein Phänomen *eben der Visualisierung* sind, benutzt zum Ausdruck von Sachverhalten, die in den sprachlichen Fassungen der Mythen vielleicht ganz anders als durch die Einführung einer zusätzlichen göttlich-dämonischen Persona wiedergegeben sind, oder überhaupt nicht explizit werden. Dies zumal, da – dieser eine zentrale Aspekt der Flügelfiguren scheint in dem Beispiel *qua* Mythenbild nicht auf – die Flügelfiguren keineswegs auf den Bereich des Mythos beschränkt sind, sondern mindestens ebenso sehr in Szenen des menschlichen Lebens erscheinen – wie immer deren Status dann auch zu bewerten ist. Die letzte und vielleicht wichtigste zentrale Frage ist daher in Spiegelung des Verhältnisses der Flügelfiguren zu den Göttern: Wie verhalten sie sich zu den Menschen?

## Programm, Vorgehen, Forschungsstand



Wir haben ein Einzelstück umfassend kennengelernt, das als Kaleidoskop der Verwendung von Flügelfiguren im Bild gesehen werden kann und es am besten erlaubt, am konkreten Beispiel die mit diesen Figuren verbundenen Probleme und so die Fragen dieser Arbeit zu explizieren. Sein spät-klassisches Bild dient im weiteren als eine Art Leitmotiv, auf das von Zeit zu Zeit wieder zurückzukommen sein wird. Zunächst ist die Fragestellung aber noch einmal in systematischer Hinsicht darzulegen und der geplante Weg zu ihrer Beantwortung zu skizzieren sowie kurz zu methodischen Grundannahmen und zum Forschungsstand Stellung zu nehmen.

Die Arbeit schreibt sich ein in ein historisch-anthropologisches Fragen. Einerseits spürt sie dem nach, wie bestimmte Ideen und Konzepte medialisiert, also in Bilder umgesetzt, und durch Bilder vermittelt werden. Andererseits fragt sie, was uns diese Bilder über die Konzepte selbst sagen, in diesem Falle bestimmte religiöse Vorstellungen. Ein Ergebnis scheint es zu sein, dass die Bilder als Quelle die Texte hier tatsächlich sehr hilfreich ergänzen, da sie Aspekte deutlich, oder zumindest deutlicher, machen, über die die Texte diffus bleiben (bzw. umgekehrt ein zu glattes, undifferenziertes, und damit unvollständiges Bild befördern).

Ausgangspunkt ist das Bildzeichen der anthropomorphen Flügelfigur, oder konkreter noch: der Beflügelung als distinktivem Merkmal, mit dem sich manche anthropomorphe Figuren von anderen unterscheiden. Die (analytisch gesehen) erste Frage ist die, ob die Figuren, die dieses distinktive Merkmal gemeinsam haben, tatsächlich eine Gruppe auch in Hinblick auf ihre Bedeutung, ihren Gehalt, bilden: ob das Zeichen für sich genommen bedeutungsträchtig ist, oder ob es Bedeutung erst in Kombination mit anderen Zeichen annimmt. Diese Frage ist theoretisch die erste zu klärende, doch kann dies natürlich nicht im luftleeren Raum abstrakt für sich geschehen, sondern nur in unmittelbarer Verschränkung mit anderen Fragen. Ob das Bildzeichen eine Bedeutung hat, lässt sich nur ermitteln in Verbindung mit der konkreteren Frage, welche Bedeutung dies denn wäre. Ist das Zeichen eines von definitorischer Bedeutung, bedingt

es eine Abgrenzung. Über Figuren mit dem distinktiven Merkmal etwas auszusagen, zieht auch nach sich, etwas über die Figuren auszusagen, die es nicht haben.

All das führt schnell weiter auf grundsätzlichere Fragen, die das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit besser beschreiben als die Detailfrage, welche Bedeutung – wenn überhaupt – Flügel an einer im übrigen menschengestaltigen Figur haben. Mit den Flügeln an einer menschlichen Figur ist etwas ins Bild gesetzt, das offenkundig nicht der unmittelbaren Alltagswahrnehmung entspringt. Damit drängt es sich auf, sich an diesem Beispiel Gedanken zu machen über die Modi der Visualisierung, die in diesen Vasenbildern überhaupt gelten. Es geht also um Grundsatzfragen, wie die Vasenbilder als Medium fungieren, wie sie funktionieren, um etwas visuell erfahrbar zu machen. Die Frage nach dem Medium zieht die Frage nach der Botschaft mit sich, auch diese über die einzelne Zeichenbedeutung weit hinaus. Die Arbeitshypothese liegt nahe, dass Bilder, die etwas nicht der Alltagswahrnehmung entnommenes darstellen, auf Ideen und Konzepte abheben. Gerade in der engen Verschränkung mit der Frage der Medialisierung von Ideen scheint sich hier ein Ergebnis zu ergeben, das unsere Vorstellung von der Weltwahrnehmung und der Konzeption des Religiösen bei den Griechen in ganz grundsätzlicher Weise ergänzt und erweitert.

Behandelt werden in sehr selektiven Ausschnitten Bilder griechischer Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. aus verschiedenen Produktionslandschaften. Die Ergebnisse haben die Arbeitshypothese bestätigt, dass die Unterschiede innerhalb der vielgesichtigen griechischen Kultur einer übergreifenden Untersuchung der Ikonographie von Vasenbildern zumindest in diesem Falle nicht im Wege stehen, ja dass diese Untersuchung punktuell gewisses Licht auf diese Unterschiede wirft, die sich hier auf ganz anderer Ebene artikulieren als der der verwendeten Bildzeichen.

Innerhalb des so gesteckten Rahmens, der im weiteren noch begründet werden wird, sind die anthropomorphen Flügelfiguren das Objekt der Untersuchung. Ausgeschlossen sind damit alle theriomorphen Mischwesen mit Flügeln wie Sphingen, Sirenen, Greifen undso weiter. Diese Grenze ist zu rechtfertigen, insofern es dem Konzept nach nicht dasselbe ist, ob man Gebilde aus diversen Elementen zusammen-imaginiert<sup>40</sup> oder ob man einen Gegenstand der realen Erfahrungswelt – den Menschen – nimmt und ihn mit einem einzelnen zusätzlichen Bildzeichen<sup>41</sup> ausstattet, mit dem er in der realen Erfahrungswelt nicht begabt ist. Unmittelbar vergleichbar und vermutlich einen Vergleich lohnend wären demnach dagegen Flügelpferde oder -gespanne sowie mit Flügeln versehene unbelebte Sachen; ihre Auslassung hat allein praktische und keine inhaltlichen Gründe. Diese mit Flügeln begabten „Menschen“ sollen nun nicht zum Beispiel typologisch untersucht werden oder in einer in der Forschungs-

tradition häufigen Eingrenzung auf mythologisches Wiedererkennen benennungshermeneutisch, sondern im Hinblick auf ihre Bedeutung als Bildzeichen. Die Fragestellung ist also, ob und wie die Beifügung von Flügeln die Bedeutung einer Figur in einem mehr oder weniger stabilen Sinn verändert, was Figuren (möglicherweise) gemeinsam haben, die mit diesem Merkmal ausgestattet sind, und in welchen Funktionen sie in den Bildern Verwendung finden. Das Erkenntnisinteresse ist dabei ein doppeltes. Einerseits ein inner-ikonographisches: dazuzulernen, wie die Bilder auf griechischen Vasen funktionieren. Andererseits über die Bilderwelt im konkreten Sinne hinausgehend ein, angesichts des evident überweltlichen Charakters des untersuchten Figurentyps, vorrangig religionsgeschichtliches: welchen Status diese Figuren in den Vorstellungen der Griechen von Welt und Göttern hatten und was sich mit ihrer Hilfe vielleicht allgemein über diese Vorstellungen lernen lässt.

Ein Kompendium griechischer Flügelfiguren, eine erschöpfende Behandlung aller Flügelfiguren in der Vasenmalerei, ist von dieser Arbeit nicht zu erwarten. Exemplarisch vorzugehen ist angesichts der potentiellen Materialmasse schlichte Notwendigkeit. Es ist aber auch zu rechtfertigen, denn dem skizzierten Erkenntnisinteresse wäre mit der Anhäufung von Materialbergen nicht besser gedient. Was in der gesuchten Richtung herauszufinden ist, lässt sich in gezielten Einzeluntersuchungen gut aufzeigen. Damit mag nicht jeder Aspekt erfasst sein, der zum Verständnis der Bedeutung von Beflügelung und Flügelfigur interessant ist, aber zumindest einige zentrale Aspekte sind es gründlich.

Das Rückgrat der Arbeit bilden so zwei sehr unterschiedlich geartete, ausführliche Detailstudien, die gezielt an Punkten ansetzen, die sich bei der Materialsammlung und Vorarbeiten als vielversprechend erwiesen hatten. Sie sollen die wesentlichen Ergebnisse liefern und mit der notwendigen Genauigkeit untermauern, während die übrigen Kapitel sich als Korollarien um sie scharen, um die Einbindung in größere Zusammenhänge zu gewährleisten und die Verallgemeinerbarkeit zu überprüfen. In letzteren muss ich mir einen eher summarischen und oft recht thesenhaften Zugriff gestatten, der mehr die Ergebnisse der Vorarbeiten dokumentiert als die Arbeiten selbst. Nur in dieser Kombination von Detailgenauigkeit in gezielt ausgewählten Einzelheiten und raschen Überblicken ringsum lässt sich ein so weitverbreitetes Phänomen wie die Flügelfiguren sinnvoll erfassen.

Die beiden zentralen Einzelstudien, die sich im Endeffekt enger ergänzen als dies vorab augenscheinlich ist, beschäftigen sich einerseits mit unbenannten Flügelfiguren in der archaischen lakonischen Vasenmalerei, andererseits mit einer benannten Figur, Nike, die sich als solche nur in der attischen Vasenmalerei ab dem Übergang zum 5. Jahrhundert solide fassen lässt. Fundamentaler noch unter den beiden ist die Untersuchung der

kleinen lakonischen Flügelfiguren als Beifiguren. Ohne jede Stütze durch Benennungen, aber damit eben auch unbeeinflusst von der Voreingenommenheit, die sich durch solche einstellen kann, gilt es die Bilder zu „lesen“ – und dazu ihre Sprache zu lernen. Zugleich erlaubt es das kleine *Corpus*, mindestens annähernd das methodische Ideal zu erreichen, jedem einzelnen Bildelement nachzuforschen und zu versuchen zu klären, was es zu der Gesamtaussage des Bildes beiträgt. Diese lässt sich so, wenigstens der Tendenz nach, selbst für die zu behandelnden, vorderhand ausgesprochen enigmatischen, lakonischen Bilder wiedergewinnen, und die Bedeutung der kleinen Flügelfiguren im System dieser Bilder lässt sich sogar recht klar konturieren. Der Aufwand lohnt sich deshalb, weil sich im größeren Zusammenhang erweist, dass die lakonischen Bilder tatsächlich eine Schlüsselstelle in der Geschichte des Bildzeichens Beflügelung einnehmen.

Theoretisch gesehen ganz anders sind Zielsetzung und Vorgehensweise in der Nike gewidmeten Studie. Über eine spezifische Figur, von der die Beflügelung als typisches ikonographisches Kennzeichen bekannt ist, soll so viel wie möglich in Erfahrung gebracht werden im Hinblick darauf, was sie zu dieser Kennzeichnung qualifizieren könnte; neben der ikonographischen Untersuchung werden vermehrt andere Quellen dazu herangezogen. Für die Analyse der Ikonographie selbst ist es grundsätzlich problematisch, von einer mythischen Figur (oder Szene) auszugehen statt von einem oder mehreren bildimmanenten Merkmalen, die das *Corpus* konstituieren, da so von der Bildsprache aufgewiesene Beziehungen verdeckt bleiben können zugunsten solcher, die von außen an die Bildsprache herangetragen werden. Formal folgt die Untersuchung denn auch der methodischen Prämisse, allerdings ist das *Corpus*-konstituierende Bildzeichen ein ungewöhnliches: Aus der Vielzahl von Nike-Darstellungen wurden die ins Zentrum der Untersuchung gestellt, die den Namen Nike beigeschrieben haben. Das hat den Vorteil, sich benennungshermeneutischer Zweifelsfälle von vornherein zu entledigen; für eine Analyse der Bedeutung Nikes stellt sich allerdings die Frage, ob diese Stichprobe angesichts der sehr unregelmäßigen Beischrift-Praktiken attischer Vasenmaler repräsentativ sein kann – die in diesem Falle aber weitgehend positiv beantwortet werden kann. Gemeinsam erlauben es Ikonographie, Schriftquellen und die Archäologie des Athener Athena-Nike-Heiligtums, ein nuancenreiches Bild von Nike zu zeichnen, das mancher forschungsgeschichtlichen Einseitigkeit entgegensteht. Zwei der Ergebnisse sind für die übergreifende Fragestellung der Arbeit besonders relevant: Zum einen erweist sich die Benennung einer Flügelfigur als Nike als in gewisser Weise tendenziell irreführend, denn die Bildfigur Nike steht mit der mythischen Person diesen Namens, wie wir sie literarisch kennen, zwar in enger Beziehung, ist ihr aber nicht deckungsgleich. Und zum zweiten ist dieses

visuelle Konzept, als das die Nike der Bilder verstanden werden muss, aufs engste verwandt dem visuellen Konzept, wie es sich zuerst für die kleinen lakonischen Flügelfiguren aufweisen lässt.

Neben den schon genannten praktischen Erwägungen rechtfertigt es dieses Ergebnis, weitere Flügelfiguren nur noch einer kurzen Prüfung im Lichte dieser Beobachtungen zu unterziehen. Eine tiefgründigere Analyse wird dabei nur noch im Einzelfall dort vorgenommen, wo ergänzende Beobachtungen zu dem aufgewiesenen Typ von Flügelfiguren und zur Grundbedeutung der Beflügelung zu erhoffen waren.

Beiden größeren Studien vorneweg steht eine essayistische *tour d'horizon*, die die Bedeutung des Bildzeichens Beflügelung umkreist und – in Auseinandersetzung mit einem der jüngsten Forschungsbeiträge zum Thema<sup>42</sup> – zunächst vorwiegend negativ zu bestimmen sucht, um so das Feld zu räumen für eine frische Betrachtung, in die ich mit der schon genannten Studie zu den kleinen lakonischen Flügelfiguren am meines Erachtens geeignetsten Punkt – nämlich der Neuformulierung eines Motivs – einsteige. Um diesen Punkt als solchen zu erhellen, wird anschließend ein knapper Abriss über andere Flügelfiguren archaischer Zeit geboten, der sehr thesenhaft ausfallen muss und in einigen Folgerungen sicher kontrovers sein dürfte, seinen Hauptzweck der historischen Verortung jenes neuen Typs von Flügelfiguren aber erfüllen sollte. Mit Nike wechsle ich dann ganz überwiegend ins 5. Jahrhundert; damit verbunden ist, vom Material vorgegeben, eine nahezu völlige Beschränkung auf die Bilderwelt Attikas. Dass etwa um das Jahr 400 ein Schlusspunkt gesetzt wird, was das berücksichtigte Material angeht, hat durchaus wiederum praktische Gründe; aber mit den komplexen, vielgesichtigen Bildformulierungen spätklassischer Mythenbilder, die in chronologischer Hinsicht den Ausklang der Arbeit bilden, ist in der Bildgeschichte der Flügelfiguren auch tatsächlich ein Punkt erreicht, an dem ein Entwicklungsgang in seiner Art und Richtung ein Ende zu finden scheint. Ob danach das einmal Erreichte konservierend weiterverwendet wird, oder ob an dieser Stelle eine völlig neue Geschichte beginnt, müsste sich eine eigene Untersuchung zu klären vornehmen.

Zur Frage der Bedeutung der Beflügelung im Detail möge der Leser nichts revolutionär Neues erwarten. Was dazu bisher – eher intuitiv als auf gründlicher Untersuchung beruhend – als Thesen geäußert worden ist, findet sich zum Teil auch bei systematischerer Betrachtung bestätigt und lässt sich nur ein wenig ausbauen. Die Arbeit wird aber mit dem Selbstbewusstsein präsentiert, dass sie ausgehend von dieser Detailfrage einen Erkenntnisfortschritt bietet in viel grundsätzlicheren Fragen: wie die Griechen ihre Götter gesehen haben, und wie sie solche Vorstellungen jenseits der Alltagswahrnehmung ins Bild gesetzt haben. Also: wie Vasenbilder funktionieren (ganz allgemein), und was sie uns – unter vielem

anderem – zu sagen haben über die Ideen über, (fast) wortwörtlich, „Gott und die Welt“, seitens der Menschen, die sie gemacht und betrachtet haben.

## Anmerkungen zu Theorie und Methode

Es soll hier kein methodisches Programm entworfen werden, aber einige theoretische Prämissen, auf denen die Arbeit beruht, ohne dass sie im einzelnen im weiteren angesprochen werden, sollen knapp expliziert werden.<sup>43</sup>

Die Vasenbilder werden als Zeichensystem verstanden, das sich aus einer Vielzahl von Bildzeichen zusammensetzt. Um ihre Aussage zu verstehen, ist einerseits die Bedeutung jedes einzelnen Zeichen zu verstehen, andererseits ihre Kombination im Bild. „Bedeutung“ hat ein Zeichen nicht von Natur aus, sondern sie wird ihm im Rahmen eines Codes gegeben, der die Verständigung zwischen dem Sender des Zeichens – in unserem Falle also dem Vasenmaler – und seinem Empfänger – dem Betrachter des Bildes – gewährleistet. Die Definition eines Zeichens im Code ist aber keineswegs eindeutig; es ist prinzipiell polyvalent. Die spezifische Bedeutung ergibt sich im Kontext einerseits des Bildganzen, andererseits der Serie anderer Bilder, die das Zeichen verwenden; durch das eine wie das andere wird die Bedeutung beeinflusst, erweitert oder verengt, wobei die prinzipielle Polyvalenz erhalten bleibt. Ein dritter Kontext, der Einfluss auf die Bedeutung hat, ist der der Verwendung, in unserem Falle also, in welchem Kontext die Vase als Bildträger benutzt wird. Dazu gehört bereits die Form der Vase, die selbst ein bedeutungshaltiges Zeichen ist, das vielleicht einen bestimmten Gebrauch prädestiniert, aber auch seinerseits polyvalent sein kann. Weiterhin wäre es der konkrete Gebrauch der jeweiligen Vase, also z. B. beim Symposium, als Votiv, als Grabbeigabe. Gerade über letzteres fehlen uns forschungsgeschichtlich bedingt in der Mehrzahl der Fälle die notwendigen Informationen, so dass dieser Aspekt kaum berücksichtigt werden konnte; auch das schwierige Verhältnis von Bild und Bildträger ist ausgeklammert, da es zu weitläufige eigene Untersuchungen erfordert hätte.<sup>44</sup>

Methodisch ist so geboten, um das interessierende Bildzeichen herum (oder um eine wiederkehrende Kombination von Bildzeichen, in der es vorkommt) die zu untersuchende Serie der Bilder aufzubauen, und bei deren Analyse wiederum die dort verwendeten Bildzeichen in entsprechender Weise weiterzuverfolgen. Dieses Prinzip des „offenen *Corpus*“ führt natürlich theoretisch *ad infinitum* und kann nur als Idealtypus gelten, von dem in der Praxis Abstriche zu machen sind, die aus Gründen der Ökonomie sich auch nicht nur auf die Einsicht der praktischen Uner-

reichbarkeit des theoretischen Ideals beschränken. Innerhalb dieser Arbeit würde ich unter den ausführlichen Studien für diejenige zu den kleinen lakonischen Flügelfiguren in Anspruch nehmen, mich dem Idealtyp sehr weit angenähert zu haben, während ihm die Untersuchung zu Nike umgekehrt nur in ganz formaler Weise entspricht.

Die Polyvalenz der Zeichen bringt es mit sich, dass jede Interpretation immer nur eine Möglichkeit unter konkurrierenden ist. Eine Zeichenkombination kann zwar deutliche Schwerpunkte setzen, die eine Lesart gegenüber anderen prinzipiell möglichen favorisieren, aber sie kann letztere nicht ausschließen. An dieser Stelle spätestens kommt der Rezipient ins Spiel: Einerseits hat der moderne Interpret die Aufgabe, Gründe zu suchen, die für den antiken Betrachter diese oder jene Lesart gegenüber anderen privilegierten, wofür der historische Kontext in seiner ganzen Vielfalt so gut als möglich – und zwangsläufig meist unausgesprochen – zu berücksichtigen ist. Andererseits ist der Interpret natürlich selbst Rezipient; seine Lesart wird von den Fragestellungen und Grundannahmen abhängen, unter denen er sie sucht. Beim Versuch zu deuten sollten alle objektivierbaren Gründe berücksichtigt werden, aber das subjektive Element ist unvermeidbar. Zu ihm gehört, dass die Deutung eines einzelnen Bildes oder einzelnen Bildzeichens gegeben wird unter dem Aspekt des generellen Untersuchungszieles; viele andere Aspekte werden dabei unter den Tisch fallen.<sup>45</sup>

Diese Problematik berührt sich eng mit derjenigen, der jede historische Rekonstruktion unterworfen ist. Sie erfolgt immer unter einem vom Interpreteten gesetzten Aspekt, ist also notwendig partiell, und sie erfolgt immer gefiltert durch den Interpreteten, der zwischen den lückenhaften überlieferten Informationen zu verknüpfen und zu interpolieren versucht im Lichte seines Bildes von Zeit und Gegenstand. Dies ist kein Makel, sondern unhintergebar in einer Disziplin, die es auf der einen Seite mit lückenhaften Daten zu tun hat, auf der anderen Seite aber mit dem komplexesten Phänomen, das wir kennen: mit dem Menschen. Historischer Erkenntnisfortschritt kann so nur im Dialog erreicht werden, wenn intersubjektiv Sichtweisen verglichen werden, sich gegenseitig bestätigen oder widerstreiten. Jedes noch so apodiktisch vorgetragene Ergebnis, jede noch so entschiedene Zurückweisung von Thesen anderer ist daher unter der Überschrift zu lesen: Dies ist ein Beitrag zur Forschungsdiskussion, von dem der Autor überzeugt ist, dass er treffender ist als bisherige Beiträge; aber auch nicht mehr.

## Forschungsgeschichte

Die Forschung zu griechischen Vasenbildern wie auch zu Kunstwerken anderer Gattungen und Zeiten war natürlich beinahe ständig mit beflügelten Figuren und dem Phänomen der Beflügelung konfrontiert; oft sind dabei kursorische Bemerkungen zur Bedeutung dieses Bildzeichens gefallen, die häufig, dem Ergebnis meiner Studien zufolge, gar nicht schlecht treffen, aber praktisch immer unbegründet bleiben. Ausdrücklich zum Thema gemacht worden sind Flügelfiguren – als ikonographische Gruppe – dagegen ausgesprochen selten, während es zu den einzelnen mythologischen Gestalten, die wir ikonographisch als beflügelt kennen, wiederum zahlreiche Arbeiten gibt. Einzelne auch für die systematische Fragestellung zu den Flügelfiguren wichtige Studien zu mythologischen Einzelgestalten werden in einem zweiten Teil dieses Forschungsüberblicks kurz genannt; der erste dagegen beschränkt sich auf ein knappes Referat der wenigen Arbeiten, die Flügelfiguren als ikonographische Gattung ins Blickfeld nehmen.

### Zu Flügelfiguren als ikonographischem Typus

So rar spezifisch den Flügelfiguren als ikonographischer Gruppe gewidmete Arbeiten sind, geht die früheste unter ihnen bereits auf den Nestor der modernen deutschen Archäologie, Eduard Gerhard, zurück. 1839 veröffentlichte er eine Akademie-Abhandlung „Ueber die Fluegelgestalten der alten Kunst“,<sup>46</sup> in der er auf einer lächerlich dünnen Materialbasis zu erstaunlich hellsichtigen Deutungen gelangte. Wie einflussreich diese kleine Studie gewesen ist, zeigt sich gerade im zähen Fortleben einer ihrer heikleren Thesen: Aufgrund der Beischrift der Berliner Kleinmeisterschale A 7, die sich damals in seinem eigenen Besitz befand, folgerte Gerhard, die Beflügelung gelte „vorzugsweise“ Eris.<sup>47</sup> Indirekte Spuren dieser Deutung prägen selbst noch Cornelia Isler-Kerényi wichtige Analyse der archaischen laufenden Flügelfrauen (dazu s. u.), wiewohl sie zumindest zu problematisieren wäre: Das Zeugnis der Berliner Schale steht nämlich völlig allein.

Grundsätzlich aber hat Gerhard einen sehr beachtlichen Versuch unternommen, das Bildzeichen Beflügelung als bedeutungsträchtig ernst zu nehmen und die damit ausgestatteten Figuren systematisch als eine Gattung zu begreifen, andererseits aber auch historisch zu differenzieren. So erkannte er, dass in archaischer Zeit Götter prinzipiell beflügelt sein konnten, diese Praxis im Umfeld des ‚homerischen‘ Anthropomorphismus bald aber „der naturgemässen Durchbildung rein menschlicher Formen weichen musste“.<sup>48</sup> Weiterhin stellte er Verbindungen zwischen den

beiden prominentesten Flügelfiguren Nike und Eros und konzeptuell verwandten, ebenfalls beflügelt dargestellten Figuren her. Zu Nike betonte er deren Mittlerfunktion und erkannte sie als

„bedeutsamer als die einfache Benennung derselben es voraussetzen lässt. (...) es war physisch genommen die Sieg und Rettung bringende Schöpfungskraft der Natur, der Athena gleichbedeutend und mit Aphrodite verwandt, in mythischer Entwicklung aber die Dienerin des Zeus, die vollendende Mittlerin jedes den Götter gewidmeten Menschenwerkes.“<sup>49</sup>

All diese von ihm extrem gedrängt und thesenhaft vorgetragenen Interpretationen lassen sich bei näherer Untersuchung in Grundzügen bestätigen, ausbauen und zum Teil auf die Gattung verallgemeinern. Ungenügend ist Gerhards Studie zum einen, aufgrund der zu geringen Materialbasis, in der Begründung dieser Thesen; zum anderen in der Zusammenschau der zahlreichen von ihm beigebrachten Beobachtungen.

Von bleibender Bedeutung<sup>50</sup> ist dann erst wieder ein genau 100 Jahre später veröffentlichter Aufsatz von Hedwig Kenner zu „Flügelfrau und Flügeldämon“, der bis in die jüngste Zeit viel zitiert wird.<sup>51</sup> Sie geht aus von dem Problem der Flügelfrauen auf Hochzeitsvasen der Hoch- und Spätklassik, das vor ihr bereits Alfred Brueckner beschäftigt hatte.<sup>52</sup> Kenner wollte sie, methodisch ganz zu recht, nicht mehr vorbehaltlos als „Niken“ benennen und machte den wichtigen Schritt, demgegenüber eine Entwicklungsgeschichte der Flügelfiguren im Hinblick auf ihre inhaltliche Deutung aufzuspannen. Auch ihr mussten dafür wenige Seiten reichen, und manches wird dabei, nicht nur den Worten, sondern auch den Gedanken nach, zu eng zusammengezogen: So ist die unmittelbare Parallele, die sie zwischen der bevorzugten Platzierung der Flügelfrauen unter den Henkeln der Hochzeitsvasen und Flügelfiguren auf oder unter den Henkeln archaischer Vasen sieht, gerade angesichts der von ihr beigebrachten archaischen Beispiele<sup>53</sup> wenig einleuchtend. Der recht simpel gezeichnete Entwicklungsgang von dunklen Anfängen zur lichten Klassik führt auch zu Einseitigkeit gerade in der Deutung archaischer Flügelfiguren: „So ist der Urcharakter des Flügelwesens im griechischen Volksglauben Windgott oder Totengeist mit flüchtiger, verfolgender, raubender und raffender Natur.“<sup>54</sup> Diese einseitige Grundbe-deutung, die den Weg versperrt zur einfacheren Erklärung von in positiverem Sinne ins menschliche Leben intervenierenden Flügelfiguren wie auf den Hochzeitsvasen, steht in gewissem Widerspruch zu der wichtigsten Erkenntnis der Arbeit, die ikonographische Mehrdeutigkeit archaischer Flügelfiguren als solche anzuerkennen und ihre klassischen Nachfolgerinnen als aus diesem Feld – inhaltlich ebenso wie formal – allmählich „herauskristallisiert“ anzusehen.<sup>55</sup>

Die Beschäftigung mit demselben Material von *Lebetes gamikoi* hat auch Erika (Kunze-)Götte in ihrer 1957 vorgelegten Münchner Disserta-

tion „Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des 5. Jhs.“ zu einigen grundsätzlichen Bemerkungen zu Flügelfiguren veranlasst.<sup>56</sup> Gegen Kenner's „chthonische“ Ableitung betont sie unter Verweis auf ihren Lehrer Ernst Buschor m.E. zu Recht, dass Niken und Erosen „in besonderer Weise in der Nachfolge der alten Flügeldämonen stehen“ und dass diese „nicht insgesamt als chthonische Wesen verstanden werden dürfen“.<sup>57</sup> Sie „bleiben immer vor allem Verkörperungen starker Kräfte, die sich in ihrer Mächtigkeit als göttlich offenbaren“;<sup>58</sup> Nike ist auf diese Weise „die den Menschen nächste Gottheit (...); es geht keine so willkommen und leicht in allen Lebensbereichen ein und aus wie sie.“<sup>59</sup> Dem kann ich auch als Ergebnis meiner Untersuchungen grundsätzlich zustimmen. Göttes Text belässt es allerdings bei einer Glaubensfrage, da Begründungen nur ganz vereinzelt und meist zu eher (im Hinblick auf die Bedeutung der Beflügelung) randständigen Thesen gegeben werden.

Die bis heute wichtigste Arbeit ist Cornelia Isler-Kerényis 1969 gedruckte Züricher Dissertation zum Typus der laufenden Flügelfrau in archaischer Zeit, deren mythologisch eingrenzender Obertitel „Nike“ dem Inhalt kaum gerecht wird. Denn Isler-Kerényi hat sich, seinerzeit ein geradezu revolutionärer methodischer Fortschritt, tatsächlich in aller Konsequenz mit dem Bildtypus und seiner Bedeutung beschäftigt; die Frage der Benennung ist dabei sekundär, also Ergebnis der Interpretation und nicht Basis der Themenabgrenzung. Dieses Ergebnis besteht in der Charakterisierung eines Bedeutungsfeldes, an dem Iris, Eris und Nike – die so ermittelten Gottheiten, zwischen denen die Benennung changieren müsse – in verschiedener Weise Anteil haben: dem Feld von Auseinandersetzung, Wettkampf, Erfolg.<sup>60</sup> Meines Erachtens wird diese Eingrenzung der Benennung und der Bedeutung dennoch teilweise von außen herantgetragen; das Bildzeichen der laufenden Flügelfrau kann für diese Bedeutung gebraucht werden, aber im Sinne eines auf ein bestimmtes Bedeutungsfeld eingegrenzten Gebrauchs als Ergebnis einer historischen Entwicklung – nicht als generelle Grundbedeutung.<sup>61</sup>

Vor allem auf die Variabilität der Beflügelung hat Léon Lacroix hingewiesen in einer 1974 publizierten Einzelstudie von grundsätzlicher Bedeutung, die dem Gegenstand nach monographisch der Ikonographie einer Münzserie aus Tarent gewidmet ist.<sup>62</sup> Ich werde dieses Phänomen wiederholt berühren, aber nicht systematisch erörtern: Die Ausnahmen, die damit angesprochen werden, sind jeweils im konkreten Einzelfall zur Regel ins Verhältnis zu setzen.

Auch die neue Studie zu Eros von Elisa Pellegrini<sup>63</sup> (s. u.) lässt sich unter die Untersuchungen zu Flügelfiguren als ikonographischen Typus einordnen, da sie weit in die Archaik zurück- und über die als Eros verlässlich benennbaren Flügelfiguren hinausgreift (und sich dessen auch bewusst ist).

## Zu einzelnen Gestalten des Mythos, die geflügelt dargestellt werden

Arbeiten, die einzelnen mythischen Gestalten gewidmet sind, die in der Ikonographie gewöhnlich geflügelt dargestellt werden, überschneiden sich in der Fragestellung meist nur sehr begrenzt mit der hier verfolgten; von einer näheren Besprechung ist daher abgesehen. Als Materialsammlung mit zum Teil (wenn auch nicht immer) sehr nützlichen Kommentaren sind die einschlägigen Einträge im LIMC generell erste Referenz. Daneben seien hier nur einige wenige besonders relevante Studien kurz genannt.

Zu *Nike* sind die älteren Arbeiten von Knapp,<sup>64</sup> Kieseritzky<sup>65</sup> und (in einigen Fragen allerdings grundlegend und einflussreich) Studniczka<sup>66</sup> kaum noch von Interesse; eine besondere Erwähnung als forschungsgeschichtlich extrem einflussreiche falsche Fährte hat allerdings noch Friedrich Imhoof-Blumers numismatische Untersuchung<sup>67</sup> verdient, auf die das Axiom von der Priorität der agonistischen Nike zurückgeht. Trotz rascher Kritik in den maßgeblichen Lexikoneinträgen<sup>68</sup> musste es noch 1962 ausführlich (und schlagend) widerlegt werden in der *thèse* von Anne Bovon, „L'idée et la représentation de la Victoire à l'époque des Guerres médiques“,<sup>69</sup> die überzeugend die konzeptuelle Nähe von Agon und Krieg herausarbeitet und die Frage nach einer Priorität des einen oder anderen für die Bedeutung der Nike damit als anachronistisch entlarvt. Diese insgesamt überaus umsichtige und in der Fragestellung nach mentalen Konzepten ausgesprochen modern anmutende Arbeit hat leider ihrerseits keinerlei Wirkung entfalten können, da sie, wohl aufgrund des tragisch frühen Todes der Autorin,<sup>70</sup> nie veröffentlicht worden ist.<sup>71</sup>

Auch in der jüngsten Arbeit wird der Nike im agonalen Kontext ein Vorrang eingeräumt, nun allerdings auf der Grundlage einer neuen, selbstständigen Argumentation, die Nike als die Verkörperung des auf der persönlichen *arete* und eigenverantwortlichem Handeln beruhenden Erfolges sieht.<sup>72</sup> Cornelia Thöne versucht in ihrer 1992 angenommenen Heidelberger Dissertation „Ikonographische Studien zu Nike im 5. Jh. v. Chr.“, Wirkungsweise und Wesensart der (attischen) Nike vor dem Hintergrund der geistigen und politischen Entwicklung der Zeit zu charakterisieren. Mit diesem anspruchsvollen Ansatz liefert sie nicht nur eine dankbar benutzte, wohl weitestgehend vollständige Materialsammlung, sondern auch viele nützliche Einzelbeobachtungen und Interpretationen. In ihren zentralen Thesen ist die Arbeit aber sehr problematisch. Offenbar hat der einmal fabrizierte Interpretationsrahmen einseitige und teilweise sicher falsche Deutungen geprägt. Insbesondere gerät das Bild vom religiösen Status der Nike schief: Wenn Nike das Mittel ist, mit dem die Menschen „von ihrer erworbenen Vortrefflichkeit den Göttern und den Menschen Kunde (...) geben“,<sup>73</sup> wird sie in einem Maße säkularisiert, das noch einen aufgeklärten Religionsskeptiker wie Euripides wohl hätte erschauern lassen.

Zu *Eros*, den ich hier nur kurz behandle, ist nach der grundlegenden, aber überholten Bearbeitung durch Adolf Furtwängler<sup>74</sup> an älteren Arbeiten vor allem auf die kleine Studie von Adolf Greifenhagen<sup>75</sup> zu verweisen. Hervorragend arbeitete er die vielfältige Bedeutung der Erosen heraus, die eben nicht die neckischen kleinen Putti sind, als welche sie in die Tradition eingegangen sind, sondern gewichtige Figuren der mythischen Welterklärung im Bild als „Ausdruck organischen Lebens“.<sup>76</sup> Als Ergänzung zu Greifenhagen, der sich weitestgehend auf frühklassische Bilder beschränkt, war zunächst der sorgfältig kommentierte Beitrag im LIMC (überwiegend von Antoine Hermay) heranzuziehen.<sup>77</sup> Seit kurzem liegt allerdings die enorm weitgespannte und materialreiche Untersuchung von Elisa Pellegrini<sup>78</sup> vor, von der jede weitere Beschäftigung mit *Eros* (als Bildthema) auszugehen hat. Unter umfangreicher Berücksichtigung der antiken Literatur schreibt Pellegrini eine Kultur- und Sozialgeschichte *Eros*’, die von den anonymen Flügelfiguren archaischer Zeit bis ins 4. Jahrhundert reicht und dieses enorme Material kenntnisreich und mit vielfach überzeugenden Ergebnissen bespricht. Der Reichtum der Arbeit und die Belesenheit der Verfasserin verkehren sich allerdings manchmal in eine Schwäche, wenn sie von den Bildern ohne detailliertere Analyse umstandslos zu bisweilen weit hergeholten, komplexen Interpretationen überspringt. So scheint mir ihr Versuch, die Flügeljünglinge vorrangig mit dem semantischen Feld von Jugend und Initiation zu verbinden,<sup>79</sup> in den Bildern bestenfalls punktuell Bestätigung zu finden, nicht aber für die Gruppe als ganze.

Das Phänomen der *Eidola* ist umfassend aufgearbeitet in der Dissertation von Egon Peifer (1989). Zu den *entführenden* geflügelten Gottheiten stand mir dank der Freundlichkeit der Autorin eine Züricher Lizentiatsarbeit von Seline Schellenberg zur Verfügung. Beide Gruppen von Flügelfiguren werden hier nicht detaillierter behandelt. Zu anderen, wie z. B. *Iris*, gibt es abgesehen von Lexikonartikeln keine monographische Behandlung. Die Forschungsdiskussion zu der hier zur näheren Analyse herausgezogenen Bildserie um *Iris* ist in dem Kapitel<sup>80</sup> selbst skizziert.

Ebenso wird die jüngere Forschung zu den hier ausführlich diskutierten kleinen lakonischen Flügelfiguren im Zuge der Analyse selbst vorgestellt. Dort und im darauf folgenden Überblick archaischer Flügelfiguren wird auch die Literatur zur *Potnia Theron* genannt und teils knapp kommentiert.

## **Zum Begriff der Personifikation und warum er nicht weiterhilft**

Die prominentesten unter den Flügelfiguren, Nike und *Eros*, lassen sich ihrem Namen nach als Personifikationen des Sieges bzw. der Liebe verstehen. Meisthin geflügelt sind auch *Hypnos*, *der Schlaf*, *Thanatos*, *der Tod*, und

eine Reihe weiterer Figuren des Mythos, deren Namen zugleich auch ein generischer Begriff (Appellativum) ist. Daher sei kurz auf den nicht unproblematischen Begriff der Personifikation eingegangen – als ein *Prolegomenon*: Im Folgenden wird der Begriff keine nennenswerte Rolle spielen.

Die damit bezeichneten Gegenstände haben durchaus Konjunktur in der archäologisch-ikonographischen Forschung jüngerer Zeit. Den Anfang machte wohl Alan Shapiros Dissertation „Personification of Abstract Concepts in Greek Art and Literature to the End of the 5<sup>th</sup> Century“<sup>81</sup> von 1977, die er 1993 in deutlich veränderter Form als Buch<sup>82</sup> veröffentlicht hat. Shapiro liefert in erster Linie einen reich kommentierten Katalog, dem es vorrangig um „recognizing and identifying personifications“<sup>83</sup> zu schaffen ist. Für Darstellungen auf unteritalischen Vasen schloss sich 1994 Christian Aellens Untersuchung „A la recherche de l'ordre cosmique“<sup>84</sup> an, der theoretisch anspruchsvoller und sehr überzeugend eine übergreifende Analyse der Bedeutung von Personifikationen in den Bildern dieser Gattung betreibt.

Zwei weitere englischsprachige Arbeiten stehen für zwei grundverschiedene Perspektiven, unter denen sich Personifikationen betrachten lassen. Amy Clare Smith arbeitete 1997 den Ansatz Shapiros weiter aus, wobei sie sich auf politische Personifikationen klassischer Zeit beschränkte.<sup>85</sup> Dabei gilt ihr Interesse Personifikationen ausschließlich als Zeugnissen der Bildkunst, während Emma Stafford sich 2000 mit „Worshipping Virtues“<sup>86</sup> ebenso ausschließlich den Kult empfangenden Personifikationen widmete<sup>87</sup> und nach ihrem Status in Relation zu den Göttern fragte.

Am intensivsten und theoretisch reflektiertesten eingedrungen in die Problematik ist jedoch Barbara E. Borg mit ihrer 2002 gedruckten Heidelberger Habilitationsschrift „Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst“.<sup>88</sup> Anhand von Borgs Arbeit sollen einige Fragen zu Personifikationen auch mit Hinblick auf die ältere Forschungsgeschichte kurz angeschnitten werden.

Borgs vorrangiges Interesse gilt den allegorischen Darstellungen, deren bloße Existenz in der archaischen und klassischen Bildkunst sie gegen die traditionelle Forschungsmeinung erst zu erweisen hat. Personifikationen für sich genommen liegen für sie mehr auf dem Weg als am Ziel der Argumentation, werden aber dennoch auch grundsätzlich theoretisch behandelt.<sup>89</sup> Die apriorische Ablehnung der Allegorie in der älteren Forschung<sup>90</sup> lässt Borg auch Arbeiten scharf kritisieren, die im Hinblick auf Personifikationen durchaus erkenntnisfördernd gewirkt haben, so etwa einen erst postum veröffentlichten Aufsatz Karl Reinhardts.<sup>91</sup> Borg räumt das Problem ein, dass der Begriff Personifikation durch seine einen Akt („zur Person machen“) und damit „die mindestens sachliche (...) Priorität des Begriffs vor der Person“ suggerierende Etymologie vorbelastet ist.<sup>92</sup> Dass ein derart etymologisch konnotierter Begriff der Personifi-