

*Stefan Schmidt*

DIE ATHENER UND DIE MUSEN.  
DIE KONSTRUKTION VON BILDERN ZUM THEMA MUSIK  
IM 5. JAHRHUNDERT V. CHR.

Die Konstruktion von Bildern läßt sich unter verschiedenen Vorzeichen betrachten. Auf einer formalen Ebene etwa könnte man nach der Art der Komposition fragen; aus einem ikonographischen Blickwinkel wären die jeweils zugrundeliegenden Bildtraditionen zu untersuchen; den funktionalen Aspekt der Konstruktion würde die Frage nach dem jeweiligen Verwendungszweck und den gesellschaftlichen Bedingungen der Bildproduktion beleuchten. Ich will an dieser Stelle aus den vielen Möglichkeiten den Aspekt der Erzählweise von Bildern herausgreifen und einige Beobachtungen zu deren Veränderungen im 5. Jahrhundert v. Chr. vorstellen.

Um vorab die Richtung meiner Überlegungen anzudeuten, möchte ich an die früheste Analyse von Erzählweisen erinnern, die ich kenne. Im dritten Buch der *Politeia* (392c–394a) differenziert Platon zwei Modi der erzählenden Rede anhand der unterschiedlichen Distanz des Redners oder Dichters zu dem Wiedergegebenen. Die eine Vorgehensweise beschreibt er mit dem Beginn der *Ilias*, in der Homer zunächst als Dichter des Epos in eigener Person spricht, dann aber in die Rolle einer seiner Figuren schlüpft und so tut, als spräche nicht er, sondern zunächst der Priester Chryses und danach Agamemnon. Diesen Versuch, durch die Nachahmung der wörtlichen Rede eine möglichst weitgehende Entsprechung zwischen Darstellung und Dargestelltem herzustellen, nennt Platon *mimesis*. Die zweite davon zu unterscheidende Vorgehensweise liegt vor, wenn – wie Platon sagt – der Dichter sich selbst nirgends verbergen wollte (393c). Wenn er also den Vorgang und das, was die Personen gesagt haben in eigenen Worten schildert. Dieses Verfahren benennt Platon nicht mit einem speziellen Begriff. Er umschreibt es, indem er eine Erzählung, die durchgängig nach diesem Muster konstruiert ist, als *haple diegesis* bezeichnet, also als einfache, ungemischte Erzählung, im Gegensatz zu einer Erzählung, wie etwa die *Ilias*, die durch den Einsatz von mimetischen und nicht-mimetischen Partien verschiedene Erzählformen in sich vereinigt. Der Begriff Erzählung (*diegesis*) umfaßt nach Platons eigener Aussage beide Verfahrensweisen gleichermaßen (393b). Seine Absicht ist es, an dieser Stelle zu unterscheiden zwischen einer nachahmenden Erzählweise und einer Erzählweise, die wir vielleicht ›beschreibend‹ nennen können.

Platon hat seine Bestimmung der Erzählmodi an der Dichtung entwickelt; als Beispiele führt er Tragödie und Komödie, das Epos und den Dithyrambos an. Wie man sich denken kann, ist diese Stelle daher zu einem der Ursätze der Literaturwissenschaft geworden, die Platons Gegensatzpaar etwas verkürzt als Mi-

mesis und Diegese in ihr Fachvokabular aufgenommen hat.<sup>1</sup> Doch hat auch die Kunstwissenschaft vereinzelt versucht, Platons Unterscheidung auf die Erzählweise von Bildern zu übertragen. Arthur Danto etwa hat sie zur Grundlage seines Begriffspaars *depiction* und *description* gemacht. Bei deren Anwendung hatte er jedoch vor allem die Erzählstrukturen der mimetischen Bilder im Blick.<sup>2</sup> Platon selbst wäre vermutlich über den Versuch erstaunt gewesen, die beiden Erzählformen in den Bildern wiederzufinden. Er und andere Zeitgenossen, wie etwa Xenophon oder noch Aristoteles, betrachteten die Bilder fast ausschließlich unter dem Aspekt der Nachahmung von potentiell Wahrnehmbarem. Wenn ich Platons Unterscheidung hier als Ausgangspunkt für eine Betrachtung bildlicher Erzählweisen nehme, ist dies also keinesfalls als Rekonstruktion einer bereits in der Antike existierenden Bildtheorie zu verstehen. Die Gegenüberstellung einer nachahmenden und einer beschreibenden Erzählweise soll lediglich unseren Blick schärfen für ähnliche Phänomene, die auch an Bildern festzustellen sind.

Nun gehören die sprachlichen und die bildlichen Darstellungen zwei sehr unterschiedlich funktionierenden Kommunikationssystemen an. Sprache ist strenggenommen nicht nachahmend. Weder Worte noch Sätze gleichen in irgendeiner Form den Gegenständen, Handlungen oder Situationen die sie bezeichnen sollen. Sie sind abstrakte Zeichen oder Zeichenkombinationen, die durch Übereinkunft (semiotisch: Codierung) mit einem bestimmten Wert versehen sind. Daher müssen wir mit den Regeln einer Sprache vertraut sein, um das Bezeichnete mit den Bezeichnungen zu verbinden. Durch diese Abstraktheit ihrer Elemente ist Sprache also grundsätzlich ‚beschreibend‘. In besonders komplexen sprachlichen Äußerungen, wie etwa den Erzählungen, können jedoch durchaus mimetische Effekte vorkommen. Das gilt zum einen für die Erzählung von Worten, wie es Platon vorgeführt hat. Wenn Worte in direkter Rede wiedergegeben werden, entsteht der Eindruck, es handle sich um eine Nachahmung der Sprache einer dritten Person, nicht um die Worte des Autors. Komplizierter ist dies bei einer Erzählung von Ereignissen. Dabei kann die Sprache selbst nichts nachahmen. Auf der komplexeren Ebene der Erzählung spricht die Literaturwissenschaft gleichwohl von *mimetischer Illusion*<sup>3</sup> oder von *Wirklichkeitseffekten*,<sup>4</sup> wenn eine Situation mit vielen, auch für die eigentliche Erzählung unnötigen Details möglichst lebendig geschildert wird. Ein klassisches Beispiel dafür ist wiederum der bereits von Platon gewählte Beginn von Homers Ilias. Nachdem Chryses von Agamemnon abgewiesen und bedroht wurde, heißt es dort in Vers 33–36: „Da fürchtete sich der Greis und gehorchte dem Wort und schritt hin, schweigend, das Ufer entlang des vieltosenden Meeres. Und betete dann viel, als er abseits war,

<sup>1</sup> Vgl. G. Genette, *Die Erzählung* <sup>2</sup>(1998) 116–117 (franz. Original: *Discours du récit* in: *Figures III* [1972]).

<sup>2</sup> A. Danto in: G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (1994) 125–147 (engl. Original: *Depiction and Description*, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 43, 1982–83).

<sup>3</sup> G. Genette, *Die Erzählung* <sup>2</sup>(1998) 222–223 (franz. Original: *Nouveau discours du récit* [1983]).

<sup>4</sup> R. Barthes in: ders. et. al., *Littérature et réalité* (1982) 81–90.

der Alte zu Apollon, dem Herren, den geboren hatte die schönhaarige Leto.“<sup>5</sup> Die Mitteilung, daß Chryses am vieltosenden Meer entlangging hat für die Erzählung keinerlei Bedeutung. Sie dient lediglich dazu, den Zuhörern die Situation vor Augen zu führen.<sup>6</sup> Nach Gérard Genette gehört als weiterer Aspekt zur *mimetischen Illusion*, daß solche Partien wirken, als ob ein Erzähler nicht vorhanden wäre.<sup>7</sup> Gerade die scheinbare Zufälligkeit der Informationen läßt den Eindruck der Abwesenheit der ordnenden Instanz des Autors entstehen. Die Dinge scheinen ›sich selbst zu erzählen‹. Diese mimetischen Effekte der Erzählung beruhen jedoch nicht, wie man meinen könnte, auf der Nachahmung von etwas Existierendem, von Realität; sonst könnte uns etwa eine Science-Fiction-Erzählung kaum fesseln. Vielmehr liegt der Effekt, so betont es Roland Barthes, in der *Logik* der Zusammenfügung, also in einem Rückgriff auf menschliche Erfahrungen, durch den das Geschilderte glaubhaft wird.<sup>8</sup>

Während die *mimetische Illusion* der Erzählungen unter den sprachlichen Äußerungen eher der Ausnahmefall ist, ist die so verstandene Nachahmung die Grundlage der allermeisten bildlichen Darstellungen. Zwar ist auch die Bedeutung von Bildern und Bildelementen vielfach durch Konventionen bestimmt, doch ist diese Art der Codierung bei weitem nicht so stark und eindeutig wie bei der Sprache. Bereits auf der Ebene der Zeichen weisen Bilder eine viel größere Variabilität als Sprache auf. Ein Bildner kann jederzeit neue, bis dahin unbekannte Bildvarianten einführen, ohne daß seine Darstellung unverständlich werden würde. Die Erkennbarkeit der bildlichen Zeichen ist dabei zuallererst durch den Bezug zur Erfahrung der potentiellen Betrachter garantiert. Auch bei den Bildern bedeutet Nachahmung nicht unbedingt die Herstellung von Ähnlichkeit mit etwas Existierendem, sondern die Darstellung von etwas nach menschlichem Ermessen Vorstellbarem. Eine weitere Eigenschaft der Bilder, die sie mit den mimetischen Effekten der Erzählungen vergleichbar macht, ist die Fülle von Informationen, die von Bildern transportiert wird. Wenn etwa eine bewaffnete Figur im Bild dargestellt wird, ist dies nicht einfach das bildliche Äquivalent zu dem Wort ‚Krieger‘. Mit der Figur werden zwangsläufig viele weitere Details gezeigt: etwa die Art der Kleidung und Bewaffung, der Körperbau, die Gestik und eventuell die Handlung. Dabei gilt: je mehr Einzelheiten gezeigt werden, desto nachahmender wirkt die Darstellung. Der Informationsgehalt von Bildern läßt sich daher bekanntermaßen so schwer in Worten und schon gar nicht in einem einzigen Wort fassen. Bilder sind, wie Umberto Eco gezeigt hat, selbst in ihrer einfachsten Form vielgliedrige *visuelle Texte*.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Übersetzung: W. Schadewaldt.

<sup>6</sup> Bezeichnenderweise hat Platon bei seiner Umsetzung des Iliastextes in eine ‚einfache‘ Erzählung (rep. 393d–394a) diese Information ebenfalls weggelassen. Genette a. O. (Anm. 1) 117–118

<sup>7</sup> Genette a. O. (Anm. 3).

<sup>8</sup> R. Barthes in: *Das semiologische Abenteuer* (1988) 136–137 (franz. Original: *Introduction à l'analyse structurale des récits* [1966]).

<sup>9</sup> U. Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* (1987) 286–287 (engl. Original: *A Theory of Semiotics* [1976]).

So wie die von vornherein beschreibende Sprache Aspekte der Nachahmung annehmen kann, können auch die grundsätzlich nachahmenden Bilder graduell ‚beschreibende‘ Eigenschaften haben. Auch in manchen Bildern gibt es Elemente, die Etwas in abstrakter Form bezeichnen sollen und dem bezeichneten Gegenstand in keiner Weise gleichen. Ein besonders geläufiges Beispiel dafür, das uns im Folgenden noch beschäftigen wird, sind Personifikationen oder auch bildliche Allegorien. Solche Figuren, die dazu dienen sollen, einen Ort, eine Eigenschaft oder gar einen abstrakten Begriff zu bezeichnen, müssen besonders stark codiert sein, um vom Betrachter in der Weise erkannt zu werden, die vom Produzenten beabsichtigt ist. Nicht selten werden den Figuren daher die schriftlichen Bezeichnungen noch hinzugefügt. Bilder, die auf diese, der Sprache sehr ähnliche Weise erzählen, wird man ›beschreibend‹ nennen können. Wenn wir uns noch einmal an Platons Unterscheidung erinnern, kann man für diese Art von Bildern davon sprechen, daß „der Dichter (respektive: der Bildner) sich selbst nirgends verbergen wollte“. Er versuchte in solchen Fällen nicht, einen Gegenstand oder eine Situation scheinbar unvermittelt vor Augen zu stellen, sondern verwendete eine deutlich und bewußt konstruierte Bildsprache.

Diese Definition klingt zugegebenermaßen etwas theoretisch, und vielleicht ist dabei noch weitgehend unklar geblieben, wie solche ›beschreibenden‹ Bilder nun konkret aussehen können. Ich möchte im Folgenden anhand einiger Beobachtungen zur Darstellung von Musik in der attischen Vasenmalerei die beiden bildlichen Erzählweisen exemplifizieren. Dabei geht es mir, wie aus dem Gesagten wohl bereits deutlich geworden ist, nicht in erster Linie um die Frage nach dem Stellenwert von Musik in der athenischen Gesellschaft. Vielmehr möchte ich diese Beobachtungen zu den bildlichen Erzählmodi als ein Propädeutikum für die Befragung von attischen Bildquellen des 5. Jahrhunderts v. Chr. verstanden wissen.

Betrachten wir zunächst ein besonders langlebiges Bildmotiv aus dem Bereich der Musikdarstellungen: den oder die Musiker bei ihrem Vortrag auf einem Podium. Solche Bilder von musikalischen Aufführungen sind auf den attischen Vasen bereits seit der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. nachzuweisen.<sup>10</sup> Zwei schwarzfigurige Vasen aus dem ausgehenden 6. Jahrhundert v. Chr. können Beispiele für das frühe Bildschema sein. Auf einer Halsamphora in London ist ein Kitharaspieler gezeigt, der gerade dabei ist das Podium zu besteigen.<sup>11</sup> Das Bild einer Pelike in Gela stellt einen Flötenspieler und einen Sänger oder Rezitator gemeinsam auf der Bühne dar.<sup>12</sup> Um das zentrale Podium können als Zuhörer unterschiedlich viele Männer stehen oder sitzen. In den beiden angeführten Fällen tragen alle Dargestellten Kränze aus langen Zweigen auf den Köpfen. Das musikalische Ereignis findet also in einem festlichen Rahmen statt. Aus den

<sup>10</sup> Übersicht bei H Kotsidu, *Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit* (1990) 104–138; 301–315.

<sup>11</sup> London, *British Mus. Inv.* 1926.6-28.7: ABV 375, 211; M. West, *Ancient Greek Music* (1992) Taf. 4.

<sup>12</sup> Gela, *Mus. Archeologico Inv.* N 124 B: CVA Gela (4) Taf. 5, 2–3.

Bildern selbst läßt sich oft nicht mit Bestimmtheit darauf schließen, ob es sich bei dem Publikum um einfache Zuhörer oder aber um Wettkampfrichter handeln soll; ob hier also einfache Aufführungen oder aber musikalische Wettstreite gezeigt werden. Das relativ häufige Vorkommen solcher Bilder auf sogenannten pseudo-panathenäischen Amphoren spricht für das Letztere. Auf den Gefäßen, deren Gestaltung den Preisvasen der Panathenäen angelichen ist, wurden die musikalischen Darbietungen den sportlichen Wettkämpfen gleichgestellt, die auf den echten Preisamphoren wiedergegeben sind.<sup>13</sup>

Das Bildschema des Musikers auf dem Podium wurde zur gleichen Zeit auch mit mythischen Figuren verwendet. Besonders Herakles wurde am Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. häufig als Kitharasieler dargestellt. Seine Zuhörer sind dabei zumeist Hermes und Athena. In dieser Zusammenstellung finden wir das Bild etwa auf einer schwarzfigurigen Bauchamphora in Rom.<sup>14</sup> Zu beiden Seiten von Herakles, der mit einer Kithara das Podium besteigt, sitzen die beiden Götter auf Klappstühlen. Mit solchen Bildern wurden die bedeutsamen Ereignisse der athenischen Gesellschaft in die Welt der Götter und Heroen übertragen. Man denke nur an die gleichzeitig beliebten Vasenbilder von Herakles beim Gelage. Die attischen Vasenmaler wollten ihrem Publikum auf diese Weise einen Blick in eine Welt der Götter bieten, die analog zu derjenigen der Menschen gestaltet ist. Es handelt sich also nicht um Ausschnitte aus uns unbekanntem Mythenerzählungen. Vielmehr sollte vorgeführt werden, daß sich die Götter und Heroen an den gleichen bevorzugten und prestigeträchtigen Beschäftigungen wie die Athener erfreuten.

In der rotfigurigen Vasenmalerei der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. wurden die Bilder von musikalischen Aufführungen bzw. Wettkämpfen ohne grundlegende Veränderungen fortgeführt. Beispiele dafür sind etwa Gefäße, die dem Pan-Maler zugewiesen werden. Auf einer Halsamphora in Neapel (*Abb. 1*) ist eine etwas ausführlichere Version dargestellt.<sup>15</sup> Auf dem Podium stehen zwei Flötenspieler in festlichen Gewändern nebeneinander. Von den beiden Zuhörern trägt der rechte die gegabelte Rute, die als Kennzeichen der Kampfrichter und Trainer bei Sportdarstellungen üblich war. Dadurch wird auch dieses Bild als Darstellung eines musikalischen Wettkampfs ausgewiesen. Auf einer Pelike im Kunsthandel hat sich der Maler dagegen ganz auf die Figur eines Kitharasielers konzentriert, der das Podium besteigt.<sup>16</sup> Sie nimmt allein die Vorderseite des Gefäßes ein. Der Zuhörer ist auf der Rückseite abgebildet. Wenn wir nun die

<sup>13</sup> M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren. Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6.–4. Jahrhundert v. Chr. (1998) 16–17; Kotsidu a. O. (Anm. 10) 90–103 vermutet aufgrund einer echten Preisamphore mit Musikdarstellung, daß auch für musikalische Wettkämpfe bei den Panathenäen Ölpreise vergeben wurden.

<sup>14</sup> Rom, Mus. Villa Giulia Inv. 24998: ABV 255, 9; K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der späarchaischen Kunst (1978) 44 Abb. 45. B. Fehr in: S. Settis, I Greci: Storia Cultura Arte Società 2, 1 (1996) 795 Abb. 12.

<sup>15</sup> Neapel, Mus. Archeologico Nazionale Inv. Stg 225: ARV 553, 32; M. Wegner, Musikgeschichte in Bildern. Griechenland (1963) Abb. 43.

<sup>16</sup> Kunsthandel, London: West a. O. (Anm. 11) Taf. 20.



Abb. 1: Attisch-rotfigurige Halsamphora, Neapel Museo Nazionale Stg 225

Erzählweise dieser Bilder entsprechend der beiden eingangs definierten Kategorien bestimmen wollen, gehören sie eindeutig der nachahmenden Richtung an. Die Maler wollten jeweils einen glaubwürdigen Eindruck der Situation vermitteln, den jeder zeitgenössische Betrachter mit seinen eigenen Erfahrungen überbringen konnte.

Um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. veränderte sich dieser Anspruch an die Bilder auffallend. Einer der ersten Vasenmaler, der um 470/60 v. Chr. eine veränderte Version des traditionellen Bildschemas auf seinen Gefäßen verwendete, ist der Altamura-Maler. Auf dem Volutenkrater aus Altamura im British Museum,<sup>17</sup> nachdem dieser Maler benannt wurde, ist auf dem Halsbild ein musikalischer Vortrag dargestellt. Die übliche Komposition ist dort durch zwei Niken erweitert, die von beiden Seiten auf den Kitharaspieler zufliegen. Die Zuhörer sind ganz an den Rand des Bildfeldes gerückt. Die Darstellung des personifizierten Sieges in einem Bild, in dem es um einen Wettkampf geht, ist auf den ersten Blick nichts Außergewöhnliches. Geflügelte Frauengestalten wurden bereits in der schwarzfigurigen attischen Vasenmalerei des 6. Jahrhunderts v. Chr. verein-

<sup>17</sup> London, British Mus. Inv. E 469: ARV 589, 1; M. Prange, *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt. Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit* (1989) Nr. A 1 Taf. 52 a.

zelt in Bildern mit Auseinandersetzungen verschiedener Art verwendet. Ihre Bedeutung läßt sich dort nur ungefähr innerhalb eines allgemeineren Umfeldes von Eris, Nike oder Iris bestimmen. Erst in der rotfigurigen Vasenmalerei des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. entwickelte sich der klar bestimmte ikonographische Typus der fliegenden Nike mit diversen Gerätschaften, die mit dem Sieg in Verbindung stehen. Solche Niken stellte man besonders gern als Einzelfiguren auf den Gefäßen dar, seltener wurden sie in den Zusammenhang von Götter- oder Mythenbildern gesetzt.<sup>18</sup> Die Vasenmaler des fortgeschrittenen 5. Jahrhunderts v. Chr., wie der Altamura-Maler und viele weitere, benutzten diese Figuren nun um in den Wettkampfbildern die Sieghaftigkeit der Musiker besonders zu betonen. Auf den Vasenbildern von musikalischen Wettkämpfen aus der zweiten Jahrhunderthälfte wurden die Niken schließlich zu einem festen Bestandteil des Bildschemas. Wir müssen uns allerdings – trotz unserer Vertrautheit mit diesem Bildmotiv – bewußt machen, daß es nicht unbedingt eine naheliegende Vorstellung ist, den Sieg als geflügelte Frau auf einen Musiker zufliegen zu sehen. Eine solche Darstellung ist vielmehr die Umsetzung einer abstrakten Beschreibung des Vorganges in ein Bild. Dabei ist es weitgehend unerheblich, ob mit den Niken das Wirken einer göttlichen Macht dargestellt werden sollte, oder lediglich eine Bildform für den Begriff ‚Sieg‘ gesucht wurde. Den Malern und mit ihnen dem Publikum der Vasenbilder kam es vor allem darauf an, daß der zentrale Aspekt der Situation besonders deutlich gekennzeichnet und damit die Darstellung auf den Punkt gebracht wurde. Aufgrund dieser bewußten Orientierung der Bildkonstruktion auf die Vermittlung einer bestimmten Aussage und des Einsatzes von abstrahierten Bildelementen, können wir bei dieser Art von Bildern von einer beschreibenden Erzählweise in dem oben angeführten Sinn sprechen.

Eine Pelike in Plodiv, Rumänien aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. kann zeigen in welch abstrakter Weise die Niken dabei als Symbole des Sieges aufgefaßt werden konnten.<sup>19</sup> Die vier Niken, die auf dem Vasenbild den Kitharaspieler umfliegen sind in diesem Fall durch Beischriften benannt. Sie sollen demnach die »Panathenaios Nike«, das heißt den Sieg bei den Panathenäen, die »Nike Nemeai«, also den Sieg bei den Spielen von Nemea sowie die Siege in Marathon und bei den Isthmien darstellen. Der Musiker wird damit in diesem Bild als besonders erfolgreich beschrieben. Daß mit den Nike-Figuren von Fall zu Fall bestimmte Siege gemeint sein konnten, lassen auch andere Vasenbilder vermuten. Auf einer Strickhenkelamphora im Vatikan bringen die Niken große Gefäße mit einem hohen, geschwungenen Henkel zu einem Kitharaspieler.<sup>20</sup> Die gleichen Gefäße, eine Art monumentaler Oinochoen, werden auf einer Pelike in Athen (Abb. 2) dem Musiker zusammen mit einer Binde offeriert.<sup>21</sup> Auf dem

<sup>18</sup> C. Isler-Kerényi, Nike. Der Typus der laufenden Flügelfrau in archaischer Zeit (1969) 18–47; LIMC 6 (1992) 850–904 s. v. Nike (Mustaka/Gulaki-Voutira).

<sup>19</sup> Plodiv, Archäologisches Mus.: ARV 1044, 9; T. Hölscher, Victoria Romana (1967) 176 Taf. 16, 8; J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die klassische Zeit (1991; engl. Orig.-Ausgabe 1989) Abb. 149.

<sup>20</sup> Vatikan, Mus.: Wegner a. O. (Anm. 15) Abb. 44.

<sup>21</sup> Athen, Nationalmus. Inv. 1183: ARV 1123, 1; Mind and Body. Athletic Contests in Ancient Greece. Ausst. Kat. Athen (1989) 316–318 Nr. 202.



Abb. 2: Attisch-rotfigurige Pelike,  
Athen Nationalmus. 1183

Athener Vasenbild ist eine der beiden Oinochoen auf einer Säule aufgestellt und durch die Angabe einer Riefelung als metallenes Exemplar gekennzeichnet. Dadurch wird deutlich, daß es sich um Siegespreise handelt. Die auffallende Form scheint dabei auf den Sieg in einen ganz bestimmten Wettkampf zu deuten, der auf diese Weise dargestellt werden sollte. Nach einer Vermutung von Michalis Tiverios könnte es sich bei den metallenen Gefäßen um die Siegespreise für die musischen Wettkämpfe bei den Panathenäen gehandelt haben.<sup>22</sup>

Eine Oinochoe aus dem Umkreis des Schuwalow-Malers, die sich heute in Rom befindet,<sup>23</sup> kann uns eine weitere Form der beschreibenden Darstellung von musikalischen Wettkämpfen vorführen (Abb. 3–5). Der Kitharast, der das Podium besteigt, ist in diesem Fall von zwei Frauengestalten gerahmt. Die linke trägt zwei Stapel von insgesamt sechs Phialen herbei. Die Vervielfältigung der traditionellen Spendschalen läßt vermuten, daß damit nicht mehr ein auf ein konkretes Trankopfer hingewiesen werden sollte. Die Phialen dürften vielmehr als Symbole für die Glückwünsche verstanden worden sein, die ursprünglich mit den Trankspenden verbunden waren. Möglicherweise dienten sie jedoch auch als Siegespreise. Rechts des Podiums sitzt eine weitere Frauengestalt auf einer Hydria. Auch dieses Gefäß könnte als Siegespreis gemeint sein. Darauf weisen

<sup>22</sup> M. Tiverios, *Περικλέα Παναθήναια* (1989) 29–33; vgl. dagegen Kotsidu a. O. (hier Anm. 13).

<sup>23</sup> Rom, Mus. Villa Giulia Inv. 5250: ARV 1212, 1; A. Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler. Eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit* (1976) Nr. A1 5 Taf. 146.



Abb. 3–5: Attisch-rotfigurige Oinochoe, Rom Villa Giulia 5250

mehrere Vasenbilder, auf denen Hydrien in Verbindung mit Niken gezeigt wurden. Ein aufschlußreiches Beispiel ist etwa eine Oinochoe in München.<sup>24</sup> Dort wurde eine weibliche Gestalt, die ebenfalls rechts von einem Kitharaspieler auf einer Hydria sitzt, mit Fügeln ausgestattet. Links vom Podium steht in diesem Fall ein nackter junger Mann der seinen linken Fuß auf eine weitere Hydria gestellt hat.

Wer sind die Frauen, die auf der Oinochoe in Rom die männlichen Zuhörer und Richter früherer Bilder ersetzen? Als Nachahmung einer realen Szenerie läßt sich diese Darstellung nicht verstehen. Athenische Frauen dürften kaum als Jury bei den musikalischen Wettkämpfen fungiert haben. Bei den Frauen handelt es sich vielmehr um Musen, die einen ihrer Schützlinge bei seinem Auftritt begleiten. Dies ist nicht im Sinne einer tatsächlichen Anwesenheit der Musen zu verstehen, sondern als bildlicher Verweis auf die Qualität und die Inspiration des Vortrags. Da den Musen in diesem Bild eindeutige Attribute fehlen, wie etwa Musikinstrumente oder Felsensitze als Angabe ihrer Heimat auf dem Helikon, mag Mancher Zweifel an der Deutung hegen. Die Betrachtung eines weiteren Bildmotivs, das mit Musik zu tun hat, kann uns jedoch genaueren Aufschluß über die Verwendung von Musenfiguren in dieser Zeit geben. Allerdings waren auch bei den Bildern von musischer Erziehung, die im Folgenden anhand einiger Beispiele besprochen werden sollen, zunächst Darstellungen ohne Musen die Regel.

Bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. kamen in Athen Vasenbilder auf, die Jünglinge bei musikalischen Übungen vor älteren Lehrern zeigen. Als Beispiel ist etwa eine Hydria des Phintias in München zu nennen,<sup>25</sup> auf deren Bild ein sitzender junger Mann von einem älteren, bärtigen im Lyraspiel unterrichtet wird. Der in den Mantel gehüllte Pais zwischen den beiden gehört als standesgemäßer Beglei-

<sup>24</sup> München, Antikenslg. Inv. 2471: ARV 1324, 39; CVA München (2) Taf. 88, 4; 92, 8.

<sup>25</sup> München, Antikenslg. Inv. 2421: ARV 23, 7; J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit (1981; engl. Orig.-Ausgabe 1975) Abb. 38.

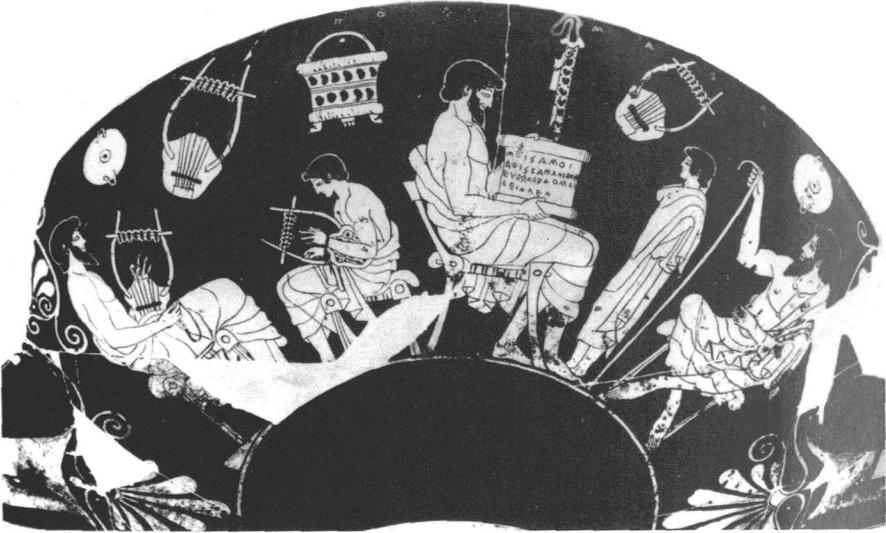


Abb. 6–7: Attisch-rotfigurige Schale, Berlin Staatl. Museen F 2285

ter zu dem Jüngling. Ähnlich, wenn auch ausführlicher, wird der Unterricht auf den Außenseiten der bekannten Berliner Schale des Duris wiedergegeben (Abb. 6–7).<sup>26</sup> Dort sind es Halbwüchsige, die von bärtigen und unbärtigen Sitzenden in

<sup>26</sup> Berlin, Staatliche Mus. Inv. F 2285: ARV 431, 48; D. Buitron-Oliver, *Douris. A Master-Painter of Athenian Red-Figured Vases* (1995) Nr. 88 Taf. 58.

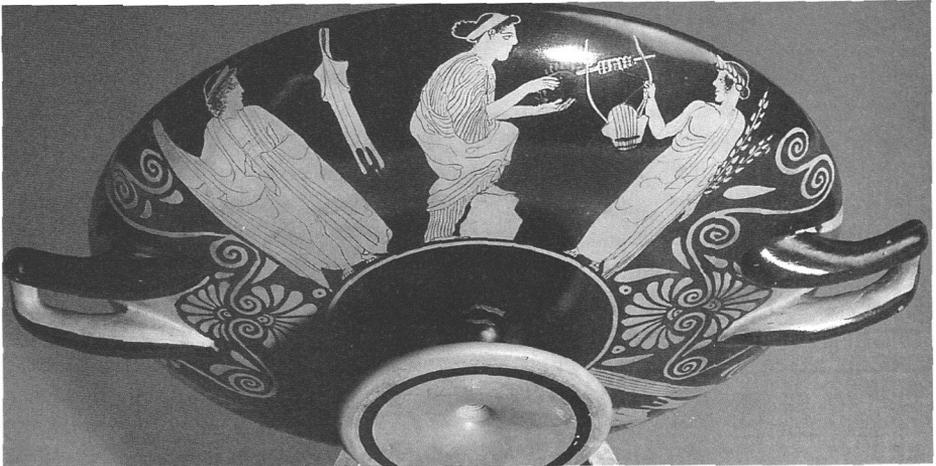


Abb. 8–9: Attisch-rotfigurige Schale, Erlangen Universitätslg. I 290

den verschiedenen musischen Künsten unterwiesen werden. Auf beiden Seiten sitzt jeweils ganz rechts ein älterer Mann unruhig auf einem Hocker. Dies dürften die Pädagogen sein, die die Jünglinge zum Unterricht begleitet haben. Auch dies ist also ein realitätsnahes Element; wie überhaupt diese Darstellungen wiederum zu den nachahmend erzählenden Bildern gehören.

In der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. finden wir für die Darstellungen der musischen Erziehung eine andere Art von Bildern. Auch bei diesem Motiv wurden die männlichen Lehrer oft durch Musen ersetzt.<sup>27</sup> Ein aufschlußreiches Beispiel ist etwa eine Schale des Kalliope-Malers in Erlangen.<sup>28</sup> Auf

<sup>27</sup> A. Queyrel, *AK* 31, 1988, 90–102.

<sup>28</sup> Erlangen, *Universitätslg. Inv. I 290: ARV* 1259, 7; A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler. Werke und Weggefährten* (1988) Nr. 4 Taf. 2.

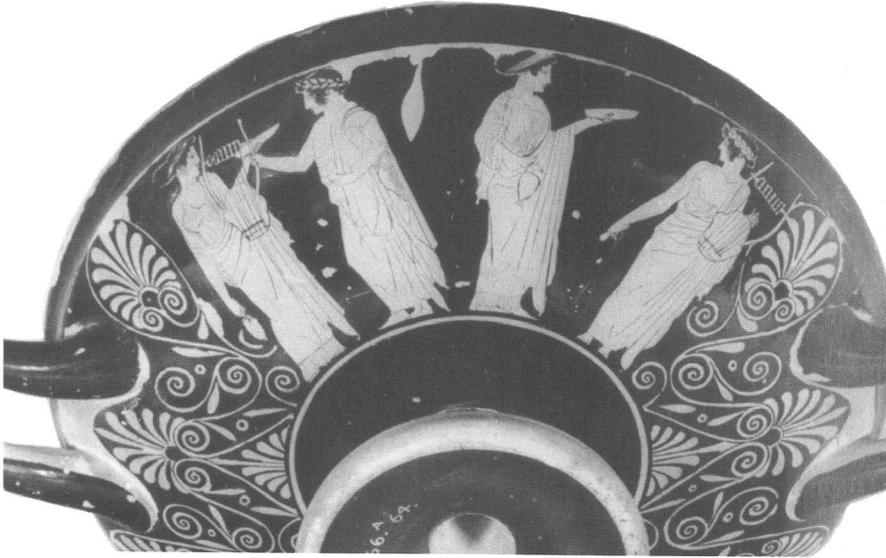


Abb. 10: Attisch-rotfigurige Schale, London Victoria & Albert Mus. 666.1864

einer der beiden Außenseiten ist ein junger Mann beim Flötenspiel dargestellt, vor dem zwei Frauen stehen; die eine trägt einen Kasten, die andere eine Lyra (Abb. 8). Daß es sich um ein Unterrichtsbild handelt, machen die Gegenstände zwischen den Figuren deutlich. Ganz links hängt das Flötenfutteral, in dem der Jüngling sein Instrument transportiert hat. Über ihm ist ein Astragalsack angehängt, der auf sein jugendliches Alter hinweist.<sup>29</sup> Zwischen den Frauen hängt eine Tafel für Schreibübungen. Das Bild auf der Gegenseite der Schale bringt Klarheit über die Identität der Frauengestalten (Abb. 9). Während ein junger Mann seinen Mantel ordnet, überreicht Apollon, der durch den Lorbeerzweig gekennzeichnet ist, eine Lyra an eine Muse. Sie hat in charakteristischer Weise den linken Fuß auf einen Felsklotz gestellt. Die Vermittlung musischer Fähigkeiten ist hier durch ein anspruchsvolles Bild beschrieben: Apoll verleiht das musikalische Können den Musen, die wiederum die Mittler zu den Schülern sind.

Eine jüngere Schale des gleichen Malers aus dem letzten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. in London verdeutlicht Ähnliches noch zusätzlich durch Inschriften.<sup>30</sup> Im Innenbild wird die Frau, die einem jungen Musiker die Spendeschale darbietet, Kalliope genannt. Die Außenseiten zeigen weitere Paare von spendenden Frauen und jugendlichen Lyraspielern, wobei die Frauengestalten ebenfalls Musennamen tragen. Auf der hier abgebildeten Seite sind die Frauen als Urania und Kalliope benannt (Abb. 10). Die auffallende Geste, mit der die jungen

<sup>29</sup> Vgl. R. Hampe, AA 1976, 192–202; N. Kunisch, *Makron* (1997) 62–63.

<sup>30</sup> London, Victoria & Albert Mus. Inv. 666.1864: ARV 1259, 4; Lezzi-Hafter a. O. (Anm. 28) Nr. 123 Taf. 84.

Männer den Musen ihre Lyra präsentieren – es ist schwer zu entscheiden, ob sie sie erhalten oder überreichen – deutet jedenfalls die enge Beziehung zwischen ihrem Können und den Göttinnen an. Geschildert wurde mit diesen Bildern die gleiche Situation der musikalische Übung, wie auf den früheren Darstellungen mit den Lehrern. Die Maler der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. versuchten jedoch nicht, eine Unterrichtsszene mit möglichst vielen Einzelheiten darzustellen, sondern die mit der Übung verbundenen Werte wie Qualität und Erfolg mit bildlichen Mitteln besonders hervorzuheben.

Noch ein paar Worte zu den Musen: Die Göttinnen der künstlerischen Fähigkeiten sind beileibe keine Erfindungen des 5. Jahrhunderts v. Chr., wie es nach den Bildern scheinen könnte. Sie gehören vielmehr zum uralten Bestand der griechischen Götterwelt.<sup>31</sup> Ich erinnere lediglich an Homer, der mit der Bitte an die Muse um Inspiration das Vorbild für viele spätere Dichtungen gab, oder an Hesiod, der die Musen in der Neunzahl mit ihren einzelnen Namen benannte, die im Hellenismus kanonisch werden sollten. Jeder Grieche dürfte eine ungefähre Vorstellung davon gehabt haben, daß die musischen Künste mit dem Wirken dieser Göttinnen in Verbindung standen. Das kann selbst die bereits erwähnte Berliner Unterrichtsschale des Duris belegen (*Abb. 6–7*). Auch dort erscheint die Muse an zentraler Stelle. Allerdings nicht als weibliche Gestalt, sondern in Form der üblichen Anrufung auf der Schriftrolle, die der Lehrer präsentiert. Auf dieser ist in deutlich lesbaren Buchstaben der Beginn eines epischen Gedichtes angegeben. Der Maler empfand es nicht als seine Aufgabe, die Göttin in dieser Szene zu verbildlichen. Es war die Sache des Betrachters sich die erfolgsversprechende Anwesenheit der Musen beim Unterricht vorzustellen. Erst den Malern der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. war daran gelegen, diesen wertenden Aspekt auch im Bild deutlich zu kennzeichnen.

Wie sich das Interesse der Maler an den Musen wandelt, zeigt ein Blick auf die verschiedenen Phasen ihrer Ikonographie.<sup>32</sup> Bereits in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. finden wir sie auf einigen Vasenbildern des Sophilos und des Klitias, die die Hochzeit von Peleus und Thetis zum Thema haben; auf Bildern also, die eine möglichst vollständige Abbildung der Götterwelt beabsichtigen. Danach sind die Musen für fast einhundert Jahre weitgehend uninteressant für die Maler. Bis in das 5. Jahrhundert v. Chr. hinein lassen sie sich auf den Vasenbildern nur mit Mühe in unspezifischen Frauengestalten erkennen, die den kitharaspieldenden Apollon begleiten. Ein fast beliebiges Beispiel für eine solche Darstellung kann eine schwarzfigurige Halsamphora in Toronto sein.<sup>33</sup> Die Kombination der Bilder auf den beiden Seiten des Gefäßes läßt die untergeordnete Rolle dieser Figuren besonders deutlich erkennen. Während auf der einen Seite der kitharaspieldende Apoll von zwei Frauen mit Krotalen begleitet wird, ist es auf der anderen Seite Dionysos mit dem Kantharos, der zwischen zwei ganz ähnli-

<sup>31</sup> W. Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens* (1961); R. Schlesier, *RHR* 199, 1982, 131–167.

<sup>32</sup> Vgl. LIMC 6 (1992) 657–681 s. v. Mousa, Mousai (Queyrel).

<sup>33</sup> Toronto, Royal Ontario Mus. Inv. 916.3.15: ABV 484, 12; CVA Toronto (1) Taf. 21, 4 6.

chen Frauenfiguren steht. In der Zusammenstellung mit Dionysos jedoch würde man sie eher als Mänaden bezeichnen. Es sind überhaupt nur zwei archaische Vasen bekannt – eine Lekythos in Paris<sup>34</sup> und ein Skyphos in St. Petersburg<sup>35</sup> – auf denen die Frauen um Apollon durch eine Lyra oder Flöten genauer gekennzeichnet wurden.

Erst in den Jahren um 470/60 v. Chr. setzten die Bilder von Musen ein, in denen sie durch Musikinstrumente, Schriftrollen, Schreiftafeln oder Felsensitze sicher zu identifizieren sind. Teilweise tragen diese Bilder zusätzlich noch beige-schriebene Musennamen. So sind etwa auf einer Lekythos des Villa Giulia-Malers in Syrakus eine sitzende Lyraspielerin als Kalliope und eine Frau mit einer Schriftrolle als Mnemosyne bezeichnet.<sup>36</sup> Auf einem Glockenkrater in Berlin ist einer auf einem Felsen sitzenden Frauenfigur der Name Terpsychore beige-schrieben.<sup>37</sup> Neben ihr stehen Apollon mit einem Lorbeerzweig und eine weitere Frauengestalt. Nach dem bisher Beobachteten dürfen wir vermuten, daß die gewandelte Einstellung zur Erzählweise der Bilder, das heißt die verstärkte Tendenz zu ›beschreibenden‹ Darstellungen, für dieses Interesse an den Musengestalten verantwortlich war. Die Maler nutzten nun deren symbolhafte Qualitäten als bildliche Verweise auf musikalisches Können und musikalische Übung sowie Bildung allgemein.

Neben den hier angesprochenen Niken und Musen wurden in den Vasenbildern zur gleichen Zeit noch eine ganze Reihe weiterer Figuren verstärkt eingesetzt, die ebenfalls zu dem Grenzbereich zwischen mythischen Gestalten und Personifikationen gehören. Eine wahre Inflation erlebten etwa die Eroten, die in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. allenthalben die Wirkung der aphrodisischen Macht der Liebe kennzeichnen sollten. Auch emotionale Zustände, wie etwa Lyssa, die Wut, werden nun öfter als Gestalt personifiziert.<sup>38</sup> Erinnert sei zudem an die bei Vasenmalern des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. beliebten Personifikationen von abstrakten Begriffen, wie Eunomia, Eukleia oder Eudaimonia.<sup>39</sup>

Es wurden jedoch nicht nur die personifizierenden Möglichkeiten von solchen mythischen Gestalten genutzt, die nicht mit einer speziellen Geschichte verbunden waren. Zur gleichen Zeit wurden auch einige mythische Figuren neu in das Repertoire der Vasenmalerei aufgenommen, die zu einer bekannten Erzählung gehörten, in der Musik eine wichtige Rolle spielte.<sup>40</sup> Dazu gehört etwa

<sup>34</sup> Paris, Louvre Inv. MNB 910: A. Kauffmann-Samaras in: *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings* (1997) 285 Abb. 1.

<sup>35</sup> St. Petersburg, Ermitage Inv. 4498: LIMC 2 (1984) s. v. Apollon Nr. 702.

<sup>36</sup> Syrakus, Mus. Regionale Inv. 20542: ARV 624, 75; LIMC 6 (1992) s. v. Mnemosyne Nr. 1.

<sup>37</sup> Berlin, Staatliche Mus. Inv. F 2401: ARV 1080, 1; LIMC 6 (1992) s. v. Mousa, Mousai Nr. 48a.

<sup>38</sup> H. Shapiro, *Personifications in Greek Art* (1993) 168–170.

<sup>39</sup> L. Burn, *The Meidias Painter* (1987) 32–40; Shapiro a. O. passim.

<sup>40</sup> Außer den im Folgenden besprochenen Beispielen sind hier vor allem noch die in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. neu aufkommenden Darstellungen des Musaios zu nennen. Dieser besaß jedoch keine eigene Geschichte, sondern wurde nur als männliches Pen-

Thamyras, der thrakische Sänger, der sich mit den Musen messen wollte und für seine Hybris von ihnen mit Blindheit und dem Verlust seiner Musikalität bestraft wurde.<sup>41</sup> Ein anderer musikalischer Frevler ist der Satyr Marsyas, der Apollon zum Wettstreit herausforderte.<sup>42</sup> Er unterlag ebenfalls und bezahlte seine Hybris mit der eigenen Haut. Die Darstellungen dieser beiden mythischen Musiker auf den Vasenbildern der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. ist jedoch eigenartig. Fast allen Bildern ist gemeinsam, daß sie nichts von dem erzählerischen Kern der Geschichten, dem grausamen Untergang der Protagonisten, wiedergeben. Stattdessen sitzen die Musiker entspannt zwischen ihren Zuhörern. Als Beispiel für die Darstellungen des Thamyras ist etwa eine Hydria des Phiale-Malers in Neapel anzusehen.<sup>43</sup> Thamyras in einem thrakischen Gewand sitzt auf einem Fels. Ihm gegenüber stehen zwei Musen, die mit Flöten und Kithara ausgerüstet sind. Von der anderen Seite nähert sich eine weißhaarige Frau mit einem Lorbeerzweig, die als Argiope, die Mutter des Sängers gedeutet wird. Nichts deutet in dieser Darstellung auf die Anmaßung des Thamyras oder deren fatales Ergebnis hin. Zwar hat Heide Froning in der Mutter mit dem Zweig eine Bittflehende, und damit einen Hinweis auf den schlechten Ausgang der Geschichte sehen wollen,<sup>44</sup> doch sind Figuren mit ähnlichen Zweigen auf anderen Vasenbildern vielmehr eine Bildchiffre für den Erfolg.<sup>45</sup> Ähnlich positiv sind auch die Darstellungen von Marsyas zu verstehen, für die ein Kelchkrater in Paris als Beispiel dienen kann:<sup>46</sup> Auf einem Felsen sitzt der flöteblasende Satyr vor Apollon. Gerahmt werden die beiden von zwei Musen. Eine hält eine Schriftrolle, die andere eine Lyra. Auch in diesem Fall ist von einem dramatischen Geschehen nichts zu erkennen. Das Thema dieser Bilder ist die Musik und nicht die Hybris. Wenn der Maler das frevelhafte Verhalten gegenüber den Göttern hätte darstellen wollen, würden die Bilder anders aussehen.<sup>47</sup>

dant zu den Musen verwendet (vgl. LIMC 6 [1992] 685–687 s. v. Mousaios [Kauffmann-Samaras]).

<sup>41</sup> Burn a. O. (Anm. 39) 55–59; J. Oakley, *The Phiale Painter* (1990) 20–22; LIMC 7 (1994) 902–904 s. v. Thamyras (Nercessian); P. Arias in: *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo A. C.*, Kongress Salerno (1995) 33–82.

<sup>42</sup> I. Weiler, *Der Agon im Mythos* (1974) 37–59; A. Queyrel, *BCH* 108, 1984, 125–127; 144–147; LIMC 6 (1992) 370–373; 376 s. v. Marsyas I (Weis).

<sup>43</sup> Neapel, Mus. Archeologico Nazionale Inv. 81531: ARV 1020, 93; J. Oakley, *The Phiale Painter* (1990) Nr. 93 Taf. 72–73.

<sup>44</sup> H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen* (1971) 85–86.

<sup>45</sup> Vgl. z. B. J. Oakley, *The Achilles Painter* (1997) Nr. 297 Taf. 154A; A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler* (1988) Nr. 13 Taf. 8c–d; Nr. 20 Taf. 15a; Nr. 24 Taf. 19a; Nr. 29 Taf. 24e; Nr. 39 Taf. 39a–b.

<sup>46</sup> Paris, Louvre Inv. G 490: ARV 1190, 21; LIMC 6 (1992) s. v. Mousa, Mousai Nr. 103.

<sup>47</sup> Eine Ausnahme unter den Vasenbildern mit Thamyras ist das Bild einer Hydria in Oxford, Ashmolean Mus. Inv. 530: ARV 1061, 152; Arias a. O. (Anm. 41) 36–37 Abb. 8–9. Die Darstellung des blinden Musikers und einer klagenden Frau könnte tatsächlich von Polygnots Nekya-Gemälde in Delphi inspiriert sein, wie vermutet wurde. Im Kontext der Bűber in der Unterwelt, die dieses Gemälde zeigte, ist die Betonung des tragischen Aspektes der Geschichte einleuchtend.

Man könnte nun denken, daß die zeitgenössischen Betrachter dieser Bilder sich die fehlende Dramatik des Geschehens aus ihrem Wissen über die zugrundeliegende Geschichte ergänzen sollten. Diese Annahme führt jedoch in die Irre. Einige Vasenbilder dieser mythischen Musiker, in denen Charakterisierungen verwendet wurden, die sich mit den schriftlich überlieferten Geschichten gar nicht übereinbringen lassen, machen besonders deutlich, daß die Darstellung der erfolversprechenden Musik das vorrangige Thema war. Auf einer Bauchlekythos des Meidias-Malers in Ruvo etwa sitzt Thamyras, bekleidet mit einem reich gemusterten Gewand, zwischen acht Frauen, von denen vielleicht nicht alle aber doch einige als Musen angesprochen werden können.<sup>48</sup> Darüberhinaus ist auch Apollon dargestellt. Die Frauen nehmen Thamyras gegenüber eine ganz und gar nicht feindliche Haltung ein. Drei Eroten zeigen zudem an, daß hier viel Zuneigung im Spiel ist; von Auseinandersetzung oder gar Bestrafung keine Spur. Ähnliche Eigenmächtigkeiten der Vasenmaler gegenüber der gängigen Erzählung lassen sich auch bei manchen Marsyas-Bildern feststellen. Das Bild auf einem Glockenkrater in Heidelberg etwa, das in seiner Komposition dem oben erwähnten Kelchkraterbild in Paris weitgehend gleicht, spielt der Satyr statt der Auloi die Lyra.<sup>49</sup> Auf einem Volutenkrater in Ruvo ist er in einer vergleichbaren Rolle abgebildet.<sup>50</sup> Dort ist sein Instrument die Kithara, und vor allem durch die Figur der Athena ist die Darstellung ausführlicher ausgeschmückt. Die Disposition des bekannten Mythos, die auf dem Gegensatz der Flöten des Marsyas zur Kithara Apolls aufgebaut ist, wird durch den Instrumentenwechsel völlig entwertet. Marsyas ist in diesen Bildern vor allem als Musiker dargestellt, nicht als Wettkämpfer mit Apollon. Solche Phänomene der Mythenbilder auf den Vasen werden von modernen Interpreten unterschiedlich erklärt. Die Vorschläge reichen von unbekanntem Mythenversionen über die Wahl eines bestimmten Augenblicks bis zur Phantasie des Vasenmalers.<sup>51</sup> Ich denke, auch an diesen Bildern läßt sich wiederum die Vorliebe der Vasenmaler des ausgehenden 5. Jahrhunderts v. Chr. für die beschreibende Erzählweise besonders deutlich festmachen. Es ging den Malern nicht vorrangig um die Wiedergabe eines vorgegebenen Mythos, auch nicht um die Auswahl eines besonders interessanten Moments der Geschichte. Sie wählten gerade kein Bildmotiv, das an eine Schlüsselszene der Geschichte erinnerte. Vielmehr war ihnen daran gelegen vor dem Hintergrund eines als bekannt vorausgesetzten Mythos und teilweise nurmehr unter Verwendung von einzelnen mythischen Figuren ein für sie wichtiges Thema mit bildlichen Mitteln zu beschreiben. Bei den musikalischen Mythen dürfte dies vor allem die erfolversprechende Wirkung von inspirierter und gut eingeübter Musik gewesen sein.

<sup>48</sup> Ruvo, Slg. Jatta Inv. 1538: ARV 1314, 16; Burn a.O. (Anm. 39) Nr. M 18 Taf. 38 a–c.

<sup>49</sup> Heidelberg, Universitätsslg. Inv. B 195 (K 208): ARV 1189, 19; LIMC 6 (1992) s. v. Marsyas I Nr. 44.

<sup>50</sup> Ruvo, Slg. Jatta Inv. 1093: ARV 1184, 1; H. Sichtermann, Griechische Vasen in Unteritalien (1966) 20–21 Nr. 10 Taf. 12–17.

<sup>51</sup> Vgl. z. B. Froning a. O. (Anm. 44) 29–44.

Als Fazit aus diesen Beobachtungen läßt sich festhalten, daß sich die bevorzugte Erzählweise der attischen Vasenbilder im Verlauf des 5. Jahrhunderts v. Chr. auffallend veränderte. Das gilt für die hier betrachteten Bilder zur Musik ebenso, wie für andere Bildthemen, etwa Hochzeit, Tod oder Kriegerabschied, die man nach den gleichen Kriterien untersuchen könnte. Die Bilder stellten die Situationen immer häufiger in einer Weise dar, die wir eingangs als ›beschreibend‹ bezeichnet haben. Die Vasenmaler hatten in zunehmendem Maß das Bedürfnis komplexe und abstrakte Aspekte des jeweiligen Themas in den Bildern zu kennzeichnen. Sie wollten – um noch einmal Platons Satz aufzugreifen – sich selbst in diesen Bildern nirgends verbergen. Ihre konzeptionelle Arbeit tritt in der Konstruktion der Bilder und ihrer Aussagen deutlich zu Tage.

Was ergibt sich aus diesem Ergebnis nun für die Frage nach der Konstruktion von Wirklichkeit durch Bilder? Jede historische Interpretation von Bildquellen muß die Entstehungsbedingungen und den Kontext der Bilder berücksichtigen. Dazu gehören eine ganze Reihe von Faktoren, wie etwa der Auftraggeber, der Aufstellungsort oder die spezifische Funktion. Gerade für die attischen Vasenbilder bleiben viele dieser Faktoren unbekannt oder zumindest mit vielen Fragezeichen versehen. Um so wichtiger sind Entstehungsbedingungen, die sich aus den Bildern selbst rekonstruieren lassen, wie in unserem Fall die Einstellung der Maler und damit implizit auch die ihres Publikums zu den Aussagemöglichkeiten bildlicher Darstellungen. Die Hinwendung zu den ›beschreibenden‹ Darstellungen dokumentiert dabei die zunehmende Bereitschaft von Produzenten und Rezipienten im ausgehenden 5. Jahrhundert v. Chr., die Bilder als Medium wahrzunehmen, mit dem komplexe Aussagen transportiert werden konnten. Erst die allgemein verbreitete Erwartung, daß Bilder mehr sein können als Abbildungen einer Situation, eröffnete auch die Möglichkeit mit ihnen bewußt Wertvorstellungen zu propagieren. Die Bilder konnten damit argumentativ zur Konstruktion einer gesellschaftlichen Wirklichkeit eingesetzt werden.

Die Vasenbilder des späteren 5. Jahrhunderts v. Chr. fügen sich mit diesen Eigenschaften in das, was wir über die Argumentationskultur dieser Zeit wissen. Es würde zu weit führen, hier allen parallelen Phänomenen nachzugehen. Erinnert sei lediglich an den etwa in den Kreisen der Sophisten praktizierten Einsatz von Mythen, auch abgewandelten oder selbsterfundenen, um ihre Lehren besonders einprägsam zu vermitteln. Für Protagoras, so überliefert es zumindest Platon, waren auch Homer, Hesiod oder Simonides Sophisten, die ihre Lehren lediglich in die Form von Mythen gekleidet hätten (Prot. 316d). Wie weit dieser instrumentalisierte und auf die Vermittlung aktueller Aussagen gerichtete Umgang mit Mythen und mythischen Gestalten im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr. verbreitet war, kann der Wandel bei den Erzählweisen der gleichzeitigen Vasenbilder mit großer Deutlichkeit belegen.

## Abbildungsnachweis:

- Abb. 1:* nach M. Wegner, Musikgeschichte in Bildern. Griechenland (1963) Abb. 43  
*Abb. 2:* Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen Negativ Nr. NM 1045  
*Abb. 3–5:* nach A. Lezzi-Hafter, Der Schuwalow-Maler. Eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit (1976) Taf. 146  
*Abb. 6–7:* nach CVA Berlin (2) Taf. 77  
*Abb. 8–9:* Archäologisches Institut der Universität Erlangen  
*Abb. 10:* nach A. Lezzi-Hafter, Der Eretria-Maler. Werke und Weggefährten (1988) Taf. 84