

**Wolfram Martini**

## **Athen im Jahr 510 vor Christus**

### **Gedanken zu einer Neuerwerbung der Antikensammlung der Justus-Liebig-Universität\***

Das Ehepaar Irmgard und Dr. Otto Gärtner haben anlässlich ihrer beider 75. Geburtstag in vorbildhafter mäzenatischer Gesinnung ihrer Stadt und damit auch den Bürgern ihrer Vaterstadt und zugleich der Antikensammlung unserer Universität ein nobles Geburtstagsgeschenk gemacht. Sie haben es der Antikensammlung anvertraut als der Einrichtung, die dauerhaft die Erinnerung an die Antike pflegt und dank solcher Geschenke lebendig bleibt. Sie knüpfen damit nicht nur an eine antike Tradition an, die schon lange vor dem sprichwörtlichen Maecenas, einem begüterten Etrusker und Freund Ciceros, lebendig war, sondern auch an eine eigene. Denn erneut<sup>1</sup> schenken sie beide aus dem äußeren Anlaß eines gemeinsamen runden Geburtstags ihren Mitbürgern in Gießen ein antikes bemaltes Gefäß, das aus dem Herzen der griechischen Kultur, aus Athen, stammt (Abb. 1. 5. 6. 7).

Heute ist kulturelles Mäzenatentum selten geworden, in der Antike gehörte es zum Selbstverständnis des Bürgers, daß er seine Mitbürger in der ihm möglichen Form an seinem Vermögen teilhaben ließ, sei es, daß er ein schönes und nützliches Bauwerk errichten ließ, ein Götterbild stiftete, das tägliche Öl oder einen Lehrer für die sporttreibenden Jugendlichen im Gymnasium finanzierte oder die Kosten für eine Theateraufführung im Dionysosheiligtum mit allen Nebenkosten übernahm; es waren soziale, religiöse, kulturelle Stiftungen, wie

\* Ansprache zur Feier des Geschenks einer attisch-schwarzfigurigen Olpe durch Frau Irmgard und Herrn Dr. Otto Gärtner an die Antikensammlung am 26. 4. 1998.

wir sie heute klassifizieren würden. Doch für die griechische Antike und speziell auch Athen scheint dies als eine Einheit betrachtet worden zu sein; es scheint z.B. keine Aufspaltung in Kulturelles und Soziales gegeben zu haben. Ich möchte daraus und aus anderen Indizien schließen, daß man neben einem materiellen Minimum eben auch ein kulturelles Minimum für die Lebensfähigkeit des athenischen Bürgers für erforderlich hielt. Unzweifelhaft aber ist, daß ein in unserem Sinne kulturelles Geschenk als eine sehr hohe und wichtige soziale Leistung für die Gemeinschaft empfunden und bewertet wurde; auch das ist heute anders.

Doch ich möchte nicht über heute, sondern über eine für uns auch heute noch überzeitlich bedeutsame Vergangenheit sprechen, über den Zeitraum, in dem dieses Gefäß in dem antiken geistigen Zentrum und der Wiege unserer abendländischen Kultur, in Athen, von einem Töpfer geformt und von einem Maler bemalt worden ist, die in dieser Stadt lebten und an ihrem physischen, geistigen, politischen und sozialen Geschehen teilhatten. Diese Teilhabe am athenischen Leben hat in der geradezu zeitlos ausgewogenen eleganten Form und dem schwungvoll gemalten Bild des Gefäßes seinen zwar ausschnitthaften, aber dauerhaften Ausdruck gefunden. Es ist der Zeitraum um das Jahr 510 v. Chr., wie wir im Vergleich zu anderen, schon länger von der Vasenforschung erforschten Gefäßen von athenischen Vasenmalern hinsichtlich der Form des getöpfer-ten Gefäßes und seiner spezifischen Bemalung feststellen können.<sup>2</sup>



Abb. 1: Attisch schwarzfigurige Olpe in Gießen, Profilsicht

### Zur Provenienz und Verwendung des Gefäßes

Es erscheint fast wie ein Wunder, daß dieses zerbrechliche Gefäß aus gebranntem Ton zweieinhalb Jahrtausende völlig unbeschädigt überdauert hat und wir es heute als Zeugnis einer vergangenen Kultur hier in Gießen bewundern können. Die ausgezeichnete Erhaltung beruht auf seiner geschützten Verwahrung von der Antike bis in die Gegenwart und legt einige Überlegungen dazu nahe. Über den Fundort der Vase wissen wir nichts, denn der Kunsthändler hat das Gefäß aus einer alten privaten Sammlung erworben, für welche die Erbgemeinschaft kein Interesse hatte. Angesichts sogar der intakten Oberfläche läßt sich der wahrscheinliche

Verwahrungsort jedoch vermuten. Da die Häuser des antiken Athen ebenso zerstört worden sind wie die Heiligtümer, wohin man solche Gefäße auch weihte, bleiben noch die Nekropolen Athens, in deren Gräbern Tausende von Vasen den Toten als repräsentativer Teil ihres Haushalts und als Trinkservice für ein ewiges Symposium im Jenseits mitgegeben worden sind. Da die Gräber in Athen in der Zeit unseres Gefäßes vielfach einfache Erdgräber waren<sup>3</sup> und viele der Grabbezirke Athens durch die neuzeitliche Bebauung zerstört wurden, konnten die meisten Gefäße lediglich in Fragmenten geborgen werden; daher wird die Gießener Neuerwerbung kaum aus Athen und seiner Umgebung stammen.

Ein großer Teil solcher Gefäße verblieb ohnehin nicht in Athen, sondern wurde exportiert, im späten 6. Jh. v. Chr. nach Unteritalien und Sizilien, hauptsächlich aber nach Etrurien,<sup>4</sup> wo man die griechische Kultur nachahmte und auch den Verstorbenen große Sets von bemalten Gefäßen ins Grab mitgab. Die Wohnhäuser und Heiligtümer sind wie in Athen oder anderswo zerstört worden, aber ein Teil der Gräber hat sich sehr gut erhalten. Im südlichen Etrurien wurden die Gräber in das weiche vulkanische Tuffgestein<sup>5</sup> eingetieft; im 6. Jh. v. Chr. und auch noch um 510 v. Chr. bevorzugte man große Grabbauten oft mit mehreren Kammern (Abb. 2), die sich in dem Tuff, der im Lauf der Jahrhunderte aushärtete, eindrucksvoll erhalten haben.

In ihnen waren die Tongefäße ausgezeichnet geschützt, zumal sie von den antiken Grabräubern als wertlose Keramik wenig geschätzt oder nicht entdeckt wurden und aufgrund des neuzeitlichen Interesses an der Antike und der Wiederentdeckung der etruskischen Nekropolen seit dem 17. Jh.<sup>6</sup> meist vorsichtig geborgen worden sind. Da Tausende von griechischen Vasen in den etruskischen Kammergräbern gefunden worden sind, für die früher kein be-

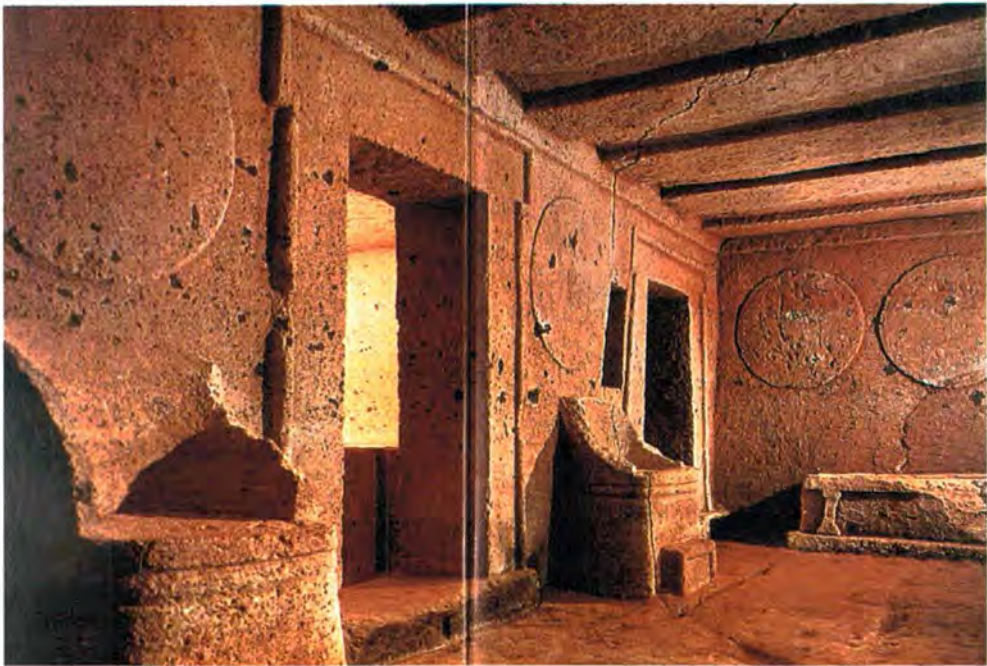


Abb. 2: Etruskisches Kammergrab in Caere

sonderes Interesse in den italienischen Museen bestand, sind viele legal verkauft worden und nach Mitteleuropa gelangt.<sup>7</sup>

Ähnlich können wir uns den Weg dieser Vase vorstellen: Hergestellt in Athen, wurde sie nach Südetrurien, vielleicht Tarquinia, Cerveteri oder Vulci exportiert, um nach vermutlich nur kurzer Verweildauer in einem gewiß luxuriösen Haushalt den Verstorbenen als ein Teil eines ganzen Trinkservices in das Jenseits zu begleiten. Dort sollte er wie im Leben ein ewiges fröhliches Symposion feiern, das wesentlicher Bestandteil des Adels und der gehobenen Bürgerwelt war und das wir aus zahlreichen Bildern auf Vasen, Reliefs, aber auch aus den ausgemalten Gräbern Unteritaliens und Etruriens kennen (Abb. 3). Jahrtausende blieb das Symposion im Grab, zu dem dieses Gefäß mutmaßlich gehörte, ungestört, bis das Grab entdeckt, geöffnet und die Gefäße einer neuen Verwendung zugeführt wurden:

Der Erinnerung an eine erste europäische Hochkultur.

### Zur Herstellung

Lediglich zwei kleine Dellen und ein Kratzer in der Gefäßwandung erinnern uns an die Empfindlichkeit des Materials und geben etwas Einblick in den Herstellungsprozess. Vielleicht etwas ungeduldig und auch zu dicht packte und stapelte der athenische Töpfer die frisch getöpften und bemalten Gefäße auf den Rost des großen Brennofens, wie es uns antike Vasenbilder gelegentlich zeigen (Abb. 4).

Da der Ton noch etwas weich war, drückten sich Kanten oder Henkel anderer Gefäße leicht in die Wandung dieses Gefäßes ein. Anschließend wurde der Brennofen geschlossen, und die Gefäße erhielten in einem sehr komplizierten Prozess mit vermutlich drei verschiedenen Brennphasen ihre Festig-





Abb. 3: Tarquinia, Tomba di Leopardi. Detail des Symposionbilds



Abb. 4: Töpferofen auf einem korinthischen Tontäfelchen

keit und ihre charakteristische zurückhaltende Farbigkeit. Und weil die Gefäße zu dicht standen, mißlang ein wenig an der rechten Seite des Bildfelds, besonders an zwei Stellen, die Schwarzfärbung der bärtigen Gestalt (Abb. 5, rechter Satyr).

### Das Bild

An der dem Henkel gegenüberliegenden Seite ist aus dem braunschwarzen Überzug, der dem Gefäß durch seinen Glanz ein fast metallisches Aussehen gibt, ein großes Bildfeld ausgespart. Auf seinen hellen orangerothen Grund, wie er für die Keramik aus Athen so typisch ist, sind drei Gestalten gesetzt.



Abb. 5: Attisch schwarzfigurige Olpe in GieBen, Hauptansicht

Von ihnen ist die mittlere durch das buntfarbene Gewand und ihre größere Breite deutlich gegenüber den beiden schlichteren unbekleideten Gestalten als Hauptperson hervorgehoben. Die weit ausschreitende Mittelfigur ist in einer eigenartigen Mischung von Bewegung durch den entgegengesetzt gewendeten und geneigten Kopf einerseits und Ruhe durch die verschränkten Arme vor der Brust andererseits gekennzeichnet. Über einem langen, weißen unteren Gewand, einem wadenlangen Chiton, der auch im Halsausschnitt sichtbar ist, trägt der Bärtige einen ebenso langen, reich verzierten Mantel. Durch präzise Ritzlinien ist er in Bahnen gegliedert, die teils mit Blütenmotiven aus drei weißen Punkten, teils mit dunkelroten Streifen besetzt sind und uns auf die kostbare Schmuckhaftigkeit des Stoffes hinweisen (Abb. 6).

Eigenartig erscheint unterhalb des nur dunkel gemalten Kranzes die kräftige rote Farbe des Stirnhaars und des langen Vollbarts, wie



Abb. 6: Attisch schwarzfigurige Olpe in GieBen, Detail des Dionysos

sie sich übrigens auch bei seinen Begleitern findet und für normale Sterbliche jedenfalls in der Antike unüblich war. Rot sind auch die langen Pferdeschwänze der beiden Begleiter, die den animalisch-wilden Charakter dieser Gestalten wie auch die rote Haarfarbe unterstreichen. Wir kennen diese wilden nackten Gesellen mit Pferdeschwänzen, von denen der rechte auch spitze Ohren, geradezu Eselsohren trägt, als die typischen Begleiter des Gottes Dionysos, die Satyrn. Doch zurück zur Hauptfigur: Mit beiden Händen umfaßt der kostbar Gewandete ein großes Trinkhorn, das einen gewaltigen Zecher charakterisiert und wie die beiden Satyrn seine Benennung als Dionysos bestätigt. Aber es sind keine Weinreben, die hinter ihm aufsprießen, sondern Efeuranken, die sich durch das gesamte Bildfeld winden; sie sind ein noch typischeres Attribut des Dionysos und symbolisieren vermutlich durch ihr immerwährendes Grün die unaufhörliche Fruchtbarkeit der Natur, mit der Dionysos die Menschen jedes Frühjahr neu beschenkt.

### **Die zeitliche Einordnung**

Gefäßform und Bemalung ermöglichen es uns, etwa den Zeitpunkt der Verfertigung dieses kleinen Kunstwerks zu ermitteln; um 510 v. Chr. dürfte das Gefäß getöpfert und bemalt worden sein, wie schon erwähnt. Ein viel bedeutenderes Vasenatelier der gleichen Zeit in Athen ist nach Meinung der Forschung das des Antimenes<sup>8</sup> gewesen, der bevorzugt große Gefäße in derselben Technik bemalt hat. Dort wurde sorgfältiger gemalt, mehr Aufmerksamkeit dem Detail geschenkt, und das Schwarz der Figuren ist ein sattes Schwarz, perfekt gebrannt. Zugleich aber zeigt der Vergleich, um wieviel lebendiger der unbekannte Maler des Gießener Gefäßes die drei Gestalten sich bewegen läßt, auch wenn die Ritzlinie gelegentlich sehr neben dem Umriß des schwarzen Farbtons

plaziert ist oder der rechte Fuß des Satyrs links von Dionysos eher an einen Pferdehuf erinnert. Aber nicht das Detail, sondern das lebendige Ganze, ein spezifischer Wesenszug des Gottes, war ihm wichtiger. Wir werden noch darauf zurückkommen.

Doch zuvor ein paar Bemerkungen zu der Zeit, als dieses Gefäß im Töpferviertel von Athen, im Kerameikos, getöpfert und bemalt und anschließend am nahegelegenen großen Markt, der Agora, etwa im Jahr 510 v. Chr. verkauft oder schon im Atelier von einem Grossisten für den Export nach Etrurien abgenommen wurde. Es war eine Zeit, als sich Athen in höchstem Glanz, aber auch höchster Spannung, in einer kritischen Phase des Umbruchs befand, künstlerisch, gesellschaftlich, politisch, in allen Lebensbereichen.

### **Neue künstlerische Tendenzen**

Beginnen wir bei den Vasen selbst: Noch bis 530 v. Chr., also 15–20 Jahre zuvor, war dies die übliche keramische Bemalungsweise in Athen und den anderen Produktionszentren Griechenlands gewesen. Dann entwickelte in Athen vielleicht das Atelier des Andokides eine neue Maltechnik, bei der die Gestalten nicht mehr als schwarze Silhouette auf den hellroten Tongrund gemalt wurden, sondern umgekehrt.<sup>9</sup> Das bot den Vorteil, mit differenzierteren Linien den menschlichen Körper naturgetreuer und in komplizierteren Bewegungen wiederzugeben, wie es in den Vasenateliers eines Euphronios oder Euthymides besonders gut gelungen ist. Bis zu diesem Zeitpunkt wurden in der Vasenmalerei<sup>10</sup> wie bei den Skulpturen<sup>11</sup> Bewegungen von Kopf, Ober- und Unterkörper durch schlichtes „Umklappen“ um 90 Grad wiedergegeben. In den Jahren um 510 v. Chr. scheint man entdeckt zu haben, daß der Mensch ein geschlossener Organismus ist, daß die Wendung eines Körperteils auch die entsprechende Bewegung des angrenzenden Körperteils



erfordert. Jedenfalls wird diese Erkenntnis bei der Wiedergabe der menschlichen Gestalt in allen Kunstgattungen ab dieser Zeit – anfangs oft in sehr experimentierender Weise – bildlich umgesetzt. Die künstlerischen Voraussetzungen dafür bot erst die neue sogenannte rotfigurige Technik.

Hier wird ein bedeutsamer Schritt in der abendländischen Kunst sichtbar, es ist der Wandel von der Archaik zur Klassik: Hatte man bisher den menschlichen Körper – und auch alles andere – so dargestellt, wie man es dachte oder sprach, z.B. „ich wende meinen Kopf in eine andere Richtung“, so begann man es jetzt mehr darzustellen, wie man es sieht und im Fall des eigenen Körpers auch fühlen kann.

Der Maler unseres Gefäßes freilich gehörte nicht zu den Neuerern, den Pionieren, wie der bedeutendste Vasenforscher, Sir John David Beazley,<sup>12</sup> die ersten Maler der neuen Richtung benannt hat. Er repräsentiert eine eher konservative Richtung, die noch ein paar Jahrzehnte die alte Technik beherrschte und bevorzugte. Aber er nahm Anteil an der neuen Sicht des menschlichen Organismus, indem er den Körper des Satyrs links von Dionysos nicht streng frontal (Abb. 7), sondern in leichter Schrägansicht mit unterschiedlich großer Brustmuskulatur und leicht verdecktem linken Oberarm, also in leichter Drehung, wiedergab. Die Wiedergabe des Dionysos allerdings blieb ganz konventionell.

### Das künstlerische Umfeld

Konservativ oder traditionell blieb auch noch das Menschenbild in den wunderbaren Weihungen an die Göttin Athena auf der Akropolis in Athen. Nur wenige Bildhauer wagten das Neue vorsichtig oder an unauffälliger Stelle, ähnlich wie unser Maler. Um 510 hielt man noch an dem seit 100 Jahren beliebten Typus des Kuros (Abb. 8), des schönen Jünglings, und der Kore (Abb. 9),



Abb. 7: Attisch schwarzfigurige Olpe in Gießen, Satyr und Dionysos

des jungen schöngewandeten Mädchens, als Leitbildern des Menschenbildes fest.

Verständlich, meine ich, denn nie sind die jungen Männer Athens eleganter und gepflegter, bis hin zum sorgfältig rasierten Schamhaar, nie die jungen Athenerinnen gepflegter, kostbarer und erotischer dargestellt worden als in diesen Jahren. Erst die Perserkriege brachten den Durchbruch zur demokratisch geprägten klassischen Form von großer Schlichtheit.

### Der politische Umbruch

Radikaler äußert sich die produktive Unruhe dieser Jahre im politischen Bereich: Harmo-



dios und Aristogeiton ermordeten Hipparchos, einen der beiden Tyrannen Athens, – allerdings offenbar nicht aus politischen Gründen, sondern vermutlich anlässlich einer mißglückten Liebschaft<sup>13</sup> –, und wurden zu Vorböten des politischen Umsturzes, der drei Jahre später unter Kleisthenes erfolgte und dann zur öffentlichen Ehrung der beiden durch monumentale Statuen auf der Agora in Athen, der Gruppe der Tyrannenmörder (Abb. 10), führte.

Leider sind sie nur in einer späteren Fassung erhalten, denn als die Perser 480 v. Chr. Athen eroberten, nahmen sie auch diese für die Athener politisch so wichtige Gruppe als Kriegsbeute mit. Durch die Reformen des Kleisthenes nahm 507 v. Chr. die Demokratie – das erste Mal, soweit wir wissen – ihre Anfänge, wurde aber bald durch die konser-

◀ Abb. 8: Kuros aus Anavyssos

▼ Abb. 9: Kore von der Akropolis





vativen Kräfte wieder zurückgedrängt, bis sie nach 30 wechselvollen Jahren schließlich doch über die Aristokratie siegte.<sup>14</sup>

Unmittelbare Reflexe dieses politischen Wandels sind in den Bildern nur selten anzutreffen, aber die Ansätze zu dem neuen, klassischen Ordnungsprinzip deuten sich in der Schrägansicht des Oberkörpers des einen Satyrs an (Abb. 7): Das Prinzip der neuen Sicht des Menschen als geschlossener Organismus ist die Erkenntnis der Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze und die Abhängigkeit des Ganzen von den sich gegenseitig bedingenden Einzelformen bzw. Einzelnen.

So wie die Einzelform in den bewegten Jünglingen der Ballspielerbasis in Athen (Abb. 11) von ihren Körperwendungen abhängig sind oder auch die Jünglinge als Einzelne sich dem Ballspiel als dem Übergreifenden in



Abb. 10: Tyrannenmördergruppe, römische Kopie in Neapel

ihren unterschiedlichen Bewegungsmotiven unterordnen, das sich seinerseits aus den Einzelformen zusammensetzt, so wirkt auch der Bürger in der klassischen Demokratie als eigenständiger, das politische Gefüge als Ganzes mitgestaltender und rückwirkend selbst mitgestalteter Bestandteil.

In diesem hypotaktischen Form- und Ordnungsprinzip äußert sich ein konstituierendes Merkmal des demokratischen Bürgers: Er versteht sich als ein das Ganze mitgestaltender Teil des Ganzen. Indem er sich in die politische Gemeinschaft seinesgleichen einordnet, gewinnt er die Freiheit und zugleich die Pflicht, an ihrer Gestaltung ständig mitzuwirken.

Das ist natürlich nur andeutungsweise bei dem einen Satyr wahrzunehmen, etwas deutlicher klingt in dem Vasenbild aber eine der Errungenschaften der Tyrannis des Peisistratos an, die gerade auch für das Ehepaar Gärtner zu den kostbarsten Hinterlassenschaften der Antike gehört.

### Dionysos als Gott der Fruchtbarkeit und des Theaters

530 v. Chr., also 20 Jahre zuvor, hatte Peisistratos, der Vater von Hipparch und dessen Bruder Hippias, als Tyrann von Athen den Kult des Gottes Dionysos Eleuthereus<sup>15</sup> eingeführt. Mit Dionysos war, wie schon gehört, nicht nur der Wein verknüpft, sondern auch die Fruchtbarkeit – sowohl der agrarischen Natur als auch der Lebewesen –, die jedes Jahr im Frühling wie ein Wunder neues Leben in der Natur hervorbringt. Die verständlich große Beliebtheit dieses neuen Kults vor allem bei dem Gros der Bevölkerung Athens, die auf die Fruchtbarkeit des attischen Landes angewiesen war, begünstigte die vielfältigen Darstellungen des Gottes und seines Gefolges, das aus den triebhaften männlichen Waldwesen mit Bockshorn und Pferdeschwanz, den Satyren, und den ekstatischen Mänaden bestehend, die Fruchtbarkeit auf der halb-menschlichen Ebene, teilweise

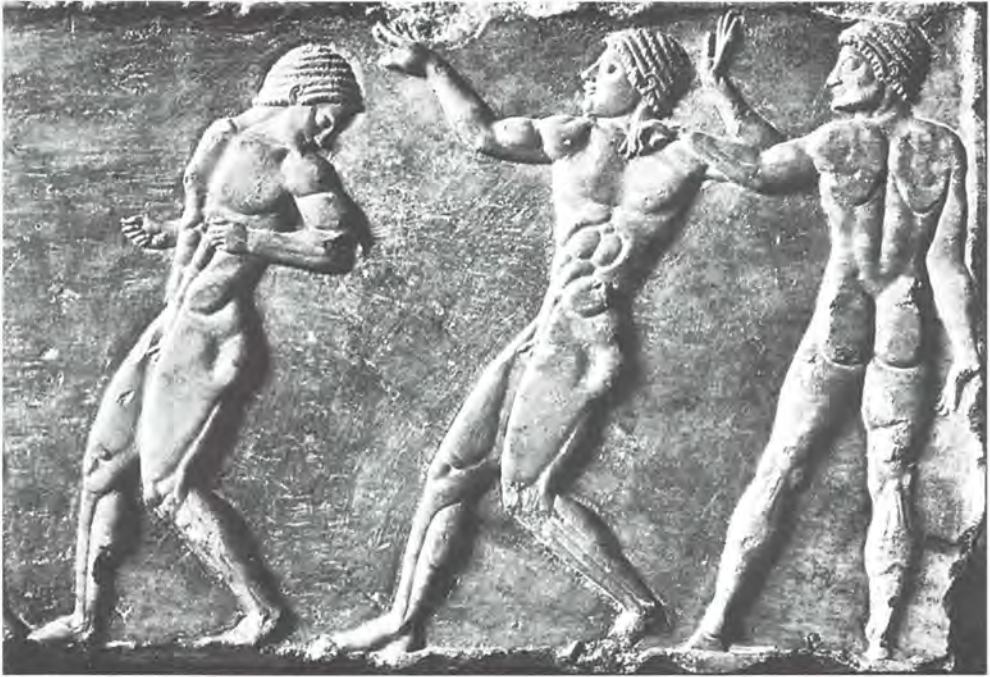


Abb. 11: Ballspielerbasis in Athen

drastisch, in zahlreichen Vasenbildern vor Augen führte. Aber das ist nicht das Kostbarste, was ich meine, denn das gab es natürlich auch schon vor Peisistratos.

Wenn wir das Bild auf unserer Vase genau betrachten (Abb. 5 und 7), sehen wir Dionysos und den einen Satyr in starker Bewegung, nicht wild ekstatisch, sondern eher gemessen, fast etwas feierlich, zumal Dionysos und der Satyr links von ihm eine ähnliche Haltung und die gleiche Bewegungsrichtung aufweisen und der andere Satyr mit erhobener Rechten aufrecht den nach rechts tanzenden Einhalt zu gebieten scheint. Dieser ausdrucksvolle, gemessene Tanz fügt sich am besten in ein kultisches Geschehen ein, bei dem man z.B. an die Großen Dionysien, das große alljährliche Fest für Dionysos im Frühjahr, März/April, denken kann, das Peisistratos in Verbindung mit der Einführung des Dionysoskultes in Athen eingerichtet hatte. Wesentlicher Bestandteil waren so-

wohl feierlich-ernste als auch ekstatisch-ausgelassene Tänze und Gesänge, aus denen sich in diesen Jahrzehnten die Tragödie und die Komödie entfalteten.<sup>16</sup>

In dem neu eingerichteten Heiligtum für den Gott Dionysos am Fuß des Südhanges der Akropolis entstand das erste Theater Europas (von griech. *theasthai* = staunend schauen). Dort saßen die Teilnehmer des Dionysosfestes am Hang der Akropolis, und gegenüber bildeten der Altar und der kleine Tempel für Dionysos den Bühnenhintergrund. Gespielt wurde im etwas unebenen felsigen Gelände dazwischen: rechts war der Auftritt aus der Stadt, weil dort der Weg nach Athen und Piräus führte, links der Auftritt vom Land, weil es der topographischen Situation entsprach, und so ist es im abendländischen Theater bis in die Gegenwart geblieben<sup>17</sup> (soweit Dramatiker und Regisseure das noch wissen).

Dies sind nur einige, aber vielleicht für uns heute die wichtigsten Assoziationen, die mit

diesem auf den ersten Blick bescheidenen, 20 cm hohen Gefäß verknüpft sind, das ganz profan dem Schöpfen von Wein diene. Wie wir aus den Schriftquellen und vor allem den Vasenbildern wissen, wurde der zu drei bis vier Teilen mit Wasser vermischte Wein aus dem großen Mischgefäß geschöpft und von einem hübschen Knaben oder einer offenerzigen Flötenspielerin in die Trinkschalen der Teilnehmer der in Athen so beliebten privaten oder öffentlichen Symposien eingeschenkt, die ein wesentliches Element der männlichen Sozialisation bildeten.<sup>18</sup> Neben der Demokratie und dem Theater haben wir auch das Symposium übernommen, freilich in einer sehr veränderten Weise, die uns verdeutlichen mag, wie weit wir uns doch trotz großer Begeisterung für die alten Griechen von ihnen entfernt haben. Die Begriffe sind dieselben geblieben, ihr Inhalt hat sich mit unseren völlig veränderten Lebensbedingungen gewandelt. Ob dieses „Fortschreiten“ seit und von der Antike als Fortschritt anzusehen ist, mag jeder selbst für sich entscheiden.

Dank sei den Stiftern für diese neue Bereicherung der Erinnerung an die Antike in der Antikensammlung der Justus-Liebig-Universität.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> 1993, publiziert: W. Martini: *Aspasia as heroine and lover. Images of women in the High Classical period*, in: *Apollo*, July 1994, S. 14 Abb. 3; CVA Deutschland Bd. 70, Giessen Bd. 1, München 1998, Taf. 30.

<sup>2</sup> Vgl. zur Gefäßform, zum Stil der Bemalung und zum Motiv: J. Burow: *Der Antimenesmaler*, Mainz 1989, z.B. Taf. 3a, 5a, 6a, 7b.

<sup>3</sup> D. C. Kurtz – J. Boardman: *Thanatos. Tod und Jenseits bei den Griechen*, Mainz 1985, 81ff.

<sup>4</sup> J. Boardman: *Kolonien und Handel der Griechen*, München 1981, 235ff.

<sup>5</sup> M. Sprenger – G. Bartoloni: *Die Etrusker. Kunst und Geschichte*, München 1990, 52ff.

<sup>6</sup> *Zur Wiederentdeckung der Etrusker: Die Etrusker und Europa*. Katalog Berlin 1992, 273ff.

<sup>7</sup> Vgl. O. Jahn: *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, München 1854, S. V, IXff.

<sup>8</sup> J. Burow: *Der Antimenesmaler*, Mainz 1989, z. B. Taf. 3a, 5a, 6a, 7b.

<sup>9</sup> J. Boardman: *Schwarzfigurige Vasen aus Athen*, Mainz 1977, 112ff.

<sup>10</sup> Z.B. E. Simon: *Die griechischen Vasen*, München 1981, Taf. 86 und 87 oder 114/115.

<sup>11</sup> Z.B. W. Martini: *Die archaische Plastik der Griechen*, Darmstadt 1990, 271ff. Abb 79 und 80

<sup>12</sup> J. D. Beazley: *The Development of Attic Black Figure*, Berkeley 1986

<sup>13</sup> H. Bengtson: *Griechische Geschichte. Von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit*, München 1969, 138f.; Chr. Meier: *Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte*, Berlin 1993, 95f., 182ff.

<sup>14</sup> ebd.

<sup>15</sup> H. W. Parke: *Athenische Feste*, Mainz 1987, 191ff.; H. A. Shapiro: *Art and cult under the tyrants in Athens*, Mainz 1989, 84ff.

<sup>16</sup> F. Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, Kröners Taschenbuchausgabe 70, Stuttgart <sup>8</sup>1976, 27ff.; A. Lesky: *Die griechische Tragödie*, Kröners Taschenbuchausgabe 143, Stuttgart <sup>5</sup>1984; M. Landfester: *Geschichte der griechischen Komödie*, in: G. A. Seeck (Hg.): *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979, 354ff.

<sup>17</sup> S. Melchinger: *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974

<sup>18</sup> *Zur Vielfältigkeit des Wesens des Symposions*: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hg.): *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens*, München 1990