



**DER PROVOKANTE
ANBLICK DES BILDWERKS**
forderte geradezu heraus,
Reiter und Pferd in ihre
Einzelteile zu zerschlagen

Pferd und Mensch auf der Akropolis von Athen¹

Wolfgang Filser

Vorliegender Beitrag handelt von Gleichheiten und Ungleichheiten, von Distinktion und ikonographischer Devianz im Medium spätarchaischer Vasenbilder und Marmorskulpturen aus Athen – und ein wenig auch von darin aufscheinenden Geschlechterrollen. Die Zeugnisse werden dazu auf Basis einer bestimmten Konstellation betrachtet, die Fragen zur sozialen Realität der Bildwerke, der Weihenden sowie der Rezipientinnen und Rezipienten provoziert.

Vor den Weihungen der Athener Akropolis sei aber zunächst kurz, doch aus nächster Nähe auf ein großformatiges Schaleninnenbild des Lysippidesmalers geblickt. Mit Beschreibung und Deutung allein dieses Bildes, das seltsamerweise bislang kaum die Beachtung der Spezialisten fand, ließe sich ein ganzes Buch zur spätarchaischen Vasenmalerei füllen – denn es ist ein besonderes Bild auf einem besonderen Bildträger (Abb. 1).² Von der Gleichartigkeit, um nicht zu sagen, Monotonie spätschwarzfiguriger Vasenmalerei ist hier noch nichts zu erkennen: Es handelt sich um die größte bekannte schwarzfigurige Schale, über einen halben Meter durchmessend. Sie war sicher kein Gebrauchsobjekt beim Trinkgelage, sondern als Bildträger und Weihgeschenk für einen Gott konzipiert. Vielleicht wurde sie schließlich auf einem Scheiterhaufen verbrannt.³

Nur allmählich vermag man im Schaleninneren noch einen Zug von Reitern und Soldaten zu erkennen. Dieser Zug teilt sich in der unteren Bildmitte – das Rundbild wird durch die Darstellung im Tondo ausgerichtet – nach beiden Seiten auf und läuft auf zwei, in einem Wagenkasten aufgerichtete Männer zu. Dort scheinen sich die ohnehin schon extreme Figurendichte und der ausufernde Aufwand der Details, die das Auge wohl schon im unversehrten Zustand der Schale zu einem fast schmerzhaft konzentrierten Blick zwangen, zu überschlagen. Diese Steigerung ist Ausdruck der Außergewöhnlichkeit des Bildes: Sie zeigt sich in der Abweichung von Darstellungsnormen, denen Bilder mit vergleichbarem Thema folgen – Szenen aufbrechender Krieger, in welchen unterschiedliche Soldaten gemeinsam erscheinen.⁴ Entscheidend ist dort, dass keine soziale Hierarchie unter den Soldaten ausgedrückt wird. Diese existiert nur zwischen den

Wolfgang Filser (University of Copenhagen, The Saxo Institute, Department of Archaeology, Classical Archaeology);
wolfgang.filser@hum.ku.dk;

 © Wolfgang Filser 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Kriegern und ihren Dienern, den Wagenlenkern, Knappen und Stallknechten. Ein solcher Stallknecht findet sich auch auf der Schale im British Museum (Abb. 2), wo ein Junge, der halb von einem Pferd, halb von einem Rundschild verdeckt wird, das Anspannen der Pferde erledigt. Diese Darstellungsweise des vor der Deichsel stehenden Knechtes gehört zum Standard derartiger Anschirrungsszenen. Sie kann nur eines bedeuten: Das Gespann wurde eben erst zur Abfahrt bereit gemacht.⁵ Es handelt sich also um eine ins Monumentale gesteigerte Szene der Kriegerausfahrt.



Abb. 1: Schalentondo des Lysippidesmalers, um 530/520 vor Christus

Dabei werden die Bildkonventionen des Themas mehrfach gebrochen, und hier liegt die Eigenart der Darstellung. Ob der Maler selbst eine so pompöse Ausfahrt in Athen gesehen haben mag, bleibt ungewiss. Auch wird man heute nicht mehr ohne Weiteres Wolfgang Helbig folgen, der bald nach dem Auftauchen der Schale mutmaßte, dass mit den Männern im Wagen spezifische Personen aus der athenischen Tyrannenfamilie gemeint sind.⁶ Wichtig ist dagegen: Erst die konkrete Konstellation der Bilder, welche die Gleichheit der Figuren suspendiert, brachte Helbig zu seiner Deutung. Denn beim Lysippidesmaler erscheinen selbst die vornehmen Reiterfiguren des Frieses dem Paar im Wagen wie eine Gefolgschaft untergeordnet. Der unzweideutige Statusunterschied zwischen den prächtig gekleideten, von Dienern umgebenen Figuren im Wagenkasten einerseits, den übrigen Soldaten andererseits verbietet die herkömmliche Lesart, die zur Schlacht ausziehende, attische Kriegergemeinschaften erkennen möchte; Männer der Elite womöglich, ähnlich jenen, die auf gleichzeitigen Vasenbildern egalitär anmutende Gelage feiern. Beinahe alle Figuren – die in skythisch-orientalischer Tracht mit Zipfmützen und gemusterten Beinkleidern auftretende und um den Wagenkasten positionierte Leibgarde ebenso wie die Hopliten, die Bogenschützen und die Reiter – blicken

auf die Männer im Wagen, gerade so, als erwarteten sie das Signal zum Aufbruch. Diesen unübersehbaren Statusunterschied unterstreicht die Tatsache, dass die zwei Männer nicht in Rüstung erscheinen, sondern in feinen Mänteln, obwohl man anscheinend gerade in die Schlacht zieht. Die beiden Männer werden also nicht kämpfen, sondern, wie der von seiner Leibgarde umgebene persische König, befehlen. Ist aber die Tatsache, dass das Bild erstens von der herkömmlichen Darstellungsweise, die beim Aufbruch den dienenden Wagenlenker hinter den Wagenbesitzer in Hoplitenrüstung setzt, abweicht und sich zweitens in seiner Komposition auf die Zweiergruppe konzentriert, ein Beleg dafür, dass der Maler eine spezifische Szene und bestimmte Personen meinte?



Abb. 2: Detail des Schalentondos des Lysippidesmalers, um 530/520 vor Christus

Während der Blütezeit der Tyrannis wurde offenbar ein Bild geschaffen, das eine klare soziale Hierarchie aufweist. Dies kommt bei diesem und verwandten Bildthemen der attischen Vasenmalerei nicht vor, weder früher noch später. Der Maler hat sich obendrein dafür entschieden, die Dominanz der beiden Personen nicht nur durch Kleidung und Komposition zum Ausdruck zu bringen. Er demonstriert ihre Autorität auch dadurch, dass er die beiden Personen als einzige in einem Vierspanner zeigt, Ausdruck höchsten Sozialprestiges. Durch die Veränderung und Steigerung der herkömmlichen Ikonographie scheint die ganze Polis zum Oikos der beiden Männer im Wagenkasten zu werden.

Mit Blick auf die anschließenden Erwägungen muss Folgendes festgehalten werden.

Erstens: Die Schale bietet ein zu ihrer Zeit seltenes Bild sozialer Ungleichheit. Sie erreicht dies durch ikonographische Devianz, durch die Kombination des Zuges von Reitern und Soldaten mit dem Motiv einer Anschirrung, durch die zum Bersten gesteigerte Personendichte und durch die Wahl des umlaufenden Frieses als Format. Weder verlässt die Gruppe einen Ort, noch kommt sie hier an: Wie in einem Giebfeld läuft alles auf die

Mittelgruppe zu, die durch die Orientierung des Tondobildes definiert wird. Im Tondo erscheint der auf einem geilen Esel reitende Dionysos mit seinem Gefolge, mit zwei Satyrn und einer Mänade.⁷ In unübersehbarer Parallele zu den beiden Anführern des Frieses schart sich die mythische Gefolgschaft um ihren Herrn. Durch diese zusätzliche visuelle Verstrebung wird offenbar, wie sehr der Rundfries aus dem Rahmen fällt.

Zweitens: Es gibt keinen Grund, die Szene des Frieses im Mythologischen zu verorten. Nichts weist auf die homerischen Epen, kein ikonographisches Merkmal in Richtung Olymp.⁸ Einzig im Tondobild öffnet sich ein kleines Fenster in ein mythologisches Paralleluniversum.

Drittens: Es fällt das Näheverhältnis zwischen den besonders sorgfältig gezeichneten Männern und Pferden auf. Dazu gehören auch die in skythisch-orientalischer Tracht gekleideten Personen um das Paar im Wagenkasten.

Nun auf die Akropolis. Mit großer Kunstfertigkeit bemalte und beschriftete – der Signatur zufolge – Nearchos eine Generation vor dem Lysippidesmaler einen Kantharos, der als Weihgeschenk in das Zentralheiligtum Athens gelangen sollte (Abb. 3).⁹ Es handelt sich wohl um die älteste Überlieferung einer Anschirrungsszene in der attischen Vasenmalerei. Der Mann links, der seine Pferde eigenhändig an den Wagen spannt, ist kein Geringerer als Achill, der im Brustpanzer und mit langer Haartracht steht. Er fasst das Pferd behutsam am Kopf, während er eine Leine am Halfter anbringt. Nicht nur ihm, auch seinen Pferden hat der Maler Namen beigeschrieben, was die Tiere über ihre variierenden Mähnen und Fellfarben hinaus unterscheidet. Noch sind lediglich drei Pferde, nämlich die beiden links der Deichsel, angeschirrt. Von rechts kommt ein Diener und führt das vierte, einen Schimmel, am Halfter herbei. Bedauerlicherweise ist nicht mehr von dieser Szene erhalten, etwa der Fahrer im Wagenkasten, vielleicht Automedon.

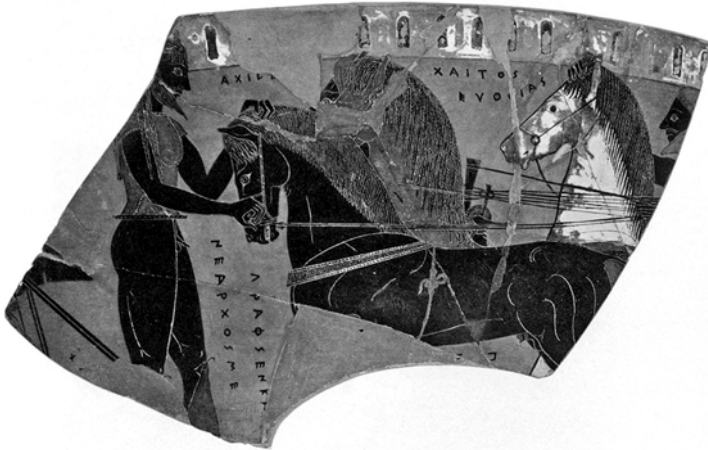


Abb. 3: Kantharosfragment des Nearchos, um 570/560 vor Christus

Der besondere Aufwand der Ritzzeichnung liegt im Haar. Achill und seine ihm auch im Epos so eng verbundenen Pferde werden durch die überaus reiche und geschickte Wiedergabe der jeweiligen Haarpracht einander angeglichen. Namen und Farbigkeit geben jedoch einen konträren Impuls: Sie betonen die Isolierung der einzelnen Körper, die Differenz innerhalb der gegebenen Gleichheit. Durch die Namensbeischriften der Figuren steigerte der Maler diese Individualisierung und Nobilitierung der Pferde zusätzlich.¹⁰ So trat das Weihgeschenk in einen konkurrierenden Dialog mit den Marmorstandbildern der Akropolis – allen voran mit den Statuen junger Frauen, den Koren: Denn sie sind während des sechsten Jahrhunderts die dominierenden Weihgeschenke im Zentralheiligtum der Polis, eine Tatsache, die auch heute noch jedem Besucher des Akropolismuseums deutlich vor Augen steht.

Der von Nearchos bemalte Kantharos entstammt einer Zeit, in der auf der Akropolis eine Entwicklung ihren Anfang nahm, an deren Ende das Zentralheiligtum mit ausgesprochen anspruchsvollen Bildern von Frauen, Reitern und Pferden aus Marmor regelrecht übersät war.¹¹ Bis zum Persersturm auf die Akropolis – also noch während der kleisthenischen Politik der Gleichheit der Vollbürger, der Isonomia – war die Akropolis bevölkert von diesen überaus teuren Standbildern, die mittels ihrer bis an die Grenzen des damals Möglichen gehenden, bildlichen und bildnerischen Differenzierung Gleichheit und Ungleichheit zelebrierten. Sie taten dies in erster Linie im Vergleich untereinander; sodann, so möchte man annehmen, provozierten sie aber auch den Vergleich mit den lebenden Personen, die sich an Festtagen in dem Statuenwald drängten. Die heute stark fragmentierten, marmornen Reiter und Pferde unterschiedlichster Größe standen ihren weiblichen Pendants, den Koren, in Sachen Diversität in nichts nach.

Ohne Frage handelt es sich bei den Marmorreitern der Akropolis um Reste der teuersten Votive, die während des sechsten Jahrhunderts dort geweiht wurden.¹² Wie der nur leicht unterlebensgroße »Reiter Rampin« (Abb. 4) wurden sie von den geschicktesten und innovativsten Bildhauern gemacht.¹³ Die höchst anspruchsvolle Gestaltung von Menschen- und Pferdehaar, die Bauchmuskulatur des Mannes, die Drehung von Reiter und Tier, überhaupt die freiplastische Verbindung der beiden nackten Körper sind allesamt damals noch ganz erstaunliche Wendungen des Kunstwerks. Aus gutem Grund wurde es wiederholt als Votiv eines Siegers bei einem der großen panhellenischen Pferderennen gedeutet.

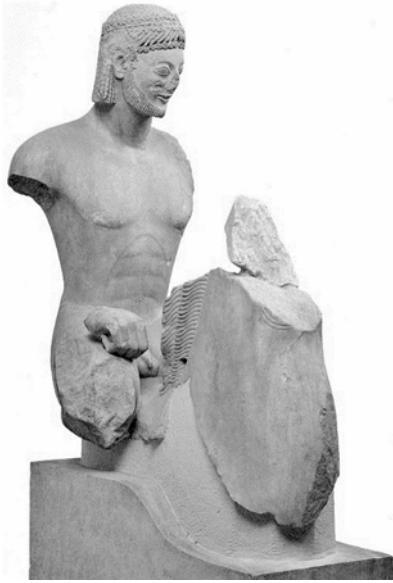


Abb. 4: Reiter Rampin, um 560/550 vor Christus



Abb. 5: Reiter 623, um 530/520 vor Christus

Nicht weniger verblüffen die Fragmente eines Reiters, der etwa eine Generation später entstand (Abb. 5).¹⁴ Wie bei allen Reitern von der Akropolis lassen Reste von Dübellöchern an den Pferdekörpern darauf schließen, dass an die Pferdekörper Zaumzeug und Ornamente aus Bronze angestückt waren. Neben den glänzenden Appliken spielte natürlich auch die Bemalung von Pferd und Reiter bei der Differenzierung zwischen den verschiedenen Bildwerken eine zentrale Rolle, was sich eindrucksvoll am sogenannten »Perserreiter« nachvollziehen lässt (Abb. 6). Die Mähne und der Schweif waren grün und rot, die Fellfarbe des Pferdekörpers in hellem Braun, die Hufe goldgelb bemalt.¹⁵ Die Farben auf dem Marmorgrund dürften im Licht der Akropolis regelrecht explodiert sein.

In der Zeit nach Kleisthenes, im frühen fünften Jahrhundert vor Christus, wurde noch eine Reihe herausragender Reiterstandbilder geschaffen (Abb. 7). In ihren sehnigen Körpern fließt schon allmählich der Strom klassischer Pferdeskulpturen;¹⁶ durch die Bronzeappliken, das Standmotiv und den Schnitt der gefärbten Mähne orientierten sie sich jedoch bewusst an den älteren Darstellungen. Seit dem »Reiter Rampin« eint all diese freistehenden Skulpturen einerseits das unterlebensgroße Format und das teure Material, Importmarmor von der Insel Paros, andererseits der Umstand der Überlieferung, dass bislang nämlich keinem einzigen Pferd mit Gewissheit eine zugehörige Basis und damit eine Inschrift zugewiesen werden konnte.¹⁷



Abb. 6: Reiter 606, der »Perserreiter«, um 510/500 vor Christus



Abb. 7: Reiter 700, um 500/490 vor Christus

Wen stellen die Reiter dar? Im Fall der Koren kann man eigentlich nur fehlgehen, wenn man sich auf eine eindeutige Antwort beschränkt.¹⁸ Im Marmorstandbild als Geschenk für die Götter können sich verschiedene Aussagen erschließen – und dabei ist nicht einmal daran gedacht, dass sich Bedeutungen im Lauf der Zeit geplant oder nicht geplant verschieben können. Wie in der Vasenmalerei sollten die gleichzeitigen marmornen Figuren der Akropolis nicht zu Personen und schon gar nicht zu naturgetreuen »Abbildern« gemacht werden. Das bedeutet jedoch nicht, dass man nicht an einen bestimmten Personenkreis oder auch an einzelne Personen denken konnte oder sollte – auch dann, wenn man eine Inschrift nicht las oder nicht mehr lesen konnte; ja selbst dann, wenn Inschrift und Attribute die Statue zu einer Gottheit erklärten.¹⁹ Dass in jedem Standbild eines Reiters auch ein stadtbekannter Hippeus – bisweilen auch ausdrücklich ein Sieger in einem hippischen Agon – gesehen werden konnte und sollte, ist womöglich auch der Grund, weshalb gerade diese Bildwerke von den Persern mit so viel Wut zerschlagen wurden. Doch ging es ja ohnehin nicht nur um die mögliche Verbindung von Marmorreitern mit Männern aus der Elite. Es ging ebenso um ihre in der Polis und darüber hinaus bekannten Pferde: Siegertiere bei den Panathenäen und den panhellenischen Spielen, namentlich bekannt, durch Frisuren und Schmuck individualisiert. All dies musste in das Standbild einfließen, ja, lohnte erst die enormen Kosten für Importmarmor und Künstler. Eine späte Anekdote über Kimon hat eben diese, in den Bildern herausgearbeitete Diversität der Hippeis zum Hintergrund: Man bräuchte nun, so Kimon kurz vor der Aufgabe der Stadt zugunsten der Schlacht bei Salamis, keine Reiter, sondern Seemänner; und damit weihte er sein Zaumzeug im Beisein seines elitären Freundeskreises auf der Akropolis.²⁰ Ohne Zweifel war das der richtige Ort für diese spezielle Art des Weihgeschenks. In Plutarchs Version der Ereignisse entsteht vor den Augen der Leser das Bild einer ausgesprochen unfreien Gleichheit der auf den Ruderbänken sitzenden Männer, das an die Stelle der Beweglichkeit und militärischen Unbrauchbarkeit

bunt frasierter Reiter und Pferde tritt. Man stelle sich nur vor, wie die persischen Soldaten auf den »Perserreiter« (Abb. 6) reagiert haben mögen, als sie die Akropolis im Jahr 480 vor Christus stürmten und zerstörten: ein attischer Ritter mit aufgemalten persischen Hosen und langärmeligem Oberteil, mit bronzenem Bogen und Speer versehen, darunter der Name eines bekannten Atheners. Der provokante Anblick des Bildwerks forderte geradezu heraus, Reiter und Pferd in ihre Einzelteile zu zerschlagen.²¹

Es ist erstaunlich, dass sich ein Bild in einem rotfigurigen Teller erhalten hat (Abb. 8), bei dem man abermals nur schwer der Versuchung widerstehen kann, das Rätsel gemalter und gemeißelter Figuren in konkrete Personen aufzulösen und es unmittelbar mit dem Marmoranathem des »Perserreiters« zu verbinden.²² Neben dem Reiter in persisch-skythischer Tracht steht geschrieben: »Miltiades kalos«, Miltiades ist schön. Es ist der Name des berühmten athenischen Strategen, der im Jahr 490 vor Christus entscheidenden Anteil am Sieg über das persische Heer bei Marathon hatte. Zwar liefert der Teller aus dem Kerameikos keine historische Erklärung für das ungefähr zeitgleich entstandene Marmorbildwerk auf der Akropolis.²³ Doch ist die Lesart »athenischer Hippeus in persischer Kleidung, der schöne Miltiades« durch die enge Verschränkung von Wort und Bild nicht wegzudiskutieren.²⁴ Auch in dem »Perserreiter« dürfte man zuerst das Bild eines reichen Atheners in der Tracht der vertrauten Fremden gesehen haben, der von den anderen marmornen Hippeis dadurch unterschieden war, dass er nicht als nackter Athlet auf dem Pferd saß, sondern eben in bunten Kleidern. Neben der inschriftlich hergestellten Konkretisierung von Stifter und Dargestelltem spricht dafür der Kreis der pferdezüchtenden Elite, in dem das mit mythisch-orientalischen Assoziationen besetzte Reiteroutfit ein exklusiver Modetrend war.²⁵ Im Übrigen zwingt schon beim Lysippidesmaler (Abb. 2) nichts dazu, die in eng anliegenden Overalls gekleideten Bogenschützen als Söldner zu interpretieren, die den anderen Soldaten untergeordnet wären.



Abb. 8: Rotfiguriger Teller des Psephos mit der Beischrift »MILTIADES KALOS«, um 520 vor Christus

Statt der komplizierten Frage nach dem Gleichheitsverhältnis von Griechen in ›orientalischer‹ Tracht und vermeintlichen Fremden in der athenischen Bildkunst weiter nachzugehen,²⁶ soll nun noch auf die visuellen Verknüpfungen zwischen Marmorpferden und Marmorfrauen eingegangen werden. Solche Assoziationen zwischen Mensch und Tier drängten sich den Besuchern auf der Akropolis nicht nur beim Perserreiter auf. Wie oben bereits angedeutet, sind es die mit dem Meißel mühevoll beschriebenen, mit dem Pinsel bunt bemalten Haare der Pferde, welche die Individuen untereinander differenzierten. Für die antiken Rezipientinnen waren die Ähnlichkeiten zwischen marmor-nem Menschen- und Pferdehaar sicher offensichtlich (Abb. 9), und dies dürfte besonders für die damals auf der Akropolis omnipräsenten Korenfrisuren gegolten haben. Damit ist ein gut bekannter Topos archaischer Dichtung berührt.²⁷ Mähnen und Schweife der Pferde wurden in der Poesie auf die gleiche Weise behandelt wie das Haar der reichen Frauen und Hetären – und der jungen Männer: Es wurde gewaschen, gefärbt, geölt, gekämmt, geschnitten, geflochten, parfümiert, ja, es gab sogar Perücken aus Pferdehaar. Von diesem farbenfrohen Aufwand zeugen nicht nur literarische Quellen, sondern auch Spuren auf dem Marmor und sogar bronzene Einlagen wie im Fall der Mähne des Pferdes des Perserreiters. Sie war nicht nur kräftig und bunt bemalt, sondern wurde an dem von den Künstlern stets mit besonderer Aufmerksamkeit behandelten Stirnhaar zusätzlich durch feine Bronzestreifen ausgezeichnet.²⁸ Statuen von Koren und Pferden wurden zwar physisch ebenso wenig verbunden wie diejenigen von Koren und Kouroi. Jedoch stellten sich über derlei multimateriale Beschreibungen von Frisuren bestimmte

semantische Bezüge her – bisweilen wohl durch die mit dem Wortbestandteil ›hippo(s)‹ gebildeten Namen jener Männer verstärkt, welche die Weihgeschenke darbrachten. In diesem Sinn dürfte das Bild einer Kore je nach räumlicher Nähe zu anderen hippischen Standbildern und den männlichen und weiblichen Betrachtern in einer intentionalen Mehrdeutigkeit konstruiert worden sein.²⁹

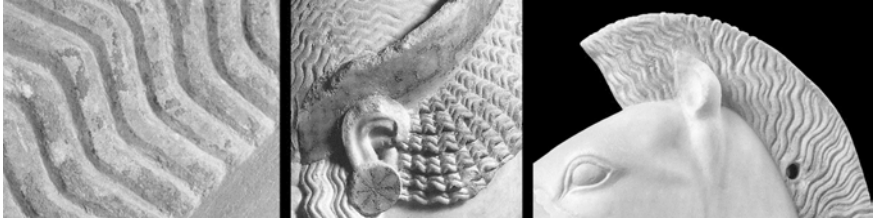


Abb. 9: Details: Reiter 606, Kore 676, Reiter 700 (von links nach rechts)

Beyoncé invertiert dieses Bezugssystem im Jahr 2024 auf dem Cover ihres Countryalbums in einem Gegenbild (Abb. 10). Sie erscheint amazonengleich im Damensitz, blickt den Betrachter in fast archaischer Frontalität an, assoziiert einen auf einem wuchtig voransprengenden Schimmel reitenden Cowboy und treibt dabei die Angleichung von im Wind aufliegender Pferdehaare und Frauenhaare so weit, dass sie – ähnlich wie beim Maler Nearchos die Haare Achills und seines Lieblingspferdes – nicht mehr unterscheidbar sind. Die Ikonographie des rassistischen Südstaatenchauvinismus wird ironisierend umgedeutet zur Rodeo Queen eines bis in die Stiefelspitzen kommerzialisierten Empowerment. Das verleitet zur Frage, ob schon im spätarchaischen Athen die Angleichung des teuersten Objekts – des Pferdes – mit den schönsten Frauen der Stadt nicht nur Männerphantasien entsprungen ist, sondern auch das Selbstbild der Frauen aus der athenischen Eigentumselite widerspiegelt.³⁰ So legen es zumindest die vielfachen Bezüge zur archaischen Dichtung nahe, nicht nur bei Sappho,³¹ sondern auch bei ihren männlichen Kollegen, die sich keineswegs alle wie Simonides ihrem Publikum misogyn anbiedern – Ziel des Spotts war bei Simonides in erster Linie ohnehin der übertriebene Geltungskonsum mancher Individuen der Oberschicht.³² Hier ist an Anakreon zu denken, der zu eben jener Zeit in Athen lebte, als die Akropolis am dichtesten mit Bildern von Koren und Pferden bevölkert war. So kann sein ›Thrakisches Füllen‹ problemlos – freilich gegen die etablierte Lesart aus männlicher Perspektive – als lesbische Selbstermächtigung verstanden werden, wenn der männliche Erzähler das Fohlen zwar besser reiten zu können meint, dieses, sprich das jugendliche Mädchen, sich jedoch dazu entschließt, lieber auf einer anderen Wiese zu grasen.³³ Diesem Handlungsort, der auch bei Sappho voll erotischer, blumen- und blütenreicher Bezüge ist, stellt Anakreon die männliche Domäne der Pferderennbahn gegenüber, dem sich das Fohlen respektive Mädchen verweigert. Und bei seinem Zeitgenossen Theognis klagt eine schöne und siegreiche Rennstute über ihren schlechten Reiter, den sie denn auch abwirft.³⁴ Die Bilder der archaischen Dichtung finden offenbar eine genaue Entsprechung in der von den archaischen Akropolisvotiven

vorgeführten Konstellation. Diese Konstellation lässt sich als gleichseitiges Dreieck vorstellen, an dessen Ecken sich die Figuren des Pferdes, des Reiters und der Frau befinden. Sie sind miteinander semantisch und visuell mehrfach verstrebt. Ihre Körperideale berühren sich im Mittelpunkt des Dreiecks, gehen stellenweise ineinander über und gleichen sich an. In Dichtung und Bildkunst überlagerten sich damals allerdings auch die Bedeutungsebenen des Erotischen und des Politischen, die beide im Bild des Pferdes Ausdruck fanden und noch lange finden sollten.³⁵



Abb. 10: Beyoncé, »Cowboy Carter« (2024)

Wenn Gleichheiten – dialektisch verstanden – Vehikel für Differenzen sind, dann besonders ausdrücklich im Fall der spätarchaischen Bildwerke der Akropolis. Es ist die Differenz der Distinktion, die dem damals aufkommenden Ideal der politischen Gleichheit diametral entgegenzustehen scheint. Die konventionelle althistorische Erzählung würde dem entgegen, dass damals die aristokratische Gleichheit auf alle Vollbürger ausgeweitet wurde, und in diesem Zusammenhang vielleicht die Anekdote zu Kleisthenes bemühen, der laut Herodot mit seinen Reformen versucht habe, den Demos zu seiner Hetairie zu machen,³⁶ oder jene wenigen großformatigen Marmorvotive anführen, auf die Akropolis von Personen geweiht, die erfolgreich in die seit langem schon offene Eigentumselite aufgestiegen waren.³⁷ Die Bilder von Pferden, Reitern und schönen Frauen sperren sich diesen Erklärungsversuchen. Es ist eine völlig andere Art der Gleichheit, die sich an ihnen ablesen lässt: nämlich eine der elitären Distinktion, die sich vor dem Wiederaufbau der Akropolis im fünften Jahrhundert entfaltete. Danach wendet sich das

Blatt. Die Reiter des Parthenonfrieses sind wie ihre Pferde zwar nicht identisch, jedoch: äquivalent. Nach Salamis und Plataiai endeten die alten Narrative des Pferdebildes in der Marmorskulptur, wenngleich schwer zu bewerten zu ist, wie abrupt dieser Bedeutungswandel eintrat.³⁸ An die Stelle von Poikilia und Charis – Diversität – des archaischen Pferdekörpers tritt dessen dynamische Kraft. Die Gleichheit ist nun freilich keine Gleichheit der Distinktion mehr. Es ist eine politisch fixierte, eine ideologische Gleichheit der jugendlichen Hippeis im Dienst der Polis.

Die Erkenntnismöglichkeiten liegen im Widersprüchlichen. Gleichheit und Ungleichheit sind im spätarchaischen Athen untrennbar miteinander verbunden, sie bilden die Grundlage der Konkurrenz einer schrankenlosen Geldelite, die seit Solon als Motor der Polis dienstbar gemacht wurde. Gleichheit und Ungleichheit sind die nicht erreichbaren Zielpunkte, in deren Spannungsfeld sich die Gesellschaft erst definierte. Und es ist damit zu rechnen, dass dieser planvolle Widerspruch auch in anderen Poleis am Werk war. So bestanden ungemein fruchtbare Milieus fort, deren Kehrseite jedoch die ständige Bedrohungslage sozialer Instabilität war. In die Konstellation der Haare von Pferden und Frauen zwischen Sappho und Beyoncé könnte man noch die bunt gefassten und variantenreichen Schamhaarfrisuren spätarchaischer Kouroi als weiteres Merkmal der Differenz unter Gleichen und Gleichen fügen. Das aber sei der Vorstellung und dem Nachdenken der Leserinnen und Leser überlassen.

Anmerkungen

- 1 Mein besonderer Dank gilt Andreas Grüner und Julian Schreyer für die Einladung nach Erlangen sowie für die hervorragende redaktionelle Betreuung des vorliegenden Beitrages. Für weitere Anregungen und Diskussionen danke ich Andreas Scholl, Alexander Heinemann, Gunnar Seelentag, Renate Schlesier, Vladimir Zuckerman und Edurne Maria Alvarado Garcia sowie einem/einer anonymen Gutachter/in.
- 2 London, British Museum, 1873, 0820.379 (derzeit laut Museumswebsite nicht ausgestellt). Schöne 1869; Catalogue of the Greek and Etruscan Vases of the British Museum II, 224 (B 426); CVA London, British Museum (2) III He. 7 Taf. 21, 1A–B. Beazley Archive 302230. Die Schale wurde anscheinend 1866 oder kurz zuvor in einem Grab in Nola gefunden und im Jahr 1873 von Alessandro Castellani an das British Museum verkauft: Schöne 1869, 245. Ausführlich besprochen wurde das Tondobild von W. Helbig 1898 (s.u.).
- 3 Die großflächig abgeblätterte und vergraute Oberfläche sowie die Verformung einzelner Fragmente des in der Brandschicht eines Grabes gefundenen Gefäßes führten zu dieser Vermutung (s. Museumswebsite): Schöne 1869, 246; vgl. die Erstpublikation der Schale durch R. Schöne in BdI 1866, 217f.
- 4 Filser 2017, Abb. 288–297.
- 5 Filser 2017, Abb. 306–313.
- 6 Helbig 1898.
- 7 Die Mänade besteht eigentlich nur aus ihrem bewegten Unterkörper, während der Maler ihren Oberkörper, Kopf und Arme so vollständig durch die Vorderhand des

Esels verdeckt hat, dass diese einzige weibliche Figur des Innenbildes zu einem sonderbaren Mischwesen aus Frauenkörper mit Esels- bzw. Pferdeprotome mutiert.

- 8 Mit einer solchen Deutung als Zug trojanischer Krieger bereits Schöne 1869, 251f. und noch der aktuelle Eintrag auf der Website des British Museum (aufgerufen im November 2024): https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1873-0820-379.
- 9 Athen, Nationalmuseum, Akropolisslg. AP67; Beazley 1956, 82.2; Beazley Archive 300768.
- 10 Es sind jedoch nicht die homerischen Superpferde Xanthos und Bailos, die im Epos die Biga des Achill ziehen. Könnte es sich um die Namen damals in Athen bekannter Rennpferde handeln? Zu Pferdenamen Moore 1972, 382–385.
- 11 Aus den Jahren zwischen ca. 570–550 v. Chr. entstammen etwa die Koren Akr. Mus. 582, 589, 677, 619, 593 sowie ein marmornes Viergespann im Hochrelief (Akr. Mus. 575–580), das bisweilen als Fragment einer Metope des Ur-Parthenon angesehen wird: Triante 1998, 40f., Abb. 7–8. Die Bemalung der Mähne hat sich besonders bei einem der Pferde gut erhalten. Zu den Koren s. Karakasi 2001, 161, Tabelle 1. Zu den archaischen Pferdeskulpturen Winter 1893; Eaverly 1995. Zu den vorklassischen Votiven auf der Akropolis als Weihungen der Elite Athens s. Scholl 2006 und 2019.
- 12 S. die ausführlichen Beschreibungen bei Winter 1893, 136–144 und Eaverly 1995, 73–119 sowie den Katalog bei Scholl 2006, 159–164.
- 13 Akr. Mus. 590, Louvre 3104. Nach wie vor umstritten ist, ob der Reiter Teil eines Gruppenanathems war: Scholl 2019, 22f.; Eaverly 1995, 74–77.
- 14 Akr. Mus. 623 + 4119; Eaverly 1995, 96–100. Anhand der bei stehenden Kouroi nicht zu erwartenden Kopfwendung bieten sich weitere Köpfe als potentielle Reste von Reiterdenkmälern an: Akr. Mus. 621, 663, 617 (s. Katalog Eaverly 1995).
- 15 Der Perserreiter kann als Schlüsselwerk der Erforschung der Polychromie griechischer Marmorskulpturen gelten. S. etwa Brinkmann – Koch-Brinkmann 2011, dort bes. 45. 55 zur Bemalung der verschiedenen Partien des Pferdes.
- 16 Akr. Mus. 700; Eaverly 1995, 110–115; vgl. das reiterlose Pferd Akr. Mus. 697.
- 17 Eaverly 1995, 51.
- 18 Vgl. die Zusammenfassung der Diskussion bei Karakasi 2001, 134–139.
- 19 S. etwa die Diskussion zum »Rätsel« der »Peploskore«, Akr. Mus. 679 bei Brinkmann 2007.
- 20 Plut. Kimon 5, 2, 3: Κίμων ὥφθη διὰ τοῦ Κεραμικοῦ παιδρὸς ἀνιών εἰς τὴν ἀκρόπολιν μετὰ τῶν ἐταίρων ἵππου τινὰ χαλινὸν ἀναθεῖναι τῇ θεῷ, διὰ χειρῶν κομίζων, ὡς οὐδὲν ἱππικῆς ἀλκῆς, ἀλλὰ ναυμάχων ἀνδρῶν ἐν τῷ παρόντι τῆς πόλεως δεομένης.
- 21 Studniczka 1891, 239f. 245.
- 22 Oxford, Ashmolean Mus. 310 (gefunden in Chiusi): CVA Oxford, Ashmolean Museum (1) III I Taf. 1, 5; Beazley Archive 201526.
- 23 Um das Standbild als Weihgeschenk des Miltiades nach Marathon (sic!) zu deuten, wurde der Teller von Studniczka 1891, 246f. herangezogen, was seitdem von vielen Forschern aufgegriffen und variiert wurde. S. dagegen schon die Replik durch Winter 1893, bes. 151–156. Die Hypothese findet sich noch auf der Museumsweb-

site:<https://www.theacropolismuseum.gr/en/statue-rider-persian-or-scythian-rider> (aufgerufen im November 2024).

- 24 Zu den Kalos-Beischriften s. Manakidou 2021 mit älterer Literatur.
- 25 Vgl. die Einschätzungen zum Perserreiter bereits bei Winter 1893, 153–154 und noch bei Scholl 2019, 23f. Zu den verschiedenen Deutungen des Monuments s. ferner Brinkmann 2011, 13–15. V. Brinkmann schlug dort rekurrend auf die ersten Deutungsversuche nach dem Fund des Perserreiters eine konträre Deutung des Reiters vor – nämlich als Amazonen-Reiterin im Zusammenhang eines Weihgeschenks nach dem Sieg Athens über die Perser im Jahr 490 v. Chr. Die Hypothese ist abzulehnen, da weder ikonographische Argumente noch die von Brinkmann vorgeschlagene Datierung nach Marathon überzeugen. Die wesentlichen Argumente gegen eine Spätdatierung des Perserreiters brachte bereits Winter 1893 vor.
- 26 S. dazu Vos 1963 und bes. Miller 2004, 153–187 bezüglich fremdländischer Mode in Athen während des 5. Jhs. v. Chr. Vgl. zu »orientalisch« gekleideten Reitern in der attischen Vasenmalerei Filser 2017, 438–446, wo es mir u.a. darum ging zu zeigen, dass nicht mit einer konsequenten und widerspruchsfreien ethnischen Unterscheidung zwischen persischer, thrakischer und skythischer Tracht gerechnet werden sollte. Zecher in »persisch-skythischen« Kleidern finden sich ab spätarchaischer Zeit in der attischen Vasenmalerei: Filser 2017, 209–217.
- 27 Griffith 2006, 308–322. Eine frühe »Pferdekopfamphora« aus der Zeit um 600 v. Chr. trägt auf der einen Seite die gewöhnliche Pferdeprotome, auf der anderen aber einen ebenfalls im Profil gezeigten Frauenkopf mit schön frisiertem, langem Haar und Ohrringen: München, Antikensammlung 6070: CVA München, Museum Antiker Kleinkunst 1, 7, Taf. 1.1, 2.1-2, 3.1; Beazley Archive 300173.
- 28 Eaverley 1995, 102. Durch die Frisur besonders hervorgehoben ist das Stirnhaar auch bei einer bronzenen Pferdestatue von einem Viergespann aus Olympia, Museum B 1000: O. Tzachou-Alexandri (Hg.), *Mind and Body. Athletic Contests in Ancient Greece* (Athen 1989) Abb. 115.
- 29 In der so hergestellten Ambiguität vergleichbar ist schon die Gruppe des Bildhauers Geneleos im Heraheiligtum von Samos, wo der Stifter als beliebter Symposiast im Kreis seiner Hetären und als Familienvater dargestellt war, wie ich vor einigen Jahren vorgeschlagen habe. Dort wurde einer der Koren der Name Ornithe aufgemeißelt – assoziierbar als Hetärenname und kein Elitenamen wie der ihrer »Schwester« Philippe –, wodurch die ganze Gruppe in ein ambivalentes Ungleichgewicht gestoßen wurde. Filser 2021.
- 30 Aus rein männlich interessierter Initiative und Perspektive wird noch in Katerina Karakasi reichhaltiger Untersuchung das Gesamtphänomen »Kore« gedeutet, und dies besonders auf der Akropolis: Karakasi 2001, 134–139, bes. 135f. Nach diesem Verständnis sind die Koren »Abbilder« von an Festtagen maximal herausgeputzten Parthenoi der Elite, die tanzend und verführerisch bekleidet für den männlichen Blick begehrenswert und als potenzielle Ehepartnerinnen erscheinen sollen. Doch lässt darauf wirklich der Umstand schließen, dass als Stifter der Votive anscheinend nur Männer, nämlich die Väter der Mädchen, fungierten und nicht die dargestellten Frauen?

- 31 Schlesier 2019, 135f. 149–151 mit Anm. 107. Im dort beschriebenen Naturheiligtum der Aphrodite (Sappho fr. 2) halten sich keine Menschen auf, jedoch Pferde, die Renate Schlesier in Anm. 107 erotisiert und anthropomorphisiert versteht und mit Anakr. 417 PMG und 346 PMG verbindet.
- 32 Sappho fr. 2; Sim. fr. 7, 57–70 W. Zu diesen und weiteren Texten s. Griffith 2006.
- 33 Anakr. PMG 417. S. die Kritik an einer konventionellen Lesart aus männlicher Perspektive bei den modernen Kommentatoren des Gedichts bei Schlesier 2019, Anm. 108; vgl. Griffith 2006, 225f. Schon Herakleitos nahm diese Perspektive ein, als er das Gedicht vollständig überlieferte und als Beispiel für eine Allegorie anführte, die dazu diene, den Starrsinn einer stolzen Hetäre zu rügen: Herakl. Quaest. Hom. 5, 10. Zur Überlieferung Braghetti 1994, 214.
- 34 ἵππος ἐγὼ καλῇ καὶ ἀεθλίῃ. Thgn. 257–260. Schon Alkman vergleicht in seinem „Partheneion“ Agido und Hagesichora mit einem siegreichen Pferd: Alkm. fr. 1, 45–49.
- 35 Eine vieldiskutierte Stelle bei Aristoteles (Athen. Pol. 7, 4) erwähnt ein auf der Akropolis befindliches Standbild eines Reiters neben seinem Pferd, das als Statuszeichen für den Aufstieg des Anthemion in die Klasse der Hippeis diene. Die Verwebung von Ästhetik und Politik ist ganz offensichtlich bei Xenophon, wo die athenische Kavallerie Reiterparaden abzuhalten hat, in welchen die eingeübten Bewegungen von Reiter und Pferd dazu dienen, maximale Pracht und Schönheit zu entfalten: Xen. equ. mag. 3. Vgl. Xen. equ. 11, 8–10. Zu diesen und verwandten Aspekten im Hipparchikos s. Zuckerman 2024.
- 36 Hdt. 5, 66, 2.
- 37 Zu den »banausischen« Votiven s. Himmelmann 1994, 1–22 und 1996, 46–53.
- 38 Vgl. den Bedeutungswandel des Pferdebildes in der attischen Vasenmalerei Filser 2017, Kap. VII sowie 574–579.

Literatur

- Beazley 1956: J. D. Beazley, Attic Black-Figure Vase-Painters (Oxford 1956)
- Braghetti 1994: G. A. Braghetti, Anakreon. Edition und Kommentar. Dissertation Universität Freiburg 1994
- Brinkmann 2007: V. Brinkmann, Mädchen oder Göttin? Das Rätsel der »Peploskore« von der Athener Akropolis, in: V. Brinkmann – W. Hornbostel – R. Wünsche (Hg.), Bunte Götter. Die Farbigekeit der Antiken Skulptur (München 2007) 53–62
- Brinkmann 2011: V. Brinkmann, The »Persian Rider« from the Athenian Acropolis; or, a reconstruction of the »Third Generation«, Notes in the History of Art, 30, 3, 2011, Special Issue: Superficial? Approaches to Painted Sculpture, 12–17
- Brinkmann – Koch-Brinkmann 2011: V. Brinkmann – U. Koch-Brinkmann, Der sog. »Paris« und der »Perserreiter« von der Athener Akropolis, »orientalische« Gewänder in der griechischen Skulptur zur Zeit der Perserkriege, in: D. Graepler (Hg.), Bunte Götter. Ausstellung und Schauwerkstatt. Eine Einführung (Göttingen 2011) 37–61
- Eaverly 1995: M. A. Eaverley, Archaic Greek equestrian Sculpture (Ann Arbor 1995)
- Filser 2017: W. Filser, Die Elite Athens auf der attischen Luxuseramik (Berlin 2017)

- Filser 2021: W. Filser, Zu Status und Ambiguität in der Geneleos-Gruppe aus Samos, in: E. Günther – J. Fabricius, Mehrdeutigkeiten. Rahmentheorien und Affordanzkonzepte in der archäologischen Bildwissenschaft (Wiesbaden 2021)
- Griffith 2006: M. Griffith, Horsepower and Donkeywork. Equids and the Ancient Greek Imagination, 2, *ClPhil* 101, 2006, 307–358
- Helbig 1898: W. Helbig, Eine Heerschau des Peisistratos oder Hippias auf einer schwarzfigurigen Schale, *SBMünchen* 2, 1898, 259–320
- Himmelfmann 1994: N. Himmelfmann, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, 28. *Ergh. JdI* (Berlin 1994)
- Himmelfmann 1996: N. Himmelfmann, *Minima Archaeologica*. Utopie und Wirklichkeit der Antike (Mainz 1996)
- Karakasi 2001: K. Karakasi, *Archaische Koren* (München 2001)
- Manakidou 2021: E. Manakidou, The Eternal Beauty of the Human Figure on Attic Vases. ›Kaloι‹ (Kalos and Kale) Inscriptions, in: N. C. Stampolidēs – I. Phappas (Hg.), *Kallos. The Ultimate Beauty* (Athen 2021) 149–163
- Miller 2004: M. C. Miller, Athens and Persia in the Fifth Century B. C. A Study of Cultural Receptivity³ (Cambridge 2004)
- Moore 1972: M. B. Moore, Horses on Black-Figured Greek Vases of the Archaic Period ca. 620–480 B.C. (Ann Arbor 1972)
- Schöne 1869: R. Schöne, Tazza Nolana del Sig. Alessandro Castellani, *Annali dell'Istituto* 1869, 245–253
- Scholl 2006: A. Scholl, ΑΝΑΘΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ. Die Akropolisvotive aus dem 8. bis frühen 6. Jahrhundert v. Chr. und die Staatswerdung Athens, *JdI* 121, 2006, 1–173
- Scholl 2019: A. Scholl, Weihgeschenk – Statussymbol – Historisches Zeugnis. Zur Bedeutung der Votivskulpturen des späten 6. Jhs. v. Chr. auf der Athener Akropolis, in: O. Palagia – E. P. Sioumpara (Hg.), *From Hippias to Kallias. Greek Art in Athens and Beyond*. 527–449 B. C. (Athen 2019)
- Schlesier 2019: R. Schlesier, Sapphos aphrodisische Fauna und Flora, in: T. S. Scheer (Hg.), *Natur – Mythos – Religion im antiken Griechenland* (Stuttgart 2019) 133–153
- Studniczka 1891: F. Studniczka, Ein Denkmal des Sieges bei Marathon, *JdI* 6, 1891, 239–249
- Triante 1998: I. Triante, *To Museio Akropoleōs* (Athen 1998)
- Vos 1963: M. F. Vos, Scythian archers in archaic Attic vase-painting (Groningen 1963)
- Winter 1893: F. Winter, Archaische Reiterbilder von der Akropolis, *JdI* 8, 1893, 135–156
- Zuckerman 2024: V. G. Zuckerman, Political Performativity in Performance Culture. Xenophon's Hipparchikos and the Dithyrambic Chorus, *Polis* 41, 2024, 227–251

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence
- Abb. 2: © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

Abb. 3: © Hellenic Ministry of Culture and Sports / Archaeological Receipts Fund. National Archaeological Museum, Athens

Abb. 4: Triante 1998, 186 Taf. 192

Abb. 5: Triante 1998, 196 Abb. 208

Abb. 6: Triante 1998, 192 Abb. 204

Abb. 7: Triante 1998, 188 Abb. 194

Abb. 8: © ArchaiOptix, Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

Abb. 9: V. Brinkmann, Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur (München 2003) Taf. 56 Abb. 56.6; Karakasi 2001, Taf. 270 (Ausschnitt); Triante 1998, 189 Abb. 195. (Ausschnitt)

Abb. 10: Albumcover von Cowboy Carter, 2024 © Beyoncé

