



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Fries des sog. Ilissos-Tempels in Athen“

verfasst von / submitted by

Elke Pühringer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 885

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Klassische Archäologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Prof. Dr. Marion Meyer

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Frau Univ.-Prof. Dr. Marion Meyer, die mir dieses Thema für die Masterarbeit vorgeschlagen hat. Ich danke ihr für ihre wertvollen Ratschläge, ihr Engagement und die viele Zeit, die sie mit der Lektüre meiner Manuskripte verbrachte.

Meinen FreundInnen und KollegInnen, die mich in allen Phasen meiner Masterarbeit begleitet und unterstützt und mir stets neuen Mut gemacht haben, danke ich sehr herzlich. Meinem Partner danke ich für den emotionalen Beistand und vor allem dafür, dass er immer an mich geglaubt hat.

Tiefe Dankbarkeit möchte ich meinen Eltern für ihre grenzenlose Unterstützung in jeder Hinsicht aussprechen, ohne die dieses Studium nie möglich gewesen wäre.

Wien, im März 2016

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	1
Inhaltsverzeichnis	3
1 Einleitung.....	5
2 Forschungsgeschichte	7
2.1 Der Ilissos-Tempel.....	8
2.2 Der Fries.....	12
2.3 Zu Datierung, Tempelinhaver und Deutung des Frieses	14
2.3.1 Datierung	15
2.3.2 Identifizierung des Tempelinhavers	17
2.3.3 Deutungsversuche	19
3 Der Ilissos-Tempel	29
3.1 Architektur	29
3.2 Bauordnung und Gebäudetyp	34
4 Der Fries des Ilissos-Tempels.....	39
4.1 Katalog der Friesplatten	41
4.1.1 Beschreibung Platte A	41
4.1.2 Beschreibung Platte B	41
4.1.3 Beschreibung Platte C	43
4.1.4 Beschreibung Platte D	44
4.1.5 Beschreibung Platte E	46
4.1.6 Beschreibung Platte F.....	48
4.1.7 Beschreibung Eckblock G	50
4.2 Komposition.....	51
5 Datierung	57
5.1 Sitzende Männer	57
5.2 Stehende Männer	62
5.3 Die kämpfende Zweiergruppe der Platte D.....	65
5.4 Die laufende Frau	67
5.5 Ergebnis der Stilanalyse	71

6	Ikonographische Analyse	73
6.1	Ikonographische Analyse der Platten A, B und C	74
6.2	Ikonographische Analyse der Platten D und E	83
6.2.1	Bildtypus Frauenraub	89
6.2.2	Bildtypus Frauenverfolgung	90
6.3	Ikonographische Analyse des Eckblockes G	97
6.4	Zusammenfassung	99
7	Kopien des Frieses	103
8	Zusammenfassung	113
9	Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur	117
10	Abbildungsnachweise	123
11	Abbildungsverzeichnis	125
12	Abstract	137

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Friesen eines kleinen ionischen Tempels, der bis in das 18. Jh.n.Chr. südöstlich der Akropolis von Athen lag und uns nur durch wenige architektonische Fragmente und Aufzeichnungen erhalten ist. Da dem Tempel aufgrund der unbekannten Tempelgottheit kein spezifischer Name zugeschrieben werden kann, bürgerte sich, wegen der Lage im Ilissos-Gebiet, in der Forschung der Name „Ilissos-Tempel“ ein.¹

Wenngleich uns nur sehr wenig über den Ilissos-Tempel bekannt ist, ist die Forschung bereits seit 130 Jahren angeregt, sich mit dem Tempel und seinem Skulpturenschmuck zu beschäftigen. Dies liegt einerseits an den Darstellungen der erhaltenen Friesplatten, die bis heute keinem Mythos zugeordnet werden können, andererseits an den architektonischen Ähnlichkeiten zum Athena Nike-Tempel. Ein weiterer spannender Aspekt ist die Tatsache, dass vermutlich Kopien des Ilissos-Frieses existieren.

Aufgrund der umfangreichen Forschungsgeschichte und der divergierenden Ansätze hinsichtlich Datierung und Deutungsmöglichkeiten ist ein erstes Ziel dieser Arbeit, eine plausible Datierung des Frieses herauszuarbeiten. Ein weiteres Ziel verfolgt die Absicht, die unterschiedlichen Deutungsversuche zu sammeln, zu analysieren, zu bewerten und auf die plausibelsten Möglichkeiten zu reduzieren. Zu guter Letzt soll geprüft werden, ob es tatsächlich spätere Werke gibt, die als Kopien des Ilissos-Frieses angesprochen werden können.

Eine umfassende und kritische Literaturanalyse bildet das Fundament dieser Masterarbeit. Des Weiteren wird eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Stil und der Ikonographie des Frieses als geeignete Methodik zur Erreichung der Zielsetzungen erfolgen. Um Kopien des Ilissos-Frieses als diese identifizieren zu können, sollen am Ende der Arbeit jene späteren Werke überprüft werden, die in der Forschung bereits als Kopien angesprochen wurden.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der Forschungsgeschichte, die sowohl Arbeiten zum Tempel an sich anführt, jedoch vor allem Studien zum Stil des Frieses und das breite Spektrum der unterschiedlichen Deutungsversuche präsentiert. Im anschließenden Kapitel zur Architektur des Tempels werden die wenigen erhaltenen

¹ Die korrekte Bezeichnung lautet „sog. Ilissos-Tempel“, da der Tempel nicht dem „Ilissos“ geweiht war, wir aber den ursprünglichen Namen nicht kennen. Im Sinne der besseren Lesbarkeit wird der Tempel in der vorliegenden Arbeit schlicht „Ilissos-Tempel“ genannt.

architektonischen Bauglieder jenen von anderen klassischen Gebäuden gegenübergestellt, um Aussagen zur Datierung des Tempels treffen zu können. Auf Grundlage von M. Korres' Studie zur ionischen Architektur soll außerdem der Gebäudetyp des Ilissos-Tempels näher betrachtet und andere Tempel dieser Bauordnung angeführt werden. In den darauf folgenden Kapiteln stehen die Friesen im Mittelpunkt. Im Katalog der Friesplatten werden die einzelnen Platten detailliert beschrieben, dem folgt eine Auseinandersetzung mit den kompositorischen Aspekten. Für die zeitliche Einordnung des Frieses sollen die vier am besten erhaltenen Friesplatten herangezogen werden und durch Vergleiche mit zeitnahen Friesen aus Athen mittels einer Stilanalyse untersucht werden. Die Datierung des Frieses, die in der Forschung nach wie vor zu verschiedenen Ergebnissen führt, stellt aufgrund der verwaschenen Oberflächen der Friesplatten eine besondere Herausforderung dar. Glücklicherweise ist das Figurespektrum des Ilissos-Frieses, sowie die Auswahl an relevanten Vergleichsbeispielen breit gefächert, sodass eine zeitliche Einordnung möglich sein sollte. Im Anschluss daran folgt eine ikonographische Analyse der Bildinhalte der Friesplatten, auf deren Grundlage eine Deutung des Dargestellten versucht wird. Dabei sollen bestehende Deutungsmöglichkeiten geprüft und diskutiert werden, die Präsentation von neuen Ansätzen wird nicht verfolgt. Die vielseitigen Deutungsmöglichkeiten, die sich seit dem Ende des 19. Jh. entwickelten, sollen im Rahmen der Forschungsgeschichte und durch die Diskussion der Ikonographie bewertet werden. Dabei wird die Absicht verfolgt, Deutungsansätze, die mit der Ikonographie des Ilissos-Frieses nicht in Einklang gebracht werden können, auszuschließen, sodass im Idealfall eine überschaubare Anzahl an Möglichkeiten wahrscheinlich gemacht werden kann. Dass dem Ilissos-Fries im Endeffekt ein spezieller Darstellungsinhalt zugeschrieben werden kann ist unwahrscheinlich, da das Thema der Platten nicht einem Mythos zugeordnet werden kann, es wird lediglich eine hypothetische Bestimmung des Dargestellten möglich sein. In einem letzten Kapitel soll die Frage erörtert werden, ob Kopien des Ilissos-Frieses existieren. Alle Ergebnisse werden in einem abschließenden Kapitel zusammengefasst.

2 Forschungsgeschichte

Im Südosten der Akropolis von Athen, am südlichen Ufer des Flusses Ilissos, gegenüber der Kallirhoe am Westabhang des Windmühlenhügels, stand bis in das Jahr 1778 ein kleiner ionischer Tempel. Dieser hatte bis zu diesem Zeitpunkt nur überdauert, da er im 5. Jh. n.Chr. in eine Kirche umgewandelt wurde. Einen weiteren Umbau erfuhr der Tempel im 17. Jh., als eine kleinere Kirche mit dem Namen Panhagia stin Petra an ebendieser Stelle errichtet wurde. Über die Geschichte des Tempels und den Kulturenhaber ist wenig bekannt und auch die antiken Schriftquellen geben unzureichend Auskunft darüber. Die ältesten und bis heute essentiellen Studien zum Tempel stammen von J. Stuart und N. Revett, die während ihres Besuches in Athen von 1751 bis 1753 entstanden. Sie sahen den Tempel bzw. die Überreste davon in gutem Erhaltungszustand, die Kirche, in die der Tempel umgewandelt wurde, war jedoch zu Zeiten des Besuchs der beiden bereits verwaist. Der Grund für die endgültige Zerstörung des Tempels nicht einmal 20 Jahre später² geschah auf Befehl des türkischen Pascha Chasekis, da das Material des Tempels für eine Verteidigungsmauer gegen den feindlichen Einfall der Albaner benutzt werden sollte.³ Daneben existiert noch eine zweite Version eines Reisenden aus dem Jahr 1768, der festhält, dass der Tempel von den Türken an den Erzbischof Athens verkauft wurde, um Material für den Bau einer neuen Kirche zu erlangen: „An dem Orte wo man gemeiniglich den Brunnen Kalirrhoe annimmt, war ein artiger, kleiner, ionischer Tempel, simpel aber schön, und ein wenig von der gewöhnlichen Art abweichend. J. Stuart hat ihn noch gesehen und eine Abbildung davon geliefert. Der griechische Erzbischof von Athen, der ein so grosser Ignorant aller Schönheit, sowohl in Absicht der Kunst als aller andern Dinge ist, als es sein Stand und der jetzige Zustand seiner Nation notwendig machen, dieser Erzbischof kaufte eine Kirche in der Stadt zu bauen.“⁴

In jedem Fall wurde der Tempel, der bereits durch die zwei Umbauphasen stark zerstört und verändert wurde, im Jahr 1778 vollständig abgetragen und ist uns seit dem nur mehr in Fragmenten erhalten.

² Es werden unterschiedliche Zeitpunkte für die Zerstörung angegeben, die allgemeine Forschungsmeinung einigte sich auf das Jahr 1778 u.a. entsprechend Judeich 1931, 110,420; Shear 1963, 388; Travlos 1971, 113.

³ Picón 1978, 47-48.

Die erste Information über den Tempel stammt aus dem Jahr 1674, als ein französischer Gesandter darin eine Messe hielt, siehe Stuart-Revett 1825, 29-30 Fußnote c.

⁴ Siehe: J. H. Graf von Riedesel, Bemerkungen auf einer Reise nach der Levant, ed. C. H. Dohm, Leipzig 1774, 108-109.

2.1 Der Ilissos-Tempel

Der Name Ilissos-Tempel rührt von der Bezeichnung des Flusses Ilissos bzw. des Ilissos-Gebietes her, das den ganzen Bereich südlich der Akropolis bis zum Fluss meint und gemeinsam mit der Akropolis das athenische Stadtgebiet des 5.Jh. v.Chr. ausmachte.⁵ Pausanias beschrieb auf seiner Reise durch Athen das Gebiet des Ilissos mit dem vermeintlichen Ilissos-Tempel folgenderweise: „[...] An Flüssen fließen bei Athen der Ilissos und ein Fluss, der ebenso heißt wie der keltische Eridanos und in den Ilissos mündet. [...] Nach dem Überschreiten des Ilissos kommt man an einen Ort Agrai mit einem Tempel der Artemis Agrotera. Hier soll Artemis von Delos kommend zuerst gejagt haben [...]“⁶

Bereits im 17. und 18. Jh. n.Chr. wurde das kleine Heiligtum als Ilissos-Tempel angesprochen und war auf Stadtplänen Athens verzeichnet, wie es Reiseberichten zu entnehmen ist.⁷ Eine detailliertere Beschreibung des Tempels, versehen mit Zeichnungen, wurde in der Mitte des 18. Jh. n.Chr. von R. Pococke veröffentlicht.⁸

Im Jahr 1751 reisten N. STUART und J. REVETT nach Athen um den Ilissos-Tempel zu vermessen und zu untersuchen. In ihrer Publikation „The Antiquities of Athens“ aus dem Jahr 1762 veröffentlichten die Autoren Zeichnungen und Maßangaben, die noch heute für die Beschäftigung mit dem kleinen ionischen Tempel herangezogen werden. Vor Ort fanden sie einen Oberbau aus pentelischem Marmor vor, dessen Schmuck aus Friesen auf dünnen Platten bestand. Von diesen Platten fanden sie jedoch vor Ort nichts mehr vor: „(...) the cymatium of the cornice is destroyed, as are likewise the ornaments of the frieze, which was composed of slabs about an inch and a half thick. These were probably decorated with sculpture, and added after the temple was built (....).“⁹ Eine uns heute nicht mehr erhaltene Platte ergänzten sie in einer zeichnerischen Rekonstruktion auf Grundlage eines „fragment found in Athens, which may possibly have belonged to this place, since its height and thickness is such as exactly supplies the space designed for this ornament.“ Im Jahr 1765 kehrte J. Revett nach Athen zurück und verfasste mit R. Chandler und W. Pars weitere

⁵ Thuk. II, 15, 3-6.

⁶ Paus. 1, 19, 6. (Nach der Übersetzung von E. Meyer)

⁷ Siehe: R. P. Robert de Dreux, *Voyage en Turquie et en Grèce* (1665-1669); Marquis de la Guilletière, *An account of a late voyage to Athens*, London 1676, 252; J. Spon – G. Wheler, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant fait aux années 1675 & 1676 II*, Lyons 1678, 210-212; M. Collignon, *Relation d'Athènes*, CRAI 25, 1897, 66.

⁸ Siehe: R. Pococke, *A description of the East and some other countries II*, ii, London 1743-1745, 167, pl. LXXIV.

⁹ Stuart-Revett 1825, 34.

Studien, einerseits über den Zustand des Tempels, andererseits über sein Aussehen.¹⁰ Dank der Bauaufnahmen von J. Stuart und N. Revett sind uns bis heute architektonische Elemente des Ilissos-Tempels in Zeichnungen erhalten¹¹, die nach wie vor als wichtigste Grundlage für eine Auseinandersetzung mit dem Tempel dienen.

Bei Grabungen im Ilissos Gebiet südlich des Olympieions gegen Ende des 19. Jh. n.Chr., also mehr als hundert Jahre nach der endgültigen Zerstörung des Tempels, identifizierte A. SKIAS an dieser Stelle Umrisse eines Tempels. Er erkannte die Form von Felsbettungen und stieß auf Porosblöcke, die zum Fundament des Tempels bzw. zum Unterbau des Pronaos gehörten. Weitere Funde beinhalteten ein Fragment des Reliefschmuckes, das in Kapitel 3 beschrieben werden wird, und eine große Anzahl an, im gesamten Areal verstreuten, Marmorplättchen. Seine Grabungsergebnisse veröffentlichte der Autor 1897 in seinem Werk „Praktika“ und datierte den Tempel in die Mitte des 5.Jh.¹² Durch A. Skias' Grabungsbefund wurden erstmals architektonische Reste des Tempels fassbar.

F. STUDNICZKA setzte sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh. n.Chr. im „Leipziger Winkelmannsblatt“ 1910 und im „Jahrbuch des Instituts“ 1916 intensiv mit dem Tempel und seinem Fries auseinander und stellte eindeutige architektonische Übereinstimmungen mit dem Athena Nike-Tempel fest. Damit war er aber nicht der erste, denn bereits im Jahr 1839 wurde die große Ähnlichkeit der beiden Tempel erkannt (vor allem Parallelen hinsichtlich Maße und Proportionen).¹³ F. Studniczka stellte die Vermutung an, dass die Erbauung des Nike-Tempels zwar in der Mitte des 5. Jhs. v.Chr. anberaumt gewesen war, jedoch nicht unmittelbar ausgeführt wurde. Mit dem Bau des Ilissos-Tempels wurde jedoch laut F. Studniczka um 450 v.Chr. begonnen und zwar unter Heranziehung der Pläne und Vorgaben, die ursprünglich für den Athena Nike-Tempel bestimmt waren. Somit brachten vor allem die architektonischen Übereinstimmungen mit dem Athena Nike-Tempel den Autor zu dieser zeitlichen Einordnung.¹⁴

¹⁰ Siehe: R. Chandler, *Travels in Asia Minor and Greece*, 4th ed., Oxford 1825, 102-103.

Pars's Zeichnung des Tempels wurde publiziert in: Stuart-Revett, *The antiquities of Athens III* (1825) pl.1.

¹¹ Stuart-Revett 1825, 34.

¹² Skias 1897, 73-85.

¹³ Siehe: L. Ross – E. Schaubert – C. Hansen, *Der Tempel der Nike Apteros*, Berlin, 1839, 10-11.

¹⁴ Studniczka 1910, 33-43; 1916, 198-200; Shear 1963, 398.

Die Identifizierung des Ilissos-Tempels fand weitere Unterstützung durch die Ergebnisse von J. TRAVLOS, der im Ilissos-Gebiet zwischen 1956 und 1967 Ausgrabungen leitete und in seinem „Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen“ 1971 erstmals dem Tempel einer fixen Stelle zuwies. Er nannte als Standort den Fuß des kleinen Felshügels an der nordöstlichen Ecke der Kreuzung der Allee Ardittou mit der Straße D. Koutoula. Im Jahr 1962 wurde, während der Errichtung der Allee, eine Mauer mit 1,10 m Breite aus Porosquadern gefunden, die mit einer Entfernung von 8 m parallel zur Nordkante des Tempels verlief und vermutlich als Stützmauer für die Erdfüllung der Tempelterrasse diente. Neben Abfallresten von der Bearbeitung von Poros- und Marmorblöcken fanden sich darüber hinaus auch Keramikreste in der Füllung.¹⁵

I. M. SHEAR verfasste in der ersten Hälfte der 60er Jahre eine umfangreiche Publikation über die enge Beziehung zwischen Ilissos- und Athena Nike-Tempel hinsichtlich Grundriss, Proportionen und Details und möchte in Kallikrates den Architekten der beiden Tempel sehen. Auch den Tempel der Athener in Delos und das Erechtheion schreibt sie diesem Architekten zu. Die Autorin geht von einer sehr frühen Datierung um 448 v.Chr. aus und setzt den Baubeginn noch vor die Errichtung des Parthenon. I. M. Shear war der Überzeugung, dass beiden Tempeln derselbe Plan zugrunde lag, der zuerst beim Ilissos-Tempel ausgeführt wurde und später, mit einigen Änderungen, beim Athena Nike-Tempel.¹⁶ Diese Annahme kann heute jedoch ausgeschlossen werden. Dies verdanken wir u. a. dem Beitrag von B. WESENBERG. In seiner „Baugeschichte des Niketempels“ präsentierte er die Entwicklung der attischen Säulenbasen sehr anschaulich und machte so Rückschlüsse auf den Baubeginn und die Baugeschichte möglich. Dabei verglich er die Säulenbasen und Toichobatprofile des Ilissos-Tempels, des Athena Nike-Tempels, der Propyläen und des Erechtheions und stellte u. a. fest, dass besonders die Säulenbasen des Ilissos- und des Athena Nike-Tempels Parallelen hinsichtlich Proportionen und Höhenverhältnissen erkennen lassen. Dabei schloss B. Wesenberg vollkommen aus, dass dem Ilissos-Tempel derselbe Entwurf wie dem Athena Nike-Tempel diene. Dies argumentierte er überzeugend hauptsächlich aufgrund der Form der Säulenbasen, jedoch untermauerte er seine Ansicht auch mit der Tatsache, dass nicht von einem detaillierten Gesamtentwurf für einen Tempel

¹⁵ Travlos 1971, 112.

¹⁶ Shear 1963, 375-424.

ausgegangen werden kann.¹⁷ Die umfangreichen Ähnlichkeiten der Bauformen der beiden Tempel erklärte B. Wesenberg mit einer möglichen wechselseitigen Beeinflussung mehrerer Architekten, die am selben Ort und zur selben Zeit tätig waren.¹⁸ Auch M. Miles wies darauf hin, dass der Ilissos-Tempel weder als Prototyp, noch als Kopie des Nike-Tempels gesehen werden darf, sondern als eigenständiges Gebäude mit sorgfältigen ästhetischen Überlegungen.¹⁹ Aufgrund B. Wesenbergs Ergebnissen kann für den Ilissos-Tempel ein Baubeginn in den 40er Jahren des 5.Jh. angenommen werden, die Fertigstellung erfolgte wahrscheinlich, nach einem Baustopp, in den frühen 20ern des 5.Jh.²⁰

Die Studie von M. KORRES, die er 1994 beim Bauforschungskolloquium in Berlin präsentierte, stellt den bis heute bedeutendsten Beitrag zur ionischen Architektur dar. Der Autor beschäftigte sich mit der Entwicklung der einzelnen architektonischen Elemente, unter anderem Kapitelle und Säulen, versuchte sich an Entwurfsrekonstruktionen und war der erste, der weitere Beispiele zum Ilissos-Tempel nannte, die hinsichtlich Bauordnung und Gebäudetyp relevant sind. M. Korres stellte Unterschiede zwischen Normal- und Eckkapitell fest, die die Erkenntnis nach sich zogen, dass die Säulen des Ilissos- und des Athena Nike-Tempel zwar hinsichtlich ihrer Gestaltung gleich sind, jedoch nicht in Bezug auf ihre Maße. Dies sah der Autor als Hinweis für die Einzigartigkeit der Kapitelle jedes Tempels. Erstaunliche Gemeinsamkeiten brachte die Untersuchung der Kapitelle des Ilissos-Tempels und der West-Stoa des Asklepieion zu Tage, die einen gemeinsamen Entwurf vermuten lassen. M. Korres' Rückschlüsse auf andere

¹⁷ Wesenberg 1981, 42-43.

„Aus der skizzierten Entwicklung der frühen attischen Säulenbasen resultiert, dass die Form der Säulenbasis des Ilissos-Tempels jünger ist als die der Säulenbasis des Nike-Tempels. Wenn tatsächlich ein ursprünglich für den Nike-Tempel vorgesehener Entwurf zunächst am Ilissos-Tempel und erst später am Nike-Tempel selbst realisiert worden wäre, dann könnte, lässt man die Möglichkeit einer nachträglichen Veränderung der Basis des Ilissos-Tempels vorerst außer Betracht, das Verhältnis der beiden Basen allenfalls umgekehrt sein. Geht man hingegen davon aus, dass die Säulenbasis des Ilissos-Tempels während der Bauausführung verändert wurde, dann muss man damit rechnen, dass die ursprünglich vorgesehene Form ungefähr der Säulenbasis des Nike-Tempels entsprochen hat [...] Dann spricht aber die Modernisierung einer derartigen Säulenbasis am früher ausgeführten Ilissos-Tempel gegen ihre Beibehaltung am später ausgeführten Nike-Tempel und somit wiederum für eine frühe Bauausführung des letzteren. Die Form der Säulenbasen verbietet auf jeden Fall, im Ilissos-Tempel einen verhinderten Nike-Tempel zu erkennen.“

¹⁸ Für weitere Argumente siehe Wesenberg 1981, 44.

¹⁹ Miles 1980, 318.

²⁰ Wesenberg 1981, 28-43.

Auch H. BÜSING setzte sich mit der Bauplanung von ionisch-attischen Säulenfronten auseinander und unterzog sowohl den Ilissos-Tempel als auch den Athena Nike Tempel einer komplizierten Proportionsanalyse, die aber mehr Verwirrung stiftet, als sie Erkenntnis bringt. - siehe Büsing 1985, 188-205.

attische Gebäude erlauben eine erweiterte Rekonstruktion der architektonischen Elemente des Ilissos-Tempels und lassen einen qualitativ sehr hochwertigen, vollendeten Tempel erschließen.²¹

2.2 Der Fries

Als N. Stuart und J. Revett ihre Vermessungen anstellten, kamen ihnen keine Skulpturen unter, doch merkten sie an, dass zu vermutende Friesplatten fehlten.²² Dies verwundert nicht, da bereits in Berichten des 17. Jh. n.Chr. die Kirche in Zusammenhang mit byzantinischen Fresken erwähnt wird, jedoch mit keinem Wort ein figürlicher Fries genannt wird.²³ Daraus kann geschlossen werden, dass spätestens bei den Umbauarbeiten im 17. Jh. n.Chr.²⁴ der klassische figürliche Fries entfernt wurde.

Die erhaltenen Friesplatten aus parischem Marmor, die dem Ilissos-Tempel als zugehörig identifiziert wurden, werfen bis heute viele Fragen auf und lassen keine sichere Deutung zu. Eine erste Erwähnung fanden die Reliefplatten, die später dem Ilissos-Tempel zugeschrieben wurden, erst zu Beginn des 19. Jh. Die Figuren der Platte C1 und Platte E wurden im Jahr 1806 erstmals schriftlich genannt, als F. A. VISCONTI ein Inventar der Obizzi Sammlung in der Catajo Villa in Padua verfasste.²⁵ Die Platten C1 und E wurden von Anfang an zueinander in Beziehung gesetzt, bis eine gewisse Ähnlichkeit mit drei weiteren Platten im Museum in Berlin erkannt wurde, die im Jahr 1897 vom Palazzo Giustiniani sulle Zatterede in Venedig nach Berlin kamen. R. v. SCHNEIDER äußerte sich folgendermaßen dazu: „Gleiche Herkunft, gleiche Maße und gleiches Material, nicht weniger die völlig gleiche Arbeit, nach der in den Reliefs Originalwerke des fünften Jahrhunderts zu erkennen sind, verbürgt, dass die drei Platten einer und derselben, einst an einem Gebäude friesartig verwandten Komposition angehört haben.“²⁶

Darüber wie und warum die fünf Platten bzw. Plattenfragmente B, C1, C2, D und E voneinander getrennt wurden, kann nur spekuliert werden. Vermutlich gelangten sie zu einem unbekannten Zeitpunkt nach Venedig und von dort ausgehend einerseits in das Palazzo Giustiniani, andererseits nach Padua. Die Sammlung in Padua, die zum

²¹ Korres 1996, 90-113.

²² Stuart-Revett 1825, 9.

²³ Beschi 2002, 14-15.

²⁴ Travlos 1971, 113.

²⁵ Studniczka 1916, 183.

²⁶ Schneider 1903, 92.

Großteil in der 2. Hälfte des 18. Jhs. entstand, war bis 1867 im Besitz des Herrschers von Modena, ging dann zu den Habsburgern über und gelangte wahrscheinlich so in das Kunsthistorische Museum in Wien.²⁷

R. v. Schneider erkannte zwar als erster die Zusammengehörigkeit der Platten B, D, C und E²⁸, eine Zuweisung zum Ilissos-Tempel geschah aber erst durch F. Studniczka. Dieser beschäftigte sich ab 1910 intensiv mit den Friesplatten und argumentierte in seinem Artikel „Friesplatten vom ionischen Tempel am Ilissos in Athen, Berlin und Wien“ in den Antiken Denkmälern III deren Zuweisung zum Ilissos Tempel vor allem hinsichtlich Höhe und Stärke der Platten, die exakt in die von J. Stuart und N. Revett genannten freien Stellen eingefügt werden konnten. Ein weiteres Argument war die Ausführung der Platten in einem offensichtlich ähnlichen Stil, mit isoliert stehenden Figuren oder Figurengruppen in einer felsigen Landschaft. Dass das Stück einer Platte in Berlin (Platte C) im Bruch genau an das des Wiener Fragments (Platte C1) anpasst, erwies sie ebenso als zusammengehörig. Auch den „schönen grobkörnigen parischen Marmor“ der Stücke, der sich bei allen Platten als genau der gleiche herausstellte, erkannte F. Studniczka als Gemeinsamkeit an. Darüber hinaus lieferten die Dübellöcher und die Spuren der ursprünglichen Befestigung an der Rückseite der Platten weitere Nachweise für eine gemeinsame Anbringung und einen gemeinsamen Ursprung.²⁹

Der Kernbestand der zum Ilissos-Tempel zugewiesenen Platten B bis E wurde am Ende des 19. Jhs. erweitert. Fragment A wurde 1897 von A. Skias innerhalb des Tempelareals entdeckt und stimmte hinsichtlich der Dicke mit den übrigen Platten überein. Des Weiteren wies es dieselben Spuren der Anathyrose wie die bereits bekannten Platten auf der Rückseite auf. Ebenso der Eckblock G wurde im Jahr 1893 von A. Skias im Bett des Ilissos Flusses in einem Wasserbehälter in unmittelbarer Nähe des Ilissos-Tempels entdeckt, gemeinsam mit drei weiteren Reliefs, die jedoch nicht mit dem Eckblock G in Zusammenhang stehen dürften. Der

²⁷ Picón 1978, 49-50.

Vor F. Studniczkas Zuweisung der Platten, waren die Skulpturen nur von einigen wenigen Katalogeinträgen und Notizen bekannt. In einem Artikel von A. Brückner traten sie ebenso auf, der mutmaßte, dass die Frieze zu einem kimonischen Schrein des Theseus in Athen gehörten – siehe Brückner 1910, 50-62.

²⁸ Siehe Schneider 1903, 91.

Der Autor mutmaßte, dass auf Platte D die Vergewaltigung der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren dargestellt ist. In dem Dargestellten der Platte E erkannte er eine Szene aus der Ilioupersis und benannte Figur E6 als Cassandra, die bei der Säule Zuflucht sucht

²⁹ Studniczka 1916, 36-39.

Ausgräber identifizierte den Block als Teil der Basis einer Statue³⁰, erst H. MÖBIUS wies ihn aufgrund der Höhe und Marmorqualität, welche den dünnen Platten entspricht, im Jahr 1928 dem Ilissos-Tempel zu. Letzterer ging davon aus, dass der Fries aus einer Kombination von Blöcken an den vier Ecken und aus Platten an den Längsseiten bestand. H. Möbius argumentierte die Zugehörigkeit des Eckblockes zum Tempel und zu den bereits bekannten Reliefs vor allem hinsichtlich Geländeangabe und Ähnlichkeiten in den Darstellungen.³¹ Des Weiteren ging H. Möbius davon aus, dass die Kampfszene des Eckblockes G nicht isoliert an einer der vier Ecken stand, sondern Teil einer Fortsetzung auf der ganzen Seite des Frieses war. Seine Ergebnisse fasste der Autor in einer schematischen Skizze einer möglichen Rekonstruktion der wenigen erhaltenen Platten im Ilissos-Fries zusammen.³²

In weiterer Folge wurde die Zugehörigkeit der Platten C, B, D, und E in der Forschung übereinstimmend akzeptiert, hinsichtlich des Plattenfragmentes A und des Eckblockes G gibt es nach wie vor Zweifel.

2.3 Zu Datierung, Tempelinhaber und Deutung des Frieses

Die Datierung des Tempels basierte anfangs rein auf Grundlage der architektonischen Überreste, erst in weiterer Folge wurden die Frieze und ihre Darstellungen für eine zeitliche Einordnung herangezogen. Trotz des schlechten Zustandes der Platten und den verwischten Oberflächen ist eine stilistische Analyse möglich, führt jedoch nach wie vor zu unterschiedlichen Ergebnissen. Der Bildinhalt selbst kann aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes der Platten weder eindeutig interpretiert werden, noch sind Aussagen über einen möglichen Tempelinhaber davon abzuleiten. Beides stellt große Probleme dar und wird in der Forschung unter Heranziehung der verschiedensten Hypothesen seit Langem diskutiert.

³⁰ Skias 1897, 82.

³¹ Zum Beispiel nennt H. Möbius die Ausfallstellung des Kriegers auf Eckblock G im Vergleich zu dem Mann auf Platte D, der seinen Fuß auf eine Bodenerhebung setzt, als Gemeinsamkeit.

³² Möbius 1935/36, 234-268.

2.3.1 Datierung

Frühe Forscher des 19. Jh.n.Chr. waren der Meinung, dass man aufgrund der Architektur des Tempels, unabhängig vom Fries, von einer Datierung kurz vor dem Athena Nike-Tempel ausgehen könne.³³

Einer der ersten, wenn auch eher vagen, Datierungsvorschläge stammte von R. v. Schneider, der die Platten in der Mitte des 5. Jh. v.Chr. ansetzte.³⁴ F. Studniczka argumentierte die Datierung des Frieses zu einem großen Teil mit der Datierung des Tempels und schlug dementsprechend eine Einordnung zwischen 450 und 448 v.Chr. vor. F. Studniczkas Datierung des Ilissos-Frieses fand allgemeine Anerkennung und wurde von vielen akzeptiert, dazu zählen u.a. W. Judeich, E. Pfuhl, W. B. Dinsmoor, I. M. Shear, C. Blümel und R. Carpenter.³⁵ Zuletzt sprach sich W. A. Childs 1985 wieder für eine frühere Datierung aus und wollte den Tempel mit seinem Fries zwischen 445 und 440 v.Chr. einordnen.³⁶

H. Möbius zweifelte eine Datierung der Frieze um 450 v.Chr. an, da ihm „so räumlich empfundene Gruppen wie die des Mädchenraubes vor dem Parthenon-Fries nicht möglich erscheinen“³⁷ und setzte diese ein wenig später um 440 v.Chr. an. Größere Ähnlichkeiten möchte er hinsichtlich der Gruppenbildungen der Frauenraubszenen der Ilissos-Frieze und den der Niobidenreliefs³⁸ erkennen, ebenso zwischen dem „trauernden Jüngling“ auf Platte B und den Reliefs in Lateran. Der Autor versuchte mit motivischen Vergleichen zu den einzelnen Figuren und Figurengruppen diese zeitlich einzuordnen und ging sogar so weit, dass er im Meister des Ilissos-Frieses den der Reliefs am Zeus-Thron in Olympia zu erkennen glaubte.³⁹ Neben H. Möbius

³³ Siehe hierzu: L. Ross, E. Schaubert, C. Hansen, Der Tempel der Nike Apteros, Berlin 1839, 10-11. Unter anderem O. Puchstein und W. R. Lethaby gruppierten auf Grundlage der Kapitelle die Propyläen den Ilissos-Tempel und den Nike Tempel chronologisch - siehe hierzu O. Puchstein, Das ionische Capitell, Berlin 1887, 14; W. R. Lethaby, Greek Buildings represented by fragments in the British Museum, London 1908, 155.

³⁴ Schneider 1903, 92.

Schneider gibt nicht an warum er in den Reliefs „Originalwerke des 5.Jahrhunderts“ zu erkennen meint. Die zeitliche Einordnung argumentiert er lediglich aufgrund seiner Deutung des Dargestellten mit dem Raub der Leukippiden, der auf Vasenbildern aus der Mitte des 5.Jh. ebenso vorkommt.

³⁵ Judeich 1931, 420; E. Pfuhl, Masterpieces of Greek drawing and painting. Transl. by J. D. Beazley (1926), 142; Picard 1939, 710; Dinsmoor 1950, 185; Shear 1963, 398; Blümel 1966, 90; R. Carpenter, The architects of the Parthenon (1970), 91-92.

³⁶ Childs 1985, 208-251.

³⁷ Möbius 1928, 5.

³⁸ Deren Vorbilder stammen vermutlich vom Fries des Zeus-Thrones in Olympia.

³⁹ Möbius 1928, 5.

sprachen sich anfangs u. a. auch L. Curtius und G. Lippold für eine niedrigere Datierung aus.⁴⁰

Ab den 70er Jahren begannen sich vor allem C. A. Picón und A. Krug auf Grundlage von stilistischen Argumenten für eine spätere Datierung in die 430er oder 420er Jahre v.Chr. auszusprechen.⁴¹ C. A. Picón nannte 1978 in seinem Artikel die vorhandene Tiefe und Dreidimensionalität, die stark an die Frieze des Nike-Tempels, des Hephaisteions und der Niobiden denken lassen. Die großzügigen freien Flächen um die Figuren finden ebenso eine Parallele im Nike-Tempel und im Hephaisteion. Außerdem sprechen die Gewanddrapierungen, der Faltenwurf im Brustbereich, ebenso wie die Körperhaltungen für eine spätere Datierung. Nach C. A. Picón spiegeln die Skulpturen der Ilissos-Frieze jene des Nike-Tempels und des Niobidenfrieses wider, in geringerem Ausmaß auch jene des Hephaisteion, womit von einer Datierung in das spätere 5. Jh. v.Chr. ausgegangen werden kann.⁴² Auch A. Krug sprach sich aufgrund ähnlicher Argumente für eine Datierung um 420 v.Chr. aus.⁴³

Zu Beginn der 80er Jahre präsentierte M. MILES ihre Ergebnisse in dem Artikel „The Date of the Temple on the Ilissos River“ und ordnete den Bau des Ilissos-Tempels zwischen den Jahren 435 und 430 v.Chr. an. Sie setzte den Tempel nach dem Baubeginn der Propyläen an, jedoch vor dem Tempel der Athena Nike und ging auch hinsichtlich des Stils des Ilissos-Frieses von einer zeitlichen Einordnung in die 30er Jahre aus. Zu diesem Ergebnis gelangte die Autorin vor allem indem sie die Ilissos Figur D3 zwischen Figur G des Ostgiebels des Parthenon und den Figuren 22 und 24 der Platte C des Nike Tempels einordnete.⁴⁴

Während also ab den 70er Jahren die zeitliche Einordnung des Frieses tendenziell in Richtung 30er und sogar 20er Jahre des 5.Jhs. ging, ist dies bis heute die vorherrschende Meinung, auch wenn sich einige wenige, zum Beispiel W. A. Childs 1985, wieder für eine frühere Datierung aussprachen. Die Argumente und Gründe für eine Datierung in die 30er Jahre des 5.Jh. werden in Kapitel 5 ausführlich präsentiert.

⁴⁰ L. Curtius, Die antike Kunst (Potsdam 1938) 227; G. Lippold, Die griechische Plastik, Handbuch der Archäologie VI, 1950, 159.

⁴¹ Picón 1978; Krug 1979.

⁴² Picón 1978, 72-73.

⁴³ Krug, 1979, 7-21.

⁴⁴ Miles 1980, 309-325.

2.3.2 Identifizierung des Tempelinhabers

J. Stuart und N. Revett beschrieben das Areal um den Tempel als schönes und weitläufiges Gebiet mit vielen Ruinen und Fundamenten anderer Gebäude in der Nachbarschaft. Die Autoren erkannten einige Gebäude, die bereits von Pausanias gesehen und genannt wurden⁴⁵; so zum Beispiel das Stadion, den Altar der „Muses Ilissides“, das Monument des Nisus und den Tempel der Artemias Agrotera, außerdem den Tempel des Boreas, der bei Herodot⁴⁶ erwähnt wird. Keines der genannten Gebäude konnte jedoch mit dem kleinen ionischen Tempel identifiziert werden, weswegen die Autoren, vermutlich mit Hilfe des Ausschlussprinzipes, mutmaßten, dass es sich dabei um den Tempel des athenischen Helden Panops handeln könnte.⁴⁷

Nach den ersten Grabungen waren A. Skias⁴⁸, C. Wachsmuth⁴⁹ und W. Judeich⁵⁰ der Meinung, dass der Tempel der Demeter in Agrai geweiht gewesen war, da die Funde „etliche ungefirnißte Väschen einer in Eleusis häufigen Gattung“⁵¹ enthalten hatten.⁵² Wenige Jahre später wurde die Identifizierung von H. Möbius wieder aufgegriffen, der sich für die Gleichsetzung des kleinen Tempels mit dem berühmtesten Heiligtum in Agrai aussprach: Jenes der Demeter und Kore, in dem die Feierlichkeiten der Kleinen Mysterien begangen wurden.⁵³ Diese Identifizierung begründete H. Möbius mit der gefundenen Weihinschrift an Demeter und Kore in der östlichen Tempelmauer⁵⁴, mit den vielen paarweisen Votivnischen im Felsen und den bereits erwähnten ungefirnißten Miniaturvasen. Ausschlaggebend für Möbius war auch die Verbindung des Sarkophags von Torre Nuova zum Ilissos-Fries. Dass auf dem Sarkophag einerseits eine Mysteriendarstellung zu sehen ist und andererseits die Schmalseite C vermutlich eine Kopie der Ilissos Platte B enthält, war für H. Möbius Grund genug, um von dem Dargestellten des Sarkophages auf den Ilissos Fries zu

⁴⁵ Paus. 1, 29.

⁴⁶ Hdt. 7, 189.

⁴⁷ Stuart-Revett 1825, 29-30.

⁴⁸ Skias 1897, 73-85.

⁴⁹ C. Wachsmuth, Neue Beiträge zur Topographie von Athen (1897), 190.

⁵⁰ Judeich 1931, 370.

⁵¹ Skias 1897, 82.

⁵² Studniczka 1916, 170: „Auch der große wohlgeordnete Begräbnisplatz, der im 2. oder 3. Jh.n.Chr., aber noch von Heiden, ganz nahe vor dem Tempel angelegt wurde, könnte an die Stätte der dem Jenseits zugewandten Mysterien zu passen scheinen, wenn nur Eleusis selbst etwas Ähnliches dargeboten hätte.“

⁵³ Zur Vertiefung siehe G. Mylonas, Eleusis and the Eleusinian Mysteries, Princeton 1961, 239-243.

⁵⁴ K. Pittakis, Ancienne Athènes où la description des antiquités d'Athènes et de ses environs (Athens 1835), 188.

schließen und den Tempel in Zusammenhang mit den Kleinen Mysterien zu sehen.⁵⁵ Er wies noch weitere Funde dem „Mysterienheiligtum“ zu, u. a. ein Weihrelief, das in einem byzantinischen Grab relativ weit entfernt des Ilissos gefunden wurde und wohl Kore und Demeter zeigt.⁵⁶

Gegen den Vorschlag von H. Möbius, in dem Tempel das Metroon von Agrai zu erkennen, spricht sich u.a. J. Travlos hauptsächlich aufgrund der Lage des Tempels aus, da nach antiken Schriften das Metroon näher am Fluss gelegen haben müsste.⁵⁷ J. Travlos identifizierte, wie von F. Studniczka 1916 erstmals vorgeschlagen und von C. Robert 1923 bestätigt⁵⁸, den Ilissos-Tempel als den Tempel der Artemis Agrotera, die in Schatzurkunden des Jahres 429/28 v. Chr. und auch von Pausanias erwähnt wird.⁵⁹ Er begründet diese Annahme unter anderem damit, dass einerseits der Bezirk der Agrai in diesem Areal des Ilissos-Gebietes vermutet wird und andererseits, weil bei antiken Autoren in Verbindung mit dem Tempel ein Flussübergang genannt wird.⁶⁰ Als geeignetste Stelle für ebendiesen Übergang bezeichnete J. Travlos den Platz „bei der Kirche Hagio Photini oberhalb der Kallirrhoe (...) da das Flussbett hier eben ist und aus hartem Kalkstein besteht.“⁶¹ Außerdem wurde hier offenbar für den Ilissos ein Durchlass in Form eines Grabens mit einer Länge von 34 m, einer Breite von 4 m und einer Tiefe von 2 m angelegt.⁶²

⁵⁵ Zu der möglichen Kopie siehe Kapitel 6. Kopien.

Möbius merkte an: „Wir finden hier eine Mysteriendarstellung zusammen mit mindestens einer gesicherten Figur des Frieses. Da müsste es doch ein sonderbarer Zufall sein, wenn der Fries nicht von demjenigen Tempel stammte, den man ohnehin mit den Kleinen Mysterien in Verbindung bringt.“ Möbius 1935/36, 243.

⁵⁶ Siehe dazu C. Karusos, Ein attisches Weihrelief, AM 54, 1929, 1-5, Taf. 1.

⁵⁷ Travlos 1971, 112-113.

Bei Grabungen in den 60er Jahren wurde im mittelalterlichen Flussbett des Ilissos ein Fundament gefunden, das als zugehörig zum Metroon von Agrai identifiziert werden könnte. Da das Heiligtum der Demeter jedoch eher weiter nördlich, direkt im Bett des Flusses Ilissos, bei Hagia Photini, zu vermuten sei, wurde diese Annahme wieder verworfen. G. Rodenwaldt vermutete, neben dem tatsächlichen Heiligtum der Demeter bei Hagia Photini, das Pansheiligtum des platonischen Phaidros.

⁵⁸ Robert 1923, 61-65.

⁵⁹ IG I² 220, 310 (IG I² = Inscriptiones Graecae, I, Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores, 2nd ed., ed. F. Hiller von Gaertringen, Berlin 1924); Paus. 1, 19, 6.

⁶⁰ Plat. Phaidr. 229B, 230B, 279B; Paus. 1, 19, 6.

Sokrates nennt diesen Übergang, als er Phaidros erklärt wo der Altar des Boreas ist und benennt dieses Gebiet mit „Agra“: „[...]zwei oder drei Stadien weiter, wo wir in den Agra hinübergehen und wo der Altar des Boreas ist[...].“

Ebenso Pausanias dürfte diesen Übergang benutzt haben: „[...] Nach dem Überschreiten des Ilisos kommt man an einen Ort Agrai mit einem Tempel der Artemis Agrotera.“

⁶¹ Travlos 1971, 112.

⁶² Travlos 1971, 112.

Die Annahme von W. Judeich und F. Studniczka, dass es sich bei dem Bau um den Tempel der Athena und des Zeus *epi palladio* handeln könnte,⁶³ wurde in den 90er Jahren wieder aufgenommen. M. KRUMME vermutete 1993 im sog. Ilissos-Tempel das für diese Gegend literarisch bezeugte Heiligtum „des Zeus und der Athena beim Palladion“. Nicht weit davon nahm er einen „Gerichtshof“ beim Palladion an, in dem wohl über Fälle von unabsichtlicher Tötung verhandelt wurde und zu dem ein Heiligtum gehörte. M. Krumme führte als Grundlage seiner Annahme zwei lokale Mythen an, nach denen die Athener das Palladion aus Troja im Heiligtum des Zeus und der Athena *epi palladio* unterbrachten.⁶⁴ Dass dieses Heiligtum am linken Ilissos-Ufer lokalisiert werden könnte und der Ilissos-Tempel aufgrund seiner Kopien bis in die Kaiserzeit eine gewisse Bedeutung gehabt haben dürfte, war für M. Krumme Grund genug um im Ilissos-Tempel ebenjenes Heiligtum zu vermuten.⁶⁵ Diese Zuweisung ließe sich also nur durch Mythen, die uns unbekannt sind, belegen und überprüfen, was diese Identifizierung nicht fassbar macht.

Aus diesem Grund erwäge ich nur die möglichen Benennungen des Tempels als Metroon von Agrai oder Heiligtum der Artemis Agrotera. Obwohl beide Möglichkeiten jeweils durch literarische Quellen in diesem Bezirk belegt sind, allerdings nicht die Assoziation eines Metroons mit den Feierlichkeiten der Kleinen Mysterien, kristallisierte sich eine Tendenz zu einer Identifizierung als Tempel der Artemis Agrotera heraus. Dies liegt hauptsächlich daran, dass das Heiligtum der Demeter aufgrund der damit in Verbindung stehenden Reinigungsriten näher am Fluss gelegen haben muss.⁶⁶

2.3.3 Deutungsversuche

Ganz am Anfang der Deutungsversuche stand F. A. Visconti, der, bevor weder die Zugehörigkeit der Platten miteinander noch eine Zuweisung zum Ilissos-Tempel geschah, die Darstellung auf Platte E der Iliupersis zuordnete.⁶⁷ Kurze Zeit später erkannte R. v. Schneider die Zusammengehörigkeit der Platten B, D, C und E, jedoch

⁶³ Studniczka 1916, 170-171, 1923/24, 116 Anm. 3; Judeich 1931, 372.

⁶⁴ Krumme 1993, 222-223.

⁶⁵ Krumme 1993, 220-227.

Nach einer Legende landeten die Argiver, als sie am Heimweg von Troja waren, in Phaleron. Sie wurden jedoch von den Athenern, angeführt durch den Sohn des Theseus Demophon, angegriffen und besiegt. So erhielten die Athener das Palladion aus Troja, welches sie im Heiligtum des Zeus und der Athena *epi palladio* unterbrachten

⁶⁶ Travlos 1971, 112.

⁶⁷ Siehe: F. A. Visconti, Documenti inediti per servire alla Storia dei Musei d'Italia, Vol. III (1880). Dieser Meinung schlossen sich Cavedoni, Conze und Heydemann an.

ging er nicht so weit das Dargestellte auf den Platten einem gemeinsamen Themenkreis zuzuordnen.⁶⁸ A. BRÜCKNER versuchte als Erster alle bekannten Platten in den Kontext eines Sagenkreises zu setzen und äußerte die Idee, alle Platten in den Theseus-Helena-Mythos einzufügen. Auf den Platten B und C möchte er die Nekyia des Theseus und Peirithoos sehen, die für ihren Versuch Persephone zu rauben, bestraft werden. Im Sitzenden B2 wollte er Theseus erkennen, im Sitzenden B3 Peirithoos, beide sind „auf dem Felsen des Stumpfsinnes, der Lethe, zu gähnender Langeweile verdammt“.⁶⁹ In den Stehenden der Platten B und C sah A. Brückner die drei Totenrichter und Hades selbst auf dem „Felsthron“.⁷⁰ Auf Platte D könnte laut A. Brückner die Rückholung der Helena durch die Dioskuren dargestellt sein, die aber auch die Mutter des Theseus entführten. Auf Platte E identifizierte der Autor den spartanischen König Tyndareos, der vor seinem Bruder flieht, dabei die kleine Helena auf dem Arm hält und seine Frau Leda „mit sanfter Gewalt“ zwingt vom geweihten Boden des Hausaltars loszukommen und mit ihnen zu fliehen. In den Zweiergruppen links und rechts sah A. Brückner die Dioskuren, die ihre Frauen, die Töchter des Leukippos, Hilaeira und Phoibe, zwingen mit ihnen zu gehen.⁷¹

Die Interpretation der Platten B und C fand in der Forschung teilweise Zustimmung⁷², erst in den 70er Jahren wurde die Nekyia-Deutung von W. FELTEN ausgeschlossen. Der Autor merkte an, dass Unterweltsskulpturen, auf denen der mythische Kern bestehend aus Herakles, Theseus und Peirithoos nicht dargestellt ist, nicht als Nekyia gedeutet werden können. Er begründete diese Aussage damit, dass der Mythos, nach dem Herakles Theseus und Peirithoos aus der Unterwelt befreien

⁶⁸ Siehe Schneider 1903, 91-93.

Der Autor mutmaßte, dass auf Platte D die Vergewaltigung der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren dargestellt sind und auf fehlenden Platten Viergespannte zu ergänzen wären. In dem Dargestellten der Platte E erkannte er eine Szene aus der Ilioupersis und benannte Figur E6 als Cassandra, die bei der Säule Zuflucht sucht

⁶⁹ Brückner führt dies unter anderem auf die Epitome des Apollodor zurück: „Als Theseus mit Peirithoos in den Hades kam, ließ jener sich täuschen; Hades forderte sie auf, als sollten sie ihre ξένια, ihr Gastmahl, erhalten, zuvor auf den Thron der Lethe sich niederzusetzen; dort aber wuchsen sie an und wurden durch Schlangen festgebunden.“ (Apollodor I 24.) Auch Polygnot hat die beiden Helden in seinem Gemälde der Unterwelt auf Thronen gefesselt dargestellt, während Theseus in seinen Händen die nun nutzlosen Schwerter der beiden hielt. A. Brückner geht aber davon aus, dass die beiden nicht unbedingt gefesselt dargestellt sein müssen, sondern auf Ilissos Platte B vielmehr „auf dem Felsen festgewachsen“ waren, so wie es uns Pausanias mitteilte. – siehe Paus. 10, 29, 9.

⁷⁰ Brückner 1910, 50-55.

⁷¹ Brückner 1910, 50-62.

⁷² Hauser 1910; Curtius 1923; Ch. Picard, *L'Acropole. L'enceinte, l'entrée, le bastion d'Athéna, Niké, les propylées* (Paris 1930); G. Rodenwaldt, *DLZ*, 1931.

Diese Übereinstimmung ist vor allem mit der Thematik des Torre Nuova Sarkophags zu begründen.

möchte, am häufigsten in Unterweltdarstellung des 5. Jh. auftrat und eigentlich keine anderen Unterweltdarstellungen für das 5. Jh. in Frage kommen.⁷³

A. Brückners Deutung der Platten D und E wurde bereits von F. Studniczka stark kritisiert und entschieden abgelehnt.⁷⁴ F. Studniczka möchte als Vorbild den Raub der attischen Frauen durch die Pelasger oder Tyrsener sehen, worüber auch Herodot berichtete.⁷⁵ Er setzte die Reliefs in den Kontext der attischen Pelasgersage, indem er in Fragment A und den Platten B und C die Ankunft der Pelasger in Attika, nach ihrer Vertreibung aus Böotien, sah. In den Platten D und E wollte Studniczka den Überfall der Pelasger auf athenische Frauen beim Artemisfest in Brauron erkennen, nach der Vertreibung nach Lemnos.⁷⁶ F. Studniczka ist somit der Erste, der das Friesthema in Hinblick auf die mögliche Tempelgottheit zu bestimmen suchte. Daraufhin möchte C. Robert, der den Tempel am Ilissos als Tempel der Artemis Agrotera identifizierte, den Inhalt der Friesplatten als Darstellung eines Artemisfestes erklären, bei dem Feiernde einem „kultischen Küssespiel zwischen jungen Mädchen und Männern“ beiwohnen.⁷⁷

Gegen die Darstellung des Pelasger-Überfalles gab H. Möbius den Einwand von C. Robert an, der folgende prinzipielle Frage stellte: „Ist es wahrscheinlich oder auch nur denkbar, dass eine Geschichte, die für die Athener an sich schon so unrühmlich war, wie dieser Frauenraub, ganz abgesehen von den weiteren Folgen für die Geraubten und ihre mit den Räubern erzeugten Kindern, ist es denkbar, dass eine solche nationale Schmach an einem attischen Tempel dargestellt war?“⁷⁸ H. Möbius entgegnete diesbezüglich, dass aber „die Vertreibung der wilden Barbaren eine Ruhmestat der Athener bildete.“ Das mag korrekt sein, jedoch ist davon nichts auf den erhaltenen Platten zu sehen. Er forderte von der Auseinandersetzung mit dem

⁷³ Felten 1975, 46-64.

Eine nähere Beschäftigung erfolgt in Kapitel 6.1.

⁷⁴ Studniczka 1916, 190.

F. Studniczka kann überhaupt nicht nachvollziehen wie A. Brückners Deutung der Figuren zu Stande kam und lehnt die Deutungsversuche als Verkennungen und Missdeutungen ab.

⁷⁵ Hdt. 6, 137-139.

⁷⁶ Studniczka 1916, 191-192.

Demnach erhielten die Pelasger als Lohn für die Mithilfe beim Bau der Akropolismauer Land am Hymettos. Nach Hekataios entwickelte sich dieses Land unter den Pelasgern so gut, dass sie von den Athenern aus Neid darüber wieder verjagt wurden. Nach attischen Legenden wurden die Pelasger jedoch wieder vertrieben, weil sie junge Athenerinnen, die zur Enneakrunos Wasser holen gingen, überfielen und vergewaltigten und darüber hinaus auch einen Anschlag auf Athen planten. Nach der Vertreibung wurden die Pelasger jedenfalls in Lemnos angesiedelt, ihre Rache gipfelte daraufhin in einem Überfall bei einem Artemisfest in Brauron. Dabei überfielen sie attische Frauen, die bei dem Fest anwesend waren und verschleppten sie.

⁷⁷ Robert 1923.

⁷⁸ Robert 1923, 59.

Fries ganz klar: „Schon Studniczka hat als Grundlage einer neuen Erklärung gefordert, dass der Inhaber des Ilissos-Tempels bestimmt ermittelt werden müsse. Wir fügen die Forderung hinzu, dass möglichst ein einheitliches Geschehen alle bekannten Szenen des Frieses umfassen sollte. Die Darstellung von Festteilnehmern schien uns gesichert. Wir haben also ein Fest von ernstem Charakter zu suchen, an dem Männer und Frauen beteiligt sind und Kinder eine Rolle spielen, das in Beziehung zum Ilissos steht und an dem einmal ein Mädchenraub mit anschließendem Kampf stattgefunden hat.“⁷⁹ Eben dieses geforderte Fest möchte H. Möbius in den Kleinen Mysterien sehen, was auch perfekt zu einer Identifizierung des Ilissos-Tempels mit dem Heiligtum der Demeter und Kore in Agrai passen würde. Diese Identifizierung beruht einerseits auf einer Weihinschrift an Demeter und Kore, die K. Pittakis in den Trümmern der Tempelmauer gesehen haben will⁸⁰, andererseits auf Votivnischen,⁸¹ zu denen die ungefirnissten Miniaturvasen passen würden, die bei den Grabungen von A. Skias zu Tage getreten sind und nur in Eleusis Parallelen besitzen.⁸² Ausschlaggebend für H. Möbius war jedoch auch die Schlussfolgerung, dass die Mysteriendarstellung und die Figur der rechten Schmalseite auf dem Sarkophag von Torre Nuova als Kopie des Ilissos-Frieses angesehen wurde. H. Möbius meinte in den Männern der Ilissos-Platten B und C Ankommende zu sehen, die mit dem Reisegepäck als Wanderer zu erkennen sind und auf dem Weg zu den Kleinen Mysterien sind.⁸³ Des Weiteren gab H. Möbius jedoch zu bedenken, dass der Ausdruck von Trauer und Verzweiflung bei den Ilissos Figuren B2 und B3 so stark ist, dass dies nicht mehr nur mit Müdigkeit aufgrund der Wanderschaft erklärt werden kann. Darüber hinaus ist auf dem Sarkophag von Torre Nuova auf der Seitenfläche ein Initiationsritus dargestellt, was H. Möbius dazu veranlasste in den Ilissos Platten B und C Herakles' Einführung in die Eleusinischen Mysterien zu sehen.⁸⁴ H. Möbius' Versuch die erhaltenen Ilissos- Friesplatten im Rahmen der Kulte von Agrai zu deuten, basierte unter anderem auch auf J. N. Svoronos⁸⁵

⁷⁹ Möbius 1935/36, 234-268.

⁸⁰ K. Pittakis, *Ancienne Athènes où la description des antiquités d'Athènes et de ses environs* (Athens 1835), 188.

⁸¹ A. Baumeister (Hrsg.), *Denkmäler der klassischen Altertums I*, 1885, 187.

⁸² Skias 1897, 82.

⁸³ Als Vergleichsbeispiel hierfür führt H. Möbius eine Darstellung attischer Bürger auf dem eleusinischen Pinax der Ninion an, die ebenso ein Fest als Ziel haben und Stöcke, Proviantbündel und Gefäße mit sich tragen

⁸⁴ Möbius 1935/36, 234-268.

⁸⁵ Svoronos 1917, 1.

umfangreichen Auseinandersetzungen.⁸⁶ Da es teilweise verwirrend ist den Ausführungen H. Möbius' zu folgen, sei hier in den Worten des Autors kurz zusammengefasst, wie laut ihm die erhaltenen Ilissos-Friesplatten zu deuten sind: „Überfall der Pelasger auf die Frauen an der Kallirrhoe im Ilissos, aber nicht beim Wasserholen, sondern bei einer Feier der eleusinischen Demeter, also nicht an den Großen, sondern an den Kleinen Mysterien. So würde sich im Fries die Waffenlosigkeit der Pelasger erklären: Sie hatten sich unter die Mysten gemischt, um sich den Frauen zu nähern. Dabei mögen wir uns vorstellen, dass andere bewaffnet hinter den Hügeln von Agrai im Hinterhalt lagen. Die Vertreibung der wilden Barbaren war eine Ruhmestat der Athener, die im Bezirk von Agrai spielte, und war geeigneter als jedes andere Thema, den Tempel der Kleinen Mysterien zu schmücken.“⁸⁷

Eine weitere Möglichkeit kam für F. Studniczka⁸⁸, H. Möbius⁸⁹ und später auch L. Beschi⁹⁰ bezüglich der Entführung von Frauen in Frage: Entsprechend Herodot⁹¹ schickten die Athener die Pelasger ins Exil nach Lemnos, von wo aus sie vermutlich zurückkehrten um ihre Rache an den athenischer Frauen in Brauron zu nehmen.

K. KERÉNYI setzte sich zu Beginn der 60er Jahre mit dem Fries des Ilissos-Tempels auseinander und bezweifelte die von H. Möbius vorgeschlagene Deutung hinsichtlich der Kleinen Mysterien in Agrai. Der Autor war der Ansicht, dass in dem Dargestellten des Ilissos-Frieses ein Auszug aus dem Hyakinthos-Mythos zu erkennen sei.⁹² Problematisch an K. Kerényi's Interpretation ist die Tatsache, dass er jeder einzelnen

⁸⁶ Svoronos, 1917.

J. N. Svoronos lässt den Frauenraub der Platte D an der Enneakrunos (= Kallirrhoe), den von Platte E am Kenotaph der Iphigenie in Brauron geschehen

Die Männer der Platte C sprach J. N. Svoronos als Götter an und benannte sie mit Zeus Hymettios, Hephaistos von der Kyllu Pera und Herakles des Mysten; jene der Platte B als die Heroen Amynos, Alkon und Eurymedon.

⁸⁷ Möbius 1935/36, 234-268.

⁸⁸ Studniczka 1916, 191-192.

⁸⁹ Möbius 1935/36, 234-268.

⁹⁰ Beschi 2002, 7-35.

⁹¹ Hdt. 6.137-139.

⁹² Kerényi 1961, 22-24.

Nach einem Orakelspruch sollten die vier Töchter des Hyakinthos, der aus Lakonien nach Athen einwanderte, geopfert werden, um Hunger und Pest Einhalt zu gebieten. In dem Sitzenden C1 möchte er Aigeus erkennen, in den drei Stehenden der Platten B und C jene Alten, die den Orakelspruch kannten und entsprechend auslegten. Der Sitzende B2 könnte laut K. Kerényi der Verkünder des Orakelspruches sein, ihm gegenüber sitzt als Figur B3 der traurige und verzweifelte Hyakinthos selbst. In den Frauen der Platten D und E möchte der Autor die Hyakinthiden sehen, die von jenen Männern gepackt werden, die den Beschluss der Opferung ausführen sollten, einer davon (Figur E2) wird bereits an einem Pfahl angebunden. Die Kniende E3 wird als Frau des Hyakinthos angesehen, die umsonst um Gnade fleht. K. Kerényi spricht auch eine weitere Version an, in denen die Hyakinthiden die Töchter des König Erechtheus sind und ebenso geopfert werden sollen. Hierbei handelt es sich um eine attische Legende, von der uns Phanodemos im V. Buch seiner Attischen Geschichte (*FGrHist* 325 F 4) berichtet. Zur Version der Hyakinthiden als Töchter des Erechtheus passen laut K. Kerényi auch die Darstellungen auf dem Sarkophag von Torre Nuova.

Figur auf den Ilissos-Platten eine entscheidende Rolle in seinem Mythos zuwies und somit nicht berücksichtigte, dass eine Großzahl der Figuren, die auf den fehlenden Platten dargestellt gewesen sein mussten, fehlen. Angesichts der Tatsache, dass uns nur ungefähr ein Zehntel der Skulpturen bekannt sind, ist es mehr als unwahrscheinlich, dass gerade die Schlüsselszenen des gesamten Ilissos-Frieses auf diesen wenigen Platten erhalten geblieben sind.⁹³

Als die Frage nach der Deutung der Friesse etwas in den Hintergrund trat, da keine konkreten Aussagen mit den wenigen erhaltenen Platten getroffen werden konnten, verfasste C. A. PICÓN im Jahr 1978 seine Dissertation zum Ilissos-Tempel.⁹⁴ Auch A. KRUG publizierte kurz darauf einen entsprechenden Artikel, in dem sie die vorangegangene Forschung präsentierte und die Darstellungen auf den Platten diskutierte.⁹⁵ Obwohl in beiden Arbeiten eine umfangreiche Besprechung der Ilissos-Friesplatten geschah, präsentierte keiner der beiden neue Deutungsansätze. C. A. Picón schloss sich der Deutung des Überfalls der Dioskuren auf die Töchter des Leukippos an. Den Raub bzw. die Vergewaltigung der Leukippiden durch die Dioskuren zog als erster R. v. Schneider für Platte D in Erwägung,⁹⁶ diese Ansicht wurde in weiterer Folge u. a. von H. Schrader⁹⁷, C. A. Picón⁹⁸ oder K.-V. v. Eickstedt⁹⁹ wiederaufgenommen. Bereits F. Studniczka sprach sich jedoch gegen eine derartige Interpretation aus, da die Viergespanne, die üblicherweise in Darstellungen des Leukippidenraubes auftreten, fehlten.¹⁰⁰ F. Felten gab einige Jahrzehnte später völlig richtig zu bedenken, dass, wenn die Platten D und E zusammenhängen und gemeinsam interpretiert werden, eine zu hohe Anzahl an Beteiligten vorhanden sei, um als Leukippidenraub gedeutet zu werden.¹⁰¹ Dagegen wandte K.-V. v. Eickstedt ein, dass die beiden Platten nicht zur selben Szene gehören müssen, nur weil auf beiden Frauenraub- und Frauenverfolgungsdarstellungen zu sehen sind. Tatsächlich sprechen aber nicht nur die Bildinhalte, sondern auch die Positionen der Dübellöcher für die Zusammengehörigkeit der Platten.¹⁰² Nach C. A. Picón könnten die beiden Männer

⁹³ McNeill 2005, 105.

⁹⁴ Picón 1978, 49-81.

⁹⁵ Krug, 1979, 7-21.

⁹⁶ Schneider 1903, 91.

⁹⁷ Schrader 1932, 175-177.

⁹⁸ Picón 1978, 64.

⁹⁹ Eickstedt 1992, 106-109.

¹⁰⁰ Studniczka 1916, 191.

¹⁰¹ Felten 1984, 74.

¹⁰² Studniczka 1916, 180.

aufgrund ihrer Piloshelme, wenn es denn welche sind, als Dioskuren benannt werden.¹⁰³ Diese Deutung ist völlig auszuschließen.

A. Krug sah keinen zwingenden Grund zwischen den drei Themen des Frieses, also Männerversammlung, Frauenraub und Kampf (oder vier Themen, wenn man Fragment F hinzunimmt und darin eine Prozession sieht) eine inhaltliche Verknüpfung herzustellen und schließt sich keiner Deutungsmöglichkeit an.¹⁰⁴

F. FELTEN schließt in seiner Arbeit zu „Griechische tektonische Frieze archaischer und klassischer Zeit“ in den frühen 80er Jahren alle bisher angestellten Deutungsversuche mehr oder minder aus und stellte die bisherigen Hauptforderungen, auf die die Deutungsversuche der Ilissos- Friesplatten basierten, in Frage: Einerseits zweifelte er an einem einheitlichen Thema aller Friesseiten und ging vielmehr von unterschiedlichen Episoden aus, andererseits sieht er die Forderung das Dargestellte mit der Tempelgottheit in Verbindung zu bringen als nichtig an. F. Felten forderte: „(...) sich wieder frei von äußeren Zwängen allein dem sichtbaren Geschehen auf den erhaltenen Friesplatten zuzuwenden und dieses in der zunächstliegenden Deutung zu interpretieren.“¹⁰⁵ Der Autor denkt bei den Platten mit den bewegten Figuren, ohne eine genauere Erklärung abzugeben, an eine Amazonomachie oder Gigantomachie, die Frauenraubszenen würden für ihn aber auch in den Kontext der Eroberung Trojas passen. Die unbewegten Figuren der Platten B und C erkannte F. Felten als Teil der Argonautensage, der Odyssee oder der Ankunft der Herakliden in Attika. Der Autor blieb also in seinen Aussagen eher vage und schloss sich keinem Deutungsversuch an.¹⁰⁶

Eine gänzlich neue Deutung präsentierte M. KRUMME im Jahr 1993 in seinem Artikel „Das Heiligtum der „Athena beim Palladion“ in Athen“, in dem er von der Darstellung eines lokalen Mythos ausging.¹⁰⁷ Nach einer Legende landeten die Argiver, als sie am Heimweg von Troja waren, in Phaleron. Sie wurden jedoch von den Athenern, angeführt durch den Sohn des Theseus Demophon, angegriffen und besiegt. So erhielten die Athener das Palladion aus Troja, welches sie im Heiligtum des Zeus und der Athena *epi palladio* unterbrachten. Unglücklicherweise ist die Lokalisierung dieses Heiligtums nicht gesichert, auch wenn davon ausgegangen

¹⁰³ Picón 1978, 64.

¹⁰⁴ Krug 1979, 17.

¹⁰⁵ Felten 1984, 74-76.

¹⁰⁶ Felten 1984, 76-79.

¹⁰⁷ Krumme 1993, 219-225.

werden kann, dass es sich in der Nähe des Fluss Ilissos befunden haben muss.¹⁰⁸ Demnach könnten auf den Platten A – C die Verhandlungen zwischen den Athenern und den Argivern dargestellt sein und in den Gepäckstücken auf den Platten A und B die geraubten Schätze aus Troja. M. Krummes Annahme, in dem kleinen Tempel am Ilissos den Tempel des Zeus und der Athena *epi palladio* zu erkennen, basiert auf F. Studniczkas Idee¹⁰⁹, ist jedoch schwer fass- und überprüfbar.

R. L. B. MCNEILL ging, wie zuvor schon F. Felten davon aus, dass die unterschiedlichen Seiten des Ilissos-Frieses als separate Schilderungen mit thematisch zusammenhängenden Szenen gesehen werden sollten. Er möchte in den Sitzenden der Platten B nicht bloß müde Wanderer sehen, vielmehr erkannte er eine auffallende Ähnlichkeit mit Bildern von Gefangenen auf römischen Münzen.¹¹⁰ Vielleicht handelt es sich bei den Gefangenen um die Ältesten einer besiegten Stadt oder Gefangene mit der Kriegsbeute außerhalb der Stadt. Wenn dem so wäre, könnte man davon ausgehen, dass sich die Gruppe auch auf weitere Platten erstreckte, inklusive jener zu der Fragment A gehörte.¹¹¹ Die Identifizierung der Figuren der Platte C möchte R. L. B. McNeill anhand eines Vergleichs des Sitzenden C1 mit dem „Zeus“ des Hephaisteion-Ostfrieses sehen. McNeill ging sogar so weit in der Figur C1 Zeus zu vermuten und die Platte C als Teil einer viel größeren Anordnung von Göttern zu sehen, die an der Ostseite des Tempels zu lokalisieren sei, nämlich genau über dem Eingang zur Cella. Die zentrale Ilissos-Figur C2 könnte als Apollon bezeichnet werden, während die auf einem Gegenstand lehrende Figur C3 Hephaisteion sein könnte. Auch den Eckblock G möchte der Autor zum Götterfries zugehörig sehen und vermutete in der sitzenden Figur des Eckblockes Ares, was natürlich gut zur Kampfszene auf der anderen Blockseite passen würde.¹¹² In den Figuren Götter zu sehen war für den Autor aufgrund von Vergleichen mit dem Hephaisteion-Fries, dem des Parthenon und dem des Athena Nike-Tempels wahrscheinlich,¹¹³ tatsächlich bieten die Ilissos-Figuren selbst aber überhaupt keine Anhaltspunkte, die eine derartige Deutung wahrscheinlich machen. In den Platten D und E erkannte R. L. B. McNeill Szenen eines Frauenraubs, jedoch nahm er Abstand

¹⁰⁸ Judeich 1931, 421; Krumme 1993.

¹⁰⁹ Studniczka 1916, 171.

¹¹⁰ McNeill 2005, 105.

¹¹¹ McNeill 2005, 105-106.

¹¹² McNeill 2005, 106.

¹¹³ McNeill vermutete, dass Platte C lediglich ein Ausschnitt aus einem Götterfries ist, Figur C1 möchte er als Zeus identifizieren. Der Autor geht davon aus, dass dieser Götterfries ursprünglich an der Ostseite des Tempels, direkt über dem Eingang zur Cella, angebracht war.

von Vorschlägen wie Hades' Entführung der Persephone oder die Vergewaltigung der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren. Ganz richtig stellte der Autor fest, dass einerseits der Streitwagen fehlt, der ein unverzichtbares Element der Ikonographie beider Mythen ist. Andererseits sind, vor allem für die Entführung der Persephone, zu viele Frauen auf den Platten dargestellt. Des Weiteren fehlen Kentauren, um von den Lapithen ausgehen zu können, auch Schiffe oder sonstige nautische Objekte sind nicht vorhanden, sondern lediglich eine felsige Landschaft. Auch F. Studniczkas Interpretation der Pelasger, die athenische Frauen beim Artemisfest in Brauron attackieren, ist für McNeill aufgrund des Fehlens jeglicher maritimer Elemente unwahrscheinlich. Der einzige mythische Frauenraub, der für den Autor in Frage kommt, stammt aus dem Kontext der Ilioupersis, der Überfall Trojas.¹¹⁴

O. PALAGIA setzte sich 2005 in ihrem Artikel „Interpretations of two athenian friezes. The temple on the Ilissos and the temple of Athena Nike“ mit den beiden einzigen klassischen Tempeln auseinander, die, neben dem Parthenon, einen fortlaufenden Fries besaßen. Bei den Ilissos-Platten A – C dachte O. Palagia an eine Unterweltszene. Sie versuchte die Szenen der Ilissos-Platten in Anlehnung an die Malerei des Polygnotos in der Lesche der Knidier in Delphi und Homers' Odyssee zu lesen und vermutet darin eine Darstellung von Odysseus' Besuch im Hades. Dabei schlug die Autorin für die großräumigen freien Flächen um die Figuren mögliche Hintergrundmalereien mit der typischen Landschaft und Flora der Unterwelt vor. Für die Platten D und E kam O. Palagia, ähnlich wie R. L. B. McNeill, zu dem Ergebnis, dass in den Bildern eine Ilioupersis zu erkennen ist. Sie gab allerdings zu bedenken, dass zwar Ausschreitungen gegen Kinder und Frauen das Hauptmotiv der Darstellungen vom Fall Trojas sind, jedoch die fehlenden Waffen ein großes Problem dieser Deutung darstellen. Dem stehen die Frieze des Athena Nike-Tempels gegenüber, in denen, neben der Götterversammlung, vor allem Kampfszenen zu sehen sind, die einerseits als Perserkriege, andererseits als Szenen des Peloponnesischen Krieges interpretiert wurden. Während am Fries des Athena Nike-Tempels also siegreiche athenische Unternehmungen dargestellt wurden, bilden die Ilioupersis- und Unterweltsszenen des Ilissos-Frieses einen starken Gegensatz dazu. O. Palagia erklärte sich dies folgenderweise „...assuming that both the Ilissos and

¹¹⁴ McNeill 2005, 106-107.

Wie es bereits erstmals 1879 durch Heydemann geschah.

the Athena Nike temples were built during the first phase of the Peloponnesian War, their attitudes to the conflict were remarkably different. The sad introspection of the Ilissos friezes forms a sharp contrast to the triumphal mood of the sculpted decoration of the Athena Nike Temple.”¹¹⁵

Zuletzt äußerte sich I. LEVENTI 2015 zu den Friesen des Ilissos-Tempels und brachte einige Argumente gegen eine Deutung als Ilioupersis vor. Zum einen passen für die Autorin die Entführung und Vergewaltigung von Frauen und Kindern, mit Ausnahme der spezifischen Aias - Cassandra Szene, nicht in den Kontext üblicher Ilioupersis-Darstellungen, zum anderen stimmt ein derartiger Darstellungsinhalt nicht mit der allgemeinen positiven und stolzen Gesinnung Athens in den mittleren 20er Jahren des 5.Jh. überein. Laut I. Leventi ist jene Deutung für den Ilissos-Fries am besten geeignet, für die sich bereits F. Studniczka und zuletzt L. Beschi aussprachen, der Überfall der Pelasger, die von den Athenern nach Lemnos verbannt wurden. Auf den Platten D und E seien demnach die Pelasger dargestellt, die aus ihrem Exil zurückkehrten und athenische Frauen im Heiligtum der Artemis in Brauron überfielen, vergewaltigten und nach Lemnos entführten. Darauffolgend ist nach L. Beschi in dem Krieger auf Eckblock G eine Szene von Miltiades' Angriff auf die Pelasger in Lemnos zu vermuten. Auf den Platten B und C möchte die Autorin wiederum die Pelasger sehen, als sie, im Beisein des sitzenden Zeus des Mt. Hymettos (Figur C1), von den Athenern nach Lemnos vertrieben wurden. Der Ilissos-Fries stellte demnach die Pelasgersage dar, beginnend bei der Vertreibung der Pelasger aus Athen, dem Überfall auf athenische Frauen in Brauron bis hin zu Miltiades' Rache. Die Darstellung dieses Mythos, der uns durch kein Beispiel der attischen Kunst bezeugt ist, könnte nach I. Leventi in der ersten Phase des Peloponnesischen Krieges als Warnung für diejenigen gedient haben, die versuchten den Athenern zu schaden.¹¹⁶ Auch wenn diese Deutung für das Dargestellte auf den Ilissos-Friesplatten gut passen würde und damit sogar die Waffenlosigkeit der Männer auf den Platten D und E erklärt werden könnte, bleibt die Frage mit welchen Szenen auf den vielen fehlenden Platten zu rechnen sei.

¹¹⁵ Palagia 2005, 177-192.

¹¹⁶ Studniczka 1916, 191-192; Beschi 2002, 7-35; Leventi 2014, 236-240.

3 Der Ilissos-Tempel

Der kleine ionische Tempel, dessen Fries in dieser Arbeit im Mittelpunkt steht, wurde vor beinahe 240 Jahren zerstört. Die wenigen architektonischen Fragmente und die Aufzeichnungen und Skizzen, die uns von J. Stuart und N. Revett überliefert wurden, sind die einzigen erhaltenen Zeugnisse des Tempels selbst. Aufgrund einer Zeichnung von J. Stuart und N. Revett wissen wir, wie der, in eine Kirche umgebaute, Tempel klassischer Zeit im 18. Jh. n.Chr., kurz vor seiner endgültigen Zerstörung, aussah (Abb.1).¹¹⁷ Mit den erhaltenen Baugliedern und den detaillierten Aufzeichnungen können dennoch Aussagen zur Architektur und Bauordnung des Tempels getroffen und eine zeitliche Einordnung des Tempels angestellt werden. Da J. Stuart und N. Revett die Grundmaße der Formen detailreich dokumentierten, ist es in einigen Fällen möglich, deren Proportionen mit jenen von anderen Gebäuden zu vergleichen, vor allem Vergleiche zum Athena Nike-Tempel sind unerlässlich. Der Artikel von M. Korres aus den 90er Jahren stellt den bis heute wichtigsten Beitrag zur ionischen Architektur dar¹¹⁸, seine Ergebnisse werden im Laufe dieses Kapitels präsentiert.

3.1 Architektur

Die Bauaufnahme von J. Stuart und N. Revett wies den kleinen Tempel ionischer Ordnung aus pentelischem Marmor als einen tetrastylen Amphiprostylos aus, mit einer beinahe quadratischen Cella und einem tiefen Pronaos (Abb.2)^{119, 120} Auch der Athena Nike-Tempel ist ein tetrastyler Amphiprostylos, der sich nur durch das Fehlen eines Pronaos vom Ilissos-Tempel unterscheidet¹²¹. Einerseits hinsichtlich des Tempeltypus, andererseits aufgrund der architektonischen Einzelformen stellt der Ilissos-Tempel ein perfektes Gegenstück zum Athena Nike-Tempel dar, der auch immer wieder als Vergleichsbeispiel herangezogen wird.

Der Ilissos-Tempel stand auf einem felsigen Hügel oberhalb des Ufers des Ilissos und seine Fundamente wurden von einer konstruierten Stützmauer getragen. Die Ostseite war dem Hymettos zugewandt, die Westseite wurde von der Akropolis und

¹¹⁷ Stuart-Revett 1825, 29-30, Pl. VII Fig.1; Travlos 1971, 118 Abb. 159.

¹¹⁸ Korres 1996, 90-113.

¹¹⁹ Stuart-Revett 1825, Pl. VII Fig. 2; Travlos 1971, 116 Abb. 156.

¹²⁰ Siehe Shear 1963, 390 Anm. 112, 113 – Maße Cella LxB: 4.681 x 4.678 m; Pronaos T: 2.977 m.

¹²¹ Travlos 1971, 153 Abb. 205.

dem südöstlichen Athen aus gesehen (Plan 1)¹²². Hätte der Ilissos-Tempel keine Säulenreihe am westlichen Ende, wäre der Blick vom belebten Areal rund um das Oympeion auf eine nackte Rückansicht gefallen.¹²³

Vom Ilissos-Tempel erhalten blieben, neben geringen Überresten der Tempelstützmauer, nur einige wenige Friesplatten, Geisonfragmente vom Beule'schen Tor¹²⁴ und Fragmente ionischer Säulenbasen am Turm der Winde¹²⁵, wobei keines der Bauglieder in situ gefunden wurde (Abb.3,4-9)¹²⁶.¹²⁷ Die Zuweisung der Geisonfragmente geschah durch W. Dinsmoor¹²⁸, jene der ionischen Säulenbasen aus pentelischem Marmor durch A. Rumpf und A. Mallwitz. Letztere erkannten die Ähnlichkeit der Basen zu jenen des Athena Nike-Tempels und rechneten sie dem Ilissos-Tempel zu.¹²⁹ Nach A. Rumpf, A. Mallwitz und B. Wesenberg zählen die Säulenbasen des Ilissos-Tempels zum voll ausgebildeten attisch-ionischen Typus mit beinahe gleich hohem unteren und oberen Torus und Trochilus ähnlicher Höhe und können von ihrer Entwicklung her auf dem gleichen Niveau wie jene des Athena Nike-Tempels, der Propyläen und des Erechtheions eingeordnet werden.¹³⁰ Bei einer Gegenüberstellung von Athena Nike-Tempel, Ilissos-Tempel, Propyläen und Erechtheion fallen die Veränderungen der unteren Tori auf, die in der Folge mit einem Wandel der Gesamtproportionen der Säulenbasen zusammenhängen und von B. Wesenberg übersichtlich in einer Tabelle

¹²² Travlos 1971, 114 Abb. 154.

Siehe ein Foto zur fragmentierten Stützmauer des Tempels bei Travlos 1971, 117 Abb. 157.

¹²³ Miles 1980, 318.

Da man sich der Akropolis aus westlicher Richtung näherte, wurde der Ausgestaltung der Westseite klassischer Gebäude besondere Bedeutung beigemessen. Auch die Lage und Ausrichtung des Ilissos-Tempels weist darauf hin, dass ästhetische Überlegungen getätigt und die westliche Seite des Tempels betont wurde.

¹²⁴ Dinsmoor 1950, 185 Anm. 3.

¹²⁵ Rumpf-Mallwitz 1961, 15-21.

¹²⁶ Ein Foto zur erhaltenen Säulenbasis siehe bei Travlos 1971, 118 Abb. 160.

Ilissos-Plattenfragment A bei Krug 1979, Taf. 7b; Felten 1984, Taf. 21.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.6.

Ilissos-Platte B bei Travlos 1971, 119 Abb. 162; Krug 1979, Taf. 1; Felten 1984, Taf. 20.2; Krumme 1993, 217 Abb. 5; Palagia 2005, 179 Fig. 15.1-2.

Ilissos-Platte C bei Krug 1979, Taf.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.3.

Ilissos-Platte D bei Travlos 1971, 119 Abb. 161; Krug 1979, Taf.4; Felten 1984, Taf. 20.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.4.

Ilissos-Platte E bei Krug 1979 Taf. 6; Felten 1984, Taf. 21.1; Krumme 1993, 215 Abb. 3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.5.

Ilisso-Eckblock G Seite a und b bei Krug 1979, Taf. 9a+b; nur Seite b: Felten 1984, Taf. 21.2 a; Palagia 2005, 180 Fig. 15.7-8.

¹²⁷ Krug 1979, 7.

¹²⁸ Dinsmoor 1950, 185 Anm. 3.

¹²⁹ Rumpf-Mallwitz 1961, 15-21.

¹³⁰ Wesenberg 1981, 30.

dargestellt wurden.¹³¹ Besonders die Säulenbasen des Ilissos- und des Athena Nike-Tempels stehen sich hinsichtlich Proportionen und Höhenverhältnissen nahe, bei den Basen des Nike-Tempels ist der untere Torus jedoch flacher und der Trochilus höher als der obere Torus, was eine ältere Entwicklung im Vergleich zu den Basen des Ilissos-Tempels anzeigt.¹³² Die Säulenbasen erlauben aufgrund ihrer Verwandtschaft zum Toichobatprofil Rückschlüsse auf einen möglichen Baubeginn, der bei Ilissos- und Athena Nike-Tempel nahe beieinander liegen dürfte.¹³³

Die Basen gehörten vermutlich zu den Säulen in antis¹³⁴, von denen J. Stuart und N. Revett keine Überreste mehr sahen, da sie wahrscheinlich dem Bau der Apsis der Kirche am Ostende zum Opfer fielen.¹³⁵

Da in den 60er Jahren des 18. Jh. n.Chr. nur noch die Säulen an den Ecken der Ostseite des Ilissos-Tempels erhalten waren, basiert die Zeichnung des Normalkapitells von J. Stuart auf Vermessungen der Eckkapitelle (Abb.11)¹³⁶.¹³⁷ Kapitelle, in diesem Fall ionische Kapitelle, sind jene Teile eines Tempels, denen man zeitstilistische Veränderungen deutlicher ablesen kann als anderen Baugliedern. So eignen sie sich hervorragend, um durch Vergleiche Datierungen wahrscheinlich zu machen. Die ionischen Kapitelle der inneren Säulen der zentralen Halle der Propyläen zählen zur ersten Bauphase. Mit dem tief geschnittenen Echinus werden die reinen ionischen Elemente erneuert und weiterentwickelt, im Gegensatz zu der ursprünglichen attischen Form. Diese neue Entwicklung dürfte erstmals bei der Westcella des Parthenon fassbar sein und erfährt durch die Kapitelle des Ilissos-Tempels eine weitere Entwicklung mit reicheren Details und stärker abgerundeten

¹³¹ Siehe Wesenberg 1981, 32-33, Abb.1: Toichobatprofile und Säulenbasen, Tabelle I-III: Proportionen attischer Säulenbasen des 5. Jh. v. Chr.

¹³² Krug 1979, 19.

¹³³ Wesenberg 1981, 32-42.

¹³⁴ Barrett-Vickers 1975, 11-16.

¹³⁵ Picón 1978, 74.

¹³⁶ Stuart-Revett 1825, Pl.XII.

¹³⁷ Stuart-Revett 1825, 9.

Wie auf der Zeichnung des Gebälks von J. Stuart und N. Revett ersichtlich ist, besaß der Ilissos-Tempel einen glatten Architrav ohne Faszien. Neben dem Ilissos-Tempel haben lediglich die beiden Schatzhäuser von Siphnos und Knidos und der Apollon-Tempel von Bassae-Phigalia einen ungeteilten oder nur kaum gegliederten Architrav. Klassische attische Gebäude, wie der Athena Nike-Tempel, die Propyläen und das Erechtheion weisen jedoch jeweils einen Dreifaszienarchitrav auf. Es ist nicht zielführend die beiden Schatzhäuser und den Apollon-Tempel von Bassae-Phigalia als entwicklungstechnische Vorläufer des Ilissos-Tempels zu sehen, umso mehr verwundert die unterschiedliche Gestaltung des Architraven, vor allem in Hinblick auf Ilissos- und Athena Nike-Tempel. A. Krug vermutete „in der Verbindung von glattem Architrav und Fries ein Indiz für die unabhängige, aufgeschlossene Konzeption des Ilissos-Architekten.“ – Siehe Krug 1979, 19.

Formen.¹³⁸ Schon F. Studniczka wies auf die Entwicklung der Zwickelpalmette hin¹³⁹, deren Blätter an den Propyläen streng nebeneinander liegen und am oberen Rand des Kymas enden, während sie beim Ilissos- und Athena Nike-Tempel natürlicher fallen, einander teilweise überschneiden und leicht über den oberen Rand des Kymas ragen.¹⁴⁰ Daraus ergibt sich eine Einordnung des Ilissos-Tempels zwischen Propyläen und Athena Nike-Tempel.¹⁴¹ Darüber hinaus zeigen die Spitzen der Palmetten leicht nach oben, was stark an „flammenförmige“ Palmetten erinnert und für eine Datierung in die 30er Jahre des 5. Jh. v.Chr. spricht, da ab diesem Zeitpunkt flammenförmige Palmetten in der architektonischen Dekoration auftraten.¹⁴²

Die Ähnlichkeiten von Ilissos- und Athena Nike-Tempel und vor allem auch derselbe Typ des Amphiprostylos legen die Vermutung nahe, dass beiden Tempeln der gleiche Plan zugrunde lag und der Architekt in Kallikrates zu sehen sei.¹⁴³ Von dieser Annahme kam man jedoch bereits vollends ab. Der Ilissos-Tempel darf weder als Prototyp, noch als Kopie des Nike-Tempels gesehen werden, sondern als eigenständiges Gebäude mit sorgfältigen ästhetischen Überlegungen.¹⁴⁴ Der Bau des Athena Nike-Tempels war ursprünglich bereits für die 40er Jahre des 5.Jh. geplant und beschlossen worden¹⁴⁵, wie wir durch das Dekret IG I² 24 wissen.¹⁴⁶ Dieses Dekret enthält den Baubeschluss, sowie die Beauftragung des Architekten Kallikrates, des Weiteren geht daraus die geplante Einsetzung einer Priesterin der Athena Nike hervor. Während des Baus des Athena Nike-Tempels, wurden auch die Propyläen von 437 v.Chr. bis 433 v.Chr. errichtet. Kurz darauf verursachte der

¹³⁸ Shear 1963, 393.

¹³⁹ Studniczka 1916, 199.

¹⁴⁰ Abbildungen hierzu siehe Stuart-Revett 1825, Pl. XI.

¹⁴¹ Krug 1979, 20.

¹⁴² Miles 1980, 319-320.

¹⁴³ Diese Idee stammt ursprünglich von L. Ross, siehe L. Ross-E. Schaubert-C.Hansen, *Der Tempel der Nike Apteros*, Berlin 1839.

Eine umfangreiche Auseinandersetzung erfuhr diese Annahme einige Jahrzehnte später durch Shear, 1963, 375-424. I. M. Shear vertrat die Ansicht, dass die Pläne für den Athena Nike-Tempel, der aufgrund politischer Umstände nicht zur Ausführung kam, in der Zwischenzeit für den Bau des Ilissos-Tempels genutzt wurden. Damit würde die umfangreichen Ähnlichkeiten der beiden Tempel gerechtfertigt werden. Der Baubeginn des Athena Nike-Tempels, der ursprünglich für die 40er Jahre des 5.Jh. geplant war, ist dann ca. 20 Jahre oder noch später anzusetzen, in jedem Fall nach der Errichtung der Propyläen. Der Bau erfolgte vermutlich entsprechend dem alten Plan, der wohl auch dem Ilissos-Tempel zugrunde lag, jedoch musste der neue Tempel mit verkürztem Grundriss errichtet werden, da der Südwestflügel der Propyläen für eine vollständige Ausführung nicht genug Platz bot.

¹⁴⁴ Miles 1980, 318.

Genauer dazu Kapitel 2.1.

¹⁴⁵ Siehe Wesenberg 1981, 28 Fußnote 6.

¹⁴⁶ IG I² = *Inscriptiones Graecae*, I, *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores*, 2nd ed., ed. F. Hiller von Gaertringen, Berlin 1924.

Für eine Besprechung dieses Dekrets siehe R. Meiggs – D. Lewis, *A selection of greek historical inscriptions* (Oxford 1969) 107-111 Nr. 44.

Beginn des Peloponnesischen Krieges einen allgemeinen Baustopp in Athen und die Arbeiten an den Propyläen, dem Athena Nike-Tempel und wahrscheinlich auch am Ilissos-Tempel¹⁴⁷ wurden unterbrochen. Wie lang und wie konsequent dieser Baustopp war kann nicht eruiert werden, es kann jedoch spätestens von einer Fortsetzung der Bauarbeiten in den 20er Jahren ausgegangen werden.¹⁴⁸ Die angenommene Wiederaufnahme der Arbeiten am Athena Nike-Tempel und eine Fertigstellung kurz darauf werden neben dem in die 20er Jahre weisenden Stil auch durch die Gehaltszahlungen an eine Athena Nike Priesterin (IG I² 25/IG I³ 36)¹⁴⁹ für 424/3 v. Chr. wahrscheinlich gemacht.¹⁵⁰

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Ilissos- und Athena Nike-Tempel hinsichtlich der architektonischen Elemente eng miteinander verbunden sind und zwischen Propyläen und Erechtheion eingeordnet werden können.¹⁵¹ Da wir, wie oben präsentiert, einen ungefähren Ablauf des Baus des Athena Nike-Tempels vermuten können, ist auch der Bau bzw. die Fertigstellung des Ilissos-Tempels demnach zwischen 435 und 425 v. Chr. anzusetzen.

Für diese Datierung sprechen, neben der vorausgegangenen überblicksmäßigen Diskussion der Architekturelemente, auch die Scherben, die hinter der Stützmauer gefunden wurden.¹⁵² Die Füllung hinter der klassischen Mauer des Tempels, die parallel zur Nordseite verläuft und auf die J. Travlos in den 60ern bei Grabungen stieß, beinhaltete große Mengen an Poros und Marmor Spänen, sowie einige Miniatur – Votivgefäße und weitere Keramikfragmente. Während die kleinen Votivschalen in die Mitte des 5. Jh. datiert werden können (Abb. 12)^{153, 154} verdienen vor allem die Fragmente eines schwarz glasierten Gefäßes höchster Qualität nähere Beachtung. Dabei handelt es sich um einen Kantharos mit tief sitzenden Henkeln,

¹⁴⁷ B. Wesenberg gibt an: „die aus Form und Steinschnitt erschließbare nachträgliche Modernisierung der Säulenbasis dürfte mit der Wiederaufnahme des Baus zusammenhängen und gibt einen Hinweis auf den mutmaßlichen Stand der Arbeiten zum Zeitpunkt der Unterbrechung an.“ - Wesenberg 1981, 51.

¹⁴⁸ Als die Arbeiten wiederaufgenommen wurden, dürfte der ursprüngliche Plan des Athena Nike-Tempels um die beiden Pfeiler vor der Cellafront erweitert worden sein. – Siehe Wesenberg 1981, 50.

¹⁴⁹ IG I² = Inscriptiones Graecae, I, Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores, 2nd ed., ed. F. Hiller von Gaertringen, Berlin 1924.

IG I³ = Inscriptiones Graecae, I, i, Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores, 3rd ed., ed. D. M. Lewis, Berlin 1981.

¹⁵⁰ Wesenberg 1981, 42-53.

¹⁵¹ Krug 1979, 20.

¹⁵² Miles 1980, 325.

Für einen vollständigen Katalog der Keramikfragmente siehe Miles 1980, 316-317.

¹⁵³ Travlos 1971, 117 Abb. 158.

¹⁵⁴ Datierung laut Travlos 1971, 117.

geschmückt mit erhabenen und eingeritzten horizontalen Rillen, dazwischen sind gestanzte Palmetten mit offenen Voluten am Grund, die jeweils mit gestanzten Halbkreisen miteinander verbunden sind (Abb.13)¹⁵⁵. Dieses Gefäß weist mit Sicherheit auf eine Datierung nach 450 v.Chr. hin, genauer auf das dritte Viertel des 5. Jh. als ebensolche Muster erstmals entwickelt wurden.¹⁵⁶

Da die archäologischen Überreste des Tempels so gering und schlecht erhalten sind und uns Struktur und architektonischer Aufbau des Tempels nur durch die Bauaufnahmen des 18. Jh. n.Chr. bekannt sind, muss für stichhaltige Aussagen über eine zeitliche Einordnung des Tempels m. E. unbedingt die Stilanalyse des skulptierten Frieses mit einbezogen werden.

3.2 Bauordnung und Gebäudetyp

Wie bereits angeführt, basiert die Zeichnung des Normalkapitells von J. Stuart und N. Revett auf Vermessungen der Eckkapitelle.¹⁵⁷ Dies verursachte in vorangegangenen Untersuchungen nie Probleme, da die Meinung vorherrschte, ein ionisches Eckkapitell unterscheide sich in seiner Form nur gering von einem Normalkapitell.¹⁵⁸ Neue Erkenntnisse präsentierte jedoch M. Korres im Jahr 1996, als er den wichtigsten Beitrag zu ionischen Tempeln in Athen leistete. Er wies u.a. darauf hin, dass sich die Abmessungen eines Eck- und eines Normalkapitells sehr wohl unterscheiden können und führte dies auf „die Verlagerung der Normalvoluten des Eckkapitells“ zurück.¹⁵⁹ Zu diesem Zweck führte er als Beispiel die Kapitelle des Athena Nike-Tempels an und beobachtete dabei, dass „der Abstand ihrer Normalvoluten von der Säulenachse größer ist als derjenige bei den kanonischen Kapitellen; entsprechend größer ist demnach auch die Stärke des zugehörigen Polsters. Dieser Unterschied beträgt bei diesen Kapitellen etwa 2 cm.“¹⁶⁰ Ein ähnlicher Fall ist an den Eckkapitellen der Nordhalle des Erechtheions zu erkennen; an der Osthalle bleibt ebendiese Verlagerung der Voluten jedoch aus. Eine wichtige Rolle spielen auch die voneinander abweichenden Grundformen der Eckkapitelle, sowie der exakte Anbringungsort der Eckvoluten. M. Korres benannte diesbezüglich unterschiedliche Eckvolutentypen, in die sich die genannten Beispiele einteilen

¹⁵⁵ Kantharos (ca. 440 v.Chr.), Miles 1980, Pl. 96a.

¹⁵⁶ Travlos 1971, 112-113; Miles 1980, 316.

¹⁵⁷ Stuart-Revett 1825, 9.

¹⁵⁸ Ein Unterschied besteht in Hinsicht auf die Eckvoluten und den inneren Winkel: Gruben 1963, 168.

¹⁵⁹ Korres 1996, 91.

¹⁶⁰ Korres 1996, 91.

lassen.¹⁶¹ Auch bezüglich der variierenden Hauptmaße und der Verbreiterung der Ecksäulen können laut M. Korres wichtige Aussagen getroffen werden; zum Beispiel im Fall des Kapitells aus Pheia und dem Eckkapitell im Museum von Delos¹⁶², deren Zuweisung nach wie vor strittig ist.¹⁶³

Auch auf die so oft erwähnte nahe Beziehung des Ilissos-Tempels mit dem Athena Nike-Tempel ging M. Korres ein und stellte dabei fest, dass die Säulen der Tempel zwar die gleiche Gestalt erkennen lassen, sich aber in ihren Maßen unterscheiden. Die Säulen des Ilissos-Tempels waren nicht nur höher und stärker, sondern auch die Kapitelle übertrumpfen hinsichtlich Länge und Breite jene des Athena Nike-Tempels, wenngleich sie etwas niedriger waren.¹⁶⁴

Aus M. Korres' Studie geht also hervor, dass die Maße der Kapitelle bei jedem Monument individuell sind. Eine Ausnahme stellen jedoch die Kapitelle des Ilissos-Tempels und die der westlichen Stoa des Asklepieion dar, da es hier keine Unterschiede hinsichtlich Höhe, Breite und Gestaltung der Volute gibt.¹⁶⁵ Aus den eben genannten Gründen und der Tatsache, dass von J. Stuart gemessene Punkte einer Volute des Kapitells des Ilissos-Tempels exakt mit den Voluten der Kapitelle des Westtraktes der Asklepieion-Stoa übereinstimmen, lag vermutlich beiden Kapitellen derselbe Entwurf zugrunde.¹⁶⁶ Bezüglich dieser Erkenntnisse kommen schnell Fragen nach Normierung und Standardisierung der Grundformen auf, sowie inwieweit Freiheit bei der Ausführung der untergeordneten Details bestand.¹⁶⁷ Die Kapitelle des Asklepieions sind um 420 v.Chr. einzuordnen, was auch für eine spätere Datierung des Ilissos-Tempels sprechen könnte. Auffallend ist jedoch, dass die plastischen Elemente und Details der Kapitelle und Säulen des Asklepieions etwas einfacher ausgeführt sind, als dies beim Ilissos-Tempel der Fall ist. Trotz der einfacheren Ausgestaltung der Säulen, ist die künstlerische Qualität jedoch genauso hochwertig, wie in etwa beim Athena Nike-Tempel. M. Korres stellte die Vermutung an, dass „ein Tempel vollendeter sein musste als eine Halle.“¹⁶⁸

¹⁶¹ Korres 1996, 91-93.

¹⁶² siehe Korres 1996, 95 Anm. 16.

¹⁶³ Korres 1996, 95.

¹⁶⁴ Korres 1996, 95.

Säulen im Vergleich Abb. siehe Korres 1996, 96 Abb. 8.

¹⁶⁵ Siehe Korres 1996, 97 Abb.9.

¹⁶⁶ Siehe Korres 1996, 98 Abb.11.

¹⁶⁷ Korres 1996, 95-97.

¹⁶⁸ Korres 1996, 97-98.

Um ionische Säulen handelt es sich ebenso bei jenen in den zwei Vorhallen des Erechtheion und bei jenen in den Propyläen. In den Propyläen wurden die ionischen Säulen immer exakt hinter die dritte und vierte vorderste dorische Säule gestellt, was bewirkte, dass die ionischen Säulen von der Ferne kaum gesehen werden konnten, der Durchgang und die optische Ästhetik nicht gestört wurden, aber dennoch ein künstlerischer Aspekt verwirklicht werden konnte. Dies setzte schlanke Säulen und schmale Basen voraus, letztere treten ebenso im Ilissos-Tempel und im Athena Nike-Tempel auf, die wiederum an die viel älteren Basen der Athener-Halle in Delphi erinnern. Spannenderweise waren bereits zur Zeit des Tempelbaus der Athena Nike andere Basisformen üblich, die verwendeten Basen zählten zu einem überholten Typus, der aber offenbar im Hinblick auf Raumgestaltung und Wirkung nützlicher war.¹⁶⁹

M. Korres sprach von einer Aufhebung der Eigenständigkeit der architektonischen Formen in der Klassik und von einem stärkeren in-Beziehung-treten ebendieser - einer „Harmonisierung der Form mit dem Raum“ - und bezeichnet den Ilissos-Tempel als Vertreter dieser Entwicklung.¹⁷⁰

Der Tempeltypus des Amphiprostylos galt als sehr selten am griechischen Festland der klassischen Zeit¹⁷¹ und M. Korres ist der Erste und bislang Einzige, der weitere Beispiele dieses Gebäudetyps präsentierte. Neben dem Ilissos-Tempel und dem Athena Nike-Heiligtum nannte er einen weiteren Tempel, der nicht nur hinsichtlich Bauordnung und Gebäudetyp, sondern ebenso in Qualität und Maßen mit den beiden anderen übereinstimmte: nicht weit vom Ilissos-Tempel entfernt, neben einer kleinen Kapelle, identifizierte M. Korres einen Marmorblock als ionischen Architrav eines kleinen klassischen Gebäudes. Auf seiner Suche stieß er auf weitere ionische Kapitelle bzw. Fragmente¹⁷², die er, mit Hilfe von Erwähnungen, Beschreibungen und Zeichnungen in dem Werk von H. W. Inwood¹⁷³, dem Tempel von Ampelokepoi zuschrieb. Dieser stand möglicherweise an dem Platz oder nahe der heutigen Kirche der Agioi Pantes, die im 11. Jh. wiederum auf einer noch älteren Kirche erbaut

¹⁶⁹ Korres 1996, 100-101.

¹⁷⁰ Korres 1996, 102-103.

¹⁷¹ Shear 1963, 389 Anm. 111.

Beim Tempel der Athener auf Delos handelt es sich ebenso um einen Amphiprostylos, der hinsichtlich seines Plans in enger Verbindung zum Ilissos – und Athener Nike Tempel steht. Siehe Shear 1963, 399-408.

¹⁷² Eines der ionischen Kapitelle wird bei W. Wrede als „ionisches Kapitell vor der Hadrians-Stoa“ erwähnt, das zweite entdeckte M. Korres neben der Ostmauer der Akropolis, ein Fragment eines weiteren Kapitells wird nach M. Korres im Turm der Winde aufbewahrt mit der Inv. Nr. PA 404.

¹⁷³ Siehe: H. W. Inwood The Erechtheion at Athens (1827), 131, 156,

wurde. Sichtbare Spolien in den Mauern der heutigen Kirche verweisen auf antike Gebäude, vor allem ein gut erkennbares ionisches Kapitell, das laut M. Korres mit dem „ionischen Kapitell der Hadrian-Stoa“¹⁷⁴ übereinstimmt. Weitere essentielle Bauglieder für die Zuordnung zum Tempel von Ampelokepoi stellen zwei Pfeilerkapitelle dar.¹⁷⁵

In seiner Studie veröffentlichte der Autor eine Tabelle, in der attische Bauwerke der Klassik mit ionischen Säulen angeführt sind.¹⁷⁶ Auf jene, bei denen es sich um einen tetrastylen Amphiostylos handelt, wie auch der Ilissos-Tempel einer ist, soll im Folgenden kurz eingegangen werden:

Neben dem bereits erwähnten Athena Nike-Tempel und dem schon kurz gestreiften Tempel in Ampelokepoi, ist auch der Tempel auf dem Areopag einer jenes Gebäudetyps und der ionischen Bauordnung. M. Korres wollte anhand der Felsformationen auf dem Hügel den Grundriss des Baus rekonstruieren und wies ionische Basen und Kapitelle aus den Museen der Akropolis und der Agora ebendiesem Tempel zu.¹⁷⁷ Um drei weitere mutmaßliche Amphiostyloi handelt es sich bei den Tempeln in Acharnai,¹⁷⁸ Gerakas¹⁷⁹ und Penteli.¹⁸⁰ Fragmente eines ionischen Frieses aus pentelischem Marmor, die hinsichtlich Größe und Stil dem des Athena Nike-Tempels ähnlich sind, wurden am Südhang der Akropolis gefunden und sprechen für die Existenz weiterer Tempel dieser Art. All die genannten kleinen ionischen Tempel, die um Athen verstreut waren, können in die 30er oder 20er Jahre des 5. Jh. eingeordnet werden.¹⁸¹

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Kombination aus den erhaltenen architektonischen Fragmenten, den Aufzeichnungen von J. Stuart und N. Revett und den Rückschlüssen, die dank den Vergleichen zu anderen attischen Gebäuden getätigt werden konnten, eine zeitliche Einordnung des Ilissos-Tempels möglich ist. Bei einem Vergleich der Profilproportionen der architektonischen Formen mit denen von anderen relevanten Gebäuden fiel auf, dass die Ilissos Formen genau zwischen die der Propyläen und des Athena Nike-Tempels passen. Die nahe Beziehung der

¹⁷⁴ Wrede 1930, 191.

¹⁷⁵ Korres 1996, 103-108.

¹⁷⁶ Korres 1996, 112.

¹⁷⁷ Korres 1985, 30, 37; 1996, 113 Anm. 70.

¹⁷⁸ Miller 1970, 435, 437 Abb.4-6.

¹⁷⁹ Möbius 1927, 167-171.

¹⁸⁰ Korres 1996, 112-113.

¹⁸¹ Korres 1991, 103-113.

Elemente des Tempels am Ilissos und dem der Athena Nike hinsichtlich Plan, Gesamtproportionen, Gestaltung der Kapitelle, Wahl der Formen und Profile selbst macht wahrscheinlich, dass beide Tempel innerhalb weniger Jahre errichtet bzw. fertiggestellt wurden. Vielleicht können sogar Parallelen in der Baugeschichte beider Tempel vermutet werden. Neben den bereits genannten Gründen, spricht für eine Errichtung des Ilissos-Tempel zwischen 435 und 425 v.Chr. außerdem noch die Keramik hinter der Stützmauer, die Ähnlichkeiten der Kapitelle zu jenen des Westtraktes der Asklepieion.Stoa, sowie das Auftreten weiterer tetrastylter Amphi-prostyloi zu dieser Zeit.

4 Der Fries des Ilissos-Tempels

An der Außenseite des Tempels verlief über dem Architrav ein umlaufender Skulpturenfries aus parischem Marmor, von dem heute nur noch wenige Plattenfragmente erhalten sind (Abb.11,15)^{182, 183} Die Dicke der Platten liegt zwischen 5,1 cm und 5,7 cm bis hin zu 10 cm inklusive Reliefvorsprung. Ebendieser Vorsprung ist bei beinahe allen Platten im unteren Bereich oberhalb der Plattenkante scharf abgeschnitten, sodass ein Scamillus mit einer Höhe von 0,4 cm bis 0,6 cm entstanden ist.¹⁸⁴ Die Platten waren mit Doppel-T-Klammern mit dem Steingebälk dahinter verbunden. Die Bettungen für den Stab der Klammern sind von den Ecken der Platten ungefähr 10 cm entfernt, die Vertiefung für die Köpfe der T-Klammern beträgt zwischen 3 und 4 cm. Teilweise sind in den leeren Bettungen noch kleine Bohrlöcher für die Zuleitung des Bleis erkennbar. Die Platten waren mit einem Dübel mit der Fläche des Epistyls verbunden, auf den sie mit einem, meist an einer der unteren Ecken, gearbeiteten Loch gesetzt waren.¹⁸⁵ An den Ecken wurden massive über Eck skulptierte Marmorblöcke eingesetzt. Der dem Ilissos-Fries zugewiesene Eckblock besitzt eine Höhe von 46,6 cm und passt mit den Friesplatten, die eine Höhe zwischen 46,6 cm und 46,8 cm haben, zusammen. Der Block ist beinahe würfelförmig mit einer Breite und Tiefe von 49,3 cm und entspricht der Tiefe, die auch J. Stuart und N. Revett in ihrer Zeichnung angeben haben (Abb.16)^{186, 187}

Interessanterweise ist nur beim Tempel von Bassae-Phigalia der Fries an ebenso dünnen Platten ausgeführt, beim Großteil der attischen Friese, wie bei jenem am Parthenon, am Hephaisteion und am Athena Nike-Tempel, ist die Vorderseite der Friesblöcke reliefiert.¹⁸⁸ Die Platten des Tempels von Bassae-Phigalia stellen aber nur hinsichtlich der Plattenstärke eine Parallele zu den Ilissos-Friesplatten dar. Während die Friesplatten beim Ilissos-Tempel an der Außenseite über dem Architrav verliefen, saß der über 30 m lange Fries beim Tempel von Bassae-Phigalia auf dem Architrav an der Innenseite des Nischenraumes.¹⁸⁹

¹⁸² Stuart-Revett 1825, Pl. IX Fig. 1., Pl. VIII.

¹⁸³ Studniczka 1916, 37.

¹⁸⁴ Dies ist nicht der Fall bei Platte B und dem rechten Teil der Platte C. Exakte Angaben folgen bei der Beschreibung der einzelnen Platten.

¹⁸⁵ Studniczka 1916, 36-38.

¹⁸⁶ Möbius 1928, Beilage 1, 1.

¹⁸⁷ Möbius 1928, 1-2.

¹⁸⁸ Krug 1979, 8.

¹⁸⁹ Kenner 1946, 35, 39-48.

H. Möbius ging davon aus, dass der vollständige umlaufende Ilissos-Fries zwischen 32 und 34 Platten beinhaltete und berechnete die Gesamtlänge des Frieses mit ca. 36 m¹⁹⁰, die Länge des heute Erhaltenen umfasst nur 4,93 m. Dazu zählen die beiden vollständigen Platten B und D in Berlin, zwei Plattenfragmente C1 in Wien und C2 in Berlin, die gemeinsam die komplette Platte C ergeben, die vollständige Platte E in Wien, das Plattenfragment A in Athen und ein Eckblock G in Athen. Ein weiteres Fragment F haben J. Stuart und N. Revett in Athen gesehen und zeichnerisch in das Tempelgebälk eingefügt (Abb.10)¹⁹¹, jedoch ist die Zugehörigkeit zum Ilissos-Fries nicht mit Sicherheit feststellbar.¹⁹²

Zur Position der Platten und Fragmente innerhalb des Frieses und ihre Beziehung zueinander kann keine eindeutige Aussage getroffen werden. Genauere Angaben wären nur dann möglich, wenn uns die Maße und Befestigungen der Epistyl- und Friesblöcke genauer bekannt wären. Durch die Aufnahmen von J. Stuart und N. Revett ist jedoch gesichert, dass der Tempel, sowohl an den Lang- als auch an den Kurzseiten mit Platten verkleidet war und der skulptierte Fries umlaufend war.¹⁹³ Sicher ist die Position des Eckblockes G an einer der vier Ecken, außerdem könnten die Platten B und C und die Platten D und E aufgrund inhaltlicher Gemeinsamkeiten aneinander anschließen.¹⁹⁴ Auf den Platten B und C sind jeweils drei Männer zu sehen, die in großen Abständen und ohne erkennbaren Bezug zueinander, entweder sitzend oder stehend, dargestellt sind. Sowohl Platte D, als auch Platte E zeigen bewegte und dramatische Szenen. Auf den ersten Blick ist erkennbar, dass es sich bei beiden Platten um Übergriffe auf Frauen handelt, weswegen sie als zusammengehörend angesehen wurden.

¹⁹⁰ Möbius 1935/36, 262.

¹⁹¹ Stuart-Revett 1825, Pl. X Fig. 1.

¹⁹² Krug 1979, 8.

¹⁹³ Studniczka 1916, 38.

¹⁹⁴ Krug 1979, 8.

Rekonstruktionsvorschlag bei Möbius 1935/36, 262-264, Abb.1.

H. Möbius versuchte eine Rekonstruktion der Anordnung der Platten und bemerkte, dass aufgrund der Verteilung der Dübellöcher die Platten B und C auf die Südseite, die Platten D und E auf die Westseite gehören müssten. Den Eckblock G platziert er aufgrund der Verwitterungsspuren der linken Seite in den Nordwesten des Frieses. Demnach wären die Krieger an der Westseite, für die H. Möbius weitere Kämpfergruppen annimmt. Die zweite Seite des Eckblockes, auf der Möbius einen Verwundeten sehen will, würde dann zur Nordseite gehören und somit zu den Frauenraubplatten. Für die Ostseite des Frieses nimmt der Autor in Analogie zu anderen attischen Friesen eine Göttersammlung an, bei der u.a. Demeter, Kore, Meter und Meilichios zu erwarten sind.

4.1 Katalog der Friesplatten

Die Skulpturen auf den Platten, die in der Folge beschrieben werden sollen, entsprechen hinsichtlich Reihenfolge, Plattenbezeichnung und Ordnung jener von F. Studniczka bzw. A. Krug.¹⁹⁵

4.1.1 Beschreibung Platte A

Hierbei handelt es sich um ein Plattenfragment, das sich heute im Nationalmuseum in Athen mit der Inv. Nr. 1780 befindet. Die Platte weist eine Höhe von 24,2 cm, eine Breite von 25,5 cm und eine Stärke von 5,2 cm an der Unterkante auf. Das Fragment ist an der Rückseite geglättet, die ursprüngliche Kante mit der Anathyrose ist nur an der Unterkante erhalten, an der Vorderseite ist die Standfläche mit einem Scamillus versehen. Die Oberfläche ist verwittert und bestoßen (Abb.4)^{196, 197}.

Das Fragment wurde 1897 von A. Skias im Areal des Ilissos-Tempels gefunden und erinnert an ein unregelmäßiges Fünfeck. In der linken unteren Ecke sind der Unterschenkel und ein Teil des Fußes einer nach links schreitenden menschlichen Gestalt zu erkennen, deren Geschlecht nicht bestimmt werden kann. An dem sich nach links bewegenden Fuß ist eine dünne Sohle zu sehen und der Fuß tritt mit den Zehen und Ballen auf einer Geländewelle auf. Am unteren Reliefrand ist ein abgeflachter Hügel, auf dem hintereinander zwei große, gefüllte Säcke stehen, deren Öffnungen abgeschnürt sind.¹⁹⁸

A. Krug merkte an, dass dieses Fragment dem Ilissos-Fries nicht zweifelsfrei zugeschrieben werden kann, da die Höhe von 24,2 cm etwas mehr als die Hälfte der gesamten Frieshöhe ausmacht, die im Schnitt bei 46,7 cm liegt. Demnach würde die schreitende Gestalt die übrigen Figuren im Fries um einiges überragen.¹⁹⁹

4.1.2 Beschreibung Platte B

Die Platte B ist eine vollständig erhaltene Platte, die heute in den Staatlichen Museen in Berlin mit der Inv. Nr. SK 1483 zu sehen ist. Sie besitzt eine Höhe von 46,6 cm, eine Breite von 89,5 cm und eine Stärke von 5 cm bis 5,5 cm. An der Oberkante, mit einem Abstand von ca. 9 cm von den Seiten, befinden sich zwei T-Klammerlöcher

¹⁹⁵ Studniczka 1916, 171-190 : zur Bezeichnung der Platten A – E.

Krug 1979, 15-17: zur Bezeichnung der verschollenen Platte F und des Eckblocks G.

¹⁹⁶ Ilissos-Plattenfragment A bei Krug 1979, Taf. 7b; Felten 1984, Taf. 21.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.6.

¹⁹⁷ Studniczka 1916, 171-172; Picón 1978, 51.

¹⁹⁸ Studniczka 1916, 172; Picón 1978, 51.

¹⁹⁹ Krug 1979, 9.

mit einer Breite von ca. 3 cm. An der Rückseite ist an allen vier Seiten die Anathyrose zu sehen, die Kanten der Platte sind bestoßen, die Figuren abgerieben und die Oberfläche insgesamt stark verwittert. Der Scamillus ist nur unterhalb der stehenden Figur am linken Plattenrand erhalten. Beinahe alle Skulpturen auf den Platten weisen an den Köpfen Bruchstellen auf, die mit Bohrlöchern versehen sind und zum Befestigen von Gipsergänzungen dienten, teilweise sind noch Reste von Metallstiften erhalten (Abb.5)^{200, 201}.

Auf der Platte befinden sich insgesamt drei Männer, von denen einer stehend und zwei im Gelände sitzend dargestellt sind. Die großen, freien Flächen zwischen den Männern suggerieren eine gewisse Isoliertheit der einzelnen Figuren, die noch dadurch verstärkt wird, dass die drei Männer augenscheinlich nichts miteinander zu tun haben und in keinerlei Verbindung zueinander stehen.

Die beiden Figuren B2 und B3 sitzen mit einigem Abstand zueinander jeweils seitlich auf modellierten, blockhaften Felserrhöhungen. Dem Sitzenden B2 fehlt der rechte Arm vollständig, der frei gearbeitet und mit Sicherheit erhoben war. Für einen erhobenen Arm spricht der vorgewölbte Rippenbogen²⁰², womöglich hielt der Mann einen Stab oder Ähnliches. Der Oberkörper ist in Dreiviertelansicht zu sehen, mit dem Kopf dreht er sich zur Seite und blickt zu dem Stehenden B1 hinter ihm zurück. Der linke Ellenbogen ist auf den linken Oberschenkel gestützt, während die Hand ins Gesicht greift und den Kopf stützt. Es scheint so, als würde die Hand die Drehung des Kopfes nach rechts verstärken. Aufgrund der starken Drehung von Oberkörper und Kopf löst sich die Figur B2 aus dem Reliefgrund heraus, was noch durch die Beine, die leicht höhenversetzt auf felsigem Grund stehen, verstärkt wird. Der Mann trägt ein Himation, das über die linke Schulter geworfen ist und sich unter Gesäß und Knie in tiefen Falten staut, der restliche Oberkörper ist unbedeckt. Rechts daneben sitzt in gebeugter Haltung ein weiterer Mann B3. Der Kopf, von dem ein Teil abgeschlagen ist, ist nach vorne geneigt, beide Hände ruhen im Schoß. Die Beine stehen, ebenso wie bei B2, auf dem felsigen Untergrund, Unterschenkel und Fuß des linken Beines fehlen. Durch die Drehung des Unterkörpers und dem freiplastisch gearbeiteten Unterschenkel erlangt die Figur B3 eine tiefe Räumlichkeit. Auch sie trägt um den Unterkörper ein Himation, das sich unter Gesäß und Knie staut und

²⁰⁰ Ilissos-Platte B bei Travlos 1971, 119 Abb. 162; Krug 1979, Taf. 1; Felten 1984, Taf. 20.2; Krumme 1993, 217 Abb. 5; Palagia 2005, 179 Fig. 15.1-2.

²⁰¹ Studniczka 1916, 93, 173; Picón 1979, 51-52; Krug 1979, 9.

²⁰² Krug 1978, 9.

große Falten wirft, eine Gewandbahn liegt um den linken Oberschenkel.²⁰³ Vor den Felsformationen, die den Männer B2 und B3 als Sitzgelegenheit dienen, sind im flachen Relief vier Objekte erkennbar. Bei den Gegenständen im rechten unteren Bildfeld handelt es sich um einen glockenförmigen Ledersack, ähnlich wie auf dem Plattenfragment A, und um einen weiteren Sack, der um die Mitte geschnürt ist. Das Objekt unter der Figur B2 ist eine Kappe oder ein pilosartiger Helm mit schmalen Rand mit zwei kleinen Bohrlöchern in der Öffnung. Daran lehnt ein weiterer schwer erkennbarer Gegenstand, den A. Krug als Keule, C. A. Picón als „boomerang-shaped“ bezeichnet.²⁰⁴

Der Stehende B1, der den Blick von Figur B2 nicht erwidert, befindet sich frontal dem Betrachter zugewandt, an der linken Seite der Platte. Das Gesicht, das vielleicht einen kurzen Vollbart trug, fehlt vollständig, sowie der linke Fuß. In seinen Händen hielt er einen Gegenstand vor der Brust, der nicht mehr erkennbar ist. Der Mann ist mit einem Himation bekleidet, das mit großem Faltenwurf um die Hüften und die linke Schulter geschwungen ist, die rechte Schulter und ein Teil der Brust sind entblößt.²⁰⁵

4.1.3 Beschreibung Platte C

Die vollständige Platte C besteht aus zwei zusammenpassenden Fragmenten, von denen sich eines im Kunsthistorischen Museum in Wien mit der Inv. Nr. I 1094 und das andere in den Staatlichen Museen zu Berlin mit der Inv. Nr. SK 1483 befindet. Das Fragment in Wien passt an der Bruchkante exakt mit jener des Fragments in Berlin zusammen, insgesamt hat die komplette Platte eine Höhe von 46,5 cm, eine Länge von 95,5 cm und eine Stärke von 5 cm.²⁰⁶ An der Rückseite ist die Anathyrose an allen vier Kanten zu sehen, an der Oberkante, 9 cm vom rechten Rand entfernt, befindet sich ein T-Klammerloch mit 3,5 cm. Die Oberfläche ist verwittert, die Figuren abgerieben und in den Köpfen der Gestalten sind, wie bei Platte B, Bohrlöcher zu erkennen (Abb.6)^{207 208}.

Wie auf Platte B sind auch hier wieder drei Männer zu sehen, von denen zwei stehend und einer sitzend dargestellt ist. Die großen Abstände und freien Flächen

²⁰³ Picón 1978, 51-52; Krug 1979, 9-10.

²⁰⁴ Studniczka 1916, 173-178, Picón 1978, 52; Krug 1979, 10.

²⁰⁵ C. A. Picón meinte, dass bei genauerem Hinsehen nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden kann, dass die Hände einen Gegenstand hielten: Picón 1979, 52 Anm. 27. A. Krug weist jedoch darauf hin, dass die Bruchfläche für nur gefaltete Hände zu groß wäre: Krug 1978, 10.

²⁰⁶ Die Maße des Fragmentes in Wien: Höhe 46,6 cm, Länge 28,8 cm; des Fragmentes in Berlin: Höhe 46,6 cm, Länge 67 cm

²⁰⁷ Ilissos-Platte C bei Krug 1979, Taf.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.3.

²⁰⁸ Studniczka 1916, 179; Picón 1978, 52-53; Krug 1979, 11.

zwischen den Figuren entsprechen ebenso der Platte B, auch hier ist kein Bezug zwischen den Männern erkennbar. Besonders isoliert ob des großen Abstandes wirkt der sitzende, bärtige Mann C1, bei dem ein Teil des Gesichts und der rechte Unterarm fehlen. Er sitzt auf einer freistehenden, sitzähnlichen Felsformation, Kopf und Oberkörper sind mit einer leichten Linksdrehung beinahe frontal dargestellt, der Unterkörper neigt sich nach rechts. Der rechte fehlende Unterarm war frei gearbeitet und lag entweder an der Hüfte an oder hat einen Zipfel des Gewandes gehalten. Der linke Arm ist im Ellenbogen geknickt, der Unterarm ist erhoben. Der Mann hielt vermutlich einen Stab, auf den er sich stützte in der Linken, davon ist aber nichts mehr erhalten. Figur C1 trägt ein Himation, dessen Hauptmasse mit tiefem Faltenwurf zweischichtig über den linken Arm und die Schulter fällt und einen Großteil des Oberkörpers frei lässt.²⁰⁹

Auf dem anpassenden Fragment aus Berlin befinden sich zwei Stehende, die beide fast frontal wiedergegeben sind, in ihrer Kopf und- Körperdrehung aber eine leichte Rechtsorientierung erkennen lassen. Beim Mann C2 fehlen das Gesicht, sowie der rechte Arm und der rechte Fuß. Das Gewicht ist auf das linke Bein gelagert, das Rechte ist leicht abgewinkelt. Die Gestalt trägt ein Himation, das über die Hüfte und den linken Arm gelegt ist und in großen Faltenwürfen den Unterkörper umgibt, der Oberkörper ist gänzlich unbedeckt. Mit der linken Hand wird das Himation vor dem Bauch gehalten, der fehlende rechte Arm war frei gearbeitet und in die Höhe gestreckt. A. Krug möchte in diesem Motiv jenes des Eingießenden erkennen, wozu auch die Haltung des linken Armes passen würde, jedoch sind keine aufschlussgebenden Attribute erhalten. Daneben am rechten Rand der Platte steht ein weiterer Mann C3 mit überkreuzten Beinen, das linke vor dem rechten, der mit übereinandergelegten Armen auf einem Stock lehnt. Aufgrund der Körperhaltung, den überkreuzten Beinen und den Armen erscheint die Figur in einer starken S-Schwingung. Er trägt ebenso ein Himation, das locker um die Hüfte und den linken Arm geschwungen ist, der Oberkörper mit ausgeprägter Brustmuskulatur ist frei.²¹⁰

4.1.4 Beschreibung Platte D

Die Platte D ist eine vollständig erhaltene Platte und befindet sich heute mit der Inv. Nr. SK 1483 in den Staatlichen Museen zu Berlin. Sie besitzt eine Höhe von 46,5 cm, eine Breite von 93,5 cm, die Stärke variiert zwischen 5 cm und 5,5 cm. An der

²⁰⁹ Studniczka 1916, 179-181; Picón 1978, 53; Krug 1979, 11.

²¹⁰ Picón 1978, 53-54; Krug 1979, 11.

Oberkante befinden sich zwei T-Klammerlöcher mit einer Breite von 3 cm bis 3,5 cm, wovon das eine mit einem Abstand von 10 cm, das andere 9 cm vom Plattenrand entfernt ist. Die Plattenkanten sind gut erhalten, drei davon mit feingepickter Anathyrose versehen, sonst ist die Platte abgerieben und verwittert, die Köpfe der Figuren weisen, wie die Platten B und C, Bohrlöcher auf (Abb.7)^{211 212}.

Die fünf Figuren einer Frauenraubszene bewegen sich auf einer felsigen, unregelmäßigen Oberfläche, die stückweise unterbrochen ist und ein offenes Gelände suggeriert. Die zentrale Figur ist die fliehende Frau D3, die mit wehenden Gewändern nach links stürmt, auch ihr Gesicht ist abgeschlagen, ebenso wie das Knie des linken Beines. Trotz der eindeutigen Bewegung nach links sind ihr Gesicht, der Oberkörper und das linke Bein frontal dargestellt bzw. ist sie im Begriff sich nach ihrem Verfolger umzudrehen. Sie trägt einen Chiton mit doppeltem Überfall und Scheinärmeln, an den Füßen sind Solen erkennbar. Die wehenden Stoffe ihrer Kleidung werfen tiefe Falten zwischen den Beinen und an den Armen, am Oberkörper und am rechten Bein liegt ihr Chiton eng an und ist plastisch durchscheinend. Sie flieht vor dem Mann D4, der sie bereits an dem, über die Schultern geglittenen Mantel, gepackt hat. Der rechte Arm des Verfolgers, mit der er die Frau D3 zu halten versucht, ist gerade ausgestreckt, der frei gearbeitete linke Arm fehlt zur Gänze, lag aber vermutlich am linken Oberschenkel auf. Auch er ist in seiner Linksbewegung mit dem Oberkörper frontal zum Betrachter gewendet, seine gesamte Aufmerksamkeit und so auch sein Blick sind auf die Frau D3 vor ihm gerichtet. Er trägt einen kurzen, gegürteten Chiton, der über dem rechten Oberschenkel geschlitzt ist und eng am Körper anliegt. Aufgrund des weiten Ausfallschrittes spannt die Kleidung zwischen den Beinen.

Am linken Plattenrand befindet sich eine rangelnde Zweiergruppe, bestehend aus einem Mann D1, der eine Frau D2 von hinten umfasst und sie in die Höhe hebt. Sie versucht sich offensichtlich aus der Umklammerung zu lösen, indem sie mit der Linken versucht den Griff des Mannes zu lösen, während sie mit der Rechten den Kopf des Mannes von sich weg drückt. Die Vorderseite ihrer Gesichter ist abgeschlagen, es fehlen der rechte Unterarm und die Füße der Frau, sowie das rechte Bein und ein Großteil des rechten Armes des Mannes. Durch Verschränkung

²¹¹ Ilissos-Platte D bei Travlos 1971, 119 Abb. 161; Krug 1979, Taf.4; Felten 1984, Taf. 20.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.4.

²¹² Studniczka 1916, 181; Picón 1978, 54; Krug 1979, 11.

von Armen und Beinen und den krampfhaften Bewegungen wird eine unvergleichliche Spannung und Dynamik aufgebaut. Der Mann D1 hat einen kurzen Bart und trägt eine Chlamys, die an der rechten Schulter befestigt ist und Arme und Schultern bedeckt. Die Frau ist mit einem gegürteten Chiton mit Überfall bekleidet, an manchen Stellen lassen die feinen Falten den Körper durchscheinen.

Den Abschluss bildet eine kleine, völlig ruhig stehende Figur D5 am rechten Plattenrand. Die frontal und blockhaft stehende Figur wendete den Kopf nach rechts zum Geschehen hin, der rechte Unterarm und Teile des Gesichtes fehlen. Die Gestalt trägt einen langen Chiton, der um den Unterkörper tiefe Falten wirft, um die Körpermitte ist ein Mantel als dicker Bausch gelegt, der den linken Arm verdeckt.²¹³

4.1.5 Beschreibung Platte E

Die vollständig erhaltenen Platte E ist heute in Wien im Kunsthistorischen Museum mit der Inv. Nr. I 1093 zu sehen, hat eine Höhe von 46,6 cm, eine Breite von 92,7 cm und eine Dicke zwischen 5,4 cm und 5,8 cm. Die Kanten sind relativ gut erhalten, an allen vieren ist an der Rückseite die Anathyrose sichtbar. An der Oberkante befinden sich wiederum zwei T-Klammerlöcher mit einem Abstand von 9 cm links und 10 cm rechts von der Außenkante ausgehend. Die Platte weist einen diagonalen Bruch auf, ist, wie auch die anderen Platten, verwittert und bestoßen, und es befinden sich mehrere Bohrlöcher auf der Platte verteilt (Abb.8)^{214 215}.

Das Thema dieser Platte ist, ebenso wie jenes der Platte D, der Frauenraub, die Figuren bewegen sich auf durchgehendem, felsigem Gelände. Die zentrale Szene besteht aus einer Dreiergruppe, zu der die Frau E3 zählt, die mit halb aufgerichtetem Oberkörper auf ihrem linken Bein kniet. Ein Teil ihres Gesichtes und beide Arme fehlen, diese waren aber sicher nach oben hin ausgestreckt. Unglücklicherweise sind Gesicht und Kopf abgeschlagen und verwittert, weswegen keine Drehung erkannt werden kann, wahrscheinlich blickte sie aber frontal dem Betrachter entgegen. Ihr Oberkörper ist ebenso frontal dargestellt, genauso wie der Unterkörper, das rechte Bein ist in Dreiviertelansicht zu sehen. Die Frau trägt einen gegürteten Chiton und einen auf die Hüften herabgeglittenen Mantel, der in zwei Stoffbahnen und vielen Falten über den linken Oberschenkel fällt. Der Grund der gestreckten Körperhaltung

²¹³ Studniczka 1916, 181-183; Picón 1978, 55; Krug 1979, 11-13.

²¹⁴ Ilissos-Platte E bei Krug 1979 Taf. 6; Felten 1984, Taf. 21.1; Krumme 1993, 215 Abb. 3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.5.

²¹⁵ Studniczka 1916, 183-184; Picón 1978, 55; Krug 1979, 13.

der Frau E3 ist der Mann E4 neben ihr. Es handelt sich um einen gerade aufgerichteten Mann im Ausfallschritt. Obwohl weder seine Beine noch sein rechter Arm erhalten sind, ist eindeutig zu erkennen, dass der fehlende Arm in Verbindung zur Frau E3 stand. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass der Mann E4 die vor ihm kniende Frau an den Haaren gepackt hatte und mit sich zerren wollte. Er stemmte sich zu diesem Zweck wohl mit dem gestreckten rechten Bein am Boden ab, um den Widerstand der Frau auszugleichen, seinen Blick hielt er fest auf sie gerichtet. Auf dem vorhandenen linken Arm hält er eine kleinere Gestalt in langem Gewand, ein Kind, das auf seinem Arm sitzt und die Rechte hinten um den Hals des Mannes legt, während die Linke wohl lose an der Seite lag. Der Mann E4 trägt einen knielangen gegürteten Chiton, der zwischen den Beinen, aufgrund des Ausfallschrittes nach rechts, spannt.

Die Zweiergruppe rechts steht in Verbindung mit dem einzigen architektonischen Element der bekannten Ilissos-Friesplatten. Dabei handelt es sich um ein niedriges Objekt das mit einem kleinen Wulst abschließt. Es besitzt keine Kanneluren, ist vermutlich rund oder eckig und kann als Stele oder Pfeiler angesprochen werden. Vor diesem pfeilerartigen Objekt kniet die Frau E6 und umfasst es mit beiden Armen. Die kniende Frau trägt einen Peplos mit faltenreichem Überfall, der auf der linken Körperseite offen ist, sie trägt die Haare gescheitelt und seitlich eingerollt. Hinter ihr steht ein Mann E7 der sich zu ihr hinab beugt und sie gepackt hat. Er trägt eine Chlamys über die rechte Schulter und einem pilosförmigen Helm auf dem Kopf, sonst ist er nackt. Der freigearbeitete linke Arm und das linke Bein, ebenso wie ein Teil des Gesichtes, sind nicht erhalten, trotzdem ist erkennbar, dass der Mann sie mit beiden Armen gefasst hat und sie wegzuzerren versucht.

Bei der Zweiergruppe am linken Plattenrand handelt es sich, ähnlich der Platte D, um eine kämpfende Zweiergruppe. Die Frau D2 steht nach hinten geneigt und mit eingeknicktem linkem Bein auf einer felsigen Erhebung, das rechte Bein hat sie über das linke geschlagen. Unglücklicherweise fehlt der Kopf vollständig und die Figur ist sehr verwischt und schlecht erhalten. Sie trägt einen Chiton, der über das Gesäß zum Boden hin tiefe Falten wirft. Sie wehrt sich gegen ihren Angreifer E1, der sie von hinten umfasst, indem sie versucht ihn mit den Händen wegzudrücken und abzustreifen. Der Mann E1 umschlang sie sicher mit beiden Armen, wovon der Rechte nicht mehr erhalten ist. Er setzte sein linkes Bein auf den Hügel vor ihm auf um sich abzustützen, sein rechtes, fehlendes Bein stand vermutlich fest und

ausgestreckt auf dem Boden. Der Mann presst seinen Kopf, das Gesicht ist abgeschlagen, an den Rücken der Frau und ist offenbar kurz vor dem Moment des Hochhebens. Im Hintergrund ist noch die Chlamys zu erkennen, die er über die linke Schulter trägt.²¹⁶ Obwohl diese Zweiergruppe sehr schlecht erhalten ist und viele Gliedmaßen fehlen, wird durch das Aneinanderpressen von Kopf und Schulter und das abgestützte linke Bein des Mannes eine gewisse Spannung erzeugt.

4.1.6 Beschreibung Platte F

Hierbei handelt es sich um ein heute verschollenes Fragment, das von J. Stuart und N. Revett²¹⁷ in Athen gesehen und den Friesen des Ilissos-Tempels zugewiesen wurde. Erhalten ist uns eine Rekonstruktionszeichnung mit einer nach links bewegten Menschengruppe, die aus vier Männern, einer Frau und zwei Kindern besteht (Abb.10)²¹⁸. Heute kann nicht mehr rückverfolgt werden, wie fragmentiert die Platte war und inwieweit diese von J. Stuart und N. Revett ergänzt wurde. Vermutlich sahen sie auf dem Fragment lediglich die beiden stehenden Himationsträger, die Unterkörper der drei erwachsenen Gestalten und das Kind der rechten Gruppe und ergänzten den Rest in ihrer Rekonstruktionszeichnung.

Ganz links befindet sich ein Kind mit der Größe eines Halbwüchsigen mit einem Mantel um die Schulter, ihm folgen zwei Männer im Himation, die die rechte Hand im Adorationsgestus halten. Alle drei blicken und schreiten nach links. Anschließend steht wiederum ein Mann, jedoch in die entgegengesetzte Richtung gewandt, ebenso im Himation mit voluminösen Faltenbündeln um den Oberkörper, die eher unüblich für die klassische Zeit anmuten, der mit der rechten Hand auf das Kind ihm gegenüber weist. Wegen des bekleideten Oberkörpers und der vermeintlich erkennbaren Gewandgürtung unter dem rechten Ellenbogen, wäre eine Rekonstruktion dieser Gestalt als Frau wahrscheinlicher. Für eine Identifizierung als Frau würde auch die hindeutende Geste zu dem Kind sprechen, wie bereits A. Krug bemerkte.²¹⁹ Die drei darauffolgenden Gestalten, ein Mann, eine Frau und ein Kind, die eng beieinander stehen, passen aufgrund des starken Faltenwurfes am

²¹⁶ Studniczka 1916, 184-186; Picón 1978, 55-56; Krug 1979, 13-14.

²¹⁷ Stuart-Revett 1825, 9.

²¹⁸ Stuart-Revett 1825, Pl. X Fig. 1.

²¹⁹ Krug 1979, 15.

Oberkörper der Frau und der eigentümlich anmutenden Kopfneigung von Mann und Frau nicht zur Gänze in den Stil der klassischen Zeit.²²⁰

Bereits sehr früh wurden Stimmen laut, die die Zugehörigkeit des Fragmentes F zum Ilissos-Fries bezweifelten. Die vorherrschende Meinung von C. A. Picón und anderen vor ihm ist, dass der Stil der rekonstruierten Figuren nicht zu dem der erhaltenen Platten passt, sondern eher an römische Kunst erinnert und nicht in Bezug zu dem Fries des Ilissos-Tempels gesehen werden sollte.²²¹ Es ist davon auszugehen, dass J. Stuart und N. Revett einfach aufgrund der übereinstimmenden Maße angenommen haben, dass das Plattenfragment zu den Friesen des Ilissos-Tempels gehören müsse. Dies ist aus den Aufzeichnungen von J. Stuart und N. Revett zu schließen, die anmerkten, dass sie sich hinsichtlich ihrer Rekonstruktion nicht sicher sind, sondern lediglich das in Athen gesehene Skulpturenfragment ergänzt haben, das so gut in den freien Raum des Frieses gepasst habe.²²²

Das verschollene Fragment F wurde aus Gründen der Vollständigkeit hier auf Grundlage der Rekonstruktion von J. Stuart und N. Revett beschrieben, wird in der weiteren Diskussion aber nicht mehr berücksichtigt. Es ist m. E. nach nicht zielführend ein verlorenes Fragment, das so viele Unsicherheiten birgt, in den ohnehin schon schwer zu deutenden Bestand einzufügen. Während J. Stuart und N. Revett selbst Zweifel bezüglich ihrer Rekonstruktion äußerten, ist das einzige, was für eine Zugehörigkeit des verlorenen Fragments zum Ilissos-Fries sprechen könnte, die Übereinstimmung der Maße von Fragment F und dem freien Raum über dem Architrav des Ilissos-Tempels. Diese Annahme wird aber sogleich wieder zunichte gemacht, da J. Stuart und N. Revett die Platte F in eine der Ecken des Frieses platzierten, was auf jeden Fall auszuschließen ist, da wir wissen dass die Ecken mit Blöcken versehen waren.²²³ Ich schließe mich außerdem den Beobachtungen von u.a. F. Studniczka, H. Möbius und C. A. Picón an und teile die Ansicht, dass der Stil von Fragment F nicht zu den erhaltenen Ilissos-Platten passt. Außerdem ist aufgrund der erhaltenen Unterkörper der Figuren auf eine Prozession von Erwachsenen mit Kindern zu schließen, was mit großer Wahrscheinlichkeit für die Zugehörigkeit zu

²²⁰ Krug 1979, 15.

²²¹ Picón 1978, 58-59: C. A. Picón bezeichnet die Platte F mit „G“. siehe u.a. auch: Studniczka 1916, 188, 195; Möbius 1935/36, 234-235.

²²² Stuart-Revett 1825, 24.

²²³ Palagia 2005, 178; Möbius 1928, 1-6.

einem Weihrelief spricht.²²⁴ Das Fragment F ist somit für den Ilissos-Fries nicht relevant.

4.1.7 Beschreibung Eckblock G

Dieser Block befindet sich heute im Nationalmuseum in Athen mit der Inv. Nr. 3941, besitzt eine Höhe von 46,6 cm und Seitenlängen mit jeweils 49,3 cm. Die Stoßflächen waren mit Anathyrose versehen, die Kanten sind bestoßen und die Oberfläche ist stark verwittert und abgerieben. An der Oberfläche wurde der Block geglättet, in der Mitte ist ein Loch für einen langen Dübel mit ca. 10 cm zu sehen. An der linken Kante ist noch ein kleiner Rest der Bettung einer T-Klammer erkennbar, die den Eckblock mit dem angrenzenden Steingebälk, auf deren Vorderseite die Reliefplatten befestigt waren, verband (Abb.9a,b, 16)^{225 226}.

Auf dem Eckblock befinden sich zwei Darstellungen, wovon eine (9b) eine Kampfszene in felsigem Gelände zeigt. Ein nackter Krieger mit korinthischem Helm²²⁷ und großem Schild bewegt sich von links nach rechts. Der Körper ist leicht nach vorn gebeugt und befindet sich in Angriffsstellung, der linke Fuß steht auf einem kleinen Hügel. Das rechte Bein und der rechte Arm sind schwer rekonstruierbar, wahrscheinlich war das rechte Bein leicht gebeugt und der Fuß aufgesetzt, die rechte Hand hielt mit Sicherheit eine Waffe. Vor dem Mann befindet sich ein weiterer, der nach rechts ausschreitet. Die Figur vor dem Krieger bewegt sich ebenso nach rechts, von ihr ist das rechte, nachfolgende Bein zu sehen, ebenso wie das vordere, abgewinkelte Bein. Der Verlauf des rechten Beines ist durch den erkennbaren Teil des Oberschenkels und Bohrlöcher nachvollziehbar, vom linken Bein ist nur der Ansatz des Oberschenkels zu sehen. Weitere Bohrlöcher zwischen den Beinen lassen den Saum eines gegürteten Chitons vermuten, um den Oberkörper war wohl ein Mantel gelegt. Der Oberkörper des Mannes war vermutlich

²²⁴ Möbius 1935/36, 234-235.

Bereits H. Möbius wollte in den Figuren Adoranten eines Weihreliefs sehen. Für die Annahme, dass es sich um ein Fragment eines Weihreliefs handeln könnte, würde auch A. Skias' Fund eines Weihrelieffragmentes in der Nähe des Tempels sprechen, auf dem vier nach links schreitende Adoranten zu sehen sind.-Siehe Skias 1897, 83 (leider gibt es keine Abbildung des Fragments und es ist heute auch nicht mehr identifizierbar).

²²⁵ Ilisso-Eckblock G Seite a und b bei Krug 1979, Taf. 9a+b; nur Seite b: Felten 1984, Taf. 21.2 a; Palagia 2005, 180 Fig. 15.7-8.

Zur Skizze siehe Möbius 1928, Beilage I Abb. 1.

Die Skizze der Eckgestaltung fertigte H. Schleif an, der links anstoßenden Platte diente Ilissos-Platte B als Vorlage.

²²⁶ Picón 1978, 56-58: C. A. Picón bezeichnet den Eckblock G mit „block F“.

Krug 1979, 15-16.

²²⁷ Davon ist heute leider nichts mehr zu erkennen, nach Krug 1979, 16.

gerade aufgerichtet oder leicht nach vorn gebeugt, die Kontur eines Schildes ist noch erkennbar. Somit könnte es sich um einen zweiten Krieger handeln.

Die zweite Seite des Eckblockes (9a) ist stark zerstört, sodass die Szene sehr schwer erkennbar ist. Zu sehen ist rechts ein Mann, der auf einem Felsen sitzt und den Blick nach links gerichtet hat. Seine rechte Hand ruht auf dem rechten Knie, während das linke Bein gestreckt auf einem Hügel gesetzt ist, vom linken Arm, der laut Möbius auf einen Stab gestützt war²²⁸, fallen Gewandfalten herab. Davor sind Streifen erkennbar, die vielleicht zu einem Gewand oder zu einem Flügel gehören.²²⁹

4.2 Komposition

In der Folge sollen sowohl kompositorische Aspekte, als auch die, auf den ersten Blick etwas eigentümlich wirkenden, Charakteristika der Ilissos-Platten besprochen werden. Zu diesen Charakteristika zählen die kleinen Figuren, kontinuierlich auftretende felsige Landschaftselemente und die weiträumigen, freien Flächen rund um und zwischen den Figuren.

In den wenigen erhaltenen Platten treten sowohl isoliert wirkende Einzelfiguren auf, als auch dynamische Zweier- und Dreiergruppierungen, zu den Akteuren zählen Männer, Frauen und Kinder. Die stehenden und sitzenden Männer der Platten B und C wirken in ihrer Körperhaltung statisch und sind gestaffelt aneinandergereiht, ohne offensichtliche Beziehung zueinander. Vor allem die beiden stehenden Männer auf Platte C erscheinen blockhaft und separiert, während der sitzende Mann durch die zurückgelehnte Haltung eine Diagonale bildet. Keiner der Männer ist als zentrale Figur erkennbar oder zieht den Blick des Beobachters auf sich. Auf Platte B sind die beiden sitzenden Männer einander zugewandt und könnten in Bezug zueinander stehen, während der stehende Mann ganz links wiederum isoliert und statisch erscheint. Obwohl die Gesichter stark abgeschlagen sind, wird durch Kopf- und Körperwendungen der Eindruck erweckt, dass die Männer einem Geschehen links zugewandt sind, das wohl auf der links anschließenden Platte dargestellt war.²³⁰ Alle

²²⁸ Möbius 1928, 2.

²²⁹ Picón 1978, 56; Krug 1979, 15-16.

Auch wenn der Eckblock G von H. Möbius dem Fries des Ilissos-Tempels zugewiesen wurde, ist C. A. Picón diesbezüglich vorsichtiger. Die Figuren des Blockes, vor allem jene der Kampfszene, weisen andere Proportionen als die übrigen der Friesplatten auf und sind eigentlich zu groß. Ebenso zweifelt er die Kombination von Blöcken und Platten in einem fortlaufenden Fries an. In der Archaik war es zwar nicht unüblich, dass die Stärke von Blöcken und Platten desselben Frieses variieren, jedoch ist das in der Klassik nicht mehr der Fall. – Siehe Picón 1978, 57.

²³⁰ Krug 1979, 10.

drei sitzenden Männer der Platten B und C beschreiben aufgrund ihrer Körperhaltung und ihrer erhöhten Felsensitze mehr oder weniger ein Dreieck, während die stehenden Männer im Gegensatz dazu an ein Rechteck erinnern.

Auf den beiden anderen Platten, Platte D und E, sind aktive, bewegte Figuren dargestellt, die Zweier- beziehungsweise Dreiergruppen bilden. Das Thema beider Platten ist der Frauenraub. Als zentrale Figur auf Platte D ist eindeutig die fliehende Frau D3 zu erkennen, die von ihrem Verfolger gehalten wird. Aufgrund ihrer wehenden Gewänder wird das Gefühl des Fliehens verstärkt, im Gegensatz dazu wird bei dem Mann hinter ihr durch eine stark lineare Körperhaltung mit ausgestreckten Gliedmaßen Bewegung vermittelt.²³¹ Am linken Rand wird eine Zweiergruppe, bestehend aus einem Mann, der eine Frau fasst und hochhebt, gebildet. Der Mann hält die Frau umschlungen, während sie mit ihrem fehlenden rechten Arm den Kopf ihres Angreifers wegdrückte, wodurch eine extreme Spannung in dieser V-förmigen Gruppe entsteht. Im krassen Gegensatz zu den beiden bewegten, spannungsreichen Zweiergruppen, steht am rechten Rand der Platte eine kleine, blockhafte, unbewegte Figur, die ihren Kopf dem Geschehen zu ihrer Rechten zuwendet.

Platte E beinhaltet zwei Zweier- und eine zentrale Dreiergruppe. Im Mittelpunkt steht wiederum eine Frau, die am Boden kauert und von einem stehenden Mann mit einem Kind auf dem Arm an den Haaren gezogen wird. Die Figur E4 ist ebenso hoch aufgerichtet wie D4, jedoch wirkt sie geschmeidiger und weniger streng. Das nicht erhaltene rechte Bein war mit Sicherheit gestreckt und fest in den Boden gestemmt, wodurch sich die Neigung nach rechts und somit eine der Situation entsprechende Spannung ergab. Das rechte Bein, der Körper und die verloren gegangenen Arme der Frau E3 bilden eine Linie, die diagonal hinauf zu ihrem Angreifer verläuft, ihr gesamtes Gewicht ist auf das linke, kniende Bein gelagert. Ihr Himation, das um die Hüfte gebündelt ist, bildet das stärkste Gegengewicht zu ihrem nach oben gezogenen Oberkörper. Die Gruppe bildet mit der langen Diagonale der Frau E3 und dem aufrechten, gestreckten Körper des Mannes E4 ein Dreieck.²³² Diese zentrale Gruppe wird jeweils von einer Zweiergruppe flankiert. Links davon ist ein Mann im Begriff eine Frau von hinten zu fassen, während rechts ein Mann versucht, eine Frau von einem Pfeilerartigen Objekt, an das sie sich klammert, fortzuziehen.

²³¹ Childs 1985, 221.

²³² Childs 1985, 221-222.

Auf dem Eckblock G sind zwei, vermutlich idente Einzelfiguren zu sehen, bei denen es sich jeweils um einen bewaffneten nach rechts schreitenden Krieger handelt.

Die Körper der Figuren des Ilissos-Frieses weisen weitgehend klassische Proportionen auf, die mit jenen des Niobidenfrieses und dem des Athena Nike-Tempels vergleichbar sind. Eine Ausnahme bildet womöglich Figur D4, die mit Figur D3 im Zentrum der Platte E steht und aufgrund der gestreckten Haltung, den gespreizten Beinen und dem rechten, weit ausgreifenden Arm größer und kräftiger als die anderen Erwachsenen des Frieses wirkt. Problematisch ist ebenso der Fuß auf Plattenfragment A, der relativ groß im Vergleich zu den Füßen der anderen Figuren erscheint.²³³ Des Weiteren weisen die Figuren auf dem Eckblock G andere Proportionen und Maße auf.²³⁴

Tatsächlich scheinen die Figuren der vier vollständigen Platten gleiche oder zumindest ähnliche Maße zu haben, die genauen Abmessungen sind mir nicht bekannt und waren auch in der gängigen Literatur nicht vermerkt. Ein Gefühl der Disharmonie die Größenordnung betreffend, entsteht, meiner Meinung nach, aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Platten, des Fehlens von Gliedmaßen und der variierenden Körperhaltungen. Wenn jedoch davon ausgegangen werden kann, dass die Figuren in ihren Maßen miteinander übereinstimmen, sind die Zuordnung des Plattenfragmentes A, sowie die des Eckblockes G zu dem Fries problematisch. Diese scheinen größer als die anderen Ilissos-Figuren gewesen zu sein.

Auf allen Platten treten, wenn auch in unterschiedlicher Form, felsige Landschaftselemente auf. So bewegen sich die Figuren der Platten D und E und die Kämpfenden des Eckblockes G auf felsigem, unregelmäßigem Untergrund, Figur E2 steht auf einer felsigen Erhebung, der Mann D4 steigt über die unterbrochene felsige Grundlinie hinweg. Die Sitzenden der Platten B und C thronen auf modellierten Felsen, das Bein auf dem Plattenfragment A setzt auf steinerner Oberfläche auf, die Objekte der Platte A stehen auf steinigem Untergrund und jene der Platte B befinden sich vor felsigem Hintergrund.

Entsprechende felsige Landschaftselemente treten unter anderem ebenso an den Reliefplatten und im Giebel des Parthenon, im Fries und den Metopen des

²³³ Picón 1978, 71.

Krug 1979, 9

²³⁴ Picón 1978, 57.

Hephaisteions, im Fries des Athena Nike-Tempels und im Niobidenfries auf.²³⁵ In allen genannten Reliefs ist eine unregelmäßige, felsige Grundlinie dargestellt, manchmal fast durchgehend, manchmal nur in sehr spärlichen Fragmenten, wie beispielsweise auf dem Westfries des Parthenon²³⁶. Die unebene Bodenlinie sollte hier nicht als Wiedergabe von Landschaft gesehen werden, die Steine dürften aber in Zusammenhang mit den Aktionen und Tätigkeiten der Figuren stehen. So sind auf dem Parthenon-Westfries Platte VI (Figur 12) und Platte XVI (Figur 29) zwei nahezu gleiche Steinblöcke zu sehen, die den Jünglingen als Unterstützung dienen, damit sie ihre Sandalen binden können. In diesem Fall hätten die Steinblöcke somit eine reine motivische Funktion.²³⁷ Auf den Friesen des Hephaisteion sind die landschaftlichen Elemente einerseits aus dem Kontext der jeweilig dargestellten mythologischen Szene zu erklären, andererseits werden sie aber auch als Kompositionselement verwendet.²³⁸ Beispielsweise auf dem Westfries des Hephaisteion finden Kämpfe zwischen Lapithen und Kentauren in der freien Natur statt, wofür das felsige Gelände und auch der erhaltene Baumstamm sprechen²³⁹. Auch auf dem Fries des Athena Nike-Tempels werde Kämpfe im unebenen, felsigen Gelände ausgetragen²⁴⁰.

Während also auf den bewegten Ilissos-Platten D und E die unebenen, steinigten Bodenangaben wohl Vorgänge suggerieren, die sich im Freien abspielen und für Friese der zweiten Hälfte des 5. Jh. nicht unüblich sind, ist die linke Gruppe der Platte E umso spannender. Hier wird eine Frau E2, die auf einer markanten Felserhöhung steht, von einem Mann von hinten umfasst. Durch den Standort wird die Frau E2 hervorgehoben, außerdem überragt sie alle anderen Figuren der Friesplatte, was auf eine erhöhte Stellung hinweisen könnte.²⁴¹

²³⁵ In weiterer Folge sollen nur die Friese und nicht die Metopen der genannten Vergleichsbeispiele beachtet werden, da Metopen eine Sonderstellung haben: „Metopen haben ihren Sinn im Einzelbild. Selbst wenn sich die Gesamtkonzeption unter ein Thema fassen lässt, so erweist sich die Eigenständigkeit einer jeden Platte in ihrer individuellen Ausprägung sowohl in der Komposition als auch in der Verwendung von Details, wie der differenzierte Einsatz von Landschaftselementen bestätigt.“ Wegener 1985, 18.

²³⁶ Abb. siehe Jenkins 1994, 106-111.

²³⁷ Wegener 1985, 24.

²³⁸ Am Ostfries des Hephaisteion wurde als Thema der Kampf des Theseus gegen Pallas und seine Söhne vorgeschlagen, von dem uns Plutarch berichtete (Plut. Thes. 13). Die Pallantiden waren ein gigantenähnliches Geschlecht zu denen Naturwaffen gut passen würden, worin die großen Steine eine Erklärung fänden. – Siehe Wegener 1985, 39-40.

²³⁹ Hephaisteion, Westfries Abb. siehe Bockelberg 1979, Taf. 33, 34, 35, 36, 41; Dörig, 1985 Abb. 97; Knell 1990) 134 Abb. 209-214.

²⁴⁰ Athena Nike-Fries, zum Beispiel Südfries Pl. g, D. Williams, British Museum. Masterpieces of Classical Art (London 2009) 126f. Nr.55.

²⁴¹ Wegener 1985, 42.

Wie beispielsweise im Ostfries des Hephaisteion sind Figuren auf modellierten Felssitzen dargestellt (Abb.19a,b), so wie es auch auf den Ilissos-Platten B und C der Fall ist.²⁴² Während die Sitzenden der genannten Beispiele allesamt Götter sind, ist dies für die Sitzenden des Ilissos-Frieses nicht anzunehmen. Dennoch sind auf Felsen sitzende Figuren bereits aus älteren Friesen bezeugt und stellen demnach ein übliches Motiv des 5. Jh. dar.²⁴³

Den im 5. Jh. offenkundig regelmäßig auftretenden felsigen Landschaftsdetails kann nur schwer eine eindeutige Funktion zugeschrieben werden. Die Landschaftsangaben dienen einerseits dazu ein Geschehen im Freien stattfinden zu lassen und Land zu assoziieren, andererseits können sie auch auf eine bestimmte Lokalität anspielen. In vielen Fällen werden sie als Kompositionsträger in die Darstellung miteinbezogen oder sind einfach als Element erklärbar, das durch die Haltung und Position einer Figur erforderlich wird. Man darf auch nicht ausschließen, dass sich aufgrund des Verzichtes oder der Verwendung landschaftlicher Elemente verschiedene Meister fassen lassen.²⁴⁴

Während also erzählende Landschaftsdetails in Friesen des 5.Jh. regelmäßig auftreten, gelten die freien Flächen um die Figuren des Ilissos-Frieses als eher unüblich. Vor allem auf den Platten B und C sind die leeren Räume großflächig und die jeweils drei männlichen Figuren wirken wie gestaffelt; auf den Platten D und E sind die Figuren näher beisammen und werden durch einige Elemente und Überschneidungen miteinander verbunden. Nahe Parallelen zu den weiträumigen freien Flächen sind in der attischen Reliefkunst des 5. Jh. v.Chr. nur wenige zu finden.²⁴⁵ Der Fries des Athena Nike-Tempels stellt diesbezüglich eine Vergleichsmöglichkeit dar, besonders der Ostfries (Abb.18a,b)²⁴⁶. Der Großteil der Köpfe im Ostfries ist nicht mehr vorhanden, jedoch deuten die Überreste auf einen gewissen Abstand zum oberen Ende der Blöcke hin. Trotzdem kann hier nicht von

²⁴² Dies ist zum Beispiel der Fall beim Hephaisteion-Ostfries Platte II und V, auf der Gottheiten auf Felssitzen thronen und so ihre Gegenwart am Ort des Kampfgeschehens angezeigt wird. – Siehe Wegener 1985, 39-40.

Hephaisteion, Ostfries (Figuren 6, 7, 8, 22, 23, 24) Pl. II, V Abb. siehe Bockelberg 1979, Taf. 11, 14; Dörig 1985, Taf. 2, 5.

²⁴³ Wegener 1985, 13-15.

²⁴⁴ Wegener 1985, 13-15, 27, 30-31.

²⁴⁵ A. Krug nennt als Vergleichsbeispiel mit ähnlich großflächigem freiem Raum ein Relief aus Thasos, das an das Ende des 5.Jh.v.Chr. datiert wird (Abb.: Thasos, Museum Inv. Nr. 27. Guide de Thasos (1967) 130 Nr. 28 Abb. 72.). – Siehe Krug 1979, 10.

²⁴⁶ Athena Nike-Tempel (425-415 v.Chr) Ostfries Pl. b und c; I.S. Mark, The Sanctuary of Athena Nike in Athens, *Hesperia* Suppl. 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 a, b; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 110-111 jeweils Abb. 98.

derselben Großzügigkeit an freien Flächen, wie es bei den Ilissos-Friesplatten der Fall ist, gesprochen werden. Die anderen drei Seiten des Athena Nike-Frieses weisen aufgrund der gedrängteren Komposition einen klaren Unterschied zum Ostfries auf. Die Frieze des Parthenon sind überwiegend dicht bevölkert, nur an wenigen Stellen ist der Hintergrund großflächiger, wie in etwa im Zentrum der Ostseite und in manchen Blöcken des Westfrieses²⁴⁷. Der Fries des Hephaisteion weist an Teilen des Ostfrieses viel Raum um die Figuren auf, jedoch sind die Figuren am Westfries wiederum dichter beisammen.²⁴⁸

Demnach nehmen die Figuren des Ilissos-Frieses eine Sonderstellung ein, da es bei keinem anderen Fries des 5.Jh. derartig großflächige Räume zwischen den Figuren gibt.²⁴⁹

²⁴⁷ Beispielseise Ostfries Pl. VI und V, Abb. siehe Jenkins 1994, 78-79.

²⁴⁸ Picón 1978, 67-68.

Hephaisteion, Ostfries Pl. I, III, VI, , Bockelberg 1979, Taf. 10, 12, 15.

²⁴⁹ Um die Füllung des Reliefgrundes zu einem Kriterium zu machen, müsste sich eine Entwicklung abzeichnen. Im 5. Jh. spricht, wie die Vergleichsbeispiele zeigten, nichts dafür. Dass die Entwicklung im späteren 4. Jh. v.Chr. in die Richtung von weiter auseinanderliegenden Arrangements geht, stützen lediglich ein paar wenige Beispiele. Unter anderem der Amazonomachie-Fries des Mausoleums in Halikarnassos und der Fries des Lysikrates Monuments in Athen. - hierzu siehe Picón 1978, 67-68.

5 Datierung

Von den sechs existierenden Plattenfragmenten sollen die vier am besten erhaltenen herangezogen werden, wobei wiederum bestimmte Figuren bzw. Figurengruppen herausgegriffen werden und durch Vergleiche zu anderen Friesen der zweiten Hälfte des 5. Jh. v.Chr. anhand der Stilanalyse untersucht werden. Die Oberflächen der Platten sind zwar schlecht erhalten und stark verwittert, aber es gibt glücklicherweise ein großes Figurespektrum in diesem Fries und viele Frieze aus der näheren räumlichen und zeitlichen Umgebung, sodass Hoffnung besteht, eine mehr oder minder exakte zeitliche Einordnung des Ilissos-Frieses zu erlangen.

5.1 Sitzende Männer

Bei den Figuren B2, B3 und C1 handelt es sich um auf Felsformationen sitzende Männer (Abb.5,6)²⁵⁰. Die Sitzenden der Platte B sind halb im Profil dargestellt, halb drehen sie sich aus dem Hintergrund heraus. Dieses Herausdrehen wird vor allem bei Figur B2 durch Drehung des Oberkörpers zum Betrachter hin verdeutlicht, während die Beine beinahe parallel zum Reliefgrund bleiben. Vor allem das linke Bein von Figur B2 und das rechte von B3 sind im Profil sichtbar, das jeweils dem Betrachter nähere Bein ist in Dreiviertelansicht gedreht, somit drehen die Figuren ihre Unterkörper gewissermaßen aus dem Reliefgrund heraus. Durch das versetzte Auftreten der Beine auf Felserrhebungen wird die Tiefenwirkung zusätzlich verstärkt. Die sitzenden männlichen Figuren am Ostfries des Parthenon, der um 439 v.Chr. eingeordnet werden kann, sind ebenso halb im Profil, halb herausgedreht aus dem Grund zu sehen (Abb.17a-c)²⁵¹. Manche der Sitzenden haben einen frontalen Oberkörper, der in die Fläche projiziert ist und blicken zu den Figuren hinter ihnen zurück. Die Unterkörper sind großteils im Profil dargestellt, die Beine stehen parallel zum Reliefgrund meist hintereinander auf einer Ebene. Im Besonderen fällt der Kontrast zwischen Unterkörper in Profilansicht und frontalem, in die Fläche projiziertem Oberkörper bei Figur 25 auf, die flach und unbewegt wirkt und einiges an Plastizität einbüßt. Das jeweils äußere Bein der Figuren 27, 37 und 39 des

²⁵⁰ Ilissos-Platte B bei Travlos 1971, 119 Abb. 162; Krug 1979, Taf. 1; Felten 1984, Taf. 20.2; Krumme 1993, 217 Abb. 5; Palagia 2005, 179 Fig. 15.1-2.

Ilissos-Platte C bei Krug 1979, Taf.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.3.

²⁵¹ Parthenon, Ostfries Pl. IV, V und VI (Figur 24, 25, 26, 27, 30, 36, 37, 38, 39), Abb. siehe Jenkins 1994, 78-80; Berger - Gisler-Huwiler 1996, Taf. 132, 135, 136.

Parthenon-Ostfrieses ist im Gegensatz dazu in Dreiviertelansicht zu sehen und dreht sich aus dem Reliefgrund heraus, was ebenso eine gewisse Tiefenwirkung erzeugt, jedoch nicht in dem Ausmaß wie es bei den Ilissos-Figuren B2 und B3 der Fall ist. Im Relief des Athena Nike-Tempels, das um 420 v.Chr. eingeordnet werden kann, erlangt der Sitzende (Poseidon) des Ostfrieses der Platte B aus denselben Gründen wie die Ilissos-Figur B2 ihre Räumlichkeit, nämlich durch das in Dreiviertelansicht herausgedrehte äußere Bein, während das innere parallel zum Reliefgrund bleibt, sowie durch das versetzte Auftreten des Fußes (Abb.18c)²⁵².

Auch die Sitzenden des Hephaisteion-Ostfrieses sind hinsichtlich der Position der Beine mit jenen des Ilissos-Frieses gut vergleichbar (Abb.19a,b).²⁵³ Ebenso wie bei den Sitzenden der Ilissos-Platte B ist das dem Betrachter fernere Bein immer im Profil zum Reliefgrund dargestellt, während das dem Betrachter nähere in Dreiviertelansicht, stets auf einer anderen Ebene wie das innere aufsetzend, zu sehen ist. Die Tiefenwirkung ist somit sowohl bei den Sitzenden des Ilissos-Frieses, dem Sitzenden des Athena Nike-Tempels-Ostfrieses Platte B, als auch bei denen des Hephaisteion-Ostfrieses enorm, während die Beine der Sitzenden des Parthenon-Ostfrieses aufgrund ihrer Parallelität zum Grund weniger räumlich erscheinen. Die Sitzende des Erechtheions, die um 409 v.Chr. datiert wird, übersteigt die eben genannten Beispiele an Plastizität und Räumlichkeit (Abb.20a)²⁵⁴. Sie dreht zwar ebenso ihr äußeres Bein in Dreiviertelansicht aus dem Reliefgrund heraus, das innere ist jedoch nicht mehr parallel zum Grund. Aufgrund der Dreiviertelansicht beider Beine löst sich die Figur des Erechtheions, stärker als die zuvor genannten, vom Reliefgrund ab.

Der Sitzende C2 des Ilissos-Frieses hat einen frontalen Oberkörper mit einer geringfügigen Drehung nach links, der Kopf ist leicht nach rechts gewandt. Das linke Bein der Figur ist frontal dargestellt, das rechte kippt nach rechts hin weg. Durch die Verkürzung des linken Beines, bekommt die Figur eine starke Tiefenwirkung und das nun in ganz anderer Weise, wie es bei den bereits genannten Sitzenden der Fall ist.

²⁵² Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. b Detail Poseidon und Athena; I. S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, *Hesperia* Suppl. 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 a; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 110-111, jeweils Abb. 98.

²⁵³ Hephaisteion – Ostfries (Figuren 6, 7, 8, 22, 23, 24) Pl. II, V Abb. siehe Bockelberg 1979, Taf. 11, 14; Dörig 1985, Taf. 2, 5.

²⁵⁴ Erechtheion Figur Nr. 1078 Abb. siehe Boulter 1970, Taf. 28 a.

Hinsichtlich der Oberkörper der Sitzenden, sofern diese erhalten sind, ist es sinnvoll die Figur 27 des Ostfrieses des Parthenon, Ilissos-Figur B3 und Figur 23 des Hephaisteion-Ostfrieses gegenüberzustellen²⁵⁵. Alle drei Figuren sind in Dreiviertelansicht aus dem Reliefgrund heraus gedreht, die Hände ruhen im Schoß bzw. sind sie nach vorn gestreckt und die Schulterpartie ist verkürzt dargestellt. Während die Verkürzung und somit die räumliche Darstellung bei der Ilissos-Figur und der des Hephaisteions geglückt ist, ist dies bei der Parthenon Figur 27 nicht sonderlich gelungen. Die Schultern der Letzteren sind nach vorn gezogen, die rechte wirkt etwas verkümmert, die Arme verlaufen parallel zum Reliefgrund und der Sitzende erscheint flach und nur wenig plastisch. Die Schulter und Rückenpartie der Figuren des Ilissos- und des Hephaisteion-Frieses hingegen rundet sich zum Reliefgrund hin ab, der Unterarm des vom Betrachter fernerer Armes ist bei beiden Figuren verkürzt und verstärkt die Tiefenwirkung. Bei der Figur 38 des Parthenon-Ostfrieses wurde zwar die Verkürzung der Schulterpartie erfolgreicher als bei Figur 27 gestaltet, dennoch ist die Rundung zum Reliefgrund hin nicht in dem Ausmaß gegeben wie es beim Ilissos- und Hephaisteion-Fries der Fall ist.

Die Sitzenden des Ilissos-Frieses können hinsichtlich des Verhältnisses der Figuren im Raum zwischen den Sitzenden des Parthenon und denen des Erechtheion-Frieses eingeordnet werden. Aufgrund der Ähnlichkeiten bezüglich der Lösung der Figuren vom Reliefgrund sind stilistische Übereinstimmungen von Ilissos-Hephaisteion- und Athena Nike-Fries feststellbar.

Während die Oberkörper der Sitzenden des Ilissos-Frieses unbedeckt sind, ist der Unterkörper mit dem Himation größtenteils bedeckt. Das Himation ist bei dem Sitzenden B2 straff um die Oberschenkel gelegt, die sich darunter deutlich abzeichnen. Neben den Oberschenkeln sind sowohl das Knie, sowie der Unterschenkel des rechten Beines gut zu erkennen. Obwohl vermutlich im Bereich der Oberschenkel feine, in das flache Relief geschnittene Falten aufgrund der schlechten Oberflächenbeschaffenheit verwischt sind, dominiert hier eindeutig der Körper. Bei der Ilissos-Figur B3 sind die Beine ebenso deutlich zu sehen, auch wenn diese nicht so stark von dem eng anliegenden Stoff betont werden. Zwischen den Beinen der Ilissos-Figuren B2 und B3 ergibt sich bei beiden eine Fläche, bestehend aus wenigen, regelmäßigen flachen Falten, die von einem Schienbein zum anderen

²⁵⁵ Zu Parthenon, Ostfries Pl. IV Figur 27 siehe Jenkins 1994, 78; zu Hephaisteion, Ostfries Pl. V Figur 23 siehe Bockelberg 1979, Taf. 14.

führen. Diese betonen die Spannung des Stoffes um die Unterschenkel, so auch bei den Figuren 38 und 39 des Parthenon-Ostfrieses²⁵⁶. Generell dominiert bei den Sitzenden des Parthenon-Ostfrieses²⁵⁷ der Stoff, der die Beine umspielt, die darunter nachvollzogen werden können. Der Verlauf der Beine ist unter dem Stoff, der sich meist im Bereich des Schienbeines spannt, gut zu erkennen. Im Bereich des Oberschenkels, in dem sich bei den Ilissos-Figuren B2 und B3 der Stoff nach wie vor dicht an das Bein legt, staut sich der Stoff der Sitzenden des Parthenon-Ostfrieses in vielen unregelmäßigen Falten, die bis über das Gesäß hin zur Hüfte weiterführen. Die Unterkörper der Sitzenden des Hephaisteion-Ostfrieses zeichnen sich, trotz faltenreicher Stoffe, klar durch den Stoff ab²⁵⁸. Im Bereich der Oberschenkel bzw. des Schoßes staut sich das Himation in u-förmigen Falten mit unterschiedlich tiefen Faltentälern, die leicht in den Spalt zwischen den Oberschenkeln hineinkippen. So wird die Form und die Rundung der Oberschenkel umspielt und kann nachvollzogen werden, wenn auch nicht in dieser Deutlichkeit wie bei den Ilissos-Figuren B2 und B3. Bei den Sitzenden des Athena Nike-Frieses klebt der Stoff ebenso an den Beinen und der Körper dominiert (Abb.18b,c)²⁵⁹. Vor allem bei der Sitzenden der Platte C des Athena Nike-Ostfrieses ist das dem Betrachter nähere Bein ebenso dicht vom Stoff des Gewandes umgeben, wie dies bei der Ilissos-Figur B2 der Fall ist.

Im Gegensatz zu dem straff um die Beine gelegten Stoff der Ilissos-Figuren B2 und B3, stehen die tiefen Falten, die sich unter dem Gesäß von beiden stauen. Bei der Figur B2 bildet der Stoff unter dem Gesäß wenige Falten mit tiefen, schmalen Faltentälern und erweckt aufgrund seiner Eigenständigkeit mehr den Anschein eines Sitzpolsters als zum Himation gehörend. Bei Figur 24 des Hephaisteion-Ostfrieses verlaufen die Falten unter dem Gesäß in ähnlicher Weise, jedoch ist hier der weitere Verlauf des Stoffes über die Oberschenkel gegeben (Abb.19b)²⁶⁰, während bei der Ilissos-Figur B2 ein Bruch entsteht. Wenn man davon ausgeht, dass es, wie zuvor schon erwähnt, feine Falten im flachen Relief auch an den Oberschenkeln der Ilissos-Figur B2 gegeben hat, ist es vorstellbar, dass diese in ähnlicher Weise verliefen wie die der Hephaisteion Figur 24.

²⁵⁶ Parthenon, Ostfries Pl. VI Figur 38 und 39 siehe Jenkins 1994, 80.

²⁵⁷ Sitzende Parthenon-Ostfries Figur 24, 25, 26, 27, 29, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 41.

²⁵⁸ Hephaisteion, Ostfries (Figuren 6, 7, 8, 22, 23, 24) Pl. II, V Abb. siehe Bockelberg 1979, Taf. 11, 14.

²⁵⁹ Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. b (Detail) und Platte c; I.S. Mark, The Sanctuary of Athena Nike in Athens, Hesperia Suppl. 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 a, b.

²⁶⁰ Hephaisteion, Ostfries Pl. V Figur 24; siehe Bockelberg 1979, Taf. 14; Dörig 1985, Taf. 5.

Das auf die Hüfte herabgeglittene Himation von Figur B2 und B3 des Ilissos-Frieses ist in ähnlicher Weise wie bei dem Sitzenden des Athena Nike-Ostfrieses Platte B gestaltet (Abb.18c)²⁶¹. Die um die Hüfte herum führenden Falten erwecken den Eindruck von Plastizität und Rundheit. Bei den Sitzenden der Platte B des Ilissos-Frieses und dem der Platte B des Athena Nike-Ostfrieses wurde dies durch zwei Faltenwülste geschaffen, während es bei den Sitzenden des Parthenon- und Hephaisteion-Ostfrieses durch voluminöse Stoffe mit vielfältigen Falten mit unterschiedlichen Verläufen und Höhen und Tiefen geschah.

Während der Stoff an den Unterschenkeln der Ilissos Figur B2 eng anliegt und die Wade deutlich erkennen lässt, kommt eine große Falte unter dem Knie hervor und führt bis zum Saum des Himations hinab. Diese blockhafte Falte, die parallel zur Wade verläuft, ist bei keinem der herangenommenen Vergleichsbeispielen in dieser Eigenständigkeit zu sehen. Bei dem Sitzenden des Athena Nike-Ostfrieses Platte B treten aus der Kniebeuge drei schmale Falten hervor, die linear herabführen (Abb.18c)²⁶². Wie bei der Ilissos-Figur B2 staut sich auch bei B3 das Himation unter dem Gesäß, diesmal in linear verlaufenden Falten mit schmalen Faltentälern, die beinahe parallel zum Oberschenkel verlaufen. Die in der Kniebeuge herabfallenden Falten erscheinen auch bei den Sitzenden des Erechtheions, wo sie ebenso in zwei großen Faltensträngen unter dem Gesäß hervortreten (Abb.20a).²⁶³

Bei dem Sitzenden der Ilissos-Platte C verhält sich der Körper zum Gewand in gleicher Weise, wie er es bei den Sitzenden des Parthenon-Ostfrieses und dem des Hephaisteion tut²⁶⁴: die Beine sind zwar erkennbar und ihre Kontur nachvollziehbar, dennoch dominiert der Stoff, der in drei Falten mit breiten Faltentälern vom Schienbein des rechten Beines zum höchsten Punkt des frontalen, linken Beines verläuft und somit die Tiefenwirkung verstärkt. Von der rechten Hüfte der Figur über den linken Oberschenkel verläuft eine einzelne S-förmige Falte, die einerseits den Oberschenkel, der unter dem Stoff nicht erkennbar ist, umspielt und so seine Kontur betont, andererseits führt sie entlang der großen Falte, die entlang des linken Beines

²⁶¹ Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. b Detail Poseidon und Athena; Krug I. S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, Hesperia Suppl. 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 a; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 110-111, jeweils Abb. 98.

²⁶² Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. b Detail Poseidon und Athena; Krug I. S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, Hesperia Suppl. 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 a; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 110-111, jeweils Abb. 98.

²⁶³ Erechtheion Figur Nr. 1078 Abb. siehe Boulter 1970, Taf. 28 a.

²⁶⁴ Parthenon, Ostfries Pl. IV, V, VI, Abb. siehe Jenkins 1994, 78-80.

Hephaisteion, Ostfries Pl. II, V, Abb. siehe Bockelberg 1979, Taf. 11, 14.

an der Außenseite hinabfällt und sich am Ende auffächert. Eben solche Falten, die ohne Unterbrechung und in diesem Schwung Schoß und Oberschenkel skizzieren, sind auch, wenn auch in größerer Zahl, bei der Sitzenden des Erechtheions zu sehen (Abb.20a)²⁶⁵.

Während die Beine der Sitzenden des Hephaisteion-Ostfrieses noch von faltenreichen Stoffen umgeben sind, dem Körper aber bereits eine gewisse Eigenständigkeit verliehen wird, da dieser klar unter den Gewändern zu erkennen ist, erlauben die Sitzenden des Ilissos-Frieses dieselbe konsequente Sicht auf den Körper, wie es bei den Sitzenden des Athena Nike-Frieses der Fall ist. Der Stoff legt sich eng um die Beine, während Gesäß und Hüfte von wenigen Faltenwülsten umspielt werden. Hinsichtlich des Verhältnisses von Körper und Gewand lassen sich die Sitzenden des Ilissos-Frieses zwischen Hephaisteion-Fries und Athena Nike-Fries einordnen.

5.2 Stehende Männer

Die drei ruhig stehenden Männer der Platten B und C stehen jeweils aufrecht, mit beinahe frontalem Körper und blicken dem Betrachter entgegen. Sie sind alle drei in die Fläche projiziert. Die Figur C2 und Figur B1 stehen schulterbreit mit beiden Beinen fest auf dem Boden, das Spielbein ist jeweils klar erkennbar. Der Stehende C3 hat das linke Bein über das rechte gekreuzt und lehnt auf einem Stock, so wie es auch Figur 22 im Parthenon-Ostfries tut²⁶⁶. Bei beiden wird die rechte Schulterpartie aus dem Reliefgrund herausgedreht, die linke Schulter liegt jeweils am Reliefgrund auf und ist verkürzt dargestellt, während bei beiden Figuren der Unterkörper frontal bleibt. Die Drehung des überkreuzten linken Beines in Dreiviertelansicht ist bei der Ilissos-Figur C3 bereits ab dem Oberschenkel erkennbar und nachvollziehbar, bei der Figur 22 des Parthenon-Ostfrieses allerdings beginnt die Drehung des überkreuzten Beines erst im Kniebereich. Bei der Figur 44 des Parthenon-Ostfrieses²⁶⁷, ebenso ein Stehender mit überkreuzten Beinen, beginnt die Herausdrehung des Beines zwar weiter oben im Hüftbereich, die Plastizität ist aber nicht in der Weise gegeben, wie es bei der Ilissos-Figur C3, die sich viel stärker abrundet, der Fall ist. Der Unterkörper der Ilissos-Figur löst sich also stärker vom

²⁶⁵ Erechtheion Figur 1078, Boulter 1970, Taf. 6.

²⁶⁶ Parthenon, Ostfries Pl. IV Figur 22; Jenkins 1994, 77.

²⁶⁷ Parthenon, Ostfries Pl. VI Figur 44; Jenkins 1994, 80.

Grund und kann in dieser Entwicklung nach den Figuren 22 und 44 des Parthenon-Ostfrieses eingeordnet werden. Während sich die Figuren 22 und 44 des Parthenon-Ostfrieses und die Ilissos-Figur C3 trotz ihrer beinahe frontalen Haltung dem Geschehen zu ihrer Linken zuwenden, hat sich Figur 4 der Platte B des Ostfrieses des Athena Nike-Tempels bereits zur Gänze aus dem Reliefgrund herausgedreht und sich der Figur links daneben zugekehrt (Abb.18a)²⁶⁸.

Durch den rechten erhobenen Arm dreht sich der Oberkörper von Ilissos-Figur C2 etwas aus dem Reliefgrund, was ihr mehr Räumlichkeit verleiht, als dies bei Figur 1 des Parthenon-Ostfrieses der Fall ist²⁶⁹. Der Oberkörper des Letztgenannten ist gänzlich frontal und in das flache Relief projiziert. Die Figur 2 der Platte B des Ostfrieses des Athena Nike-Tempels erlangt aufgrund der Drehung der gesamten rechten Seite aus dem Reliefgrund heraus eine gewisse Rundplastizität, so als wäre die Figur kurz davor sich gänzlich nach links zu drehen, denn bereits das Spielbein ist in Dreiviertelansicht zu sehen.

Generell sind die Stehenden des Ilissos-Frieses hinsichtlich des Verhältnisses der Figur zum Reliefgrund auf jeden Fall nach dem Parthenon-Fries zu datieren, aufgrund der Drehung aus dem Reliefgrund erscheint eine zeitliche Einordnung kurz vor dem Athena Nike-Fries wahrscheinlich.

Die Ilissos-Figur C2 steht frontal zum Betrachter gewandt, die Umrisse des rechten Beines, des Spielbeines, sind klar unter dem anliegenden Stoff erkennbar. Aufgrund der Neigung von Kopf und Schultern und der sich abzeichnenden Hüfte unter den Falten des Himations, erinnert die Körperhaltung an eine S-Kurve. Vom Schienbein des Spielbeines verlaufen zwei große, geschwungene Falten hinauf zur linken Hüfte, der Stoff des Gewandes verhüllt das Standbein gänzlich. Die drei schmälere Falten mit breiten Faltentälern, die vom Oberschenkel ausgehen, verstärken dessen Plastizität und werden, ebenso an der linken Standbeinhüfte, zusammengeführt. Demnach dominiert das Gewand im Bereich des Standbeines, das Spielbein drückt sich unter dem Stoff eindeutig ab und wird zusätzlich durch den Faltenverlauf betont. Bei den frontal stehenden Männern des Parthenon-Ostfrieses ist ebenso das Spielbein klar erkennbar unter dem Stoff, während das Standbein von schweren

²⁶⁸ Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. b, Figur 2 (Apollon), I. S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, *Hesperia Suppl.* 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 a; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 110 Abb. 98.

²⁶⁹ Parthenon, Ostfries Pl. I Figur 1; Jenkins 1994, 76.

Stoffen mit linearen, dichten Falten überdeckt wird²⁷⁰. Auch bei den Stehenden des Parthenon-Ostfrieses führen vom Saum des Spielbeines Falten hinauf zur Hüfte des Standbeines, bei Ilissos Figur C2 sind diese jedoch tiefer und ausgeprägter und verstärken die Tiefenwirkung. Um die Hüften staut sich bei den Stehenden des Parthenon-Ostfrieses der Stoff in dichten Falten, während sich bei der Ilissos-Figur C2 lediglich einige wenige Wülste ergeben, die die Rundung und somit die Räumlichkeit der Figur unterstreichen. Starke Ähnlichkeiten zur Ilissos Figur C2 ergeben sich bei Figur 2 des Athena Nike-Ostfrieses Platte B, hinsichtlich Standmotiv und Faltenverlauf (Abb.18a)²⁷¹. Auch hier wird die Plastizität des Spielbeines durch den Verlauf einiger weniger, geschwungener Falten über das Standbein hinauf zur Standbeinhüfte verstärkt. Auch der S-Schwung, hervorgerufen durch die Herausdrehung der Hüfte und der Faltung des Gewandes, das bis zur Wade hinunterfällt, kann als Gemeinsamkeit zur Ilissos-Figur C2 gesehen werden.

Das Himation von Ilissos-Figur C3 legt sich eng um das überkreuzende Bein, das klar unter dem Stoff erkennbar ist. Ebenso um Gesäß und Oberschenkel des Standbeines liegt das Gewand eng an und verläuft in wenigen dicken Falten zur Spielbeinhüfte bzw. zum linken Arm hin. Die Standbeinhüfte bildet sich unter dem Stoff deutlich heraus und wird noch durch die Falten des herabgerutschten Himations verstärkt, das um die Hüfte gelegt ist und hinter der Figur nach oben führt. Während bei Figur 22 und Figur 44 des Parthenon-Ostfrieses die Hüfte durch einen voluminösen Faltenwurf richtiggehend kaschiert wird, dominiert auch im Bereich der Beine das Gewand.²⁷² Bei Ilissos-Figur C3 ist genau das Gegenteil zu sehen. Das jeweils überkreuzende Bein von Figur 22 und Figur 44 des Parthenon-Ostfrieses wird durch viele flache Falten, die vom Saum hin zum Knie verlaufen und sich von der Kniekehle ausgehend auffächern, umspielt. Dagegen führen von dem, in Dreiviertelansicht herausgedrehten, überkreuzenden Bein der Ilissos-Figur C3 nur einige wenige Falten vom Saum bzw. Schienbein ausgehend nach hinten zum Standbein, was die Räumlichkeit und Plastizität des Beines zusätzlich verstärkt.

Die Ilissos Figur B1 steht gänzlich frontal zum Betrachter gewandt, das Gewicht ruht auf dem rechten Bein, das unter dem Himation nur erahnt werden kann, während

²⁷⁰ Parthenon, Ostfries Pl. I, IV, V, Figur 1, 20, 34; Jenkins 1994, 76-79.

²⁷¹ Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. b, Figur 2 (Apollon), I. S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, *Hesperia Suppl.* 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 a; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 110 Abb. 98.

²⁷² Parthenon, Ostfries Pl. IV, VI Figur 22 und 44 siehe Jenkins 1994, 77, 80.

Oberschenkel und Knie des Spielbeines klar unter dem Stoff zu erkennen sind. Beim Himation von B1 verlaufen die Falten nicht, wie sonst üblich, von der Hüfte des Standbeines bis hin zur Wade des Spielbeins, sondern genau entgegengesetzt. Bei dieser Darstellungsweise wird der Schwung des Spielbeines eingeschränkt, der sonst, wie in etwa bei den Stehenden des Parthenon-Ostfrieses, der Ilissos-Figur C2 und Figur 9 des Athena Nike-Ostfrieses ersichtlich, durch den Faltenverlauf gefördert wird. Ebenso bei Figur 4 (Demeter) auf Platte C des Athena Nike-Ostfrieses verlaufen die Falten in ähnlicher Weise, also von der Hüfte des Spielbeines hinunter zum Schienbein des Standbeines (Abb.18b)²⁷³.²⁷⁴ Bei beiden Figuren werden die Falten von der Hüfte des Spielbeines ausgehend aufgefächert und verlaufen am Oberschenkel des Spielbeines entlang, bis zum Schienbein des Standbeines, vom Saum des Himations führen leicht geschwungene Falten zum sich abzeichnenden Knie des Spielbeines. Während der schwere Stoff des Himations bei Ilissos-Figur C1 dominiert und alles verdeckt außer Oberschenkel und Knie des Spielbeines, ist bei Figur 4 des Ostfrieses des Athena Nike-Tempels das gesamte Spielbein unter dem dünnen, nass wirkenden Stoff des Peplos erkennbar.

Hinsichtlich des Verhältnisses von Körper und Gewand sind die stehenden Männer des Ilissos-Frieses auf jeden Fall nach dem Parthenon-Ostfries und vor dem Athena Nike-Fries einzuordnen. Die Sicht auf den Körper, sowie die Ausarbeitung des Faltenverlaufes der Stehenden des Ilissos-Frieses kann als Vorstufe zu den genannten Beispielen des Athena Nike-Frieses gesehen werden.

5.3 Die kämpfende Zweiergruppe der Platte D

Der Mann D1 ist gänzlich in Dreiviertelansicht dargestellt und dreht sich aus dem Reliefgrund heraus (Abb.7)²⁷⁵. Er umklammert von hinten die Frau D2, deren Kopf und Oberkörper beinahe frontal dargestellt sind, während ihr Unterkörper in Dreiviertelansicht gedreht ist. Einerseits ist der Oberkörper der Figur D2 in die Fläche projiziert, andererseits erhält der Unterkörper durch die Drehung in der Hüfte in Dreiviertelansicht Plastizität und Rundheit. Die Oberschenkel sind parallel zum Reliefgrund und liegen hintereinander, das Knie des dem Betrachter näheren Beines

²⁷³ Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. c; I.S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, *Hesperia* Suppl. 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 b; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 111 Abb. 98.

²⁷⁴ Dohrn 1957, 57.

²⁷⁵ Ilissos-Platte D bei Travlos 1971, 119 Abb. 161; Krug 1979, Taf.4; Felten 1984, Taf. 20.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.4.

dreht sich jedoch aus dem Reliefgrund heraus, während der rechte Fuß wiederum parallel zum Grund, im flachen Relief, verläuft. Während bei der Zweiergruppe der Parthenon-Südmelope 29 die Frau dicht an den Körper des Kentauren gedrückt ist und dabei seinen halben Oberkörper verdeckt (Abb.17d)²⁷⁶, sind die Ilissos-Figuren D1 und D2 gestaffelt hintereinander dargestellt, sodass beide Körper durch die Herausdrehung aus dem Reliefgrund separat fassbar sind. Vor allem die Beinpartien lösen sich gänzlich vom Grund ab, trotz der teilweisen Parallelität zum Grund, und verleihen den Figuren so eine enorme Tiefenwirkung und Plastizität, in ähnlicher Weise wie es bei Figur 11 (Ares) der Platte B des Athena Nike-Ostfrieses der Fall ist (Abb.18a)²⁷⁷. Aufgrund des Umgreifens der Arme von D1 um die Taille von D2 und die ineinander verschlungenen Beine der beiden Figuren, beide Beine der Frau D2 befinden sich in der Luft zwischen den Beinen von D1, wird diese Tiefenwirkung noch um einiges gesteigert. Durch die Verschränkung der Gliedmaßen und die energischen Bewegungen wird außerdem Spannung und Dynamik aufgebaut. Durch die Verschränkungen der Beine und das Auseinanderstemmen der Oberkörper, sowie aufgrund der Drehung beider Figuren aus dem Reliefgrund heraus, wird, und das trotz der fehlenden Gliedmaßen, eine unvergleichliche Intensität der Bewegung transportiert. In vergleichbaren Zweiergruppen der Parthenon-Metopen, wie in etwa die Südmelope 29 oder 31²⁷⁸, ist der Kampf um einiges spannungsärmer, was vermutlich an der geringeren Drehung der Figuren aus dem Reliefgrund liegt. In dem Zweikampf der Hephaisteion-Südmelope 4²⁷⁹ ist ein ähnlicher Kampfeswille und eine starke Spannung wie bei den Ilissos-Figuren D1 und D2 zu erkennen, was neben den Überschneidungen der Gliedmaßen, vor allem durch das Auseinanderstemmen der zwei Kämpfenden gefördert wird.

Die Chlamys von D1 wirft im Bereich der linken Schulter einige Falten auf, die in breiter werdenden Wulsten über die Schulter hinten um die Figur herumführen. Sie verdecken die Schulter gänzlich, verstärken aber durch ihren Verlauf in den Reliefgrund hinein die Tiefenwirkung der Figur. Hinter dem Rücken fällt der Stoff gerade hinab und endet auf Höhe der Oberschenkel in zwei umgeschlagenen Falten.

²⁷⁶ Parthenon Südmelope 29, Berger 1986, Taf.106.

²⁷⁷ Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. b, Figur 4 (Ares), I. S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, Hesperia Suppl. 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 a; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 110 Abb. 98.

²⁷⁸ Parthenon, Südmelopen 29, 31 siehe Berger 1986, Taf.106, 109.

²⁷⁹ Hephaisteion, Südmelope 4: Theseus im Kampf mit dem Minotaurus, Abb. siehe Dörig 1985, Abb. 98.

Im Bereich des Bauches bzw. der Hüfte sind zwei Falten mit breiten, tiefen Faltentälern erkennbar, die hinter Figur D2 verschwinden.

Die Plastizität des Unterkörpers von D2 entsteht, abgesehen von der Drehung aus dem Reliefgrund heraus, auch durch den anliegenden Stoff des Chitons, der sich, besonders um die Beine, eng an den Körper legt und ihn definiert. Zwischen den Beinen sammelte sich der dünne Stoff, wie es auch bei der Nike Nr. 994 der Balustrade des Athena Nike-Tempels²⁸⁰ der Fall ist und die Falten mussten in sehr flaches Relief geschnitten worden sein; einige wenige Überreste davon befinden sich unterhalb des linken Knies und weiter oben zwischen den Beinen. Um die Wade des linken Beines bilden sich ebenso einige Falten, vor allem eine große tropfenförmige Einbuchtung am linken unteren Schienbein fällt auf, die unter anderem auch bei der nach rechts gewendet stehenden weiblichen Figur des Erechtheions auftritt²⁸¹. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes sind am Oberkörper die Brüste klar erkennbar, darunter fällt der Stoff des Gewandes in linearen Falten mit breitem Faltenrücken und schmalen, tiefen Faltentälern hinab. Der Bausch des Überfalls tritt unter dem sie umklammernden Arm von D1 hervor. Die voluminösen Stoffe stehen in starkem Gegensatz zu der sehr eng anliegenden, dünnen Textur des Chitons um die Beine. Erst wieder im Bereich des linken Schienbeines ist der Stoff fassbar.

Hinsichtlich des Verhältnisses der Figuren zum Raum können die beiden Figuren nach den Parthenon-Metopen und, wie die zuvor besprochenen Sitzenden und Stehenden des Ilissos-Frieses, in der Nähe des Hephaisteion-Ostfrieses und dem des Athena Nike-Tempels eingeordnet werden. Die Sicht auf den Körper bei Figur D2 ist in ähnlicher Weise wie auf dem Fries und der Balustrade des Athena Nike-Tempels gegeben, denn der Stoff des Gewandes klebt regelrecht an den Beinen.

5.4 Die laufende Frau

Bei Figur D3 handelt es sich um eine nach rechts laufende Frau, deren Oberkörper und der Kopf so gewendet sind, dass sie beinahe frontal aus dem Fries blickt (Abb.7)²⁸². Das linke, zurückgesetzte Bein ist ebenso frontal dargestellt, während das rechte gänzlich im Profil zu sehen ist. Die Figur ist in die Fläche projiziert, durch das

²⁸⁰ Athena Nike-Tempel, Balustrade Figur Nr. 994, Abb. Siehe P. Valavanis, *The Acropolis through its Museum* (Athen 2013) 79 Abb.123.

²⁸¹ Erechtheion Figur 1071, Abb. siehe Bockelberg 1979, Taf. 11.

²⁸² Ilissos-Platte D bei Travlos 1971, 119 Abb. 161; Krug 1979, Taf.4; Felten 1984, Taf. 20.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.4.

frontale linke Bein erlangt sie eine gewisse Tiefenwirkung. Die divergierenden Ansichten der ausschreitenden Beine, das rechte im Profil parallel zum Reliefgrund, das linke frontal und gänzlich aus dem Reliefgrund herausgedreht, das der Figur eine gewisse Dynamik verleiht, tritt nur am Parthenon-Nordfries auf²⁸³. Bei der Parthenon-Figur 65 wird jedoch das Bein in Profilansicht durch eine dicke Stoffschicht überdeckt, das frontal dargestellte Bein rundet sich bei den Figuren des Parthenon bei Weitem nicht so zum Reliefgrund hin ab, wie es bei der Ilissos-Figur D3 der Fall ist. Im Gegensatz dazu ist die gegensätzliche Drehung der Beine bei den nackten Kämpfern des Hephaisteion-Frieses²⁸⁴ und denen des Athena Nike-Frieses des Öfteren vertreten²⁸⁵. Während die Kämpfer des Hephaisteions noch, genauso wie die Ilissos-Figur D3, am Reliefgrund kleben, lösen sich jene des Athena Nike-Frieses bereits von ihm ab, was mehr Räumlichkeit und Plastizität suggeriert.

Obwohl bei Figur D3 eindeutig die Laufrichtung erkennbar ist, kann man aufgrund ihrer aufrechten Haltung nicht feststellen, auf welches Bein das Gewicht gelagert ist. Einige der laufenden Figuren, wie in etwa Figur G des Parthenon-Ostgiebels (Abb.17e)²⁸⁶, lehnen sich mit dem Körper eindeutig in die Laufrichtung, sodass das Gewicht klar auf das führende Bein gelagert ist. Der vertikale Torso der Ilissos-Figur D3 wird zusätzlich durch den linearen Faltenwurf zwischen den Beinen noch optisch verstärkt. Auch für die bewegten Figuren des Hephaisteion-Frieses ist charakteristisch, dass sie eher vertikal, anstatt nach vor geneigt dargestellt sind²⁸⁷. Darüber hinaus entspricht die Haltung von Figur 22 auf Block C des Athena Nike-Frieses jener der Ilissos-Figur D3.

Im Brustbereich bzw. am gesamten Rumpf, sowie an den Beinen, liegt der Stoff so dicht am Körper an, dass dieser darunter plastisch erkennbar ist und eindeutig dominiert. Vor allem das rechte Bein der Figur ist durch einen Chiton mit dermaßen dünner Textur bedeckt, dass man diesen nur durch die große Falte hinter der rechten Wade wahrnimmt. Es ist anzunehmen, dass auch am linken Bein der Körper in gleicher Weise dominiert, unglücklicherweise ist uns aber nur mehr der halbe Oberschenkel erhalten, sodass keine sichere Aussage diesbezüglich getroffen

²⁸³ Parthenon, Nordfries Pl. XI, XII, XXI, Figur 44 und 47, 65 siehe Jenkins 1994, 88, 92.

²⁸⁴ Hephaisteion, Ostfries (Figur 5, 11, 14, 15, 20,25) Platte I, III, IV, V, VI; Bockelberg 1979, Taf. 10, 12, 13, 14, 15.

²⁸⁵ Athena Nike-Tempel, Südfries Platte A, F, P. Valavanis, *The Acropolis through its Museum* (Athen 2013) 77 Abb.119. 120; Südfries Platte G, D. Williams, *British Museum. Masterpieces of Classical Art* (London 2009) 126f. Nr.55; Westfries, Platte K, Felten 1984, Taf. 47.4 k.

²⁸⁶ Parthenon, Ostgiebel Figur G (447-433vv.Chr.) Abb. siehe Brommer 1963, Taf. 39.

²⁸⁷ Hephaisteion, Ostfries Pl. I – VI, Abb. siehe Bockelberg 1979, Taf. 10-15.

werden kann. Die hoch angesetzte Gürtung des Chitons, ebenso wie die noch erkennbaren Gewandfalten im Brustbereich, skizzieren und umkreisen die Brust geradezu, wie es auch bei der nach rechts laufenden Frau des Erechtheions der Fall ist (Abb.20b)²⁸⁸.

In starkem Kontrast zu den dominanten Körperpartien stehen die schweren Stoffe, die an und um beiden Armen, zwischen den Beinen und hinter dem linken Bein in dicken Bahnen mit tiefen Falten herabfallen. Diese haben eine eindeutige Aufgabe, nämlich Bewegung zu veranschaulichen. Dass die Figur im Begriff ist zu fliehen, ist nicht nur anhand der Körperhaltung erkennbar, sondern vor allem durch das Wehen des Gewandes wird Bewegung verdeutlicht. Die hinter der Frau herflatternden Stoffe und die zwischen ihren Beinen zeigen klar die Bewegungsrichtung an.

Die Gewandfalten, die über den linken Arm gelegt sind, wehen in horizontaler Linie zurück und fächern sich, vom Unterarm ausgehend, zu drei linearen Faltenrücken mit tiefen, breiten Faltentälern auf, während weitere regelmäßige Stoffbahnen mit schmalen Faltenrücken an der Hüfte anliegen. Die Stoffbahnen, die über den rechten, abgewinkelten Arm fallen, reichen vom Oberarm über den Ellenbogen bis hin zur Hand und bestehen wiederum aus nahezu parallelen, jedoch unterschiedlich breiten und leicht zurückschwingenden Faltenrücken mit schmalen, tiefen Faltentälern. Vor allem die dominanten Falten zwischen den Beinen verdienen besondere Beachtung. Der schwere Stoff bildet hier drei tiefe Faltentäler, mit beinahe regelmäßigen, linear verlaufenden Faltenrücken, die jedoch teilweise Einschnitte aufweisen. Die Falten schwingen noch in der Bewegung nach hinten, womit sie der Linie des nach hinten gestreckten Beines folgen. So wird dieses Bein nahezu isoliert. Das vordere Bein ist ebenso klar umrissen und von einer großen Falte umspielt.²⁸⁹ Das Muster des Faltenwurfes zwischen den Beinen der Figur D3 ist laut W. A. Childs einzigartig bei Skulpturen des dritten Viertels des 5. Jh. v.Chr., denn sonst nirgends bilden herabfallende Faltenbahnen solch kontinuierliche Bögen bis hin zum Saum. Bei Beispielen des frühen 5. Jh. v.Chr., wie in etwa beim laufenden Mädchen in Eleusis (Abb.21)²⁹⁰, fallen die Falten meist in zwei Kurven zu Boden, wovon die zweite in Bewegungsrichtung der Figur zurückschwingt. Auch bei laufenden Frauen der zweiten Hälfte des 5. Jh. v.Chr., wie in etwa bei Figur G des Parthenon-

²⁸⁸ Erechtheion Figur Nr. 112, Abb. siehe Boulter 1970, Taf. 25b.

²⁸⁹ Miles 1980, 314.

²⁹⁰ Laufendes Mädchen aus dem Demeter Heiligtum in Eleusis, Abb. siehe Travlos, 1988 130 Abb.149.

Ostgiebels (Abb.17e)²⁹¹ oder der laufenden Figur der Platte C des Athena Nike-Ostfrieses (Abb.18b)²⁹², scheint es üblich zu sein, dass die Falten zwischen den Beinen in die Bewegungsrichtung zurückschwingen.²⁹³ Bei der stierführenden Nike der Balustrade des Athena Nike-Tempels fallen die üppigen Falten zwar auch in zwei Kurven zu Boden, jedoch schwingt der Saum hier gegen die Bewegungsrichtung zurück²⁹⁴. Allein bei der nach rechts laufenden Frau (Nr. 112) des Erechtheions, wo Bein und Chiton oberhalb des Knies gebrochen sind, könnte man einen ähnlichen Schwung der Falten in der Bewegung nach hinten, wie bei der Ilissos-Figur D3, vermuten (Abb.20b)²⁹⁵.

Ein weiterer spannender Punkt ist die, bereits erwähnte, einzelne tiefe Falte mit Doppelkurve, die unter dem rechten Knie von D3 hervorkommt. Diese steht wiederum im Gegensatz zu Figur G des Parthenon-Ostgiebels (Abb.17e)²⁹⁶ oder die Laufende der Platte C des Athena Nike-Frieses (Abb.18b)²⁹⁷. Letztere haben eine große Falte mit einem einfachen Bogen parallel zum unteren Bereich der Falten, die zwischen den Beinen herabfallen.²⁹⁸ Vor allem bei der entsprechenden Parthenon-Figur ist die große Falte auf Kniehöhe ausgeprägter und beginnt vor der Kniescheibe, anstatt dahinter. Das hat den Effekt, dass die tatsächliche Form der Wade verdeckt bleibt, während das Gefühl von Bewegung nicht nur stärker, sondern auch fließender und majestätischer anmutet.²⁹⁹

Bezüglich des Verhältnisses der Figur zum Reliefgrund ist eine Einordnung der Ilissos-Figur D3 zwischen den nackten Kämpfern des Hephaisteion-Frieses³⁰⁰ und denen des Athena Nike-Frieses³⁰¹ möglich.

²⁹¹ Parthenon, Ostgiebel Figur G, Abb. siehe Brommer 1963, Taf. 39.

²⁹² Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. c; I.S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, *Hesperia* Suppl. 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 b; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 111 Abb. 98.

²⁹³ Childs 1985, 214-215.

²⁹⁴ Stierführende Nike der Nikebalustrade (415-405 v.Chr.), Akropolis Museum 2680; P. Valavanis, *The Acropolis through its Museum* (Athen 2013) 78 Abb.122.

²⁹⁵ Erechtheion, Figur 112, Boulter 1970, Taf. 25 b.

²⁹⁶ Parthenon Ostgiebel Figur G, Abb. siehe Brommer 1963, Taf. 39.

²⁹⁷ Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. c; I.S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, *Hesperia* Suppl. 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 b; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 111 Abb. 98.

²⁹⁸ Childs 1985, 214-215

²⁹⁹ Miles 1980, 314.

³⁰⁰ Hephaisteion-Ostfries (Figur 5, 11, 14, 15, 20,25) Platte I, III, IV, V, VI; Bockelberg 1979, Taf. 10, 12, 13, 14, 15.

³⁰¹ Athena Nike Tempel, Südfries Platte A, F, P. Valavanis, *The Acropolis through its Museum* (Athen 2013) 77 Abb.119. 120; Südfries Platte G, D. Williams, *British Museum. Masterpieces of Classical Art* (London 2009) 126f. Nr.55; Westfries, Platte K, Felten 1984, Taf. 47.4 k.

Während bei der laufenden Frau des Parthenon-Ostgiebels (Figur G) das Gewand, das den Körper gänzlich bedeckt, dominiert, ist die Sicht auf den Körper bei der laufenden Frau des Ilissos-Frieses im Vordergrund. Die wehenden Gewänder bei Figur G des Parthenon-Ostgiebels umspielen in all ihren Facetten den Körper in seiner Bewegung, im Gegensatz dazu haben die Gewänder der Ilissos-Figur vielmehr die Aufgabe, die Bewegung zu verstärken und die Bewegungsrichtung anzuzeigen. Bei der Laufenden des Athena Nike-Frieses betonen die Gewänder ebenso die Bewegung, jedoch sind diese bereits reicher und fortgeschrittener gestaltet als dies bei der Ilissos-Figur D3 der Fall ist.

Auf den extremen Kontrast der durchscheinenden Körperteile und dem plastisch eigenständigen Gewand, durch das Bewegung nachvollzogen werden kann, soll hier nochmals kurz hingewiesen werden. Diese Deutlichkeit der Gegensätze findet sich nur in der ionischen Kunst in diesem Ausmaß.³⁰² Ähnliche starke Kontraste sind bei zeitnahen Beispielen zu erkennen, wie zum Beispiel bei den Stehenden des Ostfrieses des Athena Nike-Tempels (Abb.18a,b)³⁰³, bei denen das Spielbein durch den eng anliegenden Stoff plastisch erkennbar ist, während das Standbein von schweren Stoffen mit tiefen, linearen Falten dominiert wird. Auch auf der Grabstele eines Mädchens mit zwei Tauben³⁰⁴, liegt der Peplos um die Beine ebenso eng an, während er zwischen den Beinen in zwei linearen, tiefen Falten herabfällt. Auf der Grabstele von Timarista und Krito³⁰⁵ ist die Gegensätzlichkeit der Textur ebenso deutlich erkennbar, vor allem auch die variantenreichen Faltentiefen, die teilweise in ganz flaches Relief geschnitten wurden, wie es auch an den Beinen von Ilissos-Figur D2 zu sehen ist, bis hin zu tiefen, regelmäßigen Falten, wie zwischen den Beinen der Ilissos-Figur D3.

5.5 Ergebnis der Stilanalyse

Bezüglich des Verhältnisses der Figuren im Raum können die Figuren des Ilissos-Frieses aufgrund ihres Herausdrehens bzw. der Lösung vom Reliefgrund zwischen

³⁰² Krug 1979, 12.

³⁰³ Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. b und c; I.S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, *Hesperia* Suppl. 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 a, b; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 110-111 jeweils Abb. 98.

³⁰⁴ Grabstele eines Mädchens mit zwei Tauben (ca. 460 v.Chr.), Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 27.45, Abb. siehe G.M.A. Richter, *Catalogue of the Greek Sculpture in the Metropolitan Museum of Art* (1954) 49 f. Nr. 73 Taf. 60a; D. Buitron, *The Greek Miracle*. Ausst. Kat. Washington 1992, 140 Nr. 28;

³⁰⁵ Grabstele von Timarista und Krito (450 v.Chr.), Rhodos, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 13638, E. Pfuhl - H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs 1* (1977) Taf. 12 Nr. 46.

dem Ostfries des Hephaisteions und dem Fries des Athena Nike-Tempels eingeordnet werden. Die eng anliegenden Gewänder, vor allem um die Beine, erlauben eine konsequente Sicht auf den Körper, wie es auch bei den Figuren des Athena Nike-Frieses der Fall ist. Der Gebrauch von Tiefe und Dreidimensionalität, der im Ostfries des Parthenon weitgehend fehlt, tritt im Ilissos-Fries häufig auf und bildet ebenso ein vorwiegendes Charakteristikum im Ostfries des Hephaisteions und im Fries des Athena Nike-Tempels. Das Experimentieren mit Perspektive, Tiefe und Verkürzungen wurde, obgleich der geringen Relieftiefe, erfolgreich umgesetzt und verleiht dem Ilissos-Fries, trotz seines etwas eigentümlich anmutenden Miniaturstils, eine gewisse Qualität.

Die laufende Figur der Platte D konnte als einzige Figur im Fries hinsichtlich Gewandfaltung und Drapierung diskutiert werden. Tatsächlich ist die laufende Frau die einzige Figur im gesamten Ilissos-Fries, bei der Drapierung zur Verdeutlichung der Bewegung verwendet wurde. Man könnte ebenso bei den Ilissos-Figuren D1, E1 und E7 aufgrund ihrer Aktivitäten fliegende Gewänder erwarten, jedoch fallen die Chlamydes dieser Figuren nur schlaff den Rücken hinab. Vor allem bei Ilissos-Figur E1 und E7 würde man eine ähnlich flatternde Chlamys erwarten, so wie es bei Figur 4 des Hephaisteion-Ostfrieses der Fall ist. Bei der Ilissos-Figur D4, ein Mann, der versucht die Frau D3 vor ihm zu fassen, wird die Aktion des Laufens durch die gespreizten Beine und die ausgestreckten Arme ausgedrückt. Diese starre, statische Körperhaltung erweckt nicht unbedingt ein Gefühl von Bewegung und Tempo. Auffallend ist aber der v-förmige Schlitz oberhalb des rechten Knies, der von F. Studniczka³⁰⁶ als Element interpretiert wurde, das Geschwindigkeit und Freiheit in der Bewegung anzeigt.³⁰⁷

Außer bei der Figur D3 bestand bei den Bildhauern des Ilissos-Frieses offenbar nicht das Bedürfnis, aufwändig flatternde Gewänder darzustellen, um Bewegung zu veranschaulichen. Aktivitäten und Bewegung werden eher durch lineare Gesten und Gebärden dargestellt, die Drapierung verstärkt oder betont wenig. Während bei vielen bewegten Figuren der Parthenon-Metopen³⁰⁸ und jenen des Hephaisteion-Ostfrieses³⁰⁹ Drapierung eher flach und nur wenig dynamisch eingesetzt wird, wird

³⁰⁶ Studniczka 1916, 182.

³⁰⁷ Childs 1985, 216.

³⁰⁸ Siehe zum Beispiel Parthenon Nordmetope 24, Ostmetope 6, Südmetope 2, 5, 7, 26, 29 (die Reiter werden hierbei nicht beachtet).

³⁰⁹ Siehe zum Beispiel Hephaisteion-Ostfries Figur 1, 2, 4, 10, 15, 21.

diese am Fries des Athena Nike-Tempels in großem Stil dazu verwendet, um Bewegung zu unterstreichen und zu präzisieren. Ein Großteil der losstürzenden Figuren haben bogenwerfende, bauschige Chlamyden, die die Vehemenz ihrer Aktion unterstreichen.³¹⁰

Demnach bildet der Ilissos-Fries diesbezüglich eine Sonderstellung und kann m. E. nur schwer eingeordnet werden. M. Miles setzte Figur D3 zwischen Figur G des Ostgiebels des Parthenon und den Figuren 22 und 24 der Platte C des Nike-Tempels,³¹¹ dieser Einordnung schließe ich mich an.

Abschließend seien die essentiellen Charakteristika, die eine Datierung des Ilissos-Frieses rechtfertigen, noch einmal zusammengefasst:

Die Lösung der Figuren aus dem Reliefgrund, die durch die vollen, abgerundeten Formen, die im Gegensatz zu der Flachheit des Parthenon-Ostfrieses gesehen werden können, der geübte Einsatz von Perspektive und Verkürzung, die Wiedergabe der Drapierung von Figur D3 und D2 und die Pose einiger Figuren, die in Bezug zum Parthenon-Ostfries und dem Athena Nike-Fries stehen.³¹² Der Ilissos-Fries ist stilistisch also nach jenen des Parthenon anzusiedeln, ungefähr zeitgleich mit dem Fries des Hephaisteions, jedoch mutet er weniger reich und fortgeschritten an als der Fries des Athena Nike-Tempels. Wenn davon ausgegangen werden kann, dass der Ostfries des Parthenon spätestens im Jahr 438 v.Chr. vollendet war³¹³ und der Fries des Athena Nike-Tempels in den späten 20er Jahren des 5. Jh. v.Chr. fertiggestellt wurde³¹⁴, ist eine zeitliche Einordnung des Ilissos-Frieses um 430 v.Chr. anzunehmen.

6 Ikonomographische Analyse

Im folgenden Kapitel sollen die Darstellungsinhalte der erhaltenen Friesplatten untersucht und diskutiert werden. Aufgrund inhaltlicher Gemeinsamkeiten werden die Platten A, B und C und die Platten D und E gemeinsam betrachtet.

³¹⁰ Childs 1985, 218-219.

Siehe zum Beispiel: Athena Nike Südfries Platte G und Westfries Platte K.

³¹¹ Miles 1980, 314.

³¹² Miles 1980, 315.

Siehe zum Athena Nike – Fries zum Beispiel: Platten I, K, O.

³¹³ J. M. Hurwit, *The Acropolis in the age of Pericles* (Cambridge 2004).

³¹⁴ Wesenberg 1981, 52.

Um 425 v. Chr. kann von einer Wiederaufnahme der Bauarbeiten am Athena Nike Tempel ausgegangen werden, um 423 v. Chr. wurde die erste Priesterin der Athena Nike eingesetzt und somit der Tempel vermutlich fertiggestellt.

6.1 Ikonographische Analyse der Platten A, B und C

Auf den Platten B und C sind jeweils drei Männer zu sehen, die entweder sitzend oder stehend dargestellt sind (Abb.5,6)³¹⁵. An den Stehenden der Platte B schließen zwei auf Felsen Sitzende an, Platte C beinhaltet zwei Stehende, wovon einer auf einem Stab lehnt, sowie einen, ebenso auf einem Felsen, Sitzenden. Die Figuren sind in einigem Abstand zueinander dargestellt und es ist nicht eindeutig ob und was sie miteinander zu tun haben. Dies liegt einerseits daran, dass nicht deutlich erkennbar ist in welche Richtung die einzelnen Figuren blicken, andererseits an den schwer zu rekonstruierenden Handhaltungen und Attributen. Einige wenige Objekte sind vor den Sitzenden der Platte B erkennbar, die um die Gegenstände auf Fragment A ergänzt werden können (Abb.4)³¹⁶. Die Platten B und C, sowie das Fragment A, stammen vermutlich von derselben Friesseite und werden gemeinsam betrachtet.

Auf der linken Seite der Platte C ist ein frontal Sitzender auf einer felsigen Erhebung zu sehen. Seine Linke ist erhoben und hielt wahrscheinlich ein Zepter oder einen anderen Gegenstand³¹⁷, die gebrochene Rechte ergriff vermutlich ein Ende des Himations. F. Studniczka dachte nicht, dass er einen Gegenstand in der Linken hielt, sondern er geht von einem „plötzlichen Emporfahren des vorher im Gewande ruhenden Armes, sei es zum Gruß, sei es zum Ausdruck des Staunens“ aus.³¹⁸ Es ist anzunehmen, dass er über seine rechte Schulter, also links aus der Platte heraus, blickte. Neben ihm stehen zwei Männer beinahe frontal in einigem Abstand voneinander. Die mittlere Figur der Platte hatte die gebrochene Rechte sicher erhoben und hielt vermutlich eine Kanne im Gestus des Weinausgießers³¹⁹, der dritte Mann ganz rechts ist auf einen Knotenstock gelehnt und überkreuzt die Beine.

Der Stehende ganz links auf Platte B, der entweder etwas in Händen hielt oder die Hände vor der Brust gefaltet hatte³²⁰, ist in Gesellschaft von zwei Männern, die sich jeweils auf einem geformten Felsensitz gegenüber sitzen. Der Mann B2 stützt den linken Ellenbogen auf den linken Oberschenkel, mit der linken Hand fasst er sich an

³¹⁵ Ilissos-Platte B bei Travlos 1971, 119 Abb. 162; Krug 1979, Taf. 1; Felten 1984, Taf. 20.2; Krumme 1993, 217 Abb. 5; Palagia 2005, 179 Fig. 15.1-2.

Ilissos-Platte C bei Krug 1979, Taf.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.3.

³¹⁶ Ilissos-Plattenfragment A bei Krug 1979, Taf. 7b; Felten 1984, Taf. 21.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.6.

³¹⁷ Erstmals Heydemann 1866.

³¹⁸ Studniczka 1916, 180.

³¹⁹ Studniczka 1916, 180.

³²⁰ Studniczka 1916, 178.

das Kinn, während der rechte Arm erhoben war, was sowohl aus den Schulterresten hervorgeht, als auch aus dem gehobenen Brustkorb. F. Studniczka vermutete, die Hand von B2 über der Stirn im Gestus des Ausruhens³²¹, wahrscheinlicher ist jedoch, dass die Rechte auf einem Stab oder ähnlichem aufgestützt war. Die Haltung der Linken zeigt Figur B2 in Gedanken versunken, auch der Sitzende neben ihm, Figur B3, hat die Hände in den Schoß gelegt und hält den Kopf gesenkt, wodurch er ebenso versunken und nachdenklich wirkt. Figur B2 blickte zu seiner rechten Seite, zu dem Stehenden hin. Er dreht seinen Kopf so weit nach rechts, dass dieser beinahe in Profilansicht zu sehen ist, während die Finger der aufgestützten linken Hand, die linke untere Gesichtshälfte bedecken. Es wirkt fast so, als würden die Finger die Drehung des Kopfes unterstützen.

Unter Figur B3 sind zwei sackähnliche Objekte zu erkennen, wovon das rechte als Bündel aus Wäsche³²², das linke als ein Sack mit Lebensmitteln angesprochen werden kann, die an den Felsen gelehnt sind und um die beiden Säcke auf Fragment A ergänzt werden können.³²³ Bereits F. Studniczka sprach das hintere Objekte auf Fragment A als Weinschlauch an, während er in dem vorderen Objekt einen „prallen Sack derselben Form wie auf B, oben zugebunden“ erkannte.³²⁴ Die beiden letztgenannten Säcke identifizierte F. Studniczka als Säcke mit „trockenem Mundvorrat“ und sprach sie als Mehlsäcke an. Demnach umfassen die Gepäckstücke der Platten A und B einen Wäschesack, einen Weinschlauch und zwei Mehlsäcke, was für F. Studniczka Grund genug ist, die Männer als „weitherkommende Auswanderer“ zu bezeichnen.³²⁵

Das Objekt zur Linken der Figur B2 wurde in der Forschung entweder als pilosartiger Helm³²⁶ oder als Reisehut³²⁷ bezeichnet. Wenn es sich um einen Helm handelte, würde man in der näheren Umgebung auch einen Krieger erwarten. Alle auf der

³²¹ Studniczka 1916, 174.

³²² Anm.: στρωματόδεσμον: Einige antike Schriftsteller (Xenophon, Anabasis 5, 14, 3; Platon, Theaitet 175 E; Aischines 2, 99; Pollux 7, 79; Plutarch, Caesar 49) bezeichnen diese Art von Gepäckstück als Sack für Kleider und Bettzeug. Plutarch schreibt, dass dieses Gepäckstück mit einem Riemen umschnürt wird und üblicherweise nicht von Sklaven getragen wird.

³²³ Palagia 2005, 179.

³²⁴ Studniczka 1916, 172, 176.

³²⁵ Studniczka 1916, 178.

A. Brückners Identifizierung des linken Objektes unter Figur B3 widerspricht gänzlich der eines Reisegepäcks, er sieht darin ein Stück Fels, auf den eine Schale oder ein Napf abgestellt wurde. – Siehe Brückner 1910, 51.

F. Studniczka verweist hierbei auf die Anabasis des Xenophons 6, 4, 23, in der mit ebendiesen Säcken die Zehntausend (griechischen Söldner) unterwegs waren.

³²⁶ Erstmals von Schneider, 1903.

³²⁷ Erstmals von Watzinger, 1905.

Platte dargestellten Figuren tragen jedoch ein Himation und können somit nicht als Krieger angesprochen werden, des Weiteren wäre der Helm viel zu groß für die Köpfe der Figuren. Die anderen Objekte lassen zwar an Gepäck denken, wie es Reisende oder Pilger oft bei sich haben, jedoch ist eine Interpretation als Reisehut ebenso unpassend. Trotzdem hielt F. Studniczka an einer Identifizierung als Reisehut fest, der über einen Baumstumpf gestülpt war.³²⁸ Das Objekt könnte des Weiteren als umgedrehter Behälter identifiziert werden, dessen metallischer Henkel in die beiden Löcher, die links und rechts der Öffnung zu sehen sind, eingesetzt war.³²⁹ Das knüppelartige Objekt, das an den Behälter gelehnt ist, dürfte zum Transport des über die Schulter gelegten Wassereimers gedient haben.³³⁰ Der Boden des Behälters wird teilweise von dem daran lehenden Knüppel verdeckt, sah aber vielleicht so aus wie der umgedrehte Eimer auf dem Kabeirion-Skyphos in Berlin³³¹. Der Identifizierung als Eimer ist entgegen zu halten, dass die beiden Löcher zu flach sind um einen Henkel daran zu befestigen und darunter zu wenig Platz ist, um einen Henkel malerisch zu ergänzen.³³²

Pilger werden üblicherweise von Sklaven begleitet, die das Tragen des Gepäcks übernehmen, egal ob es sich um Weihgaben oder Reiseequipment handelt. Ein Beispiel dafür wäre unter anderem Cheiron's Reise zu einem Asklepieion auf einem apulischen Glockenkrater in London (Abb.22)³³³ oder der Glockenkrater in Bari³³⁴. Auf einer Schale in München³³⁵ erinnert der mit Weintrauben gefüllte Sack stark an jenen auf Ilissos-Platte B. Des Weiteren ist anzunehmen, dass das Gepäck den Himationsträgern gehört, da weit und breit keine Sklaven zu sehen sind. Ein Beispiel, auf dem Herren ihr eigenes Gepäck tragen, wäre hierzu das Votivtäfelchen der Ninnion, auf dem drei Pilger ihr Gepäck, das mit einem Stock geschultert ist, zu den

³²⁸ Studniczka 1916, 174.

³²⁹ Picón 1978, 64.

³³⁰ Vergleichsbeispiele zu Transport von Wassereimer mit Essens- und Tuchgepäck siehe: J. Chamay, *Autour d'un vase phryaque-un instrument de portage*, AntK 20 (1977).

³³¹ Kabeirion Skyphos (ca. 510 v.Chr.) Staatliche Museen Berlin 3284; M. Bieber, *The history of the greek and roman theater*, Princeton 1961, fig. 207; J. Chamay, *Autour d'un vase phryaque-un instrument de portage*, AntK 20 (1977) 59, fig. 3.

³³² Palagia 2005, 178-180.

³³³ Apul. Glockenkrater (1.Hälfte 4.Jh.v.Chr.) British Museum London F151; bei Studniczka 1916, A.D.Trendall–T.B.L.Webster, *Illustrations of greek drama* (London 1971) IV, 35; 175-176; Boardman 2001, 116, fig. 152; Palagia 2005, 180 Fig. 15.10.

³³⁴ Glockenkrater (2. Viertel 4.Jh.v.Chr.) Museo Archaeologico Bari 2970; A.D.Trendall–T.B.L.Webster, *Illustrations of greek drama* (London 1971) IV, 20.

³³⁵ attisch rotfig. Schale (um 500 v.Chr.) Staatliche Antikensammlung München 2592; T. Seki, *Untersuchungen zum Verhältnis von Gefäßformen und Malerei attischer Schalen*, Berlin 1984, 36 Nr. 104; H. R. Immerwahr, *New wine in ancient wineskins: The evidence from attic vases*, *Hesperia* 61 (1992), 124, pl. 31a.

Feierlichkeiten der Mysterien in Eleusis transportieren. Diejenigen, die nur einen Stock bei sich haben, dürften ihr Gepäck, das vielleicht Weihgaben beinhaltete, bereits im Heiligtum deponiert haben³³⁶. Der Eigentümer des umgedrehten Gefäßes ist vermutlich der vor dessen Felsensitz das Objekt liegt, somit der Mann B2, der mit aufgestütztem Kopf nachdenklich auf seinem Felsen sitzt.³³⁷

Stehende und sitzende Männer begegnen unter anderem auf attisch rotfigurigen Vasen, wie beispielsweise der Hydria in München, auf der Achilles und Odysseus in der Mitte mit kurzem Mantel, Hut im Nacken und Lanzen sitzen (Abb.23)³³⁸. Achilles stützt seinen Kopf in die rechte Hand, hinter ihm ist ein junger Mann auf einen Stock gestützt, hinter Odysseus steht Phoinix. Ähnlich isoliert wie auf den Ilissos-Platten B und C sitzen und stehen auch die Männer auf dem Bild eines Aryballos in Berlin³³⁹, bei denen es sich, wie wir durch Beischriften wissen, um Odysseus, Achilles, Aias, Phoinix und Diomedes handelt im Bildtypus der Presbeia. Dies war ein gängiger Bildtypus, der vor alle im 5. Jh. auf attischen Vasen sehr beliebt war. Auf allen Vasenbildern sind Achill und Odysseus die Hauptfiguren, ersterer sitzt immer auf einem Diphros, ist in seinen Mantel gehüllt und stützt den Kopf auf. Odysseus ist ebenso meist sitzend dargestellt und umgreift mit den Händen ein Knie, jedoch kann er auch auf einem Stock gestützt vor Achilles stehen. Die weiteren Anwesenden, zu denen oft der alte Phoinix, manchmal auch Diomedes, Aias oder Patroklos zählen, variieren hinsichtlich Auswahl und Gestaltung stark.³⁴⁰

Die Kombination von niedergeschlagenen Männern auf Felssitzen und jenen die einfach herumstehen, kennen wir außerdem von Pausanias' Beschreibung der Unterweltdarstellung des Polygnotos in der Lesche der Knidier in Delphi³⁴¹, dieses Bild wird in das zweite Viertel des 5. Jh.v.Chr. datiert (Abb.24).³⁴² Nach O. Palagia

³³⁶ Votivtafel (ca. 370 v.Chr.) Athen, National Museum 11036; G. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian mysteries* (1967) 213-221 Fig. 88; E. Simon, *Die griechischen Vasen* (1981) 114 Abb. 108.

³³⁷ Palagia 2005, 180.

³³⁸ Attisch rotfig. Hydria (480-470 v.Chr.), München 8770, Beazley, Para 341, 73; Ohly – Viereisel, *Münchner Jahrb. für bildende Kunst* 16, 1965, 234, Abb. 7; Knittlmayr 1997, Taf.1,2; LIMC I (1981) s.v. Achilleus Nr. 445 (A. Kossatz-Deissmann); R. Wünsche (Hrsg.), *Mythos Troja*, Ausstellungskatalog München (München 2006) 202 Abb.29.2 Kat.71.

³³⁹ Attisch rotfig. Aryballos (470 v.Chr.), Berlin F 2326; J. D. Beazley, *Aryballos*, BSA 29, 1927/28, 206, Nr. 10; LIMC I (1988) s.v. Achilleus Nr. 443 (A. Kossatz-Deissmann).

³⁴⁰ Knittlmayer 1997, 22-31.

³⁴¹ Paus. 10.28-31.

³⁴² Delphi, Lesche der Knidier: Rekonstruktion des Gemäldes nach Paus. 10, 35, 5-8 bei Felten 1975, Abb. 26.

Zur Vertiefung siehe u.a. Felten 1975, 65-85.

Polygnotos' Malerei war inspiriert von Odysseus' Besuch in der Unterwelt, wie es Homer in seiner Odyssee beschreibt (10.510-541; 11.1-640).

könnte das Gemälde von den Schilderungen Homers inspiriert gewesen sein, als Odysseus in den Hades reiste, um Teiresias' Rat einzuholen, wie es Homer in seiner Odyssee beschreibt.³⁴³ In der Unterweltsszene des Polygnotos lehnt Agamemnon auf einem Zepter, das unter seiner Achselhöhle eingeklemmt ist und hält ein Objekt in Händen. Hektor ist sitzend dargestellt und umfasst mit beiden Händen sein linkes Knie in einer Geste der Niedergeschlagenheit, Memnon sitzt auf einem Fels und Orpheus unter einer Weide im Hain der Persephone. Eine vergleichbare Unterweltszene befindet sich auch auf einem Krater des Niobidenmalers in Paris³⁴⁴, die vielleicht von der Nekyia des Polygnotos inspiriert wurde.³⁴⁵ Auf einem Kelchkrater in New York befinden sich stehende Heroen, wie Meleager und Aias, im Himation und halten Objekte oder lehnen auf einem Stab, so wie es auch Palamedes tut. Zwei weitere Figuren, Theseus und Peirithoos, sitzen auf einer schroffen, unregelmäßigen Erhebung, Theseus in Rüstung, Peirithoos in Reisekleidung (Abb.25)³⁴⁶. Odysseus sitzt bewaffnet auf einem Felsen am Eingang des Hades und bewacht die Geopferten, so wie er es auch auf einer Pelike in Boston macht³⁴⁷. Auf der eben genannten Pelike sitzen oder bewegen sich die Figuren auf einer felsigen Grundlinie auf und ab, während eine Figur, Elpenor, aus dem Schilf am Ufer des Flusses Acheron steigt. Auch Aristophanes beschreibt in seiner Komödie „Die Frösche“³⁴⁸, dass Dionysos auf seiner Reise in die Unterwelt in felsiger Landschaft unterwegs ist, ihn begleitet ein Sklave mit dem Gepäck.³⁴⁹ So eine felsige Landschaft ist ebenso auf den Ilissos-Platten B und C zu sehen.

Pausanias berichtete uns des Weiteren, dass die Unterweltdarstellung des Polygnotos bloß der eine Teil eines Bildes war, auf dessen zweiten Teil die Folgen des Überfalls auf Troja dargestellt waren: darunter griechische Krieger, die die Beute auf ihre Schiffe verluden, einige Kinder und mehrere verletzte und verzweifelte trojanische Gefangene.³⁵⁰ Obwohl auf den beiden Ilissos-Platten weder Schiffe noch offensichtlich Verletzte zu sehen, spricht McNeill die Gepäckstücke der Platten A und

³⁴³ Hom. Od. 10.510-541; 11.

Palagia 2005, 181.

³⁴⁴ attisch rotfig. Kelchkrater des Niobidenmalers (ca. 450 v.Chr.) Paris, Musée du Louvre Inv. G341; ARV² 601.22, 1661; E. Simon, Die griechischen Vasen (1981) Abb. 191.

³⁴⁵ McNeill 2005, 107.

³⁴⁶ rotfig. Kelchkrater (...) Metropolitan Museum of Art 08.258.21; LIMC VIII (1997) s.v. Nekyia Nr.13 (W. Felten); Boardman 1989a, fig. 184; Felten 1975, Abb. 27.

³⁴⁷ attisch rotfig. Pelike (ca. 440v.Chr.) Boston, Museum of Fine Arts 34.79; LIMC VI (1992) s.v.

Odysseus Nr. 149 (O. Touchefeu); Boardman 1989, fig. 150.

³⁴⁸ Aristoph. Ran. (Βάρπυχοι).

³⁴⁹ Palagia 2005, 181.

³⁵⁰ Paus. 10.24-28.

B als Beute an, in den Männern B2 und B3 möchte er verzweifelte und erschöpfte Gefangene erkennen.³⁵¹ Diese Annahmen sind aber auszuschließen, da die Objekte zweifellos eine attributive Funktion haben und zu den Sitzenden gehören, Beute würde als solche präsentiert werden. Wären die Männer Gefangene, wären sie gefesselt und nicht locker gruppiert und auf Felsen sitzend dargestellt.

M. Krumme fühlte sich bei den Darstellungen der Platten B und C an das zweite Außenbild der Makron-Schale in St. Petersburg erinnert, auf dem wohl eine Versammlung von Würdenträgern zu sehen ist, die mit der Schlichtung eines Streites bezüglich eines Palladionraubes, auf der anderen Schalenseite dargestellt, beschäftigt sind³⁵². In Anlehnung daran könnte auf den Ilissos-Platten das Gericht nach der Zerstörung Trojas zu sehen sein, das über Aias entscheidet.³⁵³ Eine derartige Annahme würde natürlich voraussetzen, dass andere essentielle Szenen dieses Mythos, wie beispielsweise die Gefangennahme des Aias, auf anderen fehlenden Platten dargestellt gewesen waren.³⁵⁴ Da M. Krumme von einer Identifizierung des Ilissos-Tempels als Heiligtum des „Zeus und der Athena beim Palladion“ ausgeht,³⁵⁵ würden die Darstellungen auch zu einer Gerichtsszene passen, die nach dem Kampf stattgefunden hatte und bei der die Athener, nachdem sie „einige von ihnen (den Argivern) unabsichtlich töteten, dann darüber zu Gericht saßen.“³⁵⁶ Dazu würden einerseits die Gesten passen, andererseits auch die Situation im Freien mit Felssitzen, jedoch findet sich für das Gepäck keine passende Erklärung und die fehlenden Waffen sind problematisch.³⁵⁷ Das Heiligtum des „Zeus und der Athena beim Palladion“ gehörte vermutlich zu einem Gericht „beim Palladion“, in dem über Fälle unabsichtlicher Tötung entschieden wurde. Dass beim Raub des Palladions so mancher Argiver gänzlich unabsichtlich von den Athenern versehrt und sogar getötet worden ist, ist wohl auszuschließen, weswegen, m. E.

³⁵¹ McNeill 2005, 107.

³⁵² Attisch rotfig. Schale des Makron (500-450 v.Chr.) St. Petersburg, Staatl. Eremitage B1543; Krumme 1993, 223, Abb. 6 a und b; N. Kunisch, Makron (1997) Taf 113 Abb 338.

³⁵³ Siehe zur Rekonstruktion dieses Gerichtes W. Rösler, Der Frevel des Aias in der „Iliupersis“, ZPE 69, 1987, 1-8.

³⁵⁴ Krumme 1993, 226-227.

³⁵⁵ Krumme 1993, 219-225.

³⁵⁶ Krumme 1993, 227.

³⁵⁷ Weil es für die nötigen Gerichtssitzungen der Athener und Argiver kein Gebäude gab, würde die Umgebung im Freien für eine derartige Szene gut passen.

nach, auch die Deutung des Dargestellten als Gerichtsszene nicht in Frage kommt.³⁵⁸

Wie bereits in Kapitel 2.3. erwähnt, wurden die Szenen der Platten B und C bereits vor der Zuweisung zum Ilissos-Tempel als Darstellungen einer Nekyia gedeutet. Dies ist vor allem A. Brückner zu verdanken, der die beiden Sitzenden der Platte B als Theseus und Peirithoos in der Unterwelt identifizierte.³⁵⁹ F. Studniczka und L. Curtius stimmten ebenso mit einer Deutung als Nekyia-Szene überein und erkannten in den Stehenden der Platten B und C die drei Richter der Unterwelt.³⁶⁰ F. Studniczka gab jedoch von Anfang an zu bedenken, dass „die Toten bekanntlich ohne Gepäck ins Schattenreich reisen.“ Eine Identifizierung der Sitzenden als Götter ist ebenso problematisch, da überhaupt nur Dionysos mit richtigem Gepäck reist.³⁶¹

A. Brückner wurde vermutlich durch Homers' Odyssee inspiriert, in der von Theseus' und Peirithoos' Reise in die Unterwelt erzählt wird, um für Peirithoos Persephone zu entführen.³⁶² Dieser Unternehmung ging der Raub der Helena voraus, der Theseus mit Peirithoos' Unterstützung gelang. O. Palagia wies jedoch zu Recht darauf hin, dass die übliche Ikonographie von Theseus und Peirithoos im Hades nicht mit Brückners Identifizierung übereinstimmt. Es sind entweder beide oder zumindest einer von beiden immer bewaffnet.³⁶³ Davon berichtet uns nicht nur Pausanias in seiner Beschreibung des Gemäldes des Polygnot, auf dem Theseus die Schwerter von beiden trägt³⁶⁴, sondern u.a. auch auf dem Krater in New York sind Theseus und Peirithoos mit Speeren ausgestattet (Abb.25)³⁶⁵.³⁶⁶ A. Brückner vermutete an der

³⁵⁸ Krumme 1993, 227. Nach M. Krumme könnte auch eine Szene nach dem Kampf an der Küste von Phaleron angenommen werden, bei dem die Athener den Argivern das Palladion entwendeten. So könnten die Objekte auf den Platten B und C als Reisegepäck der Argiver gedeutet werden, die nun, ob des Kampfes frustriert und erschöpft, herumstehen und sitzen. In den Szenen der Platten B und C den Moment nach dem Kampf bei Phaleron zu sehen, halte ich durchaus für möglich.

³⁵⁹ Brückner 1910, 50-62; Rodenwaldt DLZ 1931, 412; Curtius 1923, 31.

³⁶⁰ Studniczka 1916, 175-176; Curtius 1923, 49.

³⁶¹ Studniczka 1916, 194.

Dionysos auf seiner Hadesfahrt, sein Gepäck trägt der Sklave Xanthias – Siehe „Die Frösche“
Außer Dionysos reisen auch Chiron und Herakles mit Gepäck.

Wenn die Platten B und C aneinander anschlossen und man sich die Figuren B2, B3 und C1 nebeneinander vorstellen darf, möchte F. Studniczka die Eponymen der vier alten Phylen in ihnen erkennen. Die Figuren B2 und B3 würde er dann Einwanderer ansehen, die sich auf den Felsen des Hymettos niedergelassen haben, um auszuruhen. Der Fuß auf Fragment A könnte von einem weiteren, sehr großen, Ankömmling stammen, siehe Studniczka 1916, 195.

³⁶² Homer, Odyssee 10.510-541.

³⁶³ Palagia 2005, 181.

³⁶⁴ Paus. 10, 29,6-30,4.

³⁶⁵ Attisch rotfig. Kelchkrater (450-440 v.Chr) New York, Metropolitan Museum of Art 08.258.21; LIMC VIII (1997) s.v. Nekyia Nr.13 (W. Felten); Boardman 1989a, fig. 184; Felten 1975, Abb. 27.

³⁶⁶ Für weitere Beispiele siehe: Lebes, att. rf. London BM 1899.7-21.5, LIMC VII (1994) s.v. Peirithoos Nr. 23 (E. Manakidou).

Seite des Sitzenden B3 ein Schwert, im rechten Objekt unter Figur B3 sah er einen Langschild und in dem Gegenstand unter Figur B2 eine Keule.³⁶⁷ So wollte er eine Identifizierung der Figuren als Theseus und Peirithoos argumentieren, was aber viel zu dürftig ist. Bereits F. Studniczka führte an, dass absolut nichts für das Vorhandensein von Waffen spricht, weder das von Brückner „angedichtete“ Schwert bei B3 ist anzunehmen, noch befindet sich unterhalb der Figur ein Schild, vielmehr ist in dem Objekt ein in der Mitte geschnürter Reisesack zu erkennen.³⁶⁸ Doch auch wenn es sich bei den Objekten nicht um Waffen, sondern um Reiseutensilien handelt, wäre eine Unterweltdarstellung möglich. Das Spektrum der möglicherweise dargestellten Heroen ist umfangreich, wie wir unter anderem aufgrund der oben angeführten Beispiele und Pausanias' Beschreibung der Nekyia des Polygnot wissen.

Diesen Ausführungen stehen die Ergebnisse von W. Felten gegenüber, der sich klar gegen eine Deutung der Ilissos Platten B und C als Nekyia aussprach.

Im 6. Jh. war eine Heraklessage bekannt, nach der Herakles die beiden Freunde Theseus und Peirithoos aus der Unterwelt befreien möchte. Da Herakles dabei gewaltsam vorgehen muss wird deutlich, dass die beiden auf ihren Sitzen festgehalten werden und nicht davon loskommen, was als Strafe für den Versuch Persephone zu rauben, gesehen werden kann.³⁶⁹ Dieser Mythos, der anfangs lediglich in literarischen Quellen fassbar ist, nimmt im 5. Jh. Einzug in attische Bilder. Dabei ist es das einzige Unterweltsthema, das mehrmals auftritt und kann deshalb als charakteristische Unterweltdarstellung des 5. Jh. gesehen werden. Den mythischen Kern bilden dabei Herakles, Theseus und Peirithoos, wie auf dem Krater aus New York gut zu erkennen ist. W. Felten merkte an, dass Bilder, auf denen der Bezug von Herakles, Theseus und Peirithoos zueinander nicht gegeben ist, nicht als Nekyia gedeutet werden können, da es sich dabei um die entscheidende Aussage

³⁶⁷ Brückner 1910, 51.

³⁶⁸ Studniczka 1916, 174-175.: Gegen das vermeintliche Schwert an der Hüfte von B3 spricht sich F. Studniczka vehement aus und gibt zu bedenken, dass, abgesehen vom gänzlichen Fehlen von Überresten an der Figur B3, auch der Jüngling von der Schmalseite des Sarkophages von Torre Nuova nichts in diese Richtung erkennen lässt.

Derartige in der Mitte geschnürte Reisesäcke kennen wir von den Phylakenvasen, siehe z.B. Krater in Petersburg, in Furtwängler-Reichhold-Hauser, Griechische Vasenmalerei (1924) Taf. 110, 1. Auch auf dem Fries von Trysa wird ein ähnlichen abgeschnürter Sack von einem Esel getragen, siehe Heroon von Gjölbaschi-Trysa Taf. 13 bei Benndorf-Niemann.

³⁶⁹ Apollod. Epit. 1, 23; Plut. Thes. 31; Euripides, Nauck FTG2 547.

Pausanias beschreibt die beiden auf der Nekyia des Polygnot auf Thronen sitzend, auf denen sie angewachsen waren. – siehe Paus. 10, 29, 9.

des Mythos im 5. Jh. handelt. Aus diesem Grund schließt W. Felten eine derartige Deutung für die Ilissos-Platten B und C aus.³⁷⁰

O. Palagia könnte sich vorstellen, dass in den Platten B und C Anspielungen auf eine gescheiterte Pilgerreise, entweder zu den Eleusinischen Mysterien oder in den Hades, dargestellt sind. Dies vermutet die Autorin einerseits aufgrund der Weinschläuche und Säcke, andererseits aufgrund der niedergeschlagenen, herumsitzenden Männer. Dabei wurde die der Unterwelt typische Landschaft und Flora, also Felsen, Bäume, das Schilf des Flusses Acheron und Persephones Hain, entsprechend Homers Beschreibungen, teilweise im Relief modelliert, teilweise wohl malerisch ergänzt. Eine Bemalung des Hintergrundes würde auf jeden Fall die weitläufigen freien Flächen zwischen den Figuren erklären. Wenn es sich um eine Unterweltszene handelt, möchte O. Palagia Odysseus' Besuch im Hades erkennen.³⁷¹

Zusammenfassend ist zu sagen, dass in der „Männerversammlung“ auf den Platten B und C eine Unterweltszene zu erkennen ist. Dies wird durch die genannten Beispiele der Vasenmalerei wahrscheinlich gemacht, die sowohl die Kombination von stehenden und sitzenden Männern in ähnlichen Gesten und Körperhaltungen, als auch die felsige Grundlinie gemein haben. Auch die von O. Palagia angestellte Vermutung, dass die freie Fläche um die Figuren für entsprechende Hintergrundmalereien genutzt wurde, ist plausibel und vorstellbar. Um wen es sich bei den Dargestellten handelt, kann nur vermutet, aber mit diesem geringen Bestand nie mit Sicherheit festgestellt, werden. Dass es sich um Theseus und Peirithoos handelt, muss aufgrund der fehlenden Waffen ausgeschlossen werden und auch Herakles ist in keiner der Figuren erkennbar. Neben Theseus und Peirithoos könnte, entsprechend der griechischen Mythologie bzw. den Beschreibungen des Pausanias, auch Odysseus bei seinem Besuch in der Unterwelt abgebildet sein.³⁷² Ebenso eine Presbeia wie auf der Hydria in München wäre als Deutung möglich, problematisch ist hier jedoch, dass die Hauptfiguren nicht klar erkennbar sind. Aufgrund der Tatsache,

³⁷⁰ Felten 1975, 46-64.

W. Felten gibt zu bedenken, dass andere Unterweltsdarstellungen im 5. Jh. nur sehr vereinzelt vorkommen. Ein Beispiel wären die Pelike des Lykaonmalers in Boston (Inv. 34.79, ARV. 1045,2, Abb. bei Felten 1975, Abb. 18), auf der Hermes mit Odysseus und Elpenor zu sehen sind oder das Orpheus Relief (Kopie nach einem hochklassischen Relief, Neapel, National Museum, Inv. 6727, Abb. bei Felten 1975, Abb. 22) zu sehen.

³⁷¹ Palagia 2005, 182, 184.

³⁷² Paus. 10, 27,2.

Palagia 2005, 181, 184.

dass die Männer scheinbar ohne Bezug zueinander sind, muss diese Möglichkeit der Deutung ausgeschlossen werden.

Laut den präsentierten Beispielen an Vasenbildern mit Unterweltdarstellung würden noch viel mehr Figuren für eine Deutung in Frage kommen, jedoch ist der Kontext ihres Beisammenseins nicht zu eruieren. Es kann, wenn überhaupt, nur mit Berücksichtigung der anderen erhaltenen Platten eine Deutung wahrscheinlich gemacht werden.

6.2 Ikonographische Analyse der Platten D und E

Auf den Platten D und E sind, ganz im Gegensatz zu den Platten B und C, bewegte und dramatische Szenen dargestellt. Auf den ersten Blick ist erkennbar, dass es sich bei beiden Platten um Übergriffe auf Frauen handelt, weswegen sie als zusammengehörend angesehen wurden (Abb.7,8).³⁷³ Während auf den zuvor besprochenen Platten Männer ruhig standen oder auf Felsensitzen saßen, so bewegen sich auf den Platten D und E Männer und Frauen auf felsigem, teilweise unterbrochenem Untergrund, der auf eine Örtlichkeit im Freien weist. Auf den beiden Platten sind, neben einem pfeilerartigen Objekt als einziges architektonisches Element, fünf Zweiergruppen zu sehen, jeweils bestehend aus Mann und Frau, dazu kommt noch die ruhig stehende kleine Figur am rechten Rand der Platte D, sowie die kleine Figur auf dem Arm des Mannes E4. Die Zweiergruppen interagieren in unterschiedlicher Weise: die Paare D1 und D2, sowie E1 und E2, hadern bei engem Körperkontakt miteinander, der Mann E7 versucht die Frau E6 von einem pfeilerartigen Objekt loszureißen, der Mann E4 ist im Begriff die vor ihm kniende Frau E3 fortzuzerren und die Figur D4 verfolgt die fliehende Frau D3. Bei den fünf Szenen handelt es sich eindeutig um Gewaltszenen, in denen Männer Übergriffe auf Frauen ausüben, indem sie sie gegen ihren Willen festhalten, wegzerren oder verfolgen.

Ilissos Figur E6 sitzt halb kniend, halb aufgerichtet vor einem pfeilerartigen Objekt und umklammert dieses mit beiden Armen, den Oberkörper und den Kopf presst sie

³⁷³ Ilissos-Platte D bei Travlos 1971, 119 Abb. 161; Krug 1979, Taf.4; Felten 1984, Taf. 20.3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.4.

Ilissos-Platte E bei Krug 1979 Taf. 6; Felten 1984, Taf. 21.1; Krumme 1993, 215 Abb. 3; Palagia 2005, 179 Fig. 15.5.

Für die Zusammengehörigkeit sprechen auch die Positionen der Dübellöcher der beiden Platten, wie von F. Studniczka angegeben. Einzig von Eickstedt zweifelt diese Zusammengehörigkeit an und lokalisierte die Platten an jeweils unterschiedlichen Seiten. – Siehe Studniczka 1916, 180; Eickstedt 1992, 105-111.

dagegen. Der Mann E7 hinter ihr hat sich zu ihr hinuntergebeugt und versucht sie von dem Objekt loszureißen. Er wird sie in weiterer Folge zwingen mit ihm zu gehen. Diesen Rückschluss erlauben Beispiele gleicher Bildkomposition vom Übergriff des Aias auf Cassandra, wie beispielsweise auf der Schale in Paris (Abb.26)³⁷⁴.³⁷⁵

Das pfeilerartige Objekt auf Platte E ist das einzige architektonische Element des Frieses und gilt dementsprechend als wichtiger Anhaltspunkt. Das Objekt steht direkt und ohne Basis auf dem felsigen Untergrund, ist halbhoch, besitzt eine glatte Oberfläche und schließt mit einem einfachen Wulst ab. Es wird von der Frau E6 mit beiden Armen umfasst, entweder mit dem Ziel an einem Objekt kultischer Signifikanz Schutz zu suchen oder einfach nur um sich festzuhalten, um sich dem Angreifer E7, der sie von hinten packt, zu widersetzen. Erstere Möglichkeit würde voraussetzen, dass dem Objekt kultische Bedeutung zukommt. Dass es sich dabei um eine Andeutung oder Abkürzung eines Sakralbaues handelt, wie F. Studniczka vermutete³⁷⁶, ist jedoch auszuschließen. Das pfeilerartige Objekt der Ilissos-Platte E zeigt außerdem keinerlei Reste einer Statue und die freie Fläche oberhalb birgt zu wenig Platz für eine malerische Ergänzung auf dem Reliefgrund; außerdem reicht der linke Arm des Mannes E4 mit der kleinen Gestalt zu einem gewissen Teil über das Objekt hinweg. Dass der Mann E4 eine mögliche Kultstatue davonträgt ist ebenso auszuschließen, da es sich bei der getragenen Figur nicht um eine Statuette handelt. Svoronos' Interpretation eines Grabkioniskos würde eine weitere Möglichkeit darstellen³⁷⁷, jedoch gibt es diese nicht vor Ende des 4.Jh.³⁷⁸

Wenn es sich bei dem halbhohen Pfeiler um ein Objekt handelt, das keinerlei kultischen Bezug aufweist, kann davon ausgegangen werden, dass ihn die Frau E6 umklammert, um sich daran festzuhalten. Sie dürfte sich eben gerade „auf die Knie geworfen haben, denn das Gewand flattert noch ein wenig zurück“.³⁷⁹ Derselben Bildkomposition, wie die der Ilissos Figur E6, entsprechen in der Vasenmalerei und

³⁷⁴ rf. Schale des Kodrosmalers, Tondo der Schale (um 430 v.Chr.) Paris, Musée du Louvre G458; ARV² 1270, 11; LIMC VII (1994) s.v. Cassandra I Nr. 117 (O. Paoletti); J. Davreux, La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments (1942) 158 Nr. 91 Abb.55; Mangold 2000, 57 Abb. 35.

³⁷⁵ Allerdings wird in den Aias-Kassandra-Bildern nicht der Raub thematisiert, sondern Kassandras Vergewaltigung.

³⁷⁶ Studniczka 1916, 192 – der Autor wollte darin den Artemistempel von Brauron erkennen.

³⁷⁷ Svoronos 1916/17, 23.

³⁷⁸ Picón 1978, 65-66.

Zur Vertiefung von Menschen, die bei einem Grabmonument knien siehe K. Athusaki, Drei weißgrundige Lekythen, AM 85 (1970) 49-53.

³⁷⁹ Studniczka 1916, 186.

Reliefkunst oft Frauen, die sich an Säulen oder Kultstatuen klammern und meist als Zuflucht Suchende dargestellt werden. Ein prominentes Beispiel wäre hier Cassandra, die an einem Palladion Schutz sucht und in vielen Beispielen bezeugt ist³⁸⁰, oder aber auch die Frau in der Frauenraubszene des Tempels in Bassae-Phigalia³⁸¹. Auch Oreithyia kniet schutzsuchend bei einer Säule, während sie von Boreas überfallen wird³⁸².

Die zentrale Szene der Platte E, die mit Sicherheit so rekonstruiert werden kann, dass der Mann E4 mit seiner Rechten die Frau E3 an den Haaren gepackt hält und mitschleift, kann nicht anders als reine Gewaltszene verstanden werden.³⁸³ Die halb kniende, halb aufgerichtete Frau E3 wird an den Haaren gezerrt, streckt ihre Linke nach dem Angreifer aus, vermutlich um nach dem Arm des Mannes zu greifen, wodurch ihr Kopf in Schräglage kommt, auch der gänzlich fehlende rechte Arm war wohl parallel zum linken Arm, nach oben gestreckt. Der Mann E4, der mit seiner Rechten nach (den Haaren) der Frau E3 greift und sie dabei ansieht, trägt auf dem linken Arm eine kleine Gestalt. Bei dieser handelt es sich laut F. Studniczka „um ein kleines Mädchen im gürtellosen Hemd, dem auf D ähnlich.“³⁸⁴ Die exakte Körperhaltung der kleinen Figur ist nur auf der Grundlage älterer Beschreibungen nachvollziehbar, wonach ihre linke Hand nach der Linken des Mannes E4 greift oder locker an ihrer Seite liegt, während ihre rechte Hand hinten um seinen Kopf fasst, was die von F. Studniczka gesehene Reliefs spur an und über der rechten Schläfe wahrscheinlich macht.³⁸⁵

Bei Darstellungen aus dem trojanischen Sagenkreis wird die Umklammerung des Palladions sehr oft mit dem Motiv des Haare-Reißens, das bei der Ilissos-Gruppe der Figuren E3 und E4 auftritt, verbunden dargestellt. An den Haaren gerissen wird

³⁸⁰ Siehe beispielsweise Abb. 32 (rf. Schale des Kodrosmalers, Tondo der Schale (um 430v.Chr.) Paris, Musée du Louvre G458; ARV² 1270, 11; LIMC VII (1994) s.v. Cassandra I Nr. 117 (O. Paoletti); J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments* (1942) 158 Nr. 91 Abb.55; Mangold 2000, 57 Abb. 35.)

Für weitere Beispiele siehe LIMC I s.v. Aias II Nr. 54,55, 56, 58, 61,97 (O. Touchefeu).

³⁸¹ Apollon Tempel in Bassae-Phigalia, Ostfries Platte H 4-524 (429-400 v.Chr.); Hofkes-Brukker 1975, 55.

³⁸² Attisch rotfig. Hydria (ca. 330 v.Chr.), Krakau, Nat. Mus. XI-834.-LCS 341, 814, LIMC III (1986) s.v. Boreas Nr. 61 (S. Kaempf-Dimitriadou).

³⁸³ Picón 1978, 65.

Anm.: Dieses Motiv, oft ergänzt mit dem schubsen oder treten des Opfers, tritt in vielen Vergleichsbeispielen auf, eine Übersicht der Beispiele bei S. Lattimore, *A greek pedimant on a roman temple*, *AJA* 78 (1974) 59.

³⁸⁴ Studniczka 1916, 185.

³⁸⁵ Studniczka 1916, 185.

Auf der Platte H2-522 des Apollon-Tempel von Bassae-Phigalia ist ebenso ein kleines Kind auf der Schulter seiner Mutter dargestellt, siehe Hofkes-Brukker 1975, 51.

Kassandra, die auf der Flucht vor Aias zu dem Palladion flieht oder bereits dort ist und sich verzweifelt daran klammert.³⁸⁶ Eine reliefierte Vase³⁸⁷ zeigt Kassandra, die vor dem Palladion in die Knie gegangen ist und den Oberkörper und die Arme nach hinten streckt, um ihren Angreifer abzuwehren, der sie an den Haaren packt. Auf einer Amphore in Cambridge ist die Pose, sowie Kassandras halb offener Peplos, auffallend ähnlich zur Ilissos Figur E6 (Abb.27)³⁸⁸. Auf einem späteren Beispiel, einem Bronzekessel aus Pompeij, wird Kassandra, während sie bereits mit einer Hand das Palladion berührt, von ihrem Verfolger an den Haaren gepackt, den sie mit ihrer Rechten abzuwehren versucht³⁸⁹.

Das Motiv des Haare-Reißens ist vor allem in Amazonomachie – Darstellungen ein beliebtes, so zum Beispiel auf figürlichen Reliefs wie dem Schild der Athena Parthenos³⁹⁰ und auf der Parthenon-Westmetope 14³⁹¹. Dieses Motiv findet sich unter anderem auch auf einem Kolonettenkrater des Pan Malers³⁹² oder bei der Kampfgruppe des knienden Kriegers und der knienden Amazone auf dem Westgiebel des Asklepios-Tempels in Epidauros³⁹³.³⁹⁴ Es fällt auf, dass das Motiv immer dann begegnet, wenn Frauen in purer Gewaltabsicht angegriffen und attackiert werden, in Liebesverfolgungen tritt es nie auf.

Obwohl viele frühe und noch eine größere Anzahl an späteren Beispielen des Motivs des Haare-Reißens existieren, so steht die Ilissos-Gruppe E3 – E5 dennoch gesondert, da sie in dieser Konstellation keine direkten Parallelen besitzt. Vehemenz und Kraft, sowie die rohe Gewalt dieser Szene werden aufgrund der gestreckten

³⁸⁶ Siehe dazu LIMC I (1981) s.v. Aias II Nr. 54,55, 56, 58, 61 (O. Touchefeu).

³⁸⁷ Reliefierte Vase (4.Jh.v.Chr.) London, British Museum G 23, J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments* (1942) 189 Nr. 161 Fig 104, LIMC I (1981) s.v. Aias II Nr. 72 (O. Touchefeu).

³⁸⁸ attisch rotfig. Amphore, aus Nola, Polygnotos Gruppe (ca. 450 v.Chr.) Cambridge, Corpus Christi College, ARV2 1058, 114; J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments* (1942) 152 Nr. 83 Abb. 49 (Zeichnung); S. B. Matheson, *Polygnotos and vase painting in classical athens* (1995) 253 (PGU 133); Mangold 2000, 55, Abb. 33.

³⁸⁹ Bronzekessel (1.Jh.v.Chr.), Neapel, Nationalmuseum 77533, J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments* (1942) 169 Nr. 110 Fig. 61, LIMC I (1981) Aias II Nr. 85 (O. Touchefeu).

³⁹⁰ Rekonstruktion siehe: N. Leipen, *Athena Parthenos: Problems of Reconstruction*, in: E. Berger (Hrsg.), *Parthenon-Kongreß Basel 4.-8. April 1982*, Band II (Basel 1984) Taf. 9.3; Höcker - L. Schneider, *Phidias* (Hamburg 1993) 73.

³⁹¹ Parthenon Westmetope 14 siehe Berger 1986, Taf. 138.

³⁹² attisch rotfig. Kolonettenkrater des Pan Malers (480-460 v.Chr.) Basel, Antikenmuseum BS 1453; R. Wünsche (Hrsg.), *Starke Frauen*, Ausstellungskatalog München (München 2008) 86 Abb. 6.18.

³⁹³ N. Yalouris, *Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros*, *AntPl* 21 (München 1992) Kat. 39 Taf. 48.

³⁹⁴ Zur Vertiefung siehe: N. Yalouris, *Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros*, *AntPl* 21 (München 1992).

Körper, sowohl von Figur E3, als auch von Figur E4, zusätzlich verdeutlicht. Durch die kleine Gestalt auf dem Arm des Mannes, bei der es sich vielleicht um das Kind der Frau handelt, wird die Tragik und Grausamkeit der Szene noch verstärkt.

Trotz des schlechten Erhaltungszustandes und der stark verwaschenen Oberfläche der linken Gruppe E1 und E2 ist zu erkennen was hier passiert, wenn auch nicht im Detail: eine Frau steht auf einer kleinen Erhebung, bei der es sich um einen einfachen Hügel handelt.³⁹⁵ F. Studniczka erkannte in Figur E1 „ein halbwüchsiges Mädchen mit knospendem Busen, im ungegürteten Chiton, der die Arme bloß lässt.“³⁹⁶ Ob nun Frau oder Mädchen, die Figur steht mit aufgerichtetem Oberkörper und mit dem linken Bein eingeknickt, während sie ihr rechtes Bein nach vor streckt, um das Gleichgewicht zu wahren und sich gegen ihren Angreifer E1 zu widersetzen. Dieser umfasste sie mit beiden Armen von hinten und drückte seinen Kopf gegen den Rücken der Frau E2. Der Verlauf der Arme und die Handhaltung beider Figuren kann nur mehr vermutet werden, es ist jedoch wahrscheinlich, dass die Hände der Figur E1 ineinander verschränkt waren und die Frau E2 mit ihren Händen nach denen des Mannes griff und sie abzustreifen und loszuwerden versuchte. Es ist anzunehmen, dass die Handhaltung der Figur E1 jener der Figur D1 glich. Der Angreifer E1 stand mit dem rechten, vermutlich im Knie leicht gebeugten, Bein auf der Grundlinie, während er die Ferse des linken Beines auf den Hügel, den linken Fuß durch Figur E2 verdeckt, gestemmt hatte. Der Mann E1 ist offenbar kurz davor die Frau vor ihm hochzuheben und nicht, wie F. Studniczka meinte, „sie galant abzustützen, damit die Frau nicht hintüberstürze.“³⁹⁷

Die zentrale Szene der Platte D beinhaltet die Verfolgung einer Frau. Mit wehenden Gewändern stürmt die Figur D3 nach links und blickt zu ihrem Verfolger D4 zurück, der mit großem Schritt näher kommt. Der Mann D4, ebenso im kurzen, gegürteten Chiton wie der Mann E4, steigt gerade über eine Lücke in der sonst durchlaufenden felsigen Bodenlinie, vielleicht ein Rinnsal³⁹⁸, während sein rechter Fuß auf einem kleinen Felsbuckel aufsetzt. Mit der lang ausgestreckten Rechten greift er nach der Frau D3 vor ihm und hat sie bereits an ihrem Mantel gepackt. Hierbei handelt es sich um eine Szene im Bildschema der Frauenverfolgung, jedoch ist hier natürlich ein

³⁹⁵ A. Brückner wollte darin als einziger einen Altar sehen. - Brückner 1910, 59; 62.

³⁹⁶ Studniczka 1916, 184.

³⁹⁷ Studniczka 1916, 184.

³⁹⁸ Studniczka 1916, 182.

ganz anderer Kontext als bei den Liebesverfolgungen gegeben.³⁹⁹ Die fliehende Figur D3 entspricht dem Typus der laufenden Frau, dessen frühestes Beispiel das laufende Mädchen aus dem Demeter Heiligtum in Eleusis ist (Abb.21)⁴⁰⁰; er begegnet unter anderem auch am Parthenon-Ostgiebel (Abb.17e)⁴⁰¹ und auf Platte C des Athena Nike-Frieses (Abb.18b)⁴⁰².

Links neben der Verfolgungsszene der Platte D ist eine Gruppe zu sehen, in der wiederum, ähnlich wie bei Gruppe E1 und E2, ein Mann D1 eine Frau D2 von hinten umfasst. Während bei der vergleichbaren Gruppe der Platte E der Moment kurz vor dem Hochheben dargestellt ist, so ist dies bei den Figuren D1 und D2 bereits geschehen. Der Mann D1 hält sein Opfer mit beiden Armen fest umklammert und lehnt sich etwas nach hinten, um es hochheben zu können. Die Gefangene versucht energisch sich zu wehren und zu befreien, indem sie den Kopf des Angreifers mit ihrer rechten Hand wegdrückt, während sie mit ihrer Linken nach den sie umschlingenden Armen greift. Durch das Kopfwegdrücken werden die Oberkörper beider Figuren auseinandergestemmt, während ihre Beine miteinander verschlungen sind. Aufgrund der ineinander verkeilten Beine und dem Auseinanderstemmen der Oberkörper ergibt sich ein V-förmiges Muster. Die geschlossene Umfassungshaltung der Arme von D1 vermittelt Dominanz und Kraft des Umfassenden einerseits, andererseits wird die Heftigkeit des Kampfes durch die Körperspannung und Schräglage des Körpers zum Ausdruck gebracht. Die Kombination beider Elemente, einerseits die verschränkten Beine, andererseits das Wegdrücken des Kopfes, macht die Gruppe auf Platte D des Ilissos-Frieses einzigartig und den Kampf außergewöhnlich energisch, spannungsreich und dynamisch.

Im Gegensatz dazu ist bei Szenen vergleichbaren Inhalts, also jene, in denen das Opfer, meist weiblichen Geschlechts, von seinem Angreifer gepackt und festgehalten wird, zu erkennen, dass die Beine von Angreifer und Opfer nie ineinander verkeilt sind. Vielmehr werden die Beine der Frau stets weit auseinander dargestellt, so als würde sie in der Luft strampeln oder ausschlagen und auch der Verfolger steht meist

³⁹⁹ Zum Bildtypus der Frauenverfolgung siehe nachfolgendes Kapitel 6.2.2.

⁴⁰⁰ Travlos 1971, 130 Abb.149.

⁴⁰¹ Parthenon Ostgiebel Figur G (447-433 v.Chr.) Abb. siehe Brommer 1963, Taf. 39.

⁴⁰² Athena Nike Tempel, Ostfries Pl. c; I.S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, *Hesperia* Suppl. 26 (Princeton, N.J. 1993) Taf. 20 b; C. Rolley, *La sculpture grecque II* (Paris 1999) 111 Abb. 98.

breitbeinig hinter der Frau.⁴⁰³ Das Motiv des Kopfwegdrückens kommt vor dem Ilissos-Fries nur im Giebel des Zeus-Tempels von Olympia vor, wo sich Deidameia gegen Eurytion wehrt und mit dem Ellenbogen seinen Kopf wegdrückt⁴⁰⁴.

6.2.1 Bildtypus Frauenraub

Bereits seit dem ersten Viertel des 6. Jh. zeigen Darstellungen der Vasenmalerei Figuren im Bildschema der Umfassung, von denen die älteste Nessos und Deianeira ist⁴⁰⁵. Während das Umfassungs-Schema bei den älteren Beispielen eher einem Im-Arm-Halten gleicht, entwickelt sich mit der Zeit der geschlossene Umfassungsgriff⁴⁰⁶, in der Art, wie auch Ilissos Figuren E1 und D1 ihre Opfer gepackt haben. Gegen Ende des 6. Jh., als Darstellungen im Bildschema der Umfassung sehr häufig sind, wird ebendieses Bildschema mit dem Hochheben bzw. Tragen der Frau kombiniert. So umfasst Tityos Leto mit beiden Armen und hebt sie hoch⁴⁰⁷, Helena wird auf einer Hydria von einem Mann hochgehoben, der mit ihr auf einen Wagen zueilt und offenbar im Begriff ist sie zu entführen⁴⁰⁸. Generell ist zu sagen, dass das Bildschema des Umfassens und Hochhebens vom 6. bis zum Ende des 4. Jh. v. Chr. kontinuierlich auftritt.⁴⁰⁹

Bei der Betrachtung der vielen Umfassungs- und Entführungsszenen ist zu beobachten, dass sich das Opfer entweder wehrlos seinem Schicksal ergibt, oder sich mit allen Kräften der Vereinnahmung widersetzt, wie es auch Ilissos-Figur D2 und vermutlich auch E2 tut. K. Bernhardt stellte in ihrer Diplomarbeit fest, dass Darstellungen, in denen sich die Gefasste nicht wehrt, bei weitem

⁴⁰³ Siehe beispielsweise den Kentaur, der eine Frau von hinten gepackt, der Parthenon-Südmetope 29, Berger 1986, Taf. 106; der Raub der Oreithyia durch Boreas auf der Akrotergruppe aus Delos in Ph. Zapheiropoulou, Delos (Chalándri 1998) 101; in der Vasenmalerei LIMC III (1986) s.v. Boreas Nr. 56-80 (S. Kaempf-Dimitriadou).

Childs 1985, 223.

⁴⁰⁴ Zeus-Tempel Olympia, Westseite, Giebelfiguren H und I siehe P. Valavanis, Games and Sanctuaries in Ancient Greece (Athen 2004) 86 Abb. 96.

⁴⁰⁵ Lekythos in London (1. Viertel 6. Jh. v. Chr.), London, British Museum B30, LIMC VI (1992) s.v. Nessos Nr. 38 (F. Díez de Velasco); H. Brijder (Hrsg.), Enthousiasmos, Essays on greek and related pottery presented to M. Hemelrijk (1986) 63 Abb. 1A-C.

⁴⁰⁶ Siehe zu Peleus und Thetis u.a.: LIMC VII (1994) s.v. Peleus Nr. 79 (R. Vollkommer). Bernhardt 2007, 140-141.

⁴⁰⁷ Bauchamphora in Paris (4. Viertel des 6. Jh. v. Chr.), Musée du Louvre G42; J. Boardman, Athenian red figure vases (1975) Abb. 41; K. Schefold, Götter und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (1978), Abb. 82; LIMC II (1984) s.v. Apollon 1069 mit Abb (W. Lambrinoudakis).

⁴⁰⁸ Hydria (4. Viertel des 6. Jh. v. Chr.), London, British Museum B310, LIMC IV (1988) s.v. Helena Nr. 30 (L. Kahil), A. Stewart, Art, Desire and the Body in Ancient Greece (1997) 56 Abb. 36; E. Grabow, Schlangenbilder in der griechischen schwarzfigurigen Kunst (1988) Taf. 25 K126.

⁴⁰⁹ Bernhardt 2007, 23-25; 141-143.

überwiegen. Es gibt nur sehr wenige Beispiele wehrhafter Frauen, von denen im 6. Jh. eine Thetis ist, sterbliche Frauen, wie Oreithyia oder Deianeira, wehren sich auf wenigen Darstellungen des 5. Jh. gegen ihren Angreifer. Erst im zweiten Viertel des 4. Jh. überwiegen die wehrhaften gegen die hilflosen Frauen, zu den sich Widersetzenden zählen Persephone, Oreithyia und Thetis. Offenbar wurde also das Bild der wehrlosen und schutzbedürftigen Frau, die sich in ihrem Schicksal ergibt, bevorzugt.⁴¹⁰ Die einzigen, die sich stets mit aller Kraft wehren sind Amazonen, wie sie es beispielsweise auf dem Fries des Apollon-Tempels in Bassae⁴¹¹ tun. Dabei handelt es sich um Kämpfe, in denen Frauen ebenbürtige, bewaffnete Gegnerinnen sind. Im Fries des sog. Ilissos-Tempels sind aber weder Amazonen dargestellt, noch Frauen, die aufgrund erotischer Absichten geraubt werden. Hier handelt es sich um Frauen, die von Männern attackiert und in weiterer Folge verschleppt werden. Dabei bediente man sich den gleichen Bildkompositionen wie beim erotischen Frauenraub, diese werden jedoch um eine vehemente Wehrhaftigkeit erweitert, was vor allem bei Figur D2 erkennbar ist. Ein weiteres Beispiel einer wehrhaften Frau wäre Andromache auf der Brygos-Schale in Paris, die einen angreifenden Griechen attackiert, um ihren Sohn zu beschützen⁴¹².

Aufgrund des Hochhebens der Frau⁴¹³, wie es der Mann D1 bereits getan hat, der Mann E1 gerade im Begriff ist zu tun und der Mann E7 es in weiterer Folge tun wird, sind in den drei Gruppen des Ilissos-Frieses eindeutig Entführungs- bzw. Raubszenen von Frauen zu sehen. Dabei muss noch einmal betont werden, dass es sich um keine Entführungsszenen im Sinne von Brautwerbung handelt, sondern um gewaltsame Übergriffe.

6.2.2 Bildtypus Frauenverfolgung

Wenn eine Figur, weiblichen oder männlichen Geschlechts, einer fliehenden Gestalt hinterherläuft und sie zu fassen versucht, ist von einer Verfolgung (dioxis) die Rede. Die Verfolgung ist der am öftesten auftretende Bildtypus, der uns bereits seit der Archaik bekannt ist. Ab ca. 500 v. Chr. erfreuen sich

⁴¹⁰ Bernhardt 2007, 152-154, 185-187.

⁴¹¹ Apollon Tempel in Bassae-Phigalia, Friesplatten (429-400 v.Chr.), Hofkes-Brukker 1975, 63-89.

⁴¹² Schale des Brygos Malers, Paris, Louvre G 152, Außenseite B (ca. 480v.Chr.) J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, Das archaische Griechenland (München 1985) 349 Abb. 400.

⁴¹³ Das Hochheben der Frau gilt als Bildformel für Entführung (Entführung – harpage).

Liebesverfolgungen einer enormen Beliebtheit, wie von S. Kaempf-Dimitriadou in einem ausführlichen Beitrag präsentiert wurde.⁴¹⁴

Als älteste Darstellung einer Frauenverfolgung gilt die Marmorgruppe aus dem Aphaia-tempel auf Aigina, die die Verfolgung der Aigina durch Zeus zum Thema hat und um 500 v. Chr. datiert wird.⁴¹⁵ Der Großteil der Frauenverfolgungen ist uns jedoch wieder aus der Vasenmalerei des 5. Jh. bekannt und besteht immer aus einer laufenden Frau, oft mit wehenden Gewändern, die von einem Mann verfolgt wird, der entweder nach ihr greift, oder sie schon irgendwo zu fassen bekommen hat.⁴¹⁶ Beim Großteil der Verfolgungsszenen bewegen sich die Akteure von links nach rechts, nur bei wenigen Beispielen ist die Bewegungsrichtung umgekehrt⁴¹⁷, so auch bei der Szene der Ilissos Platte D.

A. Stewart setzte sich 1995 in seinem Beitrag „Rape“ mit den Beispielen der griechischen Kunst auseinander, in denen ein Gott oder ein Sterblicher mit klaren Absichten hinter seinem Opfer her ist. Dabei fällt auf, dass die männlichen Protagonisten in derartigen Szenen nie eine Erektion haben und dass der Akt an sich in keinem Beispiel dargestellt ist. Dies mag daran liegen, dass dies den Sinn für Anstand der Vasenmaler verletzt hätte. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass der Akt des Verfolgens und Raubens im Vordergrund stand, nicht das Ergebnis. Die Geschichten dieser Vasenbilder spielen meist in ferner Vergangenheit und kommen gleichermaßen auf Männer- und Frauenvasen vor. Götter jagen Frauen oder junge Männer beinahe genauso häufig wie dies Sterbliche tun.⁴¹⁸ Dabei ist zu beobachten, dass der männliche Angreifer meist nackt oder nur spärlich bekleidet ist, während sein Opfer immer, bis auf eine einzige Ausnahme⁴¹⁹, vollständig bekleidet ist.⁴²⁰ Bei einem Großteil der Beispiele der attischen Vasenmalerei des 5. Jh. handelt es sich um erotische Verfolgungen und Entführungen. Wenn aber das Opfer gegen seinen Angreifer

⁴¹⁴ Kaempf-Dimitriadou 1979, 43.

⁴¹⁵ Siehe dazu eine Rekonstruktion in: D. Ohly, Führer – München Glyptothek. 3. Auflage 1974, 69 Abb. 23.

⁴¹⁶ Apollon verfolgt eine Frau, attisch rotfig. Hydria von Capua (ca. 440 v.Chr.), London, British Museum E170; Kaempf-Dimitriadou 1979, Taf. 25 Nr. 319; Stewart 1995, 74, Fig. 1.

Zeus verfolgt eine Frau, Stamnos in Paris, Musée du Louvre G412, ARV2 1050, 2; Kaempf-Dimitriadou 1979, Taf. 15 Nr. 257

⁴¹⁷ Kaempf-Dimitriadou 1979, 41.

⁴¹⁸ Stewart 1995, 74.

⁴¹⁹ Attisch rotfig. Becher, Malibu, J. Paul Getty Museum 83.AE.362; Stewart 1995, 82 Fig. 8: In diesem Detail zieht Aias Cassandra vom Palladion weg, ein Mantel liegt über ihrer rechten Schulter, ansonsten ist sie nackt.

⁴²⁰ Stewart 1995, 74.

kämpft und sich verzweifelt zur Wehr setzt, sowie es Ilissos-Figuren D2 und E2 tun, so kann dies als Vorstufe zur Vergewaltigung gesehen werden, die Macht des Mannes über die Frau wird dramatisiert dargestellt.⁴²¹

Der Verfolger, in dem oft ein Gott oder eine Figur aus den allerhöchsten Kreisen erkennbar ist, manchmal aber auch ein einfacher attischer heiratswilliger Mann, trägt in vielen Fällen eine Waffe mit sich. Oft handelt es sich um Waffen, die auch bei der Jagd verwendet werden, weswegen der Betrachter die Verfolgung einer Frau mit der Jagd eines Opfers assoziieren soll. Die sexuellen Aspekte der „Jagd“ sind in der griechischen Kultur wohlbekannt, so auch die engen Zusammenhänge zwischen „Jagd“ und Brautwerbung. Die Tatsache, dass die verfolgte Frau im Großteil der Beispiele zu ihrem Verfolger zurückblickt, kann als eine Art der Akzeptanz des Verfolgers verstanden werden. Dafür sprechen viele Vasenbilder, beispielsweise ein Lebes Gamikos in Mississippi, auf dem die Kombination einer Hochzeits- und einer Verfolgungsszene zu sehen ist⁴²². Manche Verfolgungsszenen sind unmissverständlich gewalttätig für den modernen Betrachter. Das Vasenbild einer Lekythos in Zürich zeigt Poseidon wie er Amymone verfolgt, dabei wird der Anschein erweckt, als würde er seinen Dreizack in ihre Seite stoßen⁴²³. Auch wenn dies vielleicht als eine Art Metapher des Brautwerbens gesehen werden darf, ist und bleibt die Szene brutal. Inwieweit derartige Szenen verstanden werden können, bleibt offen.⁴²⁴

Eindeutig ist, dass im Falle der Platten des Ilissos-Frieses, auf denen sich außer der Verfolgung auch Frauenraubszenen befinden, unbedingt von einer Verfolgung ohne erotische, dafür mit gewalttätiger Absicht, ausgegangen werden muss.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass wir aus der attischen Vasenmalerei des 5. Jh. eine große Anzahl an Beispielen kennen, in denen ein Gott oder ein Sterblicher eine Frau verfolgt, bereits gefasst hat, hochhebt und entführt. Zu den Tätern zählen Götter wie Apollon, Boreas, Dionysos, Eros, Hades, Hermes, Pan, Poseidon, Zephyros, Zeus und die Göttin Eos, unter den Heroen sind

⁴²¹ E. Keuls *The reign of the phallus. Sexual politics in ancient Athens* (New York 1985), 51.

⁴²² Lebes Gamikos in Mississippi (ca. 440 v.Chr.), University Mississippi, University Museum, D. M. Robinson, *A new Lebes Gamikos with a possible representation of Apollo and Daphne*, *AJA* 40 (1936), 507-519, Figs.1-4; Stewart 1995, 229 Nr. 57.

⁴²³ Lekythos in Zürich (ca. 475 v.Chr.), Fam. Saager; K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst* (Basel 1960) 51, 204, Nr. 223; Kaempf-Dimitriadou 1979, 26, 98, Nr. 275; Stewart 1995, 353 Nr. 111.

⁴²⁴ Stewart 1995, 339.

Kastor und Polydeukes, Peleus, Theseus und der lokrische Aias oft vertreten, dazu kommen noch einige anonyme Personen.⁴²⁵

Frauenverfolgung und Raub begegnet in der Vasenmalerei ab ca. 550 v.Chr. Während heroische Verfolgungen und Entführungen am häufigsten zwischen 500 und 475 v.Chr. auftreten, kommen jene mit göttlichen Hauptprotagonisten ein wenig später zwischen 475 und 450 v.Chr. auf, Verfolgungen durch Epheben von 450 bis 425 v.Chr.⁴²⁶

Die kleine Figur D5 am rechten Plattenrand steht in starkem Gegensatz zu den bewegten Figuren, sie steht frontal und steif da und hat den Kopf dem Geschehen zugewendet. A. Brückner assoziierte die unter der Figur erhaltenen Reste einer Randleiste mit einer Basis und vermutet in der Figur ein Kultbild,⁴²⁷ auch von Eickstedt ist dieser Überzeugung.⁴²⁸ Vor einer derartigen Interpretation warnte jedoch bereits F. Studniczka und stellte die Ilissos-Figur D5, in der er ein halbwüchsiges Mädchen sieht, eindeutig als Kultbild zu erkennenden Beispielen gegenüber, wie beispielsweise jener im Kentaurenfries von Bassae⁴²⁹.⁴³⁰ McNeill möchte in der Figur ebenso ein kleines Mädchen sehen, dessen Haltung und Unbewegtheit er dadurch erklärt, dass sie bereits gefangen genommen wurde oder inmitten des Chaos, vor Angst und Schrecken erstarrt ist.⁴³¹ Von Eickstedt gibt diesbezüglich zu bedenken, dass Frauen oder Kinder in derartigen Szenen dem Geschehen aber eigentlich nie unbeteiligt beiwohnen.⁴³²

Unglücklicherweise besitzen die Figuren der beiden Platten keine Attribute mit Ausnahme der Kopfbedeckung der Figuren E1 und E7. Dabei handelt es sich entweder um einen Piloshelm, wie C. A. Picón vermutete⁴³³, oder um einen zurückgeschobenen korinthischen Helm, wie R. L. B. McNeill für Figur E7

⁴²⁵ Beispiele werden genannt bei Stewart 1995, 74-75 (beispielsweise Apollon verfolgt eine Frau, attisch rotfig. Hydria von Capua (ca. 440 v.Chr.), London British Museum, Inv.Nr.: E170; Stewart 1995, 74, Fig. 1; Boreas entführt Oreithyia, attisch rotfig. Amphora von Vulci (ca. 470 v.Chr.), München, Antikensammlung und Glyptothek Inv.Nr.: 2345; Stewart 1995, 75 Fig. 2; Poseidon verfolgt Amyone, Att. Lekythos aus Sizilien (ca. 475 v.Chr.), Zürich Fam. Saager; Stewart 1995, 353 Nr. 111).

⁴²⁶ Stewart 1995, 74.

⁴²⁷ Brückner 1910, 59.

⁴²⁸ Eickstedt 1992, 106-108.

⁴²⁹ Apollon Tempel in Bassae-Phigalia (429-400 v.Chr.), Ostfries Platte H 4-524, Hofkes-Brukker 1975, 54.

⁴³⁰ Studniczka 1916, 183.

⁴³¹ McNeill 2005, 107.

⁴³² Eickstedt 1992, 108.

⁴³³ Picón 1978, 64.

vorschlug.⁴³⁴ Diese Assoziation ist allerdings nicht nachvollziehbar, das einzig Erkennbare ist die konische Form des Kopfes der Figur E7.

Das Dargestellte der Platten D und E wurde schon seit Anbeginn der Forschung aufgrund der Bildtypen und der durchdringenden Atmosphäre von Spannung und Gewalt als Frauenraub- und Frauenverfolgung angesprochen. C. A. Picón meinte zwar zu erkennen, dass einige der Frauen der beiden Platten (E2, E5 und D2) eher unbeteiligt und nichts Böses ahnend erscheinen,⁴³⁵ jedoch spricht m. E. überhaupt nichts für eine derartige Annahme. Ganz im Gegenteil, alle Frauen der Platten D und E, mit Ausnahme der kleineren Figuren E5 und D5, widersetzen sich mit allen Mitteln ihren Angreifern, sie wehren sich, kämpfen und fliehen. Eindeutiger kann ihr Widerstand nicht sein. An eine Entführung oder Verfolgung erotischer Natur oder aufgrund einer späteren Heiratsabsicht kann nicht zu denken sein, dafür ist der Charakter des Dargestellten, nämlich Härte, Grobheit und Nötigung, zu eindeutig. Vergleichbare Gewalthandlungen an Frauen begegnen außer am Ilissos-Fries auch in Amazonomachie-Darstellungen. Im Falle der Ilissos-Platten D und E kämpfen die Frauen aber nicht um des Kämpfens Willen, wie es Amazonen tun, sie widersetzen sich mit all ihren Kräften gegen ihre Angreifer, wie es nur Frauen in höchster Notlage tun. Da mehrere Frauen und Männer zu sehen sind, können alle Deutungen, in denen eine oder zwei bestimmte Frauen als Opfer im Mittelpunkt stehen würden, ausgeschlossen werden. Vielmehr kann darin eine Kollektivunternehmung gesehen werden. Aus diesem Grund wurde unter anderem auch die Vergewaltigung attischer Frauen durch die Pelasger am Artemisfest in Brauron⁴³⁶ oder bei den Kleinen Mysterien in Agrai⁴³⁷ vorgeschlagen. Dagegen ist jedoch immer noch C. Roberts Argument stark genug und unwiderlegt, der meinte, dass es keinen Sinn macht eine derartige „nationale Schmach“ als Darstellung für einen Tempelschmuck anzunehmen.⁴³⁸ Wenn wir an M. Krummes Deutung der Ilissos-Platten B und C denken, in denen er den Moment nach dem Kampf zwischen Athenern und Argivern

⁴³⁴ McNeill 2005, 107.

⁴³⁵ Picón 1978, 65.

⁴³⁶ Studniczka 1916, 173, 193.

⁴³⁷ Möbius 1935/36, 260-61.

⁴³⁸ Robert 1923, 59-62.

C. Robert ist der einzige, der die gewaltsamen Aspekte der Zweierkonstellationen am Ilissos - Fries übersah oder ignorierte und ein Kult- und Kuss-Spiele bzw. eine Scheinentführung auf einem Artemisfest vorschlug; dies ist selbstverständlich vollkommen auszuschließen.

sehen möchte,⁴³⁹ könnte dann in den Platten D und E das Kampfgeschehen selbst dargestellt sein? Dürfte man in der kleinen Figur D5 das Palladion sehen, welches in weiterer Folge von den Athenern gestohlen wurde? Dagegen spricht, dass Momentaufnahmen für die Antike prinzipiell auszuschließen sind, außerdem kann in der kleinen Figur auf keinen Fall eine Athena gesehen werden, dies ist ikonographisch unmöglich. Darüber hinaus ist kein Kampf dargestellt, sondern eindeutig ein Überfall auf Frauen.

Es liegt näher in diesen Szenen die Zerstörung Trojas zu sehen, denn derartige Gewaltszenen, an denen Männer, Frauen und Kinder beteiligt sind, kennen wir nur aus der Bildtradition der Iliupersisbilder. Besonders aus der Vasenmalerei des 6. und 5. Jh. ist uns eine Vielzahl an Iliupersisdarstellungen bekannt, zu den häufigsten zählt der Raub der Cassandra durch Aias (Abb.27)⁴⁴⁰, Aineias und Anchises⁴⁴¹, auch Helena und Menelaos sind oft vertreten (Abb.69)⁴⁴², sowie der Tod des Priamos mit Astyanax⁴⁴³. Es fällt auf, dass markante Szenen der Iliupersis, wie das Auftreten des Hölzernen Pferdes oder der Palladionraub, in der Kunst weitgehend fehlen. Zu den üblichen Themen der Iliupersisdarstellungen zählen Überfall und Tötung an einem heiligen Ort, Übergriffe und Gewalt, Entführung und Gefangenschaft, jedoch auch Rettung. Ebendiese Geschichten werden mit Akteuren wie Priamos, Astyanax, Cassandra, Aias und Helena erzählt, wobei es nicht um die jeweiligen Figuren selbst gehen kann, sondern um die Inhalte, die Geschehnisse an sich. So bezeichnet M. Mangold Cassandra als „eine Figur, mit der früh ein treffendes, unverwechselbares Bild für ein solches Frauenschicksal geschaffen wurde.“⁴⁴⁴

⁴³⁹ Krumme 1993, 226-227

⁴⁴⁰ attisch rotfig. Amphore, aus Nola, Polygnotos Gruppe (ca. 450v.Chr.) Cambridge, Corpus Christi College, ARV2 1058, 114; J. Davreux, La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments (1942) 152 Nr. 83 Abb. 49 (Zeichnung); S. B. Matheson, Polygnotos and vase painting in classical athens (1995) 253 (PGU 133); Mangold 2000, 55, Abb. 33.

⁴⁴¹ Aeneas trägt Anchises, rf. Kelchkrater in Boston, Altamuramaler, ARV² 590,11, Museum of Fine Arts, 59.178(ca. 470-465v.Chr.); LIMC I (1981) s.v. Aineias Nr. 90 (F. Canciani); L.D.Caskey-J.D.Beazley, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston III (1963) Taf. 22f; Mangold 2000, 74, Abb. 46.

⁴⁴² Menelaos verfolgt Helena, rf. Schale in Tarquinia, Museo Nazionale RC 5291 (490-480v.Chr.); ARV² 405, 1; LIMC IV (1988) s.v. Helene Nr.244 (L. Kahil); L. B. Ghali-Kahil, Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés (1955) 81 Nr. 54 Taf. 56,2 und 116 Nr. 111 Taf. 86,2; Mangold 2000, 89, Abb. 50.

⁴⁴³ Ein frühes Beispiel: sf. Amphora in Paris, Musée du Louvre F29, Lydos (560 v.Chr); Mangold 2000, 20 Abb.9.

Den Tod des Priamos sieht man auf einem rf. Kelchkrater in Ferrara, Museo Archaeologico Nazionale, 2895 (T936) (460-450 v.Chr.); Mangold 2000, 19 Abb. 7.

⁴⁴⁴ Mangold 2000, 113.

Unter diesen Aspekten würde es durchaus Sinn machen Iliupersisdarstellungen auf den Ilissos-Platten D und E anzunehmen. Die Frau E6 an dem Pfeilerartigen Objekt erinnert an Cassandra am Palladion. Sowohl Cassandra als auch Helena werden in Iliupersisdarstellungen von Männern verfolgt und bedroht, beide fliehen zum Palladion. Dabei fällt auf, dass Helena nie so grob angepackt und an den Haaren gerissen wird wie Cassandra. Pausanias beschreibt unter anderem auch Medusa, eine Tochter des Priamos, die sich an den steinernen Untersatz eines Waschbeckens klammert.⁴⁴⁵

Die Figur E5 mit dem kleinen Kind auf dem Arm könnte als Neoptolemos identifiziert werden, der Andromache quält, indem er droht ihren kleinen Sohn Astyanax von der Stadtmauer zu werfen. Die laufende Frau auf Platte D könnte Helena sein, die auf der Flucht vor Menelaos ist. Die anderen Figuren der Platten D und E stehen für weitere Gewaltszenen, die mit dem Fall Trojas einhergehen. Sie könnten vielleicht mit Hekabe und Andromache benannt werden, die im Mythos ebenso eine wichtige Rolle spielen, in der Vasenmalerei jedoch kein „eigenes Gesicht“ besitzen. Auch Kreousa tritt in manchen Szenen auf, sie ist aber schwer zu identifizieren und ist nur dann eindeutig erkennbar, wenn ein kleiner Junge in ihrer Nähe ist (Abb.72). Der kleine Junge ist meist Kreousas Sohn Askanios, der neben Astyanax in Iliupersisdarstellungen als Kind auftritt.⁴⁴⁶ Wehrhafte Frauen finden sich in Iliupersisdarstellungen beispielsweise auf der rotfigurigen Schale in Rom, auf der zwei Frauen kämpfen, indem sie eine Keule und eine Doppelaxt über dem Kopf schwingen, während Aithra befreit wird⁴⁴⁷. Ein weiteres, bereits angeführtes Beispiel einer wehrhaften Frau wäre Andromache auf der Brygos-Schale in Paris, die einen angreifenden Griechen attackiert, um ihren Sohn zu beschützen⁴⁴⁸.

Natürlich stellen die zur Gänze fehlenden Waffen ein großes Problem dar, denn die eindeutig gewalttätigen und groben Szenen der Platten D und E erfordern schlichtweg Waffen. In Ermangelung einer besseren Erklärung muss davon ausgegangen werden, dass Metallergänzungen oder gemalte Details, die Waffen beinhalteten, verlorengegangen sind. Die Nacktheit der Angreifer kann als Hinweis

⁴⁴⁵ Paus. 10, 27,2.

⁴⁴⁶ Mangold 2000, 112, 117-118.

⁴⁴⁷ Rf. Schale in Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (500-490 v.Chr.), LIMC IV (1988) s.v. Helene Nr. 277 (L. Kahil); S. B. Matheson, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 3, 1986, Abb.4; Mangold 2000, 105 Abb. 57.

⁴⁴⁸ Schale des Brygos Malers, Paris, Louvre G 152, Außenseite B (ca. 480v.Chr.) J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, Das archaische Griechenland (München 1985) 349 Abb. 400.

auf ihren heroischen Status gesehen werden, denn griechische Krieger wurden in der Klassik meist nur mit einer Chlamys bekleidet und behelmt dargestellt, ausgenommen sind hiervon Darstellungen von Kämpfen mit Amazonen oder anderen Griechen.⁴⁴⁹

6.3 Ikonographische Analyse des Eckblockes G

Dieser Eckblock war an zwei Seiten skulptiert, aufgrund der schlechten Oberflächenbeschaffenheit ist heute nur mehr eine Seite, jene mit zwei Kriegern im Ausfallschritt lesbar (Abb.9a-9b).⁴⁵⁰

Ein Mann beugt sich, von links kommend, mit seinem Oberkörper so weit nach vorn, dass seine linke Schulter beinahe bis zum abgewinkelten linken Knie nach vor reicht; der Oberschenkel ist fast horizontal. Der linke Arm mit gebogenem Ellenbogen hält einen großen ovalen Schild, dessen Innenseite als Hintergrund des linken Arms und Knies dient, der Rand des Schilds stimmt wohl mit dem Verlauf der Rückenlinie des Mannes überein. A. Krug beschreibt des Weiteren einen zurückgeschobenen korinthischen Helm am Kopf des Kriegers,⁴⁵¹ davon ist jedoch nichts (mehr) zu erkennen. Die Figur vor dem Krieger bewegt sich ebenso nach rechts, von ihr ist das rechte, nachfolgende Bein zu sehen, ebenso wie das vordere, abgewinkelte Bein. Der Oberkörper war vermutlich gerade aufgerichtet oder leicht nach vorn gebeugt, die Kontur des Schildes ist noch erkennbar.

Bei beiden handelt es sich um den Typus des Kriegers im Ausfallschritt, also ein im Angriff befindlicher Krieger. Jene sind mit dem Oberkörper so weit nach vorn gelehnt, dass eine Beuge in der Taille entsteht, die Beine sind weit auseinander gestellt. Der Torso hat einen steileren Winkel als das hintere Bein und die Rückenlinie ist oft gekrümmt. Das Motiv des angreifenden Kriegers ist gut bekannt vom Schild der Athena Parthenos⁴⁵² und dem Hephaisteion-Fries⁴⁵³. Am Fries des Athena Nike-

⁴⁴⁹ McNeill 2005, 106-107.

⁴⁵⁰ Ilissos-Eckblock G Seite a und b bei Krug 1979, Taf. 9a+b; (nur Seite b) Felten 1984, Taf. 21.2 a; Palagia 2005, 180 Fig. 15.7-8.

⁴⁵¹ Krug 1979, 16.

⁴⁵² Für eine Rekonstruktion siehe: N. Leipen, Athena Parthenos: Problems of Reconstruction, in: E. Berger (Hrsg.), Parthenon-Kongreß Basel 4.-8. April 1982, Band II (Basel 1984) Taf. 9.3.

Rekonstruktionszeichnung siehe: Höcker - L. Schneider, Phidias (Hamburg 1993) 73.

⁴⁵³ Hephaisteion, Krieger mit aufgerichtetem Körper: Ostfries Figur 2, 5, 14, 15, 19, 20, 21

Figur 9 und 11 haben eine gebeugte Haltung bzw. lehnen sich nach vor; Bockelberg 1979, Taf. 10, 12, 13, 14, 15.

Tempels gibt es sechs Krieger, die im Begriff sind anzugreifen⁴⁵⁴. Alle Figuren dieses Typs unterscheiden sich hinsichtlich des Winkels des Torsos, der Position der Beine und der Haltung der Arme ein wenig voneinander, vier der Figuren tragen voluminös aufgebauschte Chlamydes.

Die losstürzenden Krieger des Hephaisteions und des Athena Nike-Frieses lehnen sich weit nach vorn und ihre weit ausschreitenden Beine verstärken die Vorwärtsbewegung, vor allem jene des Athena Nike-Frieses erwecken den Eindruck des Losstürens. Dagegen wirken die angreifenden Krieger des Parthenon-Schildes eher in sich geschlossen und nicht so energisch.

Der erste Krieger des Ilissos-Eckblockes G wird im Vergleich mit den eben genannten Figuren besser erkenn- bzw. rekonstruierbar. Sein hinteres, rechtes Bein befand sich wohl beinahe unter seinem Rumpf⁴⁵⁵, das vordere Bein steht auf einem Felsen, wodurch die Beugung in der Taille noch verstärkt wird. Der Rücken ist stärker gekrümmt als die der losstürzenden Krieger der genannten Beispiele, beachtenswert ist die beinahe horizontale Ausrichtung der Ilissos-Figur.⁴⁵⁶

Trotz des schlechten Erhaltungszustandes ist also mindestens ein losstürzender Krieger mit Sicherheit erkennbar, auch die zweite Figur ist mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Krieger. Bei dem sicher identifizierbaren losstürzenden Krieger handelt es sich um einen üblichen Figurentypus der Klassik, vor allem in der Folgezeit ist dieser stark vertreten.

Die Krieger lassen auf eine Kampfszene am Ilissos-Fries rückschließen.

Die zweite Seite des Eckblockes G kann nur auf Grundlage älterer Literatur angeführt werden, ich bin aufgrund der schlechten und verwaschenen Oberflächenbeschaffenheit nicht in der Lage die Ausführungen zu kontrollieren bzw. gänzlich nachzuvollziehen. Aus diesem Grund ist eine ikonographische Analyse unmöglich.

Zu sehen ist rechts ein Mann, der auf einem Felsen sitzt und den Blick nach links gerichtet hat. Seine rechte Hand ruht auf dem rechten Knie, während das linke Bein gestreckt auf einem Hügel gesetzt ist, vom linken Arm, der laut H. Möbius auf einen

⁴⁵⁴ Athena Nike Fries, Platte A Figur 3, Platte I Figur 4, 9; Platte K Figur 5, Platte G Figur 3, Platte O Figur 9.

Es gibt drei Beispiele mit aufgerichtetem Körper: Platte K Figur 2, Platte G Figur 2 und Platte F Figur 1.

⁴⁵⁵ Darauf kann aufgrund des Platzmangels geschlossen werden.

⁴⁵⁶ Childs 1985, 226-229.

Stab gestützt war⁴⁵⁷, fallen Gewandfalten herab. Davor sind Streifen erkennbar, die vielleicht zu einem Gewand oder zu einem Flügel gehören.⁴⁵⁸ Wie bereits von A. Skias vermutet, sprach auch H. Möbius den Sitzenden des Eckblockes als Verwundeten an, der einerseits zu den Frauenraubplatten D und E, aber auch zu den Sitzenden der Platten B und C in Beziehung stehen könnte.⁴⁵⁹

Da auf einer Blockseite eindeutig ein Krieger zu erkennen ist, jedoch aufgrund der schlechten Erhaltung keine detaillierten Aussagen zur zweiten Blockseite getroffen werden können, bleibt als einzige sichere Annahme, dass neben Männerversammlung und Frauenraub, auch noch mit einem dritten Thema, nämlich Kampf auf dem Ilissos-Fries gerechnet werden kann. Tatsächlich bietet der Eckblock die wenigsten Anhaltspunkte. Erstens wegen seines Erhaltungszustandes, zweitens wegen der Lage des Eckblockes an den äußeren Enden des Frieses, an deren Stelle keine Hinweise auf das Hauptgeschehen des Frieses zu erwarten sind und drittens aufgrund der wenig aussagekräftigen Darstellung eines Kriegers, die keine weiteren oder viel zu viele Rückschlüsse zulässt.⁴⁶⁰

6.4 Zusammenfassung

Die vorangegangene Analyse hat gezeigt, dass die Gewaltszenen an den Frauen auf den Platten D und E ideal in den Kontext der Zerstörung von Troja passen würden, in den auch die Krieger auf Eckblock G eingeordnet werden könnten. Die Männerversammlung auf den Platten B und C findet vermutlich in der Unterwelt statt. Im Folgenden sollen kurz die Punkte zusammengefasst werden, die für diese Deutungen sprechen:

Zu einer Deutung der Platten D und E als Iliupersis passt sowohl der Bildtypus der Frau an der Säule, als auch das Motiv des Haare-Reißens. Ebenso der generelle Charakter des spannungsreichen und energischen Kampfes spiegelt sich in unzähligen Iliupersisdarstellungen wider. Die auf den Ilissos-Platten dargestellten Akteure, nämlich Männer, Frauen und Kinder, passen einerseits zu den Protagonisten des Mythos, andererseits treten sie auch in Vasenbildern auf, die die Zerstörung Trojas zum Thema haben.

⁴⁵⁷ Möbius 1928, 2.

⁴⁵⁸ Picón 1978, 56; Krug 1979, 15-16.

⁴⁵⁹ Möbius 1928, 1-8.

⁴⁶⁰ Krug 1979, 17.

Eine Deutung der Platten B und C als Unterweltszene unterstützen die Ähnlichkeiten hinsichtlich Posen und Körperhaltungen der in Kapitel 6.1. angeführten Unterweltdarstellungen: so sitzt beispielsweise auf der Hydria in München Achilles in ähnlicher Haltung wie Ilissos-Figur B2 da, während ein Mann wie Ilissos-Figur C3 auf einen Stock gelehnt ist. Auf dem Kelchkrater in New York tragen die Männer ein Himation, so wie es jene auf den beiden Ilissos-Platten tun. Eine gewisse Isoliertheit der Figuren voneinander ist außerdem auf dem Aryballos in Berlin zu erkennen, die felsige Grundlinie, die auf den Ilissos-Platten durchwegs auftritt, ist unter anderem auch auf der Pelike in Boston zu sehen. Ich würde jedoch nicht so weit gehen und die einzelnen Figuren bestimmten Heroen zuordnen, da einfach zu viele dafür in Frage kämen.

Einen wichtigen Hinweis auf die mögliche Kombination von der Zerstörung Trojas mit einer Unterweltdarstellung bieten natürlich die zwei Bildteile des Polygnotos in der Lesche der Knidier in Delphi, die von Pausanias beschrieben werden.⁴⁶¹ Jedoch auch unabhängig davon können in den Männern der Platten B und C bei der Zerstörung Trojas gefallene Heroen gesehen werden, die für ihre Taten bestraft werden und in der Unterwelt darben müssen. Auch Odysseus bei seinem Besuch im Hades zu vermuten, wie es Pausanias beschrieb und auch O. Palagia annimmt,⁴⁶² stellt eine Möglichkeit dar.

Die Krieger auf Eckblock G würde aber auch zu Kämpfen zwischen Athenern und Argivern passen, deren Streitobjekt das Palladion aus Troja war. Ein derartiger Kampf, der vielleicht auf einer verlorenen Platte dargestellt war, benötigt als Herleitung die Zerstörung Trojas, weswegen auch der Moment nach der Auseinandersetzung zwischen Athenern und Argivern,⁴⁶³ der vielleicht auf den Ilissos-Platten B und C dargestellt ist, in den Kontext der Ilioupersis passen würde.

Größte Vorsicht sei geboten in der Annahme, dass in diesen spärlichen Darstellungen die Schlüsselszene der jeweiligen Friesseite erhalten ist. Wenn die erhaltenen Platten zum Kern der Darstellungen gemacht werden und als erzählend miteinander verbundene Komposition gesehen werden, stellt sich die Frage, womit auf den fehlenden Platten zu rechnen sei.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Paus. 10.25-27.

⁴⁶² Paus. 10, 27,2.

Palagia 2005, 184.

⁴⁶³ Krumme 1993, 227.

⁴⁶⁴ Krug 1979, 17.

Es ist schwierig wenn nicht sogar unmöglich aus den wenigen erhaltenen Platten bzw. Fragmenten das dargestellte Thema zu erschließen, bisher ist dies auch noch nicht überzeugend gelungen. Solange keine zusätzliche Information gewonnen wird, sei es in Form von weiteren Platten oder einer Inschrift, können nur mehr oder weniger wahrscheinliche Hypothesen aufgestellt werden.

Der große Vorteil einer Lesung der Darstellungen im Kontext der Iliupersis ist nicht nur die Tatsache, dass alle erhaltenen Platten in diese Geschichte eingefügt werden können, sondern dass auch verlorengegangenen Szenen und Figuren darin aufgenommen werden können. Man kann sich jeder Platte als eigenständiges Glied innerhalb einer längeren Folge, bestehend aus miteinander verbundenen Szenen, nähern, die alle in Zusammenhang mit dem Fall von Troja stehen.⁴⁶⁵

Ein weiterer überzeugender Grund für die Interpretation des Ilissos-Frieses mit dem Untergang Trojas ist die Tatsache, dass ein derartiges skulpturales und architektonisches Programm sehr gut in die politische Landschaft des Athens der 430er Jahre passen würde. Wenn von einer Datierung in die späten Dreißigerjahre des 5. Jh. v.Chr. ausgegangen werden kann, fand die Konstruktion des Ilissos-Tempels und seines Frieses in einer Periode statt, in der sich die diplomatischen Spannungen innerhalb des Attischen Seebundes und in dessen Einflussbereich im griechischen Raum rapide steigerten. Im Jahr 440 v.Chr. versuchte sich die tributpflichtige Insel Samos, die obendrein ein wichtiger Verbündeter Athens war, mithilfe von Sparta und anderen Mitgliedern des Peloponnesischen Bundes der athenischen Kontrolle zu entziehen. Obwohl es Athen schaffte diesen Versuch im Keim zu ersticken und zur selben Zeit einen Aufstand in Byzanz zerschlug, blieben die Beziehungen weiterhin unruhig und problematisch.⁴⁶⁶ Im Jahr 435 v.Chr. begannen Unruhen im Nordwesten, die erforderten, dass wenige Jahre später die Flotten der Korinther und Athener auf entgegengesetzter Seite eingriffen. Langsam aber sicher zeichnete sich ein Krieg zwischen den Großmächten Sparta und Athen ab. In der Anfangszeit des Peloponnesischen Krieges wurden sicher noch einige öffentlicher Projekte, mit der Zustimmung Perikles', umgesetzt, fertiggestellt und geplant, wozu vermutlich auch der Ilissos-Tempel zählte.⁴⁶⁷ Dabei handelt es sich wahrscheinlich um den ersten ionischen Tempel in Attika mit einem Bildprogramm,

⁴⁶⁵ McNeill 2005, 107.

⁴⁶⁶ Vertiefend zu weiteren Problemen siehe Meiggs 1972, 247, 252-253.

⁴⁶⁷ Zu Perikles und seinem Bauprogramm in Athen: G. A. Lehmann, Perikles. Staatsmann und Strategie im klassischen Athen (2008); J. M. Hurwit, The Acropolis in the age of Pericles (Cambridge 2004).

das die ethnische Bindung der Athener und der ionischen Griechen stärken sollte. McNeill geht davon aus, dass dieses Bildprogramm, das den Fall Trojas illustrierte, als Mahnmal vor den Abscheulichkeiten eines Krieges, in dem es keinen Sieger geben kann, gedient haben könnte.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ McNeill 2005, 108-109.

7 Kopien des Frieses

In diesem abschließenden Kapitel soll die Frage diskutiert werden, ob es spätere Werke gibt, die den Ilissos-Fries voraussetzen, ob also „Kopien“ des Ilissos-Frieses existieren. Dieser Auseinandersetzung liegt die Erörterung der Kriterien zugrunde, nach denen ein Werk als „Kopie“ eines Originals bestimmt werden kann.

Bereits am Ende des 19. Jh. setzte sich A. Furtwängler erstmals mit „Kopien“ auseinander und erkannte die „Statuenkopien“ der pergamenischen Statuen als ersten Nachweis für „wirkliche Kopien“.⁴⁶⁹ Für A. Furtwängler stand bei der Auseinandersetzung mit „Kopien“ im Vordergrund, mit welcher Exaktheit ein Vorbild wiedergegeben ist.⁴⁷⁰ G. Lippold präsentierte ca. 25 Jahre später eine umfassende Arbeit zu „Kopien“ griechischer Statuen und sah ebenso als wichtigstes Kriterium die Genauigkeit der Wiedergabe, jedoch legte er sein Augenmerk auch auf die Bestimmung des zugrundeliegenden Vorbildes. Eine „Kopie“ ist laut G. Lippold folgenderweise zu definieren: „Die Kopie ist eine Nachbildung eines Werkes (gleich welcher Zeit), die im ganzen (sic) und in den Einzelzügen das Vorbild reproduzieren soll, einerlei, ob diese Absicht als wirklich gelungen betrachtet werden darf.“⁴⁷¹ P. C. Bol grenzte G. Lippolds Definition ein wenig ein und schlug vor, dass eine „Kopie“ möglichst maßstabsgetreu sein sollte.⁴⁷² Es wurde also von einer „Kopie“ eine typologische und maßstabsgetreue Wiedergabe gefordert.

J.-P. Niemeier wies zu Recht darauf hin, dass dabei Kriterien wie Stil oder Struktur außer Acht gelassen werden. Er fordert deshalb von einer „Kopie“, dass „die exakte Reproduktion eines Vorbildes intendiert ist, mit Hilfe mechanischer Übertragung, wobei versucht wird, den Stil des Vorbildes zu wahren. Für die Definition ist die Zeitstellung der Reproduktion gleichgültig.“⁴⁷³ Unter anderem J.-P. Niemeier betonte die Bedeutung der Analyse des Verhältnisses hinsichtlich Typus, Stil und Struktur von „Kopie“ und Vorbild.⁴⁷⁴ Während anfangs das Interesse vor allem den griechischen Werken galt und stets versucht wurde eine „echte Kopie“ von einer „bloßen Umbildung“ zu unterscheiden, begann man ca. ab den 1970er Jahren auch die hellenistischen und kaiserzeitlichen Werke als „eigenständige Leistungen ihrer

⁴⁶⁹ Furtwängler 1896, 538.

⁴⁷⁰ Furtwängler 1896, 527-543.

⁴⁷¹ Lippold 1923, 3-4.

⁴⁷² Siehe hierzu P. C. Bol, Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera, AM (1972) 2. Beiheft.

⁴⁷³ Niemeier 1985, 13.

⁴⁷⁴ Niemeier 1985, 14-15.

Entstehungszeit“ anzusehen.⁴⁷⁵ Mit der Zeit entwickelten sich in der Kopierendiskussion stark divergierende Ansätze, die bei den unterschiedlichen Arten von Nachahmung beginnen und bis zu „inhaltlichen und ästhetischen Motivationen“ reichen.⁴⁷⁶

Bevor nun die „Kopien“ des Ilissos-Frieses untersucht werden, sollen in aller Kürze exemplarisch Beispiele präsentiert werden, bei denen sowohl das Original als auch die „Kopie“ erhalten und klar zuweisbar sind.⁴⁷⁷

Ein frühes Beispiel ist das eleusinische Relief in Athen, das u.a. eine „exakte Kopie“ einer Dreiergruppe aus Rom besitzt (Abb.28a).⁴⁷⁸ Während die fragmentarische „Kopie“ in Rom hinsichtlich Komposition, Posen, Verhältnis der Figuren zueinander und zum Raum mit dem Original übereinstimmt, sind lediglich in den Details, vor allem bei der Kleidung, Abweichungen zu erkennen.⁴⁷⁹ Ein häufig präsentiertes Beispiel ist der Kopf vom Südhang der Athener Akropolis in Athen, der eine „Kopie“ in Berlin besitzt⁴⁸⁰. Obwohl das Gesicht des kopierten Kopfes etwas schmaler ist und Mund und Haare anders ausgestaltet sind, gleichen sich die Köpfe dennoch hinsichtlich Proportionen und Frisur und wurden übereinstimmend als „Kopie“ und Original angesprochen.⁴⁸¹

Von den Koren des Erechtheions gibt es eine Vielzahl an „Kopien“. Eine der Koren (Figur C), die sich heute im British Museum befindet und ursprünglich in der ersten Reihe der Südhalle stand, besitzt eine „gute Kopie“ im Vatikan, die aus dem Komplex des Augustforums stammt⁴⁸². Beide tragen einen weiten Peplos mit Überfall, ein

⁴⁷⁵ K. Junker-A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst. Akten des Kolloquiums in Berlin 17.-19. Februar 2005 (Wiesbaden 2008), 3.

Zu diesen Auseinandersetzungen siehe u.a.: P. Zanker, Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1974.

⁴⁷⁶ Zur Vertiefung siehe zum Beispiel Geominy 1999, 38-59.

⁴⁷⁷ Zu den besten Beispielen von Original und Kopie siehe Bieber 1977, 27-39.

⁴⁷⁸ Eleusinisches Weihrelief (Demeter, Triptolemos, Persephone): Das Original befindet sich in Athen, Arch. Nat. Museum Inv. Nr. 126 (440-430 v.Chr.), Bieber 1977, 29 Fig. 36; N. Kaltsas, The National Archaeological Museum (Athen 2007) 310; die Kopie aus Rom ist heute im Metropolitan Museum, New York (zw. 27 v.Chr. und 14 n.Chr.), Bieber 1977, 29 Fig. 36.

⁴⁷⁹ Bieber 1977, 29.

„Below the pouch, the peplos of Demeter shows two harsh curved lines, while the original has natural cavities. The left sleeve of Persephone is drawn in the copy with vertical folds, while the original has curved lines following the form of the arm. The two vertical edges of the mantle of Persephone meet under her left arm, while the sculptor of the original rightly and clearly separated them.”

⁴⁸⁰ Kopf einer Göttin oder Ariadne: das Original befindet sich in Athen, Arch. Nat. Museum, Richter 1930, 139 Fig. 547; Bieber 1977, 27, Figs.22-23; die Kopie befindet sich den Staatl. Museen, Berlin, Richter 1930, 139, Fig. 548; Bieber 1977, 27, Figs. 24-25.

⁴⁸¹ Siehe Bieber 1977, 27 Fußnote 1.

⁴⁸² Kore C des Erechtheions: das Original befindet sich im British Museum, London, Inv. Nr. 407 (430-420 v.Chr.) Bieber 1977, 29-30, Fig.38; D. Williams, British Museum. Masterpieces of Classical Art (London 2009) 123 Nr.53; die Kopie vom Augustusforum befindet sich im Vatikan Museum, Rom Inv. Nr. 2296 (1.Jh.n.Chr.), Richter 1930, 138 Fig. 542; Bieber 1977, 29-30 Fig. 41-42.

langer Mantel ist an den Schultern befestigt und führt über den Rücken hinunter. Während die „Kopie“ im Vatikan etwas blockhafter und massiver wirkt als ihr Original, sind auch Unterschiede in der Ausgestaltung des Gewandes im Brustbereich erkennbar. Dennoch gleichen sich Original und „Kopie“ in Hinblick auf Proportionen, Körperhaltung und Kleidung.

Während, neben den genannten Beispielen, eine Vielzahl griechischer Skulpturen aus Athen und Attika in hellenistischen und kaiserzeitlichen „Kopien“ vorhanden sind, ist die Sachlage bei klassischen Bauskulpturen eine andere. Hiervon existieren lediglich vier Beispiele an Kopien, zu diesen zählen: der Westgiebel des Parthenon, die Koren der Südhalle des Erechtheions, die Balustrade des Athena Nike Tempels und der Fries des Ilissos-Tempels.⁴⁸³ Dass ein Großteil der Werke, die kopiert wurden, von der Akropolis in Athen stammen, ist einerseits auf das reiche und vielseitige Ensemble an bedeutenden Objekten zurückzuführen, von denen einige mit berühmten Künstlern klassischer Zeit in Zusammenhang standen, andererseits waren die Athener Akropolis und ihre Meisterwerke weithin bekannt und beliebt.⁴⁸⁴ Dass es auch vom Fries des Ilissos-Tempels Kopien gibt, obwohl der kleine ionische Tempel nicht einmal auf der Akropolis lag, ist überaus bemerkenswert, da vom Großteil der klassischen Meisterwerke, wie beispielsweise den Friesen von Parthenon oder Erechtheion, überhaupt keine Kopien existieren.

Nach dem vorangegangenen kurzen Überblick, soll nun eine Definition für „Kopie“ gefunden werden. Diese leitet sich einerseits von den zuvor kurz präsentierten Beispielen von „Kopien“ ab, andererseits durch die verschiedensten Definitionsvorschläge, die im Rahmen der Kopiendiskussion gemacht wurden. Anschließend soll überprüft werden, ob es tatsächlich spätere Werke gibt, die als „Kopie“ des Ilissos-Tempels, im Sinne des definierten Terminus, identifiziert werden können.

Von einer Kopie kann dann gesprochen werden, wenn „der gezielte Versuch vorliegt, ein Vorbild in möglichst allen Einzelheiten in einer objektiv wiederholenden Weise

⁴⁸³ Despinis 2008, 304.

Ein Katalog zu ebendiesen Kopien bei Despinis 2008, 301-304.

Es verwundert sehr, dass derartige Kopien von anderen wichtigen Gebäuden des 5. oder 4. Jh. nicht existieren.

⁴⁸⁴ Despinis 2008, 316-317.

abzubilden.“⁴⁸⁵ Als wichtigstes Kriterium muss festgestellt werden, ob dem Werk ein anderes vorausgesetzt werden kann. Als erstes sollte geprüft werden, ob die Komposition des Originals widergegeben wird, da in einer Kopie das zugrundeliegende Figuren- und Kompositionsschema erhalten bleiben muss. Die Kopie sollte hinsichtlich Aufbau und Proportionierung des Körpers, sowie Pose und Körperhaltung mit dem Original übereinstimmen. Auch das Verhältnis der Figuren zueinander und zum Raum muss bewahrt werden. Des Weiteren soll festgestellt werden, ob die Kopie mit denselben typenspezifischen Merkmalen wie das Original ausgestattet ist (was allerdings eher bei Statuen relevant ist). Die ursprüngliche Bilderfindung des Originals darf auf keinen Fall verloren gehen.⁴⁸⁶ Während Abweichungen in den Details möglich sind, die damit zu erklären sind, dass die Werke immer Stiltzüge ihrer Entstehungszeit in sich tragen⁴⁸⁷, sollte dennoch immer versucht werden, den Stil des Vorbildes beizubehalten.⁴⁸⁸ Hinsichtlich Größe, Material und Ausarbeitung sind strenge Übereinstimmungen nicht zwingend nötig. Größe und Material der Kopie darf sich vom Original unterscheiden, da dies nicht in direktem Zusammenhang mit der Komposition und den typenspezifischen Merkmalen steht. Die Ausarbeitung ist einerseits abhängig vom handwerklichen Vermögen des Kopisten, andererseits kann sie auch aufgrund unterschiedlicher Kopierverfahren variieren.⁴⁸⁹

Zusammenfassend ist zu sagen, dass es sich dann um eine Kopie handelt, wenn der gezielte Versuch ein Vorbild detailgetreu abzubilden, erkannt wird, indem Übereinstimmungen hinsichtlich Komposition, Proportionierung, Körperhaltung und dem Verhältnis der Figuren zueinander und zum Raum eindeutig feststellbar sind. Darüber hinaus muss der Versuch, den Stil des Vorbildes zu wahren, nachvollzogen werden können.

Im Folgenden soll untersucht werden, ob es tatsächlich spätere Werke gibt, die als Kopie der Ilissos-Friese, im Sinne des definierten Terminus, angesprochen werden können.

⁴⁸⁵ Post 2004, 264. Vergleiche hierzu auch C. Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt, Diss. Heidelberg 1982/83 (1988).329-340.

⁴⁸⁶ Post 2004, 12-13.

⁴⁸⁷ Richter 1930, 178.

⁴⁸⁸ Niemeier 1985, 13.

⁴⁸⁹ Post 2004, 13-14.

Das Relieffragment aus Ephesos, das sich heute im Kunsthistorischen Museum⁴⁹⁰ in Wien befindet, wurde erstmals von R. v. Schneider als Kopie angesprochen.⁴⁹¹ Es ist neben der originalen Ilissos-Platte E und dem Sitzenden der Platte C (der Rest der Platte C wurde ergänzt) angebracht (Abb.29)⁴⁹². Das Fragment ist aus feinkörnigem Marmor und besitzt Maße von ca. 41 x 44 cm, die Stärke von 3,4 cm ist den Ilissos-Friesplatten sehr ähnlich.⁴⁹³

Das ephesische Fragment wurde in der Südwand von Raum A im sog. „Marmorsaal“ der Hafentherme gefunden, erhalten ist die rechte untere Ecke eines Reliefs, das unten und an der rechten Seite von einer Leiste umgeben ist. Die Darstellung kopiert die Komposition einer Zweiergruppe der Ilissos-Platte E, nämlich die Figuren E6 und E7. Genau wie auf Ilissos-Platte E umklammert eine Frau mit beiden Armen ein pfeilerartiges Objekt, während sich ein Mann hinter ihr hinabbeugt und sie umfasst. Der Erhaltungszustand ist relativ gut, nur das Gesicht der Frau fehlt und der Körper des Mannes wurde abgemeißelt, lediglich die Umrisse sind noch erkennbar.⁴⁹⁴

Im Unterschied zu Ilissos-Platte E fehlt auf dem Fragment aus Ephesos die felsige Bodenlinie und das pfeilerartige Objekt besitzt eine wulstige Basis. Auf der Kopie stand wohl niemand auf der anderen Seite des pfeilerartigen Objektes, es sei denn, der Abstand wurde vergrößert. Vielleicht wurde aber auch die Komposition aufgelockert und die angrenzende Figur gänzlich weggelassen.⁴⁹⁵ Die beiden Figuren des Relieffragments stimmen in ihren Maßen, mit kleinen Abweichungen, mit den Ilissos-Figuren E6 und E7 überein. Wie auf dem Original drehen sich die Figuren in Dreiviertelansicht aus dem Reliefgrund heraus, jedoch ist die Herausdrehung flacher und aufgrund geringerer Unterschneidungen wirken sie weniger plastisch wie jene des Ilissos-Reliefs. Auffallend ist, dass die Chlamys des Mannes von jener der Ilissos-Figur abweicht. Während sie bei Ilissos-Figur E7 schlaff herabfällt, ist sie auf der Kopie beinahe oval ausgebreitet und schließt mit einem kleinen runden Knoten/Bommel ab. Tiefe Falten breiten sich fächerförmig von der rechten Schulter ausgehend aus. Der Peplos der Frau ist genauso faltenreich wie jener der Ilissos-Figur E6, wenngleich die Falten des Peplos auf der Kopie etwas flacher und feiner

⁴⁹⁰ Kunsthist. Museum Wien Inv.No. I 868.

⁴⁹¹ Schneider 1903, 93.

⁴⁹² Relieffragment aus Ephesos (ca.1.Jh.n.Chr.) Studniczka 1916, 186 Abb.12; Krug 1979, 14 Abb. 11; Krumme 1993, 214 Abb.2.

⁴⁹³ Für die exakten Maße siehe Picón 1978, 59.

⁴⁹⁴ Schneider 1903, 93.

Zur Vertiefung siehe: H. Manderscheid, Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen (1981).

⁴⁹⁵ Picón 1978, 59-60; Krug 1979, 14-15.

sind, vor allem zwischen den Beinen und hinter der linken Wade sind sie nicht so tief und linear wie beim Original. Dafür fällt der Stoff im Bereich der Hüfte in mehrschichtigen, umgeschlagenen Falten über den linken Oberschenkel hinab, die schweren Stoffe sind hier dominant im Vergleich zum Körper. Die Dominanz des Körpers ist, sowohl beim Original, als auch bei der Kopie, beim rechten Oberschenkel und im Bereich des Gesäßes deutlich, die Konturen vom Gesäß und der Rückseite des Oberschenkels sind klar erkennbar.

Die Rahmung des Relieffragments, sowie die Maßgleichheit zwischen Kopie und Original erinnerte M. Krumme an die sog. Piräusreliefs⁴⁹⁶, er erkannte folgende Gemeinsamkeit: „beide sind für dekorative Zwecke gerahmte Ausschnitte aus einer größeren Bilderzählung, in einzelne Szenen zerlegt und jeweils eine Platte füllend“, noch dazu mit hoher Maßgenauigkeit.⁴⁹⁷ H. Möbius sah im Relieffragment aus Ephesos eine dekorative Kopie, die, aufgrund ihres groben Rahmens, zum Einlassen in die Wand gedacht war.⁴⁹⁸ Da aber links neben der Gruppe nicht einmal der Ansatz einer Leiste erkennbar ist, könnte die Darstellung auch Teil eines fortlaufenden Reliefs gewesen sein.

Eine zeitliche Einordnung des Relieffragments fällt sehr schwer und wurde bisher von niemandem überzeugend präsentiert, auch mir ist es nicht möglich aufgrund des Stils eine Datierung zu argumentieren. Wenn angenommen werden kann, dass die Kopie zur originalen Ausstattung der ephesischen Hafentherme gehörte, kann das Relief am Ende des 1.Jh. n.Chr. eingeordnet werden.⁴⁹⁹

Es kann festgestellt werden, dass die Darstellung auf dem Relieffragment aus Ephesos sowohl hinsichtlich Komposition, Proportionierung, Körperhaltung, Verhältnis der Figuren zueinander und zum Raum mit der Ilissos-Gruppe übereinstimmt. Stilistische Abweichungen sind zwar zu erkennen, diese sind aber gering. Da die Gruppe des Ilissos-Frieses jener des ephesischen Fragmentes vorauszusetzen ist und alle Kriterien erfüllt werden, kann das Relieffragment als Kopie angesprochen werden.

⁴⁹⁶ Siehe vertiefend: T. Stephanidou-Tiberiou, *Neoattika* (1979); H. Meyer, Ein neues Piräusrelief. Zur Überlieferung der Amazonomachie am Schild der Athena Parthenos. *AM* 102 (1987), 295-321; E. B. Harrison, *Motifs of the City-Siege on the Shield of Athena Parthenos*. *AJA* 85 (1981), 281-317.

⁴⁹⁷ Krumme 1993, 215.

⁴⁹⁸ Möbius 1935/36, 235.

⁴⁹⁹ Krumme 1993, 215.

Die Reliefs des marmornen Sarkophags von Torre Nuova, heute im Palazzo Borghese in Rom, sind ebenso interessant in Hinblick auf Kopien des Ilissos-Frieses (Abb.30).⁵⁰⁰ Der Sarkophag trägt an allen vier Seiten Reliefs, wird um 150 n.Chr. datiert und stammt ursprünglich vermutlich aus Ephesos.⁵⁰¹ Während auf drei Seiten möglicherweise Unterweltszenen dargestellt sind, ist auf der Langseite A vermutlich eine Initiationszene des Herakles zu sehen, was die Forschung dazu veranlasste, eine Verbindung zu den Eleusinischen Mysterien herzustellen.⁵⁰² Die vermeintlichen Unterweltszenen bestehen aus einer Langseite B mit einem Kind und vier Frauen, von denen zwei auf einem Sarkophag sitzen, der mit Girlanden und einem Stierkopf geschmückt ist. Die beiden Schmalseiten C und D beinhalten jeweils zwei Figuren. Einer der beiden jungen Männer der Schmalseite D sitzt auf einem Felsen, hat beide Hände in den Schoß gelegt und hält den Kopf leicht gesenkt. Neben ihm steht ein weiterer junger Mann und zwischen ihnen befindet sich ein Baum. Dass es sich bei dem sitzenden Jüngling um eine Kopie der Ilissos-Figur B3 handeln könnte, vermutete erstmals F. Hauser.⁵⁰³

Wenn man Ilissos-Figur B3 und die der Schmalseite D des Sarkophages nebeneinanderstellt fällt auf, dass markante Unterschiede in der Herausdrehung der Figur aus dem Reliefgrund vorhanden sind. Während die Ilissos-Figur gänzlich in Dreiviertelansicht dargestellt ist und vor allem der Unterkörper stark aus dem Reliefgrund hervortritt, erscheint die Figur des Sarkophages parallel zum Grund. Kopf und Hals sind in Profilansicht gedreht, ebenso der linke Arm. Der Oberkörper ist zwar in Dreiviertelansicht zu sehen, jedoch erweckt die etwas misslungene, verkürzte rechte Schulter den Eindruck, als würde die Figur die Schultern hochziehen. In der Hüfte ist die Figur parallel zum Reliefgrund gedreht, das dem Betrachter fernere Bein ist gänzlich parallel zum Grund, das dem Betrachter nähere Bein ist nur etwas versetzt darunter dazu dargestellt. Aufgrund der verstärkten Grundparallelität wirkt die Figur des Sarkophages keineswegs so räumlich wie Ilissos-Figur B3. Beide Männer tragen ein Himation um den Unterkörper gewickelt, ein Ende ist über den linken Oberschenkel gelegt. Dabei wirft der Stoff des Himations der Sarkophag-Figur um das Gesäß breite Staufalten, der Stoff umgibt das Gesäß blockhaft und kantig und entspricht nicht der Körperform.

⁵⁰⁰ Sarkophag von Torre Nuova, Schmalseite D (150 n.Chr.) Studniczka 1916, 173 Abb. 4; Krug 1979, 10 Abb.10; Krumme 1993, 216 Abb.4.

⁵⁰¹ Krumme 1993, 216.

⁵⁰² Für eine Diskussion der Ikonographie siehe Wiegartz 1965, 58-61.

⁵⁰³ Hauser 1910, 280.

Nach der Gegenüberstellung der beiden Figuren kann festgestellt werden, dass eigentlich nur die Haltung die gleiche ist. Bei beiden Figuren handelt es sich um eine auf einem Felsen sitzende Gestalt, die die Hände in den Schoß legt und den Kopf gesenkt hält. Der Sitzende des Sarkophages folgt demselben Figurentypus wie Ilissos-Figur B3, hinsichtlich der Komposition kann keine Aussage getroffen werden. Obwohl auch in Hinblick auf den Aufbau und die Proportionierung der Figur Parallelen bestehen, ist das Verhältnis zum Raum der Sarkophag-Figur ein anderes. Somit kann dem Sitzenden des Sarkophages die Ilissos-Figur B3 vorausgesetzt werden, es ist aber nicht zwingend nötig. Eine Möglichkeit wäre, dass es sich bei dem sitzenden Jüngling mit gesenktem Kopf um einen Figurentypus handelt, der dann verwendet wurde, wenn eine trauernde oder erschöpfte Person dargestellt werden sollte. Dafür würde auch die zweite Frau von links auf Langseite B des Sarkophages sprechen, die in derselben Pose wie Ilissos-Figur B3 dasitzt, die Frau rechts neben ihr hat ihren Kopf auf die linke Hand aufgestützt, so wie es auch Ilissos-Figur B2 tut.⁵⁰⁴ Interessanterweise hat die Stehende ganz rechts der Langseite B am Zipfel ihres Gewandes einen Knoten oder Bommel, der an jenen des Mannes am ephesischen Relief erinnert, jedoch bei Ilissos-Figur E7 nicht zu sehen ist.⁵⁰⁵

Aus der vorangegangenen Besprechung ergibt sich, dass der Jüngling der Schmalseite D keine Kopie ist. Es wurde der spezielle Figurentypus herausgegriffen und in einen anderen Kontext gesetzt. Im Verhältnis zur Figur des Ilissos-Frieses handelt es sich dabei um eine Umbildung, wie von A. Post definiert, da die Sarkophag-Figur in ihren Einzelheiten von ihrem Vorbild abweicht, im Aufbau jedoch eine klare Anlehnung an die Ilissos-Figur B3 erkennen lässt.⁵⁰⁶

Wenn nun davon ausgegangen werden kann, dass der Fries des Ilissos-Tempels dem Relieffragment von Ephesos mit Sicherheit und dem Jüngling des Torre Nuova-

⁵⁰⁴ Picón 1978, 60; McNeill 2005, 104.

⁵⁰⁵ Krumme 1993, 217.

⁵⁰⁶ Siehe zur Terminologie von A. Post: Post 2004, 11-14.

H. Möbius wollte eine weitere Kopie der Ilissos – Figur B3 in einem griechischen Relief aus dem letzten Viertel des 5.Jh.v.Chr. erkennen, das sich heute im Liverpool City Museum befindet (Möbius 1935/1936). Im Zentrum sitzt ein nackter junger Mann, in Profilsicht nach links gewendet und wird flankiert von zwei stehenden Jünglingen. Die einzige Gemeinsamkeit zwischen dem Sitzenden und der Ilissos-Figur ist jedoch die Pose, beide sitzen seitlich auf einem Felsen. Der Sitzende ist mit Sicherheit keine Kopie der Ilissos – Figur B3, es könnte sich höchstens ebenso um eine Umbildung des Figurentyps handeln. C. A. Picón gab an, dass das Relief viele Gemeinsamkeiten mit dem sog. Drei-Figuren-Relief von Torlonia aufweist (wie bereits B. Ashmole anmerkte, siehe hierzu B. Ashmole, A Catalogue of the ancient marbles at Ince Blundell Hall (Oxford 1929), 112 no. 310 pl. 42), oder aber ein Teil einer längeren Komposition war – siehe Picón 1978, 60-61.

Sarkophages möglicherweise vorausgesetzt werden kann, drängt sich die Vermutung auf, dass der Ilissos-Fries von einem bedeutenden Gebäude stammen dürfte. Vor allem auch der Auffindungsort des Relieffragments im Marmorsaal der Hafentherme von Ephesos ist bezeichnend und auch der Sarkophag von Torre Nuova stammt vermutlich aus Ephesos. Ephesos war ein großes Zentrum für Kopisten, denen mit Sicherheit ein weites Spektrum an Reliefs zur Verfügung stand. Wie die Vorlage des Ilissos-Tempelfrieses nach Ephesos gelangte, kann nur vermutet werden.⁵⁰⁷ Dabei stellen Skizzen- und Musterbücher mit Verzeichnissen diverser Figurentypen und Motive, die durch Händler und Reisende sogar bis nach Ephesos gekommen sind, eine plausible Möglichkeit dar.⁵⁰⁸ Daneben wäre auch ein „Antiquitäten“- oder „Kunsthandel“ vorstellbar, den eine bestimmte Bevölkerungsschicht förderte und durch den man, auch über weite Strecken, zu Objekten gelangte, die modern waren und aus Prestige Gründen erworben wurden.⁵⁰⁹

Mit der Frage, wie Kopien in welchem Kontext eingesetzt und verwendet wurden, beschäftigte sich u.a. M. Marvin in einem Artikel 1989 und kam zu dem Schluss, dass Bilder den Räumen und Bereichen, in denen sie angebracht sind, eine bestimmte Wertigkeit verleihen. Dabei kommt es laut der Autorin nicht so sehr auf die Form des Bildes und Berühmtheit des Bildhauers an, sondern mehr auf den Bekanntheitsgrad des Bildes und den Inhalt, der zur Illustration bestimmter Werte diene.⁵¹⁰ W. Geominy bemerkte aber ganz richtig, dass die Frage nach dem Vorbild und dem Künstler nicht gänzlich in den Hintergrund gestellt werden darf. Es besteht die Gefahr, dass bei der krampfhaften Suche nach dem Römischen in der Kopie leicht das griechische Vorbild vergessen wird.⁵¹¹ Dass die Form gänzlich nebensächlich sei

⁵⁰⁷ Krumme 1993, 218-219.

⁵⁰⁸ Picón 1978, 61.

⁵⁰⁹ Geominy 1999, 42-43.

⁵¹⁰ M. Marvin, Copying in Roman Sculpture: The Replica Series. Retaining the Original, multiple Originals, copies and reproductions. Center for advanced study in the visual arts, Symposium Papers VII, Studies in the History of Art 20, Baltimore 1989, 29-45.

Bezüglich der Wertigkeit, die Bilder dem Raum verleihen merkte M. Marvin an: „What emerges strongly in these letters is Cicero's sense of the power of sculpture to affect the meaning of the architecture around it.“

Die Gründe, warum ein Bild derartig berühmt und bekannt wird, sodass davon Kopien angefertigt wurden, wurden nicht eruiert, M. Marvin meinte dazu: „Once, however, a work becomes familiar, then it will be reproduced again and again simply on the strength of its notoriety. Works of art, like human celebrities, can be famous for being famous.“

Bereits Langlotz vermutete, dass in der römischen Kunst Kopien hergestellt wurden, um Bilder zur Wiedergabe bestimmter Begriffe zu verwenden. – siehe hierzu: E. Langlotz, Zur richtigen Wertung römischer Kopien, *Agora. Zeitschrift eines humanistischen Gymnasiums* 3, Nr. 9 (1957) 26-32.

⁵¹¹ Geominy 1999, 40. Mit „dem Römischen“ meint der Autor Bedingungen, die auf die Interpretation einer Kopie hinsichtlich Bildungsschiffren und Sinnbilder für römische Begriffe und Mittel angewendet werden. Siehe hierzu Geominy 1999, 41 und Fußnote 14.

ist auszuschließen, da es sonst keine exakten und maßgenauen Kopien gäbe. P. Zanker stellte hierzu folgende Frage: „Warum schuf man neben all den Umbildungen immer wieder auch genaue Kopien und bezeichnete diese sogar gelegentlich als solche (durch Stehenlassen der Messpunkte), wenn es doch gar nicht primär um den ästhetischen Genuss der klassischen Meisterwerke ging?“⁵¹² Die genauen Kopien, wie auch das Relieffragment aus Ephesos eine ist, zeigen an, dass es offensichtlich auch, neben Darstellung und ursprünglicher Meisterhand, um das kopierte Meisterwerk an sich ging.

Ausgangslage muss auf jeden Fall immer das Werk selbst sein, das aus gewissen Gründen manchmal sogar maßgenau kopiert und wiederholt wurde. Zu diesen Gründen können die Berühmtheit des Künstlers und ein gewisser Bekanntheitsgrad des ursprünglichen Aufstellungsortes zählen, sowie die Bedeutung eines Tempels oder Werkes, aber auch der Inhalt. So ist es durchaus vorstellbar, dass eine Szene aus dem trojanischen Sagenkreis, sofern diese in den Ilissos-Figuren E6 und E7 gesehen wurde, in der Hafentherme von Ephesos angebracht war. Der Mythos um Troja war stets ein beliebtes und faszinierendes Thema, die Darstellung der Szene am Ilissos-Fries schlicht und prägnant und vielleicht deswegen ansprechend.

Darüber hinaus genoss der Ilissos-Tempel vermutlich eine gewisse Bedeutung und Wertschätzung. Ob diese Bedeutung auf den Tempelinhaber oder den Kultort zurückzuführen ist, kann nicht beantwortet werden, zumal der Ilissos-Tempel nicht einmal mit Sicherheit identifizierbar ist.⁵¹³

⁵¹² P. Zanker, Nachahmung als kulturelles Schicksal, in: C. Lenz (Hrsg.), Bayrische Staatsgemäldesammlungen. Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jh. (München 1994) 9-24.

⁵¹³ Krumme 1993, 217-218.

8 Zusammenfassung

Der Ilissos-Tempel lag südöstlich der Akropolis von Athen und wurde im Jahr 1778 gänzlich zerstört, als sein Material für die Errichtung einer Verteidigungsmauer benötigt wurde. Kurz vor seiner Zerstörung wurde der Tempel, der bereits im 5.Jh. n.Chr. in eine Kirche umgebaut wurde, noch von J. Stuart und N. Revett untersucht und vermessen. Deren Aufzeichnungen und die wenigen erhaltenen architektonischen Fragmente sind die einzigen existierenden Zeugnisse des Tempels. Bei dem Tempel ionischer Ordnung aus pentelischem Marmor handelt es sich um einen tetrastylen Amphiprostylos, der viele Gemeinsamkeiten hinsichtlich Plan, Proportionen, Gestaltung und Wahl der architektonischen Elemente zum Athena Nike-Tempel aufweist. Durch die Gegenüberstellung der erhaltenen Bauglieder zu jenen des Athena Nike-Tempels, der Propyläen und des Erechtheions, ist eine zeitnahe Entwicklung zum Athena Nike-Tempel erkennbar; auch Erbauung und Fertigstellung des Ilissos-Tempels kann analog zur Baugeschichte des Athena Nike-Tempels gesehen werden. Hinsichtlich der Datierung gibt es in der Forschung unterschiedliche Ansätze, welche sich zwischen 450 und 425 v.Chr. bewegen; in dieser Arbeit wurde eine Datierung zwischen 435 und 425 v.Chr. als wahrscheinlich herausgearbeitet. Eine derartige zeitliche Einordnung unterstützen auch die Ähnlichkeiten der Kapitelle der Asklepieion-Stoa, sowie die Keramikfragmente, die in der Füllung hinter der Stützmauer gefunden wurden. Der Tempeltyp des tetrastylen Amphiprostylos, der auch für den Athena Nike-Tempel festgestellt wurde, kommt außerdem beim Tempel von Ampelokepoi, beim Tempel auf dem Aeropag und bei drei weiteren kleinen Tempeln, die um Athen verstreut lagen vor; sie können alle in die 430 oder 420er Jahre eingeordnet werden.

Oberhalb des Architrav verlief ein Skulpturenfries aus parischem Marmor, von dem uns heute lediglich ein Zehntel erhalten ist. Der Fries bestand aus dünnen Platten bzw. aus massiven Blöcken an den Ecken, deren ursprüngliche Position innerhalb des Frieses heute nicht mehr ermittelt werden kann. Auf den Platten B und C sind jeweils drei Männer zu sehen, die ohne erkennbaren Bezug zueinander stehend oder sitzend dargestellt sind und von einigen wenigen Attributen umgeben sind. Auf den Platten D und E sind im Gegensatz dazu bewegte Szenen dargestellt, die beide Übergriffe auf Frauen zeigen. Den Platten sind die weiträumigen freien Flächen um die Figuren gemein, sowie die felsigen Landschaftselemente. Trotz der schlecht erhaltenen und verwaschenen Oberfläche ist es gelungen, die Figuren bzw.

Figurengruppen anderen Friesen der zweiten Hälfte des 5.Jh. gegenüberzustellen und stilistische Übereinstimmungen herauszuarbeiten. So konnte festgestellt werden, dass die Figuren des Ilissos-Frieses hinsichtlich des Verhältnisses der Figuren im Raum zwischen Parthenon und Erechtheion eingeordnet werden können. Bezüglich der Lösung der Figuren vom Reliefgrund bzw. ihres Herausdrehens aus dem Grund wurde eine Einordnung zwischen dem Ostfries des Hephaisteion und dem Fries der Athena Nike wahrscheinlich gemacht. Die Figuren des Ilissos-Frieses weisen nicht nur dieselbe konsequente Sicht auf den Körper wie die des Athena Nike-Frieses auf, auch das Verhältnis von Körper und Gewand stimmt mit dem der Figuren des Hephaisteion- und des Athena Nike-Frieses überein. Der extreme Kontrast von durchscheinenden Körperteilen und plastisch eigenständigem Gewand war vor allem bei der Fliehenden D3 deutlich erkennbar, bei der Drapierung zur Verdeutlichung von Bewegung eingesetzt wurde. Die gezielte Verwendung von Tiefe und Dreidimensionalität, die im Ostfries des Parthenon noch nicht fassbar ist, ist im Ilissos-Fries deutlich erkennbar und ist uns ebenso durch den Fries des Hephaisteion und den der Athena Nike zu dieser Zeit geläufig. Vor allem aufgrund der geringen Relieftiefe bürgt das gezielte Einsetzen von Verkürzungen und Perspektive für eine gewisse Qualität des Ilissos-Frieses. Der Fries wurde mit Hilfe der Stilanalyse nach den Friesen des Parthenon, in etwa zeitgleich mit dem Ostfries des Hephaisteion, jedoch vor dem Athena Nike-Fries eingeordnet. Es konnte überzeugend für eine Datierung um 430 v.Chr. argumentiert werden, somit wurde das Ziel der zeitlichen Einordnung des Ilissos-Frieses erreicht.

Die Deutung der Bildinhalte der wenigen erhaltenen Friesplatten stellte eine weitere Schwierigkeit dar und wurde mithilfe der ikonographischen Analyse diskutiert. Die Stehenden und Sitzenden der Männerversammlung der Platten B und C waren wohl Teil einer Unterweltszene, wofür die Posen und Körperhaltungen der Figuren, sowie die felsige Grundlinie sprechen. Den Figuren konnten keine spezifischen Heroen zugeschrieben werden, da das Spektrum der in Frage kommenden Figuren zu weitläufig ist. Eine Möglichkeit würden jene Heroen sein, die bei der Zerstörung Trojas gefallen waren, oder aber auch Odysseus bei seinem Besuch in der Unterwelt. Die Möglichkeit, in den Sitzenden Theseus und Peirithoos zu erkennen, konnte ausgeschlossen werden, da zumindest einer der beiden bewaffnet sein sollte; darüber hinaus ist auch der mythische Kern von Herakles, Theseus und Peirithoos nicht erkennbar.

Die Bilder der Platten D und E, die aufgrund ihrer Bildtypen seit jeher als Frauenraub- und Frauenverfolgung angesprochen wurden, können im Kontext der Zerstörung Trojas gesehen werden. Für eine derartige Deutung sprechen sowohl die Bildtypen, als auch der generelle spannungsreiche und gewaltsame Charakter des Dargestellten, denn Ausschreitungen gegen Frauen und Kinder sind ein übliches Motiv von Iliupersisdarstellungen.

Im Zuge der Präsentation der Forschungsgeschichte wurden bereits einige Deutungsansätze ausgeschlossen. Darüber hinaus konnte das Spektrum an Deutungsmöglichkeiten durch die ikonographische Analyse weiter eingegrenzt werden. Dadurch wurde herausgearbeitet, dass einerseits eine Darstellung vom Fall Trojas, andererseits eine Unterweltsszene als die wahrscheinlichste Deutung angesehen werden kann. Damit wurde auch die Zielsetzung erreicht, die divergierenden Deutungsansätze, die innerhalb der letzten 130 Jahre entwickelt wurden, zu sammeln, zu analysieren und zu bewerten. Wie ganz zu Beginn angekündigt wurde, ist es jedoch unmöglich aus den erhaltenen Friesplatten das dargestellte Thema mit Sicherheit zu erschließen. Solange keine zusätzlichen Informationen in Form von weiteren Platten oder einer Inschrift gewonnen werden, können wohl auch in Zukunft keine sicheren Aussagen hinsichtlich einer Deutung des Dargestellten getroffen werden.

Zu guter Letzt wurde festgestellt, dass das Relieffragment aus Ephesos als Kopie des Ilissos-Frieses gesehen werden kann, da die Gruppe der Ilissos-Platte E jener des ephesischen Fragmentes mit Sicherheit vorauszusetzen ist. Der Jüngling des Sarkophages von Torre Nuova, der in der Forschung ebenso als Kopie der Ilissos-Figur B3 angesprochen wurde, ist allerdings keine Kopie, da es sich lediglich um denselben Figurentypus handelt. Dennoch lässt die Tatsache, dass Kopien vom Ilissos-Fries existieren eine besondere Bedeutung des Ilissos-Tempels vermuten.

Abschließend ist zu sagen, dass es sich beim Ilissos-Tempel mit seinem außergewöhnlichen Skulpturenschmuck um einen Tempel mit sorgfältigen ästhetischen Überlegungen und einer gewissen Bedeutung handelt. Spannende Aspekte bleiben die Baugeschichte des Tempels, auf die durch Vergleiche mit dem Athena Nike-Tempel einige Rückschlüsse möglich sind, die Tempelgottheit, bei der es sich vermutlich um Artemis Agrotera handelt und vor allem der Mythos, der auf den Friesplatten des Tempels dargestellt war.

9 Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

- ARV² J. D. Beazley, Attic Black-figure Vase Painters (1965).
- Berger - Gisler-Huwiler 1996 E. Berger - M. Gisler-Huwiler, Der Parthenon in Basel. Dokumentation zum Fries, Tafelband (Mainz 1996).
- Berger 1986 E. Berger, Der Parthenon in Basel. Dokumentation zu den Metopen (1986).
- Bernhardt 2007 K. Bernhardt, Brachiale Annäherung: Analyse der sog. Frauenraubdarstellung (2007).
- Beschi 2002 L. Beschi, I Tirreni di Lemno a Brauron e il tempio ionico dell'Ilisso, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archaeologia e Storia dell'arte 57 (III Serie, XXV) 2002, 7-36.
- Bieber 1977 M. Bieber, Ancient copies. Contributions to the history of greek and roman art (New York 1977).
- Blümel 1966 C. Blümel, Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin (Berlin 1966).
- Boardman 1989 J. Boardman, Athenian red figure vases. The classical period (1989).
- Boardman 2001 J. Boardman, The history of greek vases (London 2001).
- Bockelberg 1979 S. v. Bockelberg, Die Frieze des Hephaisteion, AntPl 18 (Berlin 1979).
- Boersma 1970 J. S. Boersma, Athenian building policy from 561/0 to 405/4 B. C. (1970).
- Brommer 1963 F. Brommer, Die Skulpturen der Parthenon-Giebel, Tafelband (Mainz 1963).
- Boulter 1970 P. N. Boulter, The Frieze of the Erechtheion, AntPl 10 (Berlin 1970).
- Brückner 1910 A. Brückner, Ein Athenischer Theseus-Fries in Berlin und Wien, ÖJh 13 (1910) 50-62.
- Büsing 1985 H. Büsing, Zur Bauplanung ionisch-attischer Säulenfronten. AM 100 (1985).
- Childs 1985 W. A. P. Childs, In defense of an early date for the Frieze of the Temple on the Ilissos, AM 100 (1985) 207-251.

- Curtius 1923 L. Curtius, Zum Sarkophag von Torre Nova, AM 48 (1923) 31-51.
- Despinis 2008 G. Despinis, Klassische Skulpturen von der Athener Akropolis. Originale und Kopien. AM 123, 2008, 301-340.
- Dinsmoor 1950 W. Dinsmoor, The Architecture of Ancient Greece, 1950.
- Dohrn 1957 T. Dohrne, Attische Plastik: vom Tode des Phidias bis zum Wirken der großen Meister des IV. Jhs. (1957).
- Dörig 1985 J. Dörig, La Frise Est de l'Héphaisteion (Mainz am Rhein 1985).
- Eickstedt 1992 K. V. v. Eickstedt, Bemerkungen zur Ikonographie des Frieses vom Illissos – Tempel, in: W. D. Coulson (Hrsg.) The archaeology of Athens and Attica under the democracy. Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies at Athens, Dec. 4.-6. 1992, 105-111.
- Felten 1975 W. Felten, Attische Unterweltdarstellungen des VI. und V. Jh. v. Chr. Münchener archäologische Studien 6 (1975).
- Felten 1984 F. Felten, Griechische tektonische Frieze archaischer und klassischer Zeit (Waldsassen 1984) 70-79.
- Geominy 1999 W. Geominy, Zwischen Kennerschaft und Cliché. Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung, in: G. Vogt-Spira – B. Rommel (Hrsg.), Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma (Stuttgart 1999) 38-59.
- Gruben 2001 G. Gruben, Griechische Tempel und Heiligtümer (München 2001)
- Hainbach 1983 H. Hainbach, Die Darstellung von Frauenverfolgung und Frauenraub in der antiken Kunst (1983).
- Harrison 1981 E. B. Harrison, Motifs of the City-Siege on the Shield of Athena Parthenos, AJA 85, 1981, 281-317.
- Hauser 1910 Hauser, Der Sarg eines Mädchens, Römische Mitteilungen XXV, 1910.

Heydemann 1866	H. Heydemann, Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos (1866).
Himmelfmann 1956	N. Himmelfmann, Studien zum Ilissos – Relief (München 1956).
Hofkes-Brukker 1975	C. Hofkes-Brukker, Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung (München 1975).
Jenkins 1994	I. Jenkins, The Parthenon frieze, London, 1994.
Judeich 1931	W. Judeich, Topographie von Athen (1931).
Kaempf-Dimitriadou 1979	S. Kaempf-Dimitriadou, Die Liebe der Götter in der att. Kunst des 5. Jh. v. Chr., AntK-BH 11 (1979).
Kenner 1946	H. Kenner, Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia (Wien 1946).
Kerényi 1961	K. Kerényi, Zum Fries des Ilissostempels, AM76 (1961) 22-24.
Knell 1979	H. Knell, Perikleische Baukunst (Darmstadt 1979).
Knell 1990	H. Knell, Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur (Darmstadt 1990).
Knittlmayer 1997	B. Knittlmayer, Die attische Aristokratie und ihre Helden. Untersuchungen zu Darstellungen des trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr. Archäologie und Geschichte 7 (Heidelberg 1997).
Korres 1996	M. Korres, Ein Beitrag zur Kenntnis der attisch - ionischen Architektur, in: E.-L. Schwandner (Hrsg.), Säule und Gebälk. Zur Struktur und Wandlungsprozess griechisch-römischer Architektur. Bauforschungskolloquium in Berlin 16.-18. Juni 1994. Diskussion zur archäologischen Bauforschung Bd. 6. Zabern, München 1996, 90 – 113.
Kosmopoloulou 2002	A. Kosmopoloulou, The iconography of sculptured statue bases in the archaic and classical periods (2002).
Krug 1979	A. Krug, Der Fries des Tempels am Ilissos Antike Plastik 18 (1979) 7-21.

Krumme 1993	M. Krumme, Das Heiligtum der „Athena beim Palladion“ in Athen , AA (1993), 213-227.
Langlotz 1957	E. Langlotz, Zur richtigen Wertung römischer Kopien, Agora. Zeitschrift eines humanistischen Gymnasiums 3 (1957) Nr.9, 26-32.
Lauter 1966	H. Lauter, Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V.Jahrh (1966).
Leventi 2014	I. Leventi, Pole se krise: arhitektonike glyptike tes Athenas sten periodo tu Peloponnesiaku Polemu (Athen 2014).
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
Lippold 1923	G. Lippold, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen (1923).
Mangold 2000	M. Mangold, Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (Berlin 2000).
Miles 1980	M. M. Miles, The Date of the Temple on the Ilissos River, Hesperia 49 (1980) 309-325.
Möbius 1928	H. Möbius, Zu Ilissosfries und Nikebalustrade, AM 53 (1928) 1-8.
Möbius 1935/36	H. Möbius, Das Metroon in Agrai und sein Fries, AM 60/61 (1935/36) 234-268.
McNeill 2005	R.J.B. McNeill, Notes on the subject of the Ilissos temple frieze, in: Periklean Athens and Its Legacy: Problems and Perspectives (2005), 103 – 110.
Palagia 2005	O. Palagia, Interpretations of two Athenian Friezes: The temple on the Ilissos and the temple of Athena Nike, in: Periklean Athens and Its Legacy: Problems and Perspectives (2005), 177 - 192.
Papaspyridi-Karusu 1954/55	S. Papaspyridi-Karusu, Alkamenes und das Hephaisteion. AM 69/70 (1954/55).
Picón 1978	C. A. Picón, The Ilissos Temple reconsidered, AJA 82 (1978) 47-81.
Post 2004	A. Post, Römische Hüftmantelstatuen. Studien zur Kopistentätigkeit um die Zeitenwende (2004).

Prange 1989	M. Prange, Der Niobidenmaler und seine Werkstatt: Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit (Frankfurt 1989) Europ.Hochschulschriften Reihe 38 Archäologie 25.
Richter 1930	G. M. A. Richter, The sculpture and sculptors of the greeks (1930).
Robert 1923	C. Robert, Studien zur Kunst des Ostens, Strzygowski-Festschrift 1923.
Rumpf - Mallwitz 1961	A. Rumpf – A. Mallwitz, Zwei Säulenbasen, AM 76 (1961) 15-21.
Schneider 1903	R. v. Schneider, Marmorreliefs in Berlin, Jdl (1903).
Schrader 1932	H. Schrader, Komposition und Herkunft des Niobidenfrieses aus dem fünften Jahrhundert, Jdl 47 (1932), 151-190.
Shear 1963	I. M. Shear, Kallikrates, Hesperia 32 (1963) 375-424.
Skias 1897	A. Skias, Ανασκαφαί παρά τον Ιλισό, Praktika (1897), 73-85.
Stewart 1995	A. Stewart, Rape? In: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Woman in classical Greece, 1995, 74-90.
Stuart - Revett 1825	J. Stuart – N. Revett, Of the ionic temple on the Ilissus. The Antiquities of Athens I (1825).
Studniczka 1910	F. Studniczka, Friesplatten vom ionischen Tempel am Ilissos, Leipziger Winckelmannsblatt, Winckelmannsfeste des archaeologischen Seminars der Universitaet Leipzig am V. Dezember MDCCCCX (1910).)
Studniczka 1916	F. Studniczka, Friesplatten vom ionischen Tempel am Ilissos in Athen, Berlin und Wien, Antike Denkmäler III:3 (Berlin 1916), 36-43.
Studniczka 1916	F. Studniczka, Zu den Friesplatten am ionischen Tempel am Ilissos, Jdl 31 (1916), 169-230.
Svoronos 1917	J. N. Svoronos, To Metroon tu Ilisu kai he zophoros autu, Journal intern. d'Archéologie numismatique 18 (Athen 1917).

- | | |
|----------------|--|
| Travlos 1971 | J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen (Tübingen 1971). |
| Wegener 1985 | S. Wegener, Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit. Europ. Hochschulschriften Archäologie 6 (1985). |
| Wesenberg 1981 | B. Wesenberg, Zur Baugeschichte des Niketempels, Jdl 96 (1981) 28-54 |
| Wiegartz 1965 | H. Wiegartz, Kleinasiatische Säulensarkophage. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen, IstForsch 26, Berlin 1965. |

Die Abkürzungen der antiken Autoren und Werktitel erfolgen nach DNP I (1996) S. XXXIX-XLVII.

10 Abbildungsnachweise

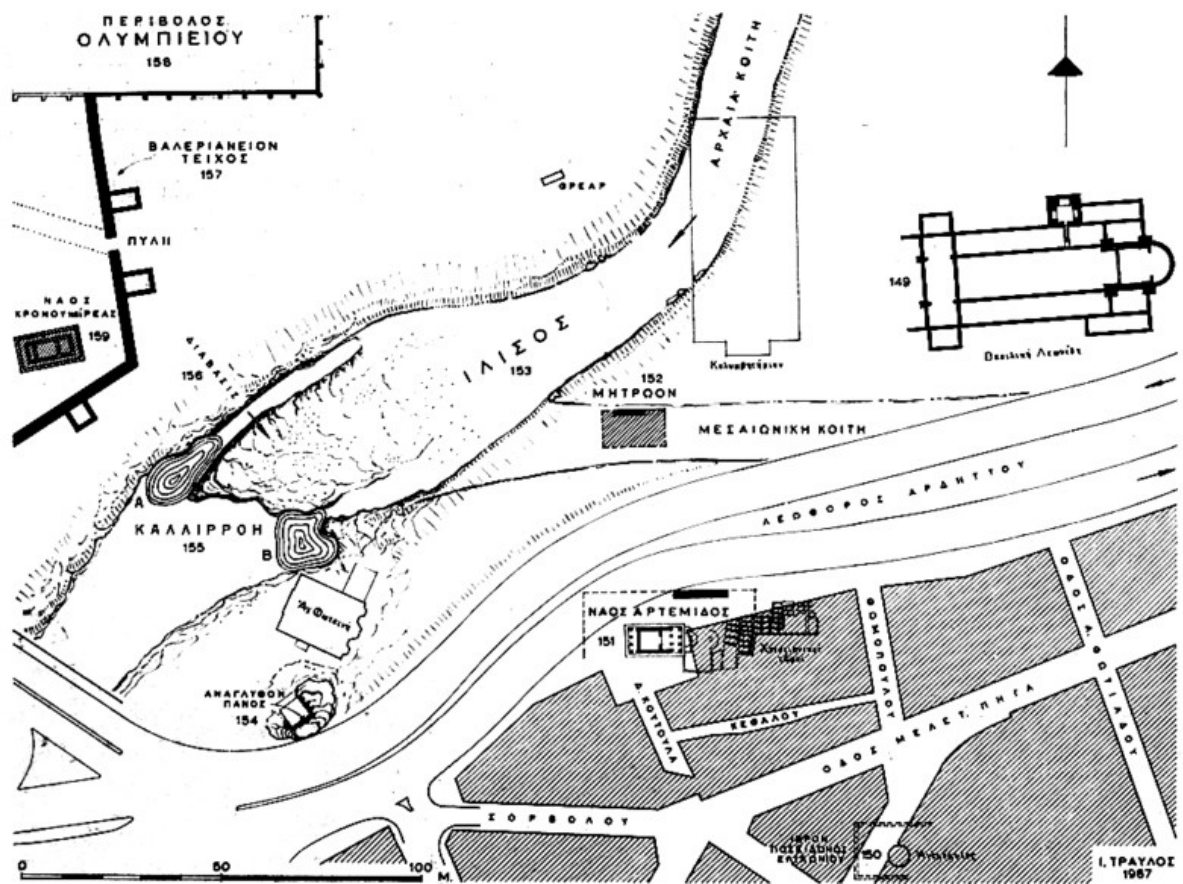
- Plan 1 Travlos 1971, 114 Abb. 154
Abb.1 Travlos 1971, 118 Abb. 159
Abb.2 Travlos 1971, 116 Abb. 156.
Abb.3 Travlos 1971, 118 Abb. 160.
Abb.4 Krug 1979, Taf. 7b.
Abb.5 Krug 1979, Taf. 1.
Abb.6 Krug 1979, Taf. 3.
Abb.7 Krug 1979, Taf.4.
Abb.8 Krug 1979, Taf.6.
Abb.9a Krug 1979, Taf. 9a
Abb.9b Krug 1979, Taf. 9b.
Abb.10 Stuart-Revett 1825, Pl. X Fig. 1-3.
Abb.11 Stuart-Revett 1825, Pl.XII.
Abb.12 Travlos 1971, 117 Abb. 158.
Abb.13 Miles 1980, Pl. 96a.
Abb.14 Stuart-Revett 1825, Pl. IX Fig.1-2.
Abb.15 Stuart-Revett 1825, Pl.VIII.
Abb.16 Möbius 1928, Beilage 1, 1.
Abb.17a Berger - Gisler-Huwiler 1996, Taf. 132.
Abb.17b Berger - Gisler-Huwiler 1996, Taf. 135.
Abb.17c Berger - Gisler-Huwiler 1996, Taf. 136.
Abb.17d Berger 1986, Taf.106
Abb.17e Brommer 1963, Taf. 39.
Abb.18a-c Unidam, Universität Wien, Institut für Klassische Archäologie,
Fotograf: Fritz Krinzinger, Oktober 2004.

Abb.19a Dörig 1985, Taf. 2
Abb.19b Dörig 1985, Taf. 5
Abb.20a Boulter 1970, Taf. 28 a.
Abb.20b Boulter 1970, Taf. 25 b
Abb.21 Travlos, 1988, 130 Abb.149.
Abb.22 Boardman 2001, 116 Fig. 152.
Abb.23 R. Wünsche (Hrsg.), Mythos Troja, Ausstellungskatalog München
(München 2006) 202 Abb.29.2 Kat.71.

Abb.24 J. Borchhardt et al., Götter, Heroen, Herrscher in Lykien,
Ausstellungskatalog Wien (Wien 1990) 159 Nr. 49.

Abb.25 Foto Homepage des Metropolitan Museum NY
(<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/08.258.21/>)
Abb.26 Mangold 2000, 57 Abb. 35.
Abb.27 Mangold 2000, 55, Abb. 33.
Abb.28a N. Kaltsas, The National Archaeological Museum (Athen 2007) 310.
Abb.29 Palagia 2005, 182 Fig.15.13.
Abb.30 Arachne, D-DAI-ROM-31.740, Foto 2010.

11 Abbildungsverzeichnis



Plan 1: Ilissos-Gebiet mit dem Ilissos-Tempel



Abb. 1: Zeichnung des sog. Ilissos-Tempels im 18.Jh. (nach J. Stuart und N. Revett, 1825, Pl. VII)

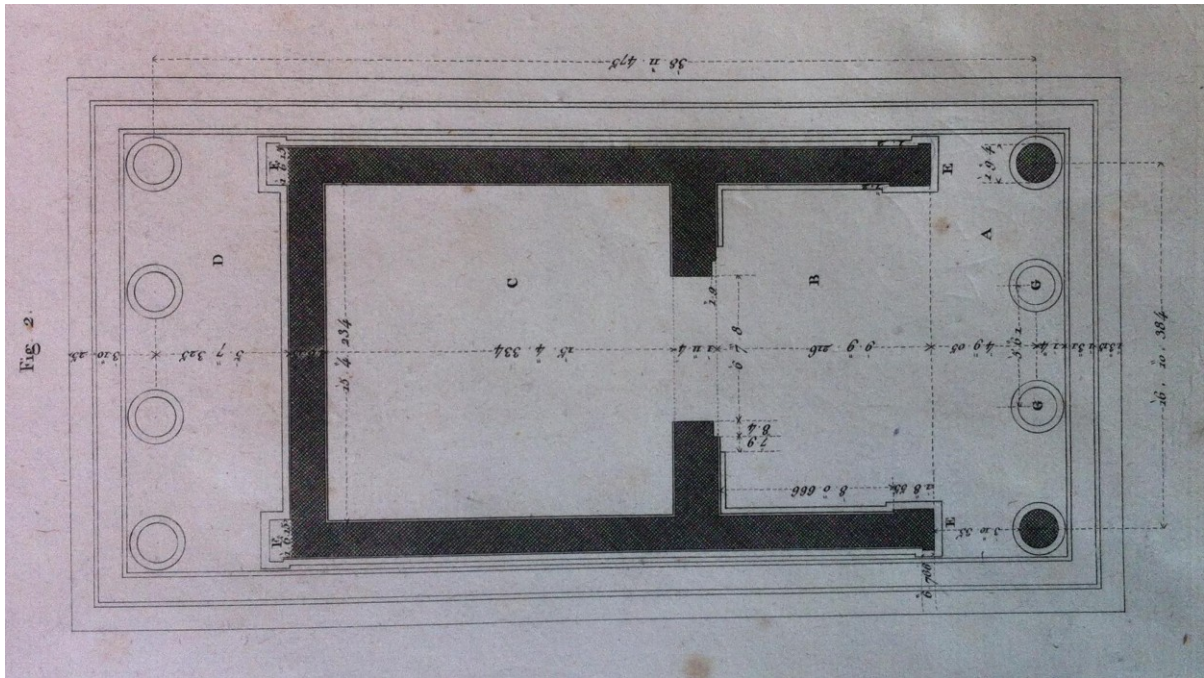


Abb. 2: Plan des sog. Ilissos-Tempels (nach J. Stuart und N. Revett, 1825, Pl. VII, Fig. 2)



Abb. 3: ionische Säulenbasis des Ilissos-Tempels



Abb. 4: Ilissos-Plattenfragment A, Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr.: 1780



Abb. 5: Ilissos-Platte B, Berlin, Antikensammlung, Staatl. Museen – Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr.: SK 1483



Abb. 6: Ilissos-Platte C, links (Figur C1): Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr.: I 1094; rechts (Figur C2 und C3): Berlin, Antikensammlung, Staatl. Museen – Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr.: SK 1483



Abb. 7: Ilissos-Platte D, Berlin, Antikensammlung, Staatl. Museen – Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr.: SK 1483

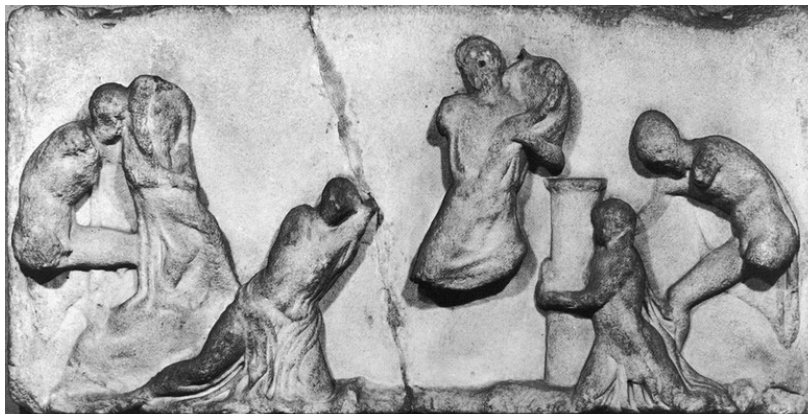


Abb. 8: Ilissos-Platte E, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr.: I 1093

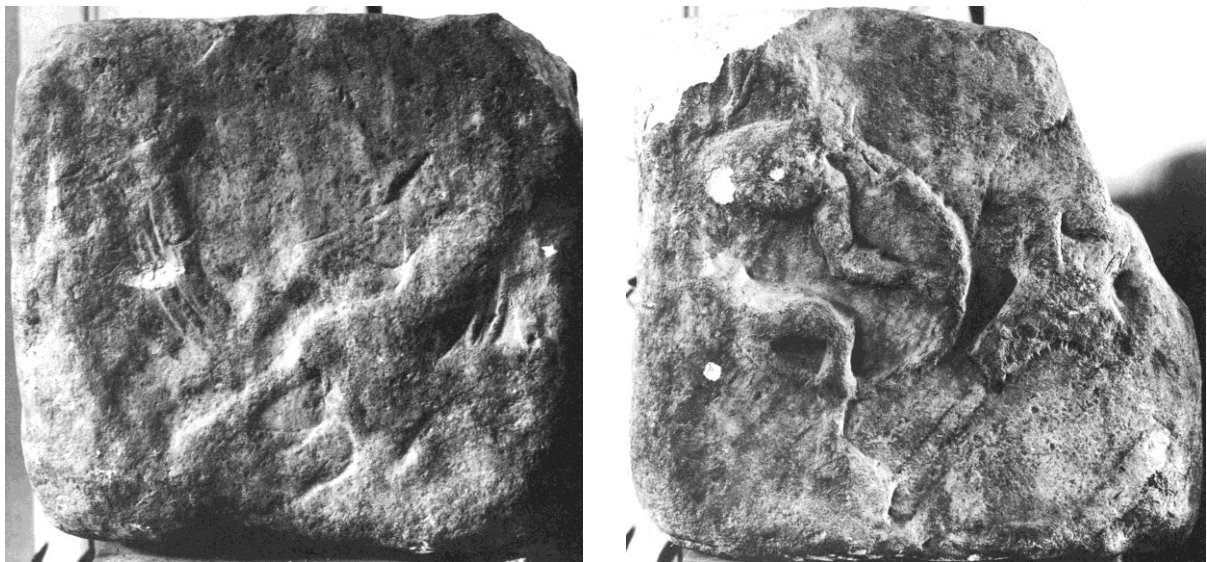


Abb. 9 a,b: Ilissos-Eckblock G, Athen, Nationalmuseum, Inv.Nr.: 3941



Abb. 10: Zeichnung, Ilissos-Tempel (Ilissos-Platte F, Architrav, Kapitell, Basis) (nach J. Stuart und N. Revett, 1825, Pl. X, Fig. 1-3)

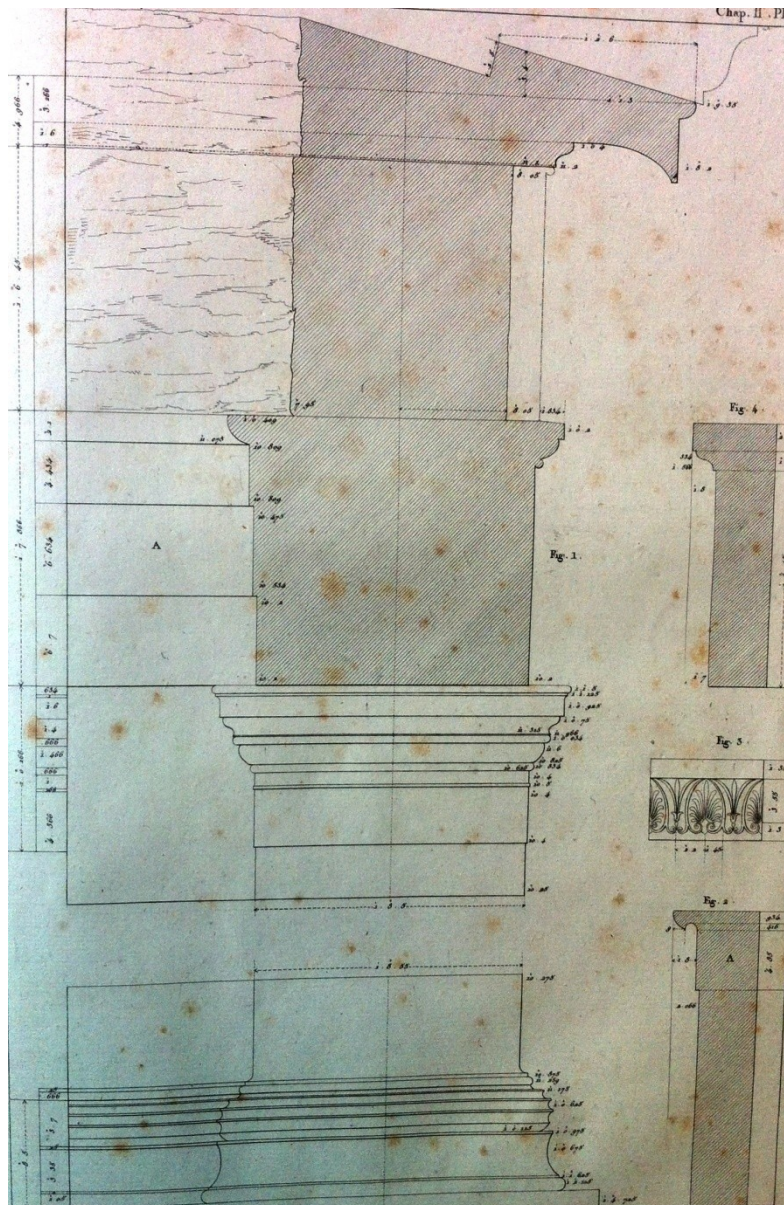


Abb. 11: Zeichnung, Ilissos-Tempel (Architrav, Kapitell, Basis) (nach J. Stuart und N. Revett, 1825, Pl. XII, Fig. 1-4)



Abb. 12: Votivschalen (Füllung Stützmauer Ilissos-Tempel), Mitte 5. Jh. v. Chr.

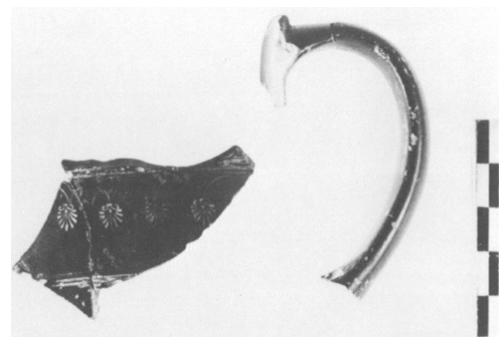
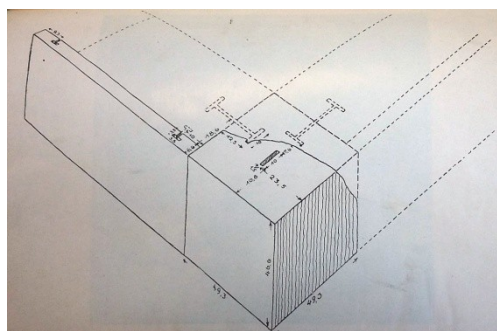
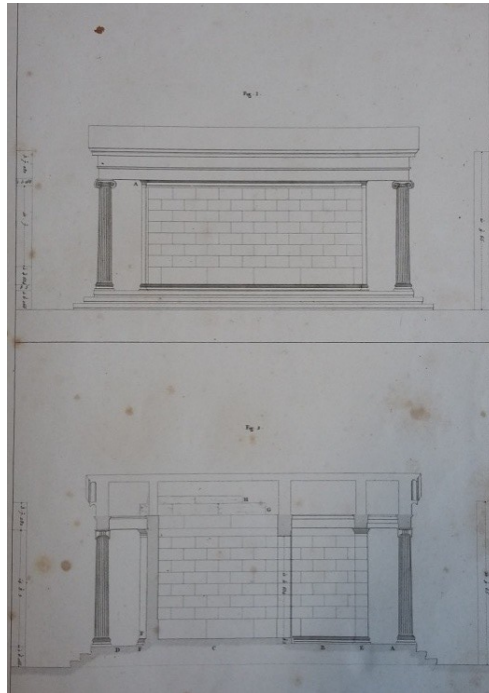


Abb. 13: Fragment eines Kantharos (Füllung Stützmauer Ilissos-Tempel), 3. Viertel 5. Jh v. Ch



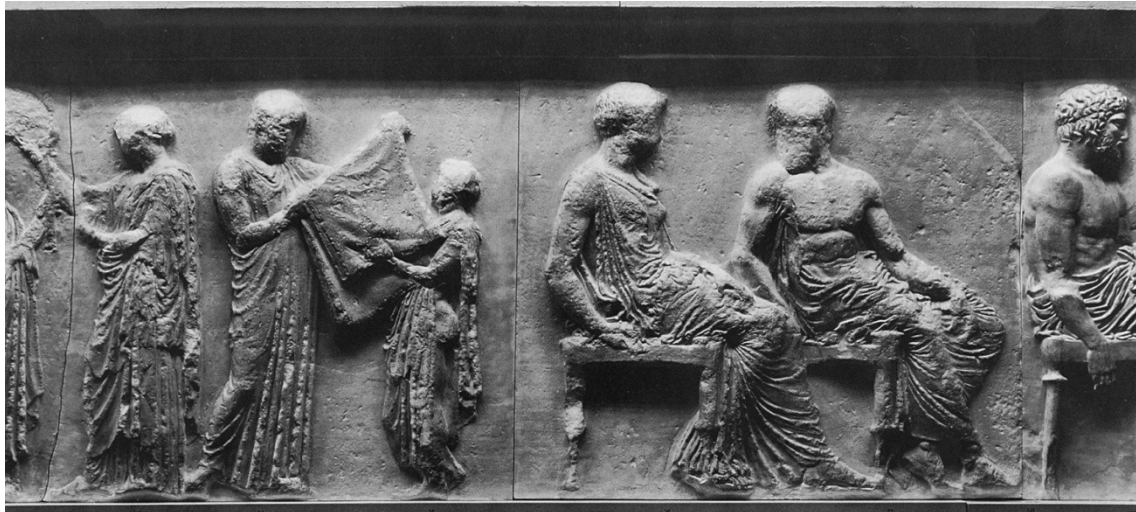
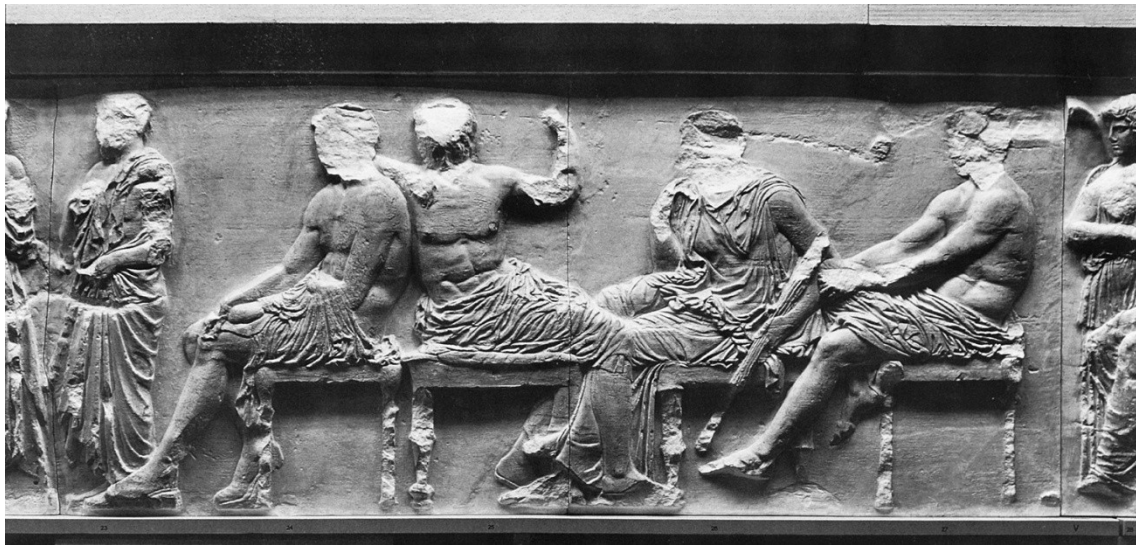


Abb. 17 a,b,c: Parthenon Ostfries, Pl. IV, V, VI, (IV, V): London, British Museum, (VI): Athen, Akropolismuseum
Inv.Nr. 856, ca. 438 v. Chr. (Fotos nach Gipsabguss in Skulpturenhalle Basel)



Abb. 17 d,e: (d) Parthenon Südmetope 29, London, British Museum Inv.Nr. 318, 447-440 v.Chr., (e) Parthenon Ostgiebel, Figur G, London, British Museum , 447-433 v. Chr.



Abb. 18 a,b,c: Athena Nike Tempel, Ostfries, Pl. B und C, Detail Pl. B, Athen, Akropolismuseum Inv.Nr.: 18137 und Inv.Nr.: 18138, 425-415 v.Chr.

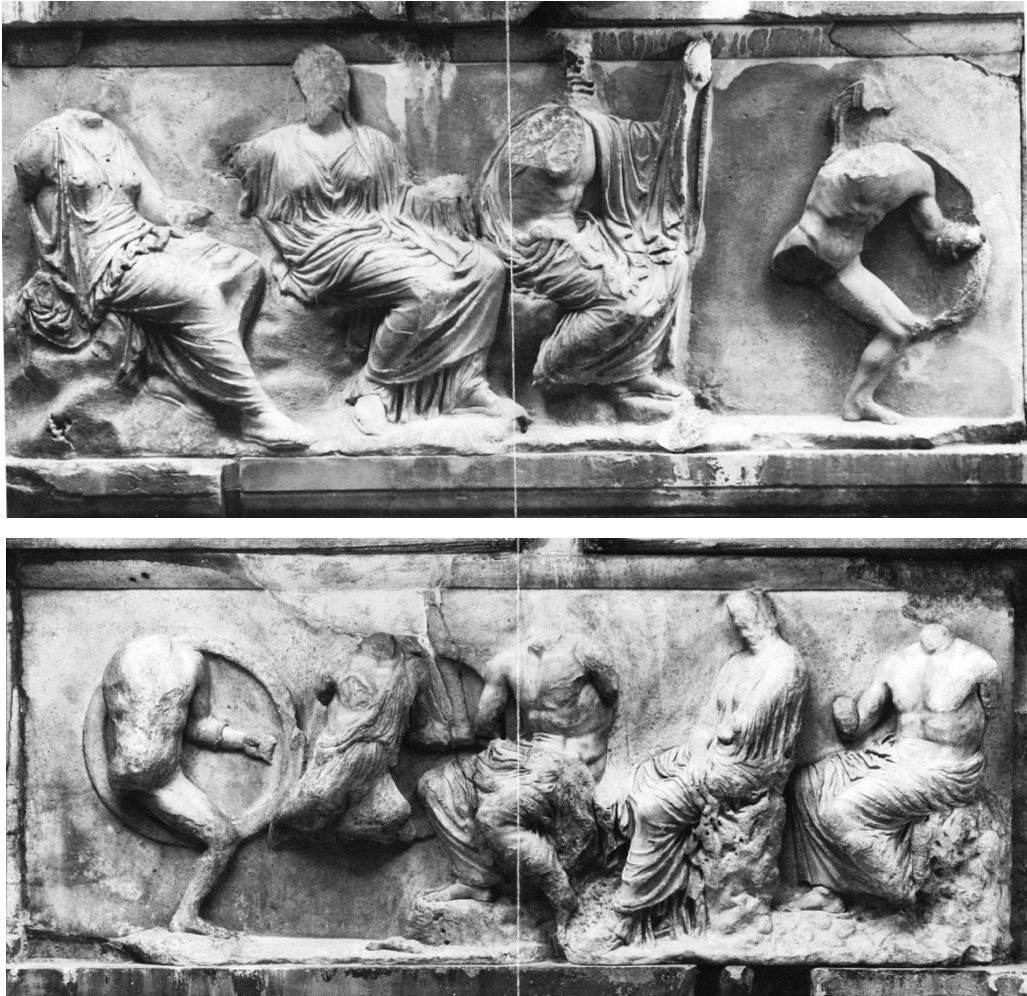


Abb. 19 a,b: Hephaisteion Ostfries, Pl. II und V, ca. 435 v.Chr.



Abb. 20 a,b: Erechtheion, weibliche Figuren, Athen Akropolismuseum Inv.Nr.: 1078 und Inv.Nr.: 112, ca.409 v.Chr.



Abb. 21: laufendes Mädchen, Demeter Heiligtum, Eleusis, ca. 480 v.Chr.



Abb. 22: apul. Glockenkrater, London, British Museum, Inv.Nr.: F151,1. Hälfte 4.Jh v. Chr.



Abb. 23: Hydria, Staatl. Antikensammlung, München, Inv.Nr.: 8770, 480–470 v. Chr.

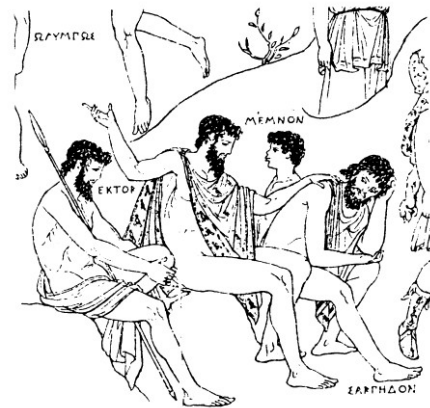


Abb. 24: Zeichnung, Unterweltdarstellung des Polygnotos nach den Beschreibungen von Paus.10,35,5



Abb. 25: Kelchkrater, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr.: 08.258.21, 450-440 v.Chr.

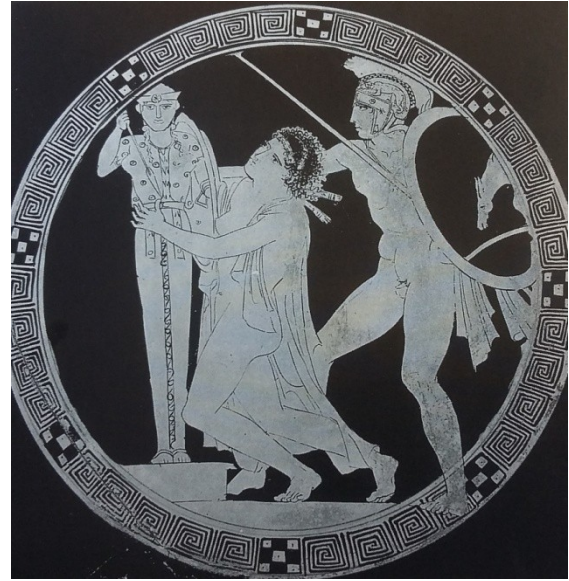


Abb. 26: Schale, Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr.: G458, ca. 430 v. Chr.

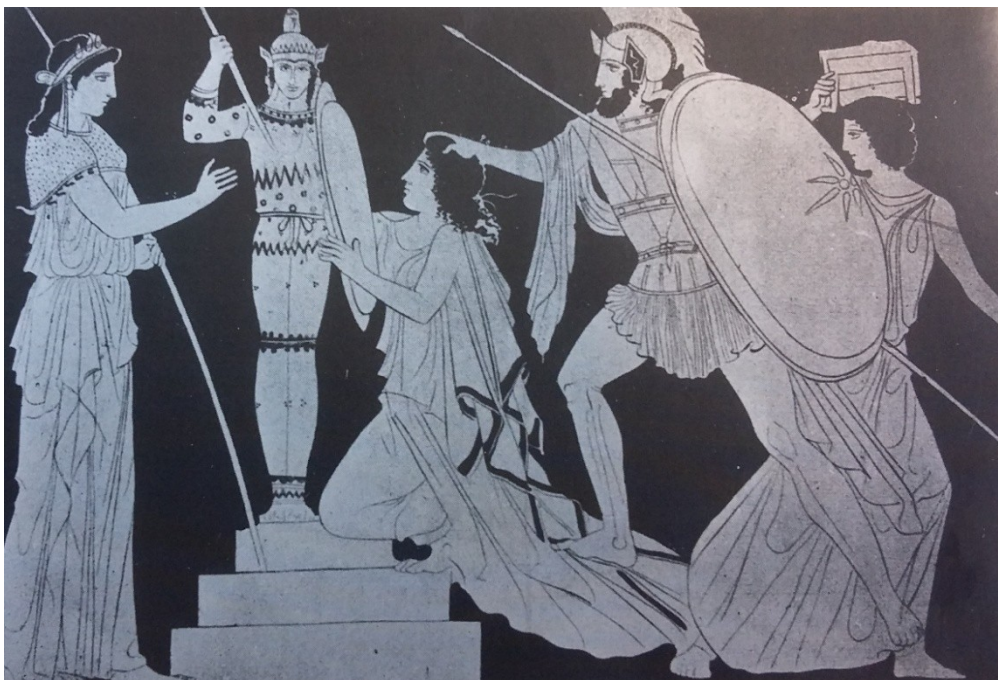


Abb. 27: Amphore, Cambridge, Corpus Christi College, ca. 450 v. Chr.



Abb. 28: Weihrelief, aus Eleusis, Athen, Nationalmuseum, Inv.Nr.: 126, 440-430 v. Chr.



Abb. 29: Relieffragment Ephesos, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr.: I 868, ca. 1. Jh. n. Chr.

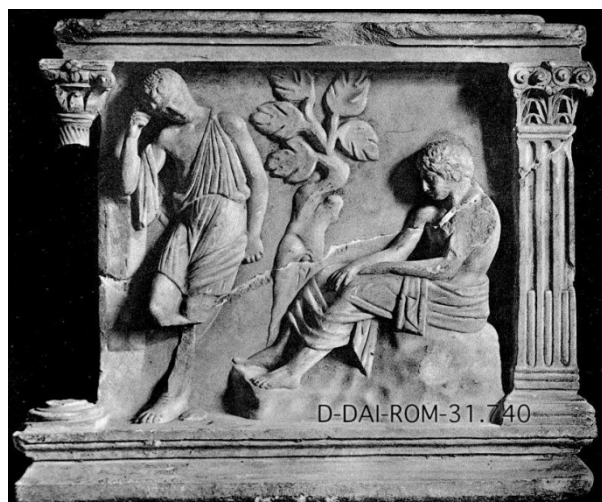


Abb. 30: Sarkophag von Torre Nuova, Schmalseite D, Rom, Palazzo Borghese, ca. 150 n. Chr.

12 Abstract

Im Rahmen dieser Masterarbeit findet eine umfassende Auseinandersetzung mit dem sog. Ilissos-Tempel in Athen statt, wobei vor allem die Frieze im Mittelpunkt des Interesses stehen. Neben den wenigen erhaltenen architektonischen Fragmenten des Tempels, der im Jahr 1778 gänzlich zerstört wurde, existieren Aufzeichnungen von Bauforschern aus dem 18. Jh.; dies sind die einzigen Zeugnisse des Ilissos-Tempels. Bei dem kleinen ionischen Tempel handelt es sich um einen tetrastylen Amphiostylos, der viele Gemeinsamkeiten zum Athena Nike-Tempel aufweist und durch Vergleiche der Bauglieder mit anderen zeitnahen Gebäuden Athens zwischen 435 und 425 v.Chr. eingeordnet werden kann.

Erhalten sind uns einige wenige Platten des skulptierten Frieses, der oberhalb des Architrav an der Außenseite des Tempels verlief. Der Fries bestand aus dünnen Platten bzw. aus massiven Blöcken an den Ecken, deren ursprüngliche Position innerhalb des Frieses heute nicht mehr ermittelt werden kann. Auf den Platten B und C sind jeweils drei Männer zu sehen, die ohne erkennbaren Bezug zueinander stehend oder sitzend dargestellt sind und von einigen wenigen Attributen umgeben sind. Auf den Platten D und E sind im Gegensatz dazu bewegte Szenen dargestellt, die Übergriffe auf Frauen zeigen. Trotz der schlecht erhaltenen und verwaschenen Oberfläche ist es möglich, die Figuren bzw. Figurengruppen anderen Friesen der zweiten Hälfte des 5.Jh. gegenüberzustellen und stilistische Übereinstimmungen herauszuarbeiten, nach denen der Ilissos-Fries um 430 v.Chr. eingeordnet werden kann. Obwohl in den letzten 130 Jahren verschiedenste Deutungsmöglichkeiten des Dargestellten der Ilissos-Platten präsentiert wurden, können die Bildinhalte bis heute keinem Mythos mit Sicherheit zugeordnet werden. Durch eine ikonographische Analyse konnte wahrscheinlich gemacht werden, dass die Stehenden und Sitzenden der Platten B und C vermutlich Teil einer Unterweltszene waren. Die Bilder der Platten D und E, die aufgrund ihrer Bildtypen bereits seit jeher als Frauenraub- und Frauenverfolgung angesprochen wurden, können im Kontext der Zerstörung Trojas gesehen werden. Der Ilissos-Tempel mit seinen sorgfältigen architektonischen Überlegungen und seinem außergewöhnlichen Skulpturenschmuck hatte vermutlich eine gewisse Bedeutung, wofür auch die existierenden Kopien sprechen würden.