

# Die Tyrannenmörder

Von *K. Schefold*

Heinrich Alfred Schmid zum 19. Juli 1943

Das altertümliche Denkmal der Tyrannenmörder hat sich den Späteren so tief eingeprägt, wie es sonst nur die klassischen Götterbilder vermochten. Unzählige bewußte und unbewußte Nachbildungen bezeugen die Wirkung bis in die Kaiserzeit. Trotz dieser reichen Überlieferung hat man sich bis heute nicht einigen können, wie die Gestalten des Harmodios und des Aristogeiton ursprünglich angeordnet waren. Und doch muß sich die Komposition der bedeutendsten statuari-schen Gruppe, die es überhaupt gibt, aus ihren Elementen zwingend ergeben.

Was das Denkmal, an der Schwelle der klassischen Epoche entstanden, für die Geschichte des Menschenbildes bedeutet, war in der Einleitung zu einem Buch über antike Bildnisse darzustellen<sup>1)</sup>. Dabei wurde eine Aufstellung der Gruppe vorgeschlagen, die eine eingehende Begründung verlangt und sich nur aus einem geschichtlichen Verständnis des Werkes ergeben kann.

Das Freundespaar hatte am Morgen des großen Panathenäenfestes von 514 den Hipparch, den Bruder des Tyrannen Hippias von Athen, ermordet. Es folgten innere Wirren, die 510 zum Sturz des Tyrannen führten. Obwohl die Tat also nicht sofort den Erfolg brachte, waren Harmodios und Aristogeiton die ersten Menschen, die gleich den Heroen der Vorzeit geehrt wurden und weiterlebten als die Vorkämpfer des freien Athen. Aus den Ehrungen läßt sich der Geist der Standbilder besser verstehen, die ihnen bald nach dem Sturz der Tyrannen errichtet wurden, an sichtbarster Stelle unten am Weg, der vom Markt zur Akropolis führte, Jährlich hatte der Polemarch an ihrem Grab zu opfern, das draußen in der Nähe der Akademie lag, inmitten der Toten, die durch öffentliche Begräbnisse geehrt wurden. Der Bezirk der staatlichen Gräber ist offenbar erst um das Grab der Tyrannenmörder herum entstanden und damit selbst ein Zeichen der Verehrung. Die Angehörigen des Paars erhielten staatliche Stiftungen, an den Symposien wurden alte Lieder zu seinem Gedächtnis gesungen. Wir geben wieder, was von den Versen erhalten ist, weil sie die – von manchen angezweifelte – frühe Verehrung der Heroen am besten bezeugen:

---

<sup>1)</sup> K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker. Basel 1943. Zur geschichtlichen Überlieferung zuletzt H. Friedel, Der Tyrannenmord 1937 mit Literatur aus der M. Hirsch, Klio 20, 1925, 129 ff. hervorzuheben.

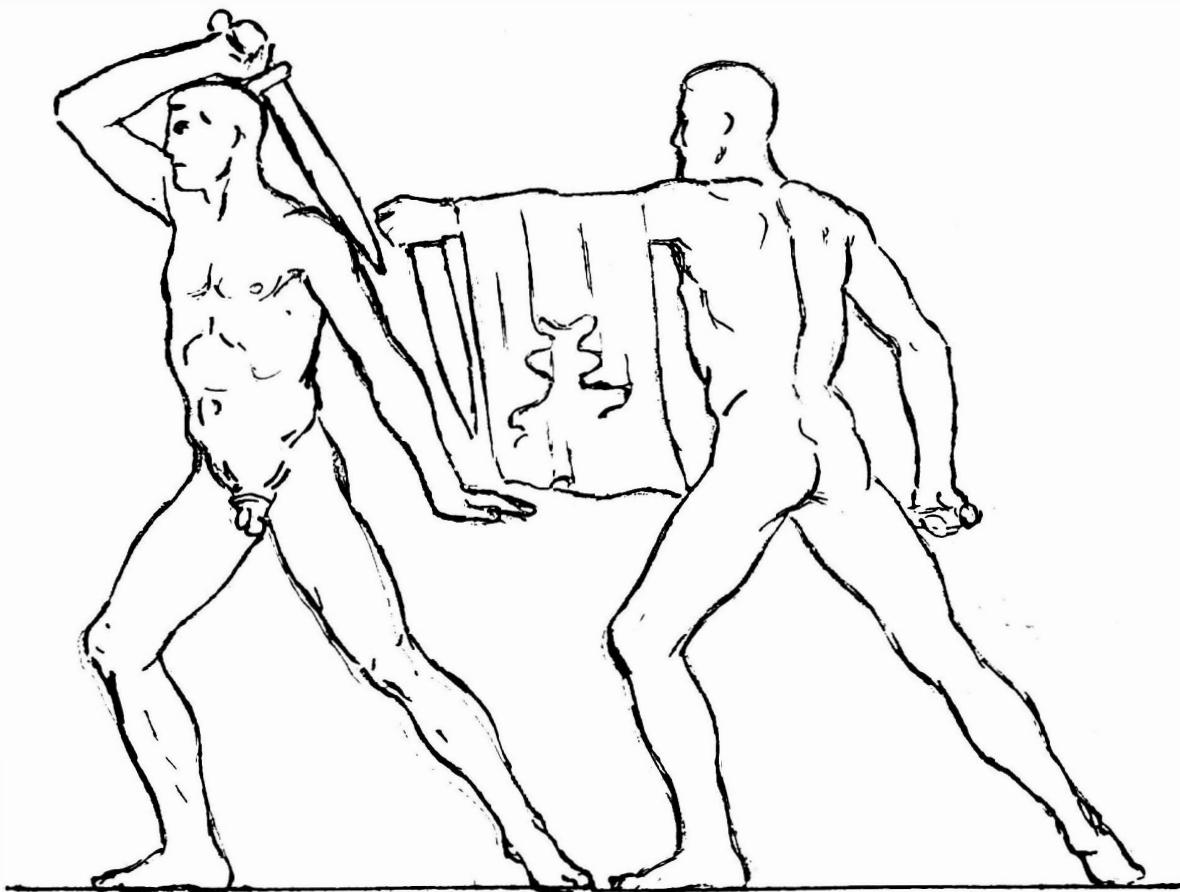


Abb. 1

Die Gruppe des Kritios und Nesiotes wiederhergestellt.

Schmücken will ich das Schwert! mit der Myrthe Ranken!  
 Wie Harmodios einst und Aristogeiton,  
 Da sie den Tyrannen  
 Schlugen, da der Athener  
 Gleicher Rechte Genosse ward.

Liebster Harmodios, du starbest nicht!  
 Denn sie sagen, du seiest auf der Seel'gen Inseln,  
 Wo der Renner Achilleus,  
 Wo mit ihm Diomedes,  
 Tydeus trefflicher Sprosse, wohnt.

Schmücken will ich das Schwert! mit der Myrthe Ranken!  
 Wie Harmodios einst und Aristogeiton,  
 Da sie bei Athenes  
 Opferfest den Tyrannen,  
 Hipparch den Tyrannen, ermordeten.

(Von Hölderlin übersetzt)

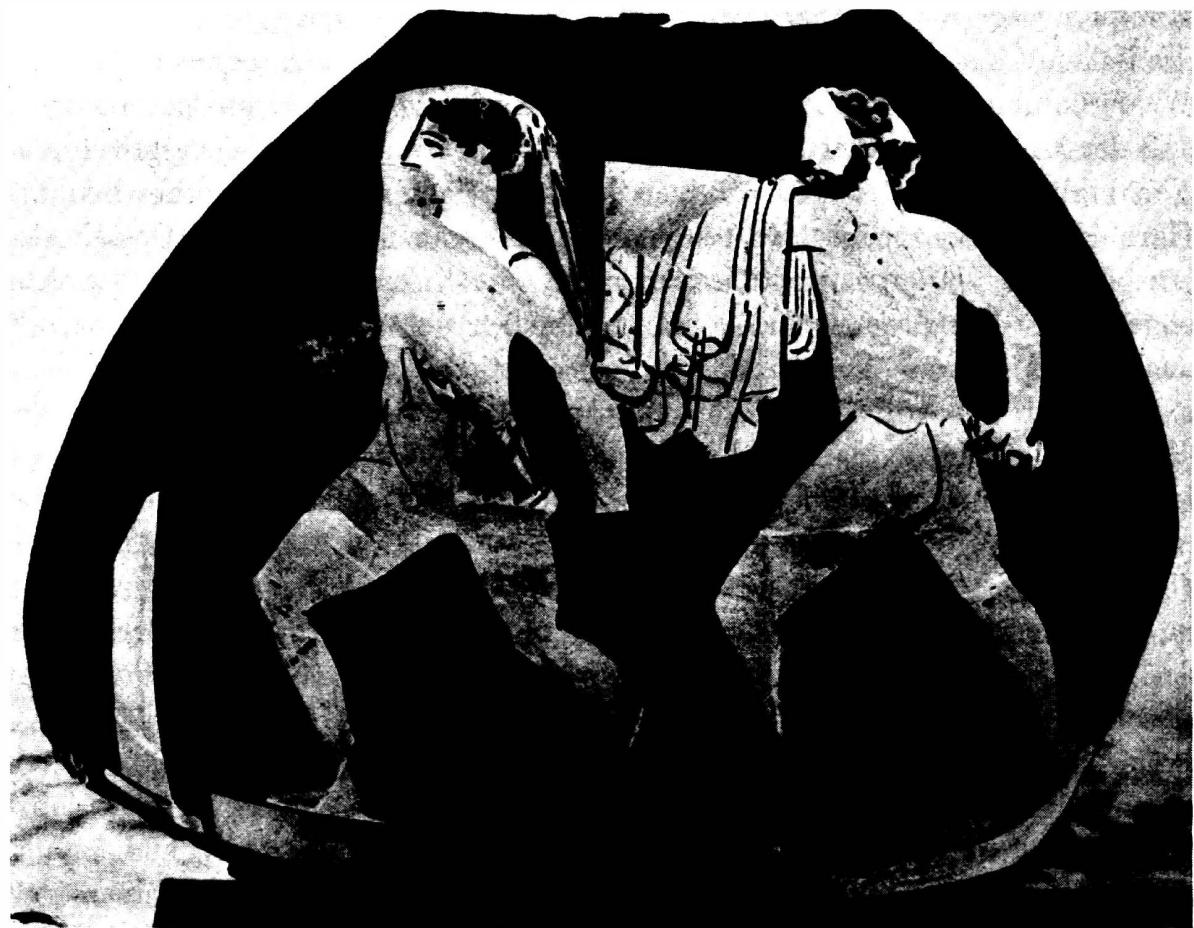


Abb. 2

Nachbildung der Gruppe auf einer attischen Kanne in Boston (um 400 v. Chr.).

Als Xerxes 480 die von den Athenern geräumte Stadt besetzte, entführte er die Statuen in seine Residenz Susa nach Persien, und erst Seleukos I. und Antiochos I. gaben die Gruppe den Athenern zurück. Sogleich nach der Vertreibung der Perser aber, 477/76 v. Chr., errichteten die Athener eine neue Gruppe aus Erz, von der Hand des Kritios und Nesiotes<sup>2)</sup>), und diese ist es, von der wir freie griechische Nachbildungen, aber auch römische Kopien besitzen. Erst durch Funde und Forschungen der letzten Jahre lernen wir sie recht verstehen.

Unter den Kopien der römischen Kaiserzeit ist am besten erhalten die bekannte Marmorgruppe im Neapler Nationalmuseum, die aus der Villa des Kaisers Hadrian stammen soll. Auf meine Bitte hatte der Basler Maler Karl Dick die Freundlichkeit, eine Wiederherstellung der Gruppe zu zeichnen (Abb. 1), bei der die falschen Ergänzungen der Neapler Statuen nach den anderen Nachbildungen berichtigt sind, wie es E. Buschor fordert (S. Ber. München 1940, 17 ff.). An der Neapler Statue des zum Schlag ausholenden Harmodios ist antik nur der Torso mit Kopf und linkem Oberschenkel; an dem schützend heranschreitenden Aristogeiton nur der

<sup>2)</sup> Kritios schuf wohl das Modell, Nesiotes war der Erzgießer, nach E. Homann-Wedekind, AM. 60/61, 1935/6, 212; A.J.B. Wace, AA. 1938, 371.

Rumpf mit den Beinen, das Gewand und – die Angaben schwanken – wohl ein Teil des linken Armes ohne die Hand. Alles andere ist, z. T. falsch, ergänzt. An einer Wiederholung des Harmodioskopfes in New York lassen Ansatzstellen erkennen, daß der rechte Arm über den Kopf zurückgebeugt war<sup>3)</sup>). Zahlreiche griechische Nachbildungen der Gruppe bestätigen dies und zeigen zudem das rechte Bein des Harmodios stärker gebeugt als bei der Neapler Ergänzung, die ganze Gestalt also entsprechend dem Aristogeiton vorgeneigt, die linke Hand fast rechtwinklig abgespreizt, die Schwertscheide an einem Riemen, der über die Schulter hing, wie auch aus Spuren am Neapler Harmodios hervorgeht.

Den Kopf des Aristogeiton, der in Neapel fehlt, vermutete G. Treu schon vor über 60 Jahren im Typus eines bärtigen Kopfes in Madrid, der dort als Bildnis des ionischen Naturphilosophen Pherekydes galt. Dies hat sich 1939 glänzend bestätigt: In Rom wurde eine Wiederholung der Aristogeitonstatue gefunden, und auf diese paßte Bruch auf Bruch eine Wiederholung des «Pherekydes», die W. Amelung in den Magazinen des Vatikans einige Jahre zuvor entdeckt hatte. Der Ansatz des linken Arms an der neuen Statue zeigt, daß er gerade ausgestreckt und nicht so schwächlich gesenkt war wie bei der Neapler Replik.

Gewöhnlich sieht man das Paar in einer Aufstellung abgebildet, die in mehreren Sammlungen von Gipsabgüssen und dann auch im Neapler Museum durchgeführt wurde: die beiden Freunde Rücken an Rücken nebeneinander angreifend. Analysiert man die künstlerische Gestaltung der großen Tat genau, so sieht man, daß diese Aufstellung unmöglich ist. Durch die Anlage der beiden Gestalten wird eine andere Aufstellung völlig gesichert.

Dabei ist auszugehen von der Erkenntnis E. Loewys, daß die Kämpfer ganz flächenhaft komponiert und nur von der Seite in allen wesentlichen Teilen überschaubar sind (Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst, 1900, 31 f., 39). Eine zweite grundsätzliche Feststellung erlaubt das Geschehen selbst: Harmodios, der jüngere der beiden Freunde, ist der Vorkämpfer, er führt die Tat aus, ihn müssen wir zuerst betrachten.

Schon das Motiv des Harmodios ist eine kühne Erfindung: Mit dem rechten Bein weit ausfallend, holt er mit der Rechten zum Schlag aus. Die natürliche Haltung beim Zuschlagen ist es, das linke Bein vorzustellen. So geben alle älteren Künstler den Vorkämpfer wieder, mit zwei Ausnahmen, die wir später kennenlernen werden. Bei den üblichen Kampfbildern dringt die linke Körperseite voran, durch den Schild gedeckt. Dieses Motiv war für die Gruppe unbrauchbar, weil – soviel zeigt uns allein schon die Gestalt des Harmodios – der Vorkämpfer nach links bewegt sein sollte. Bei Harmodios kommt in dem Vordringen der gewaltig angespannten rechten Seite des Körpers die Energie unvergleichlich zum Ausdruck. Kritios, der Meister der Gruppe, war der erste Künstler, der auch bei ruhig stehenden Figuren in dieser Weise die rechte Körperseite gleichsam befreite. Während alle älteren Jünglingsbilder ruhig auf dem rechten Bein stehen und das linke entlasten,

<sup>3)</sup> G. Richter, AJA. 32, 1928, 1ff. Hier und bei Buschor a. O. die Literatur zur Gruppe.

steht das berühmte, gewöhnlich dem Kritios zugeschriebene Knabenbild der Akropolis auf dem linken Fuß und wendet das Haupt zu seiner rechten Seite, die von einer nie vorher geschauten latenten Energie erfüllt ist.

Aus dem Vordringen der rechten Seite des Harmodios ergibt sich, daß seine linke besonders ungedeckt erscheint. Er opfert sein Leben für seine Tat. Aristogeiton, der statt des fehlenden Schildes den Mantel zum Schutz vorhält und in der gewöhnlichen Weise angreift, ist auch in diesem Motiv das völlige Gegenbild des Harmodios, wie in allen anderen Zügen, die wir später beschreiben werden. Harmodios braucht den Schutz des Gefährten. Er ist ohne Schutz seiner linken Seite gar nicht denkbar<sup>4)</sup>), und Aristogeiton ist nur darauf angelegt, den Freund zu decken. Er sollte vom Rücken gesehen werden, wie der hier reicher durchgebildete Mantel zeigt. Die Handlung, die das Paar verbindet, kann nur in einer Aufstellung zum Ausdruck kommen, in der Aristogeiton tatsächlich die linke Flanke des Harmodios zu schützen fähig ist. Unter den vielen, die sich um die Wiederherstellung der Gruppe bemüht haben, hat allein E. Buschor (S. Ber. München 1940) die kühne Folgerung gezogen, Aristogeiton so zur linken Seite des Harmodios aufzustellen, daß der Mantel gerade die linke Flanke des Freundes deckt. Diese Aufstellung wird dem inneren Gehalt der Gruppe besser gerecht als alle früheren – mit Ausnahme der flächenhaften Anordnung, der Buschor früher selbst den Vorzug gab, denn sie allein erfüllt die Forderung klarer Überschaubarkeit, die im Wesen der beiden in einer Ebene sich entfaltenden Gestalten liegt.

Bei Buschors Vorschlag steht Harmodios jedem Schlag des Aristogeiton im Wege. Besonders aber geht ein feiner Zug der Komposition verloren, der nur bei der flächenhaften Aufstellung in der richtigen Ergänzung sichtbar wird. Die linke Hand des Harmodios war fast rechtwinklig abgespreizt. Hauser sah darin (RM. 1904, 173) eine Reflexbewegung, «sie spiegelt die Wucht, mit welcher die Rechte zum Schlage ausholt»; sie bezeichnet den Moment der Tat, sei es unbewußt oder auch als bewußtes Zeichen für Aristogeiton. Auch formal leitet diese Horizontale zum Freunde über, parallel zu dessen linkem Arm; sie nimmt die mächtig vorstrebende Bewegung auf, die, in der großen Mantelfläche besonders eindrucksvoll, die Tat des Harmodios beschützt. Das auffallend plötzliche Ansteigen des unteren Mantelumrisses nahe der linken Ecke (Brunn-Bruckmann Taf. 326) erklärt sich am besten aus der Rücksicht auf Harmodios' linke Hand und bestätigt so die Richtigkeit der Aufstellung.

Diese klare Verbindung der Gestalten ist nur ein Teil der kunstvollen Entsprechungen, in denen die beiden parallel bewegten Gestalten zueinander komponiert sind, und die nur in der flächigen Aufstellung ganz sichtbar werden. Erscheint Harmodios ganz von vorn, so Aristogeiton ganz vom Rücken. Der hochgereckte Rumpf des Jüngeren wölbt sich vor, der breitere des Älteren ist eingezogen; die ruhigere größere Fläche des Aristogeiton bekommt ihren Sinn durch den heftig

<sup>4)</sup> Auf allen späteren Bildern, die das Harmodiosmotiv verwenden (unten S. 197) ist die linke Seite geschützt oder überhaupt nicht gefährdet.

bewegten Körper des Harmodios, und so ergänzen sich alle Einzelheiten. «Nicht zwei Männer waren es ja, die den Tyrannen erschlugen, sondern ein Mann und ein Knabe, ἔραστής und ἔρωμενος. Der nie vergessene Grund, welcher den Helden das Schwert in die Hand drückte, war die Eifersucht des Aristogeiton auf die begehrlichen Augen, welche einer der Peisistratiden dem Harmodios zugeworfen hatte.» So Hauser (a. a. O.), der dann auf feine Beobachtungen Patronis hinweist: beim Aristogeiton ist das Muskelrelief höher, die Grenzen der Muskeln sind schärfster gezeichnet als am Jüngling Harmodios, bei dem die jugendliche, weichere, unterfettete Haut Übergänge zwischen den elastischen Muskeln schafft.

Alle diese Unterschiede und Entsprechungen bedeuten mehr als formale Abwechslung, sie vollenden die künstlerische Einheit der Gruppe. Sie gehört dem frühen strengen Stil an, der die Teile des Werkes nicht mehr in archaischer Weise aneinanderfügt, sondern organische Zusammenhänge andeutet, so daß die mächtigen Formen einem gemeinsamen Willenszentrum untergeordnet erscheinen. Auch in den großgeformten Gesichtern trägt der mächtige Blick den Ausdruck eines einzigen großen Willens. Da nun die beiden Willen in solcher Übereinstimmung gezeigt sind, wirkt die ganze Gruppe nicht mehr als eine Komposition aus unabhängigen Gestalten, wie eine archaische Gruppe, sondern als das Wunder der Einheit zweier Wesen.

Selbst bei der hochklassischen Gruppe des Myron, dem Streit von Athene und Marsyas, sind die Gestalten nicht enger verbunden, jedoch ist hier der Rhythmus der Bewegung fließender als bei der Gruppe der Tyrannenmörder. Bei dieser ist noch mehr bewahrt vom ruhigen Sein der archaischen Welt, besonders in den einfachen Parallelen des Aufbaus. Die archaische Strenge ist nicht mehr selbstverständlich wie in der älteren Zeit, sondern sie wird zum Ausdruck des individuellen Ethos. Die gewaltige Tat wirkt nicht als rascher Vorgang, wie das Zusammenprallen von Athene und Marsyas, sondern als ewiges Bild des Kampfes um die Freiheit, eines Kampfes, der nicht nur geschildert wird wie in archaischer Zeit, sondern als die bewußte Tat neuer Helden erscheint.

\* \* \*

Obwohl bei der geschilderten flächenhaften Aufstellung die künstlerische Einheit vollkommen deutlich wird, war die Gruppe nicht etwa nur auf diese Ansicht hin komponiert, sie war keine «einansichtige Gruppe», wie späthellenistische Werke, etwa der Laokoon. Die vorhellenistische Kunst rechnet überhaupt nicht mit dem Betrachter, sondern sie fügt die plastischen Körper nach ihren eigenen Gesetzen aneinander. In der Bindung der alten Kunst an Fläche und Kubus drückt sich die feste Fügung der archaischen Welt, ihr Seinscharakter aus; und dieses innere Gesetz bestimmt auch den Aufbau unserer Gruppe. Eine Kunst, die mit einer einzigen Ansicht rechnet, würde nie eine Hauptgestalt wie den Aristogeiton

ganz vom Rücken zeigen. Jeder Betrachter verlangt danach, ihn auch von vorne zu sehen; er wird die Gruppe umschreiten und dann wieder zurückkehren. Der römische Kopist der Neapler Gruppe verlangte nach «Einansichtigkeit»; er riß deshalb die Gruppe auseinander und stellte beide Helden so einander gegenüber, daß man beide von vorne sieht; er stellte sie auf getrennte Sockel und brachte die Baumstämme, die er als Stütze seiner Marmorkopien zufügen mußte, auf der Rückseite der Gestalten an. Nun stehen die Figuren als Bild vor einer Wand, nicht mehr als plastische Körper im Raum.

Die Erkenntnis Loewys, daß die Kämpfer nur von der Seite klar überschaubar und daher für diese Ansicht entworfen sind, hat sich heute wohl so allgemein durchgesetzt, daß niemand mehr die Aufstellung Rücken an Rücken mit der wirklichen Vorderansicht der Kämpfer begründet. Die gelegentlich ausgesprochene Vermutung, es handle sich überhaupt nicht um eine einheitlich überschaubare Gruppe, sondern man müsse sich die beiden Hauptansichten erst durch Umschreiten zusammensuchen, wird der Genialität des Werkes kaum gerecht, die bei der flächenhaften Aufstellung so wunderbar hervortritt. Auf die Analogie von Reiterpaaren, wie das des Rampinmeisters (H. Schrader-Langlotz-Schuchhardt, Die archaischen Marmorbildwerke 225), kann sich die Aufstellung Rücken an Rücken jedenfalls nicht berufen, denn hier sind zu einer herrschenden Vorderansicht die Seiten der Reiter gleichsam addiert, mit einem kühnen ersten Versuch der Verbindung durch die seitliche Wendung der Köpfe.

Dagegen gab es auf der Akropolis eine den Tyrannenmörtern ungefähr gleichzeitige Gruppe, die mit ihrer Raumerscheinung übereinstimmt: die der brettspielenden Helden. Leider sind nur kleine Fragmente erhalten, aber sie lassen erkennen, daß die beiden Helden einander gegenüber jeder mit dem rechten Bein knieten und das linke aufstellten. Sieht man von dem Unterschied ab, daß beide Helden der Kritiosgruppe in derselben Richtung bewegt sind, dann bleibt als Gemeinsames die für einen späteren Geschmack befremdliche kontrapostische Entsprechung: der eine Partner von vorn, der andere vom Rücken gesehen, anstatt daß beide von vorn gesehen wären: «Die beiden Figuren sind nicht im Gegensinne, sondern in streng paralleler Übereinstimmung komponiert: jeweils steht der linke Fuß auf, der zugehörige Unterschenkel muß senkrecht, der Oberschenkel in spitzem Winkel nach abwärts verlaufen sein... Stellt man die beiden Knienden einander gegenüber, so bietet die in schmaler Längsausdehnung sich erstreckende Gruppe von jeder der beiden Längsseiten das gleiche Bild. Sie ist nicht durch Vertauschung der Glieder der Figuren als antithetische Gruppe mit einer gleichgewichtig komponierten Hauptansicht aufgebaut. Sie ist vielmehr durch die genaue Wiederholung des Motivs um diese Entsprechung gebracht, dafür aber, von der Einansichtigkeit befreit, naiv in den Raum gestellt. Darin unterscheidet sie sich von den meisten Darstellungen gleichen Themas auf Vasenbildern. Hier war naturgemäß eine einzige bildhafte Ansicht erwünscht; es ergab sich damit zwangsläufig ein Aufbau der Figuren im Gegensinne, mit dem aufgestellten Bein im

Hintergrund.» (W. H. Schuchhardt, in H. Schrader, *Die archaischen Marmorbildwerke* 285) <sup>5)</sup>.

Die aus den Gestalten selbst erschlossene Aufstellung der Tyrannenmörder wird durch andere Indizien bestätigt. Die Gruppe stand «am gewöhnlichen Aufgang zur Burg, ungefähr gegenüber dem Metroon» (Arrian, *Anab.* 3, 16, 8). Das Metroon, das Heiligtum der Göttermutter, haben die amerikanischen Ausgräber vor einigen Jahren wiedergefunden (Hesperia 1940, Taf. 1); Reihen von Statuenbasen davor bezeugen die Richtung der Straße, auf der sich der Festzug an den Panathenäen, den großen Heiligtümern des Marktes entlang, der Burg zu bewegte. Unterhalb des Metroon kann die Gruppe nicht gestanden haben, sonst würde Arrian angeben, daß sie einem der dort gelegenen berühmten Gebäude gegenüberstand; oberhalb des Metroon fehlen die Statuenbasen, wohl deshalb, weil sich hier der Festplatz der «Orchestra» befand, der auch als Aufstellungsort der Gruppe angegeben wird. Hier hatte der Festzug das Metroon zur Rechten oder zur Rechten, zurückgelassen, die Gruppe aber zur Linken. Sie schien sich dem Zuge entgegenzubewegen, so wie einst die Mörder dem Hipparch entgegengetreten waren, und zu dieser Situation an der Straße paßt keine andere Aufstellung besser als die flächenhafte.

Die Bewegung von rechts nach links ist bei einer Kampfgruppe ungewöhnlich. Die Richtung nach rechts wird von den Griechen meist etwas bevorzugt, bei aller Neigung zum Gleichgewicht des Bildaufbaus und zur geschlossenen Komposition. So hat die Bewegung nach rechts bei Kampfbildern einen leisen Vorrang über alle Gegenbewegungen; es ist die Richtung des Sieges. Nach links bewegte Gestalten empfinden wir als die unterliegenden, wie den Aktaion der Selinunter Metope<sup>6)</sup>, wenn nicht besondere künstlerische Mittel diesen ersten Eindruck übertönen. Pheidias verleiht der Gesamtkomposition, selbst an den Ostmetopen des Parthenon, eine solche Einheit, daß man das siegreiche Zusammenwirken der Götter empfindet, obwohl die kleinere Zahl unter ihnen von rechts nach links bewegt ist. Der neuen Einheit dienen Bewegungen aus dem Bild heraus und von oben nach unten, wie beim Gigantengemälde auf dem Schild der Athene Parthenos. Daraus wird dann in der Spätantike die horizontale Scheidung der triumphierenden oberen und der besieгten unteren Welt; im Mittelalter erscheinen sogar die bevorzugten Gestalten auf der linken Seite des Bildes.

Die Tyrannenmörder sind für ihre Tat gefallen. Es mag aber noch ein anderer Grund bei der Bewegung nach links entscheidend gewesen sein. Nach links gewandt pflegen Götter und Heroen den Zug der Verehrenden auf Weihreliefs zu empfangen, der von der linken Seite des Bildes naht. Selbst auf dem symmetrisch aufgebauten Parthenonfries thront der Vater der Götter nach links. Auf

<sup>5)</sup> Die Tyrannenmörder bieten also die von W. Déonna REG. 43, 1930, 392 vermißte, allerdings einzige Analogie zur Raumerscheinung der Brettspieler. Vgl. auch REG. 44, 1931, 279ff. (De la Coste-Messelière).

<sup>6)</sup> M. Wegner, JdI. 46, 1931, 83ff. H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, 90ff. De la Coste-Messelière, *Au Musée...* 1936, 315ff. mit weiterer Literatur und Hinweis auf die Ausnahme der Caeretaner Hydrien.

den panathenäischen Amphoren wird Athene durch zwei Jahrhunderte von rechts nach links kämpfend dargestellt, bis man aus künstlerischen Gründen die Richtung umkehrte. Man muß sich Harmodios und Aristogeiton nur einmal nach rechts bewegt denken, um zu sehen, wieviel damit von der Wirkung verloren wäre. Wir würden einen objektiven Vorgang betrachten, während wir jetzt den Heroen gegenüberzutreten glauben. Nur die großartige Erfindung des Harmodios macht die kühne Wendung nach links möglich. Sie ist so gewaltig, daß sie über unser Empfinden Herr wird, das bei der siegreichen Bewegung die Richtung nach rechts erwartet. Man ist versucht zu sagen: Die Gruppe wirkt erst in sich abgeschlossen, wenn man sich den Zug der Panathenäen ihr entgegenkommend vorstellt.

Wie bedeutsam die Bewegung nach links für die künstlerische Wirkung der Gruppe war, sieht man am deutlichsten an den Nachbildungen auf griechischen Werken, denen die ungewohnte Richtung des Kampfes zu schaffen machte. Am einfachsten hilft sich der Emporionmaler auf der Lekythos in Wien, die er um 470 bemalt hat (Haspels, *Lekythoi* Taf. 48, 4): er gibt die Gruppe spiegelbildlich, also nach rechts gerichtet, und nimmt es in Kauf, daß Harmodios mit dem linken Arm zuschlägt. Der Kopenhagener Maler bewahrt auf seinem Würzburger Stamnos (Langlotz, Katalog Taf. 182) die Linkswendung und die Haltung des Harmodios, läßt aber den Aristogeiton von der linken Seite des Bildes her den Hipparch erstechen, der so zwischen die beiden Mörder kommt. Damit erhält die Komposition die Geschlossenheit, die wir beim erzählenden Bild, nicht bei der Statuengruppe der Heroen erwarten. Am wichtigsten ist aber das Bild einer Kanne in Boston (Abb. 2 nach W. Hahland, *Vasen um Meidias* Taf. 6a); hier ist nicht wie auf den anderen Vasen in freier Anlehnung an die Gruppe die Tat der Helden dargestellt, sondern das plastische Werk als solches nachgebildet, in der ursprünglichen Linkswendung, in der von uns vorgeschlagenen Anordnung, ja sogar auf der zugehörigen Basis, wie andere Nachbildungen von plastischen Gruppen (JdI. 1937, 33ff., Raubitschek *Hesperia* 8, 1939, 155ff.). Das Gleichgewicht versuchte der Künstler trotz der Linksbewegung dadurch herzustellen, daß er links noch eine oben schief abgeschnittene Spitzsäule anbrachte, auf niedriger Standplatte, wohl einen Apollon Agyieus (Studniczka, NJbb. 17, 1906, 546).

Buschor hat (S. Ber. München 1940, 17ff.) gezeigt, daß die meisten übrigen Nachbildungen der Gruppe die Gestalten sich so überschneiden lassen, wie dies in der Wirklichkeit nicht der Fall gewesen sein kann, daß sie also als selbständige Überlieferung für die Wiederherstellung der Gruppe ausscheiden. Um so interessanter sind sie aber für die Geschichte des Ruhmes der Gruppe. Die ersten beiden Nachbildungen, die wir nannten, sind bald nach der Aufstellung der Gruppe entstanden; daneben bezeugen motivische Einwirkungen auf Kampfbilder anderen Inhaltes die erste mächtige Wirkung der Gruppe. Eine viel größere Zahl von Nachbildungen findet sich in den Jahren nach einem Ereignis, das die Erinnerung an die Helden neu erweckte, nach der Vertreibung der Dreißig Tyrannen und der Wiederherstellung der Demokratie 403/2. Die meisten dieser Nachbildungen gehören einem

einigen Typus an (Abb. 3). Dieser Typus der überschnittenen Gruppe «ist vielleicht geradezu von den Atheneschilden der panathenäischen Amphoren aus gegangen, die er prächtig füllt, und dann zu fast kanonischer Geltung für die Flächenwirkung der Gruppe gelangt» (Buschor a. a. O.). Versucht man, auf engem Raum die beiden Gestalten sich überschneidend abzuzeichnen, so kann man keine bessere Lösung finden als die des «Schildzeichentypus». Nur das rechte Bein des Aristogeiton wird von dem des Harmodios überschnitten, alle anderen Konturen bleiben ungestört. Dabei wird aber die Gesamterscheinung reicher als bei der ursprünglichen Aufstellung, die neue Lösung entspricht ganz dem Geschmack des



Abb. 3

Panathenäische Amphora in London.



Abb. 4

Münze von Kyzikos.

reichen Stils. Der neue Typus tritt zuerst auf einer panathenäischen Amphora in London (Abb. 3) und auf zweien in Hildesheim auf, die Süßerott (Griech. Plastik 70ff. 146. 205f.) in das Jahr der Vertreibung der Dreißig Tyrannen datiert hat. Aus der Bedeutsamkeit dieses Ereignisses erklärt sich die besondere Stattlichkeit der Amphoren. Wenig später entstand auch die Bostoner Kanne (Abb. 2), die im Grab eines der Kämpfer für die Freiheit Athens gefunden wurde, und auch eine leider noch immer unveröffentlichte Kanne der Villa Giulia in Rom gehört in diese Zeit. (Hier ist das Schildzeichenbild so in die Fläche gezogen, daß Aristogeiton dem Harmodios vorausschreitet. Der Maler ging von dem geläufigen Bild der Amphora, nicht vom Original der Gruppe selbst aus.) Man kann das Zeugnis der Bostoner Kanne nicht gewichtig genug nehmen. Wäre der Schildzeichentypus die richtige Anordnung, so ließe sich das Auseinanderziehen der Figuren auf der Bostoner Kanne gar nicht erklären in einer Zeit, die doch malerische Überschneidungen aufgreift, wo sie sie findet.

Die überschnittenen Gruppen auf den Schilden der panathenäischen Amphoren

kämpfen nach links, wie das Vorbild, weil auch das Athenebild nach links schreitet. Die anderen Nachbildungen wenden die Schildzeichengruppe nach rechts, weil man an der Linkswendung auf Flächenbildern Anstoß nahm. Der Schöpfer dieser nach rechts gewandten überschnittenen Gruppe muß das Vorbild in der von uns erschlossenen Aufstellung vor Augen gehabt und von der Rückseite betrachtet und gezeichnet haben, denn er zeigt Aristogeiton von vorn, mit seinem ganzen Mantel. Auch dies spricht gegen Buschors Vorschlag, die Gruppe aufzustellen: bei ihm überdeckt Harmodios Rücken den Mantel des Aristogeiton. Aber auch die nach rechts gewandte überschnittene Gruppe befriedigte nicht alle Künstler: Der Künstler des Marmorthrons JHS. 1884, Taf. 48 (um 350 v. Chr. gefertigt, Studniczka, NJbb. 17, 1906, 548) stellt ihr auf der anderen Seite des Throns den Harmodios allein in der richtigen Ansicht gegenüber, verwendet ihn aber als Helden, der eine zu Boden gesunkene Amazone tötet.

Die Schildzeichengruppe wirkte rasch weit über Athen hinaus. Das früheste Beispiel dürften Goldmünzen der Stadt Kyzikos sein (Abb. 4). Gewöhnlich werden diese zwar hoch ins 5. Jahrhundert datiert (zuletzt Regling, Zeitschrift für Numismatik 41, 1931, 11f.). Damit wären sie eine unerklärliche, völlig vereinzelte Vorwegnahme des Schildzeichentypus. Stilistisch und thematisch passen sie viel besser in die Zeit um 400. Kyzikos war anscheinend eine Art zweiter Münzstätte des attischen Reiches neben Athen selbst, das dort die «für die athenische Herrschaft nötigen Goldmünzen» prägen ließ (R. Weil, Zeitschrift f. Num. 25, 1906, 58). In der Wiederherstellung der Demokratie in Athen durfte Kyzikos ein erstes Anzeichen für den Wiederaufstieg seiner Patronin sehen; das Bild der Tyrannenmörder war das Symbol der neuen Hoffnungen.

Auch die schöne Gruppe von Odysseus und Telemach auf einem Fries am Grabmal eines lykischen Fürsten, einst in Gjölbaschi, jetzt in Wien, ist in freier Anlehnung an den zuletzt besprochenen Typus geschaffen. Telemach entspricht dem Aristogeiton und deckt die ungeschützte Seite des bogenschießenden Vaters. Dieser selbst ist mehr verändert, nicht nur durch das Motiv des Bogenschießens, sondern auch durch das Vordringen der linken Körperseite, das der Rechtswendung der Gruppe besser entspricht.

\* \* \*

Wir haben den Ruhm der Gruppe des Kritios verfolgt und können nun aus dem neugewonnenen Verständnis noch zurückschliessen auf die erste Gruppe der Tyrannenmörder, sie war ein Werk Antenors, des größten Bildhauers des spätarchaischen Athen. Bisher waren alle Versuche vergeblich, Nachbildungen der Gruppe Antenors nachzuweisen. Man hat meist angenommen, daß sie in den Motiven mit der Gruppe des Kritios übereinstimmte, und wie mir scheint mit Recht, denn griechische Künstler verändern die Motive der Vorbilder nur, wenn es sich nicht vermeiden läßt. Und doch muß sie im Stil ganz verschieden gewesen sein,



Abb. 5

Telamon und Herakles im Kampf gegen Amazonen. Attische Amphora in Arezzo.

«in flächiger Ausfallstellung mit kapriziösem Umriß lächelnde Gestalten mit reichem Haargelock und Muskelspiel» (Buschor, Plastik 50). Die künstlerische Einheit des jüngeren Werkes beruhte, wie wir sahen, auf der inneren Einheit jeder der beiden Gestalten. Eine solche Unterordnung unter ein Willenszentrum kennt die archaische Kunst noch nicht. Sie fügt die Teile gleichberechtigt aneinander, wie etwa auf dem Amazonenkrater des Euphronios in Arezzo (Abb. 5). Gerade dieses Bild gibt sogar ein auffallend bestimmtes Indiz dafür, daß das Werk des Antenor in den Motiven mit dem des Kritios übereinstimmte. Der Telamon dieses Bildes ist die einzige archaische Gestalt im Motiv des Harmodios, die ich nachweisen kann; sie kann kaum unabhängig von der Gruppe des Antenor geschaffen sein. Das Bild des Euphronios ist nur das erste einer großen Reihe von Neugestaltungen des Motivs, besonders auf den Vasen, die auf Monumentalbilder des Polygnot und seines Kreises zurückgehen<sup>7)</sup>. Es ist kaum ein Zufall, daß auf

<sup>7)</sup> Antenors Gruppe der Tyrannenmörder ähnelt den nach links bewegten Gruppen des Streites von Apollon und Herakles um den Dreifuß. Die Reihe dieser Gruppen beginnt mit der Amphora des Andokides (Pfuhl, MuZ. Abb. 314). Hier findet sich zum erstenmal die mächtige Ausfallstellung der rechten Körperseite, im Gegensatz zum kaum älteren Bostoner Dreifußstreit des Amasis (Pfuhl, MuZ. Abb. 219). Seine Erfüllung findet dieses Motiv erst durch Antenors Erfindung des Harmodios, bei dem die Ausfallstellung beherrscht wird von dem mächtig zum Schlag ausholenden rechten Arm. Phintias übertrug das Motiv auf das Dreifußthema (Furtwängler-Reichhold Taf. 91), und viele andere, wie Myson und der Berliner Maler, bildeten es weiter (vgl. Overbeck, Kunstmythologie Taf. 24, 6ff.). Auch die berühmte Gruppe des Dreifußstreites vor dem Apollontempel in Delphi, die Herodot 7, 28

demselben Bild des Euphronios Herakles' Ausfallstellung an den Aristogeiton erinnert. Wie bei diesem der Mantel über dem Arm liegt, so bei Herakles das Fell (wie schon beim Herakles des Siphnierzrieses). Vielleicht bewahrt auch die Vivenziohydria einen fernen Nachklang der Antenorgruppe (AJA. 1918, 147).

Die großartige Erfindung des Motivs also, das inhaltlich das Paar so eng zusammenschließt, gehört dem Antenor, und sie ist würdig der anderen Werke, die wir von ihm kennen. Kritios hat sich treu an den großen Meister angeschlossen, sein Werk aber im inneren Aufbau neu gestaltet und wunderbar vertieft. Der äussere Aufbau mußte in der Zeit des Kritios schon etwas altertümlich und herb wirken, und gerade dieser Zug verlieh dem Paar eine eigentümliche Macht. Ohne älteres Vorbild hätte Kritios die Gruppe auch äußerlich enger zusammengeschlossen, wie es wenig später einem großen Meister mit der neugefundenen Gruppe von Zeus und Ganymed aus Olympia gelungen ist. In seiner schönen Veröffentlichung dieser Gruppe im 100. Berliner Winckelmannsprogramm läßt E. Kunze durchblicken, daß auch sie von einem attischen Meister geschaffen wurde.

Die Schöpfung des Kritios wirkte durch die Jahrhunderte weiter, wie wir es sonst nur von den klassischen Götterbildern wissen, nicht nur in Nachbildungen der ganzen Gruppe, sondern auch in Einzelgestalten. Das vor Antenor unbekannte Motiv des Harmodios wird nun eines der häufigsten Kampfmotive; am großartigsten neu gefaßt im Peirithoos des Westgiebels von Olympia, aber schon vorher in der polygnotischen Malerei umgestaltet in der Aktaionmetope in Selinunt, später auf Schild und Metopen des Parthenon, dem melischen Relief der kalydonischen Jagd, dem Nereidenmonument, dem Nike-Theseion- und Phigaliafries usw.<sup>8)</sup> Das Motiv des Aristogeiton wurde noch rascher, besonders von der Vasenmalerei, aufgenommen<sup>9)</sup>.

An den Schicksalen von Antenors Erfindung ist ein guter Teil der Geschichte der Gruppenbildung abzulesen. Seine flächenhaft additive Anordnung der Figuren wurde von Kritios zu einer gespannten Harmonie gewaltiger Wirkung umgeschaffen. Die Nachbildungen des 5. Jahrhunderts lösen die Spannungen mehr und mehr. Für jede der beiden Gestalten ist in Aphrodite und Apollon der Parthenonmetopen die klassische Form zu finden; für die ganze Gruppe in der reichen Anordnung des Schildzeichentypus, der Gruppe von Odysseus und Telemach von Gjölbaschi. Die Römerzeit stellt die Helden antithetisch dekorativ gegenüber; die Archäologie des

---

nennt und Pausanias 10, 13, 7 beschreibt, dürfte das Motiv Antenors übernommen haben, denn eine samische Münze der Kaiserzeit (Overbeck, Apollon, Münzt. 5, 22) zeigt den Dreifußstreit in dem zuerst bei Phintias überlieferten Typus. Es muß also ein monumentales Werk dieses Typus gegeben haben, das die Perserzerstörung überdauerte, und dies war am ehesten die delphische Gruppe. Daß Herakles bei diesem Typus die Keule schwang, paßt zu Pausanias Beschreibung, es sei ein wirklicher Kampf dargestellt gewesen, besser als ein bloßes Zerren am Dreifuß wie bei den anderen Typen. – Soeben veröffentlicht T. Romagnoli RM. 58, 1943, 178 eine neue Amphora aus der Schule des Berliner Malers mit dem Harmodiosmotiv beim Dreifußstreit.

<sup>8)</sup> Winter, Kunstg. i. B. I 245, 4. 247, 2. 264, 3. 277, 8. 279, 1. 281, 2. Jacobsthal, Mel. Rel. Taf. 60.

<sup>9)</sup> Beazley, Attic RF Vase Painters, 217, 16. 961, 536, 36. 413, 12. 337, Brüssel usw.

19. Jahrhunderts sucht die klassizistische Antithese mit den ererbten Vorstellungen barocker Allansichtigkeit zu vereinen. Diese Verfälschung war schon durch Adolf Hildebrandts Wiederentdeckung der Grundgesetze plastischen Schaffens und durch die sich anschließenden Forschungen E. Loewys überwunden. Daß die Folgerungen für die Aufstellung der Gruppe sich nicht längst durchgesetzt haben, erklärt sich nur aus der Einzigartigkeit der großen künstlerischen Schöpfung, die sich immer nur teilweise dem Verständnis erschließt.

Unter der Gruppe des Kritios stand ein Epigramm, von dem merkwürdigerweise nur das erste Distichon als Werk des Simonides überliefert ist: «Wahrlich ein großes Licht ward den Athenern, als Aristogeiton und Harmodios den Hipparch töteten.» Vielleicht stand nur so viel unter der Gruppe des Antenor. Bei den amerikanischen Ausgrabungen wurde ein Stück von der Basis der Gruppe des Kritios gefunden, mit dem Ende eines zweiten Distichons «... (und in Freiheit) das Vaterland setzten.» Es war ein schöner Gedanke P. Friedländers, daß man wie die Standbilder so auch das Epigramm erneute, indem man es erweiterte (Studie Ital. di Filol. Class. 15, 1938, 92):

Ἡ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ' ἡνίκ' Ἀριστο-  
γείτων Ἰππαρχον κτεῖνε καὶ Ἀρμόδιος.