

Frauen jenseits der Konvention

**Alterszüge, Tätowierungen und schwarzafrikanische Physiognomien
im Frauenbild attischer Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr.**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Leonie Maria Huf

aus

Dachau

2021

Referent: Prof. Dr. Stefan Ritter

Korreferentin: Prof. Dr. Ruth Bielfeldt

Tag der mündlichen Prüfung: 13.07.2018



FRAUEN JENSEITS DER KONVENTION

Alterszüge, Tätowierungen
und afrikanische Physiognomien
im Frauenbild attischer Vasen
des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Leonie Huf

Frauen jenseits der Konvention.
Alterszüge, Tätowierungen und afrikanische Physiognomien
im Frauenbild attischer Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr.

*Zwei Dinge haben die Götter vollkommen erschaffen:
die Frau und die Rose.*

Solon

FRAUEN JENSEITS DER KONVENTION

Alterszüge, Tätowierungen
und afrikanische Physiognomien
im Frauenbild attischer Vasen
des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Leonie Huf

Zugleich Dissertation der Ludwig-Maximilians-Universität, 2018

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Propylaeum

FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Publiziert bei Propylaeum,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Diese Publikation ist auf <https://www.propylaeum.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-823-3

doi: <https://doi.org/10.11588/propylaeum.823>

Text © 2021 Leonie Huf

Satz: Werbestudio Flenger GmbH

Umschlagillustration: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling

ISBN 978-3-96929-030-9

ISBN 978-3-96929-029-3 (PDF)

Für alle Frauen dieser Welt
... und für meinen Papa

Danksagung

In tiefer Dankbarkeit und Liebe dem mit den Rosen, seinen Freunden und seiner Familie.

Am Schaffensprozess dieser Dissertation haben folgende Personen einen großen Anteil gehabt, bei denen ich mich hiermit herzlich bedanken möchte. Aufzählungen folgen der alphabetischen Reihenfolge. Zuallererst möchte ich mich herzlich bei meinem Erstbetreuer Stefan Ritter bedanken, der mir ein wunderbarer Lehrer war und mir schon früh in meinem Studium beigebracht hat, genau hinzuschauen. Für seine Hilfe bei der Strukturierung der Vasenbilder und der Konzeption der vorliegenden Arbeit sowie für die großen Freiräume, die er mir gewährt hat, bin ich ihm unendlich dankbar.

Mein tiefer und aufrichtiger Dank gilt meiner Zweitbetreuerin Ruth Bielfeldt, die mich durch ihre positive Art Mut hat fassen lassen und mir das Gefühl gegeben hat, aufgehoben zu sein.

Tonio Hölscher gebührt großer Dank, dass ich sein Doktorandenseminar besuchen durfte, das kostbare Denkprozesse in Gang gesetzt hat; Stefan Schmidt möchte ich für seine Anregungen und die Zeit danken, die er sich für mich und mein Projekt genommen hat.

Für wertvolle Tipps, Literaturhinweise und moralische Unterstützung danke ich herzlich Constanze Graml, Johannes Lipps, Viktoria Rächle und Thoralf Schröder.

Im Besonderen möchte ich mich herzlich bei Johannes Lipps bedanken, der mir beruflich die Möglichkeit zur Weiterentwicklung gegeben hat; meinen Chefinnen Claudia Herkommer und Barbara von Kloeber danke ich herzlich, dass sie mir die nötige Flexibilität gewährt und das Arbeitsleben schön gemacht haben.

Für die Zurverfügungstellung eines Arbeitsplatzes danke ich Manuel Frische (Bibliothek für Romani-sche und Italienische Philologie der LMU München), Brigitte Müller (Bayerische Staatsbibliothek) und Matthias Weeber (Fachbibliothek Historicum der LMU München).

Im Zusammenhang mit der Drucklegung möchte ich mich sowohl bei allen Mitarbeitern der in diesem Buch genannten Museen für den netten und unkomplizierten Zugang zu dem nötigen Bildmaterial als auch beim Team von Propylaeum für die Ermöglichung dieser Publikation bedanken. Auch in diesem Zuge gilt Stefan Ritter mein tiefer Dank dafür, dass er nie den Menschen außer Acht lässt. Und besonders möchte ich mich bei meiner Setzerin Rita Flenger bedanken, die nicht besser zum Titel dieses Buches passen könnte.

Ferner möchte ich im Besonderen den wundervollen Menschen danken, die mich auf meinem Weg begleiten und die zu meiner Herzensfamilie geworden sind bzw. es schon immer waren:

Mein tiefer Dank gilt meinen Eltern Karl und Irene Huf, die mir durch ihren humorvollen, klaren und vielfältigen Umgang mit dem Leben die Welt erklärt haben und es mir durch ihre uneingeschränkte Unterstützung leicht gemacht haben, meinen Weg zu gehen.

Ebenso möchte ich den wunderbaren „Frauen jenseits der Konvention“ in meinem Leben danken, die mir durch ihre vorbehaltlose Unterstützung, ihre Lebensfreude, ihr Lachen und ihre Leichtigkeit die Energie geben, meinen Weg zu gehen, und mir zeigen, was wirklich wichtig ist: Christiane Fießer, Rita Flenger, Irene Huf, Elisa Hofmeister, Laetitia Jäger, Sophie Rödl, Charlotte Sautier, Stefanie Seidenberg, Carolina Spiegel, Lara Stengel, Linda Suschko, Olivia Tandirige, Lena von Stebut, Julia und Christiane Waberer, Monika Maria Wunram und Anneliese Zellner.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	7	III Doppelmarkierungen und Fälle von Bedeutungsüberschneidung	163
I Einführung	11	1 Spektrum der Doppelmarkierungen	163
II Fälle von Einfachmarkierung	29	2 Doppelmarkierung mit Alterszügen und Tätowierungen: Ammen und andere Sonderfälle	165
1 Alterszüge	29	2.1 Die Darstellung von Ammen in Szenen der Trauer um jung Verstorbene	165
1.1 Die Personifikation des Konzepts Alter: Geras	29	2.2 Sonderfälle: Argiope, Geropso und Krommyo	183
1.2 Alte weibliche Gestalten des Mythos: Graien, Moiren, Erinyen	37	2.2.1 Argiope: Übernahme des Ammenschemas für eine trauernde Mutter?	183
1.3 Aithra als Beispiel für die Ikonographie einer „menschlichen“ alten Frau	41	2.2.2 Geropso: Tätowierungen in einer sog. Schulwegszene	189
1.4 Alter als Karikatur	53	2.2.3 Krommyo: Die Hüterin der Krommyonischen Sau mit Tätowierungen	195
1.5 Sog. Alternende Hetären	61	2.3 Zusammenfassung: Festschreibung des Ammenschemas und zeitliche Einordnung	200
1.6 Zusammenfassung und zeitliche Einordnung	76	3 Doppelmarkierung mit Alterszügen und afrikanischen Physiognomien: Aufseherregendes Personal dionysischer Welten	205
2 Tätowierungen	81	IV Resümee: Unkonventionelle Frauenfiguren als Bildmittel der Differenzierung und Ambivalenz	223
2.1 Tätowierungen als Mittel zur Konstruktion ethnischer Identität: Thrakerinnen mit und ohne Orpheus	81	Anhang	245
2.2 Möglichkeiten der Erweiterung um eine soziale Dimension: Thrakische Sklavinnen	108	I Katalog	245
2.3 Zusammenfassung und zeitliche Einordnung	113	II Museumsregister	267
3 Afrikanische Physiognomien	117	III Abbildungsverzeichnis	271
3.1 Memnon und Busiris: Die Zusammensetzung und Herkunft afrikanischer Physiognomien in der Bildkunst	119	IV Bibliographie	275
3.2 Andromeda: Das Spiel mit Gegensätzen und Abstufungen	134		
3.3 Möglichkeiten der Erweiterung um eine soziale Dimension: Afrikanische Sklavinnen	140		
3.4 Afrikanische Physiognomien als Bestandteile von Parodien? Ein komisches Grenzbeispiel	147		
3.5 Zusammenfassung und zeitliche Einordnung	156		

I Einführung

Die Betrachtung von Frauen im Altertum ist seit den 1960er-/70er-Jahren¹ im Zuge der zunehmenden Emanzipation der Frau in der westlichen Welt fester Bestandteil der altertumswissenschaftlichen Diskussion und hat seitdem verschiedene, zum Teil stark polarisierende Wege beschritten, die immer im Kontext des jeweiligen Zeitgeistes zu sehen sind. In den Anfängen beleuchteten bspw. feministisch geprägte Forscherinnen die Sichtbarkeit der Frauen im öffentlichen Leben Athens und verstanden es, – trotz für diese Zeit auch wertvoller wissenschaftlicher Erkenntnisse – diese im Sinne ihrer politischen Ideologie gleichsam zu instrumentalisieren und heftige Kritik an den damaligen Athener Verhältnissen zu üben². So hat sich die Frauenforschung in einem Maße wie kein anderer Teilbereich der Altertumswissenschaften durch Zeitströmungen beeinflussen lassen, was die objektive wissenschaftliche Aufarbeitung des Themas teilweise beeinträchtigt hat. Dementsprechend spricht bspw. Shelby Brown überzeugend davon, dass der gesamte Bereich der Beschäftigung mit den Frauen in der Antike ein eigenes „subfield“³ geworden sei, das sich von der angestammten Betrachtung der männlichen Hemisphäre bewusst und eklatant absetze und so die antiken Frauen zur Forschungsdiskussion nur hinzufüge⁴ – anstatt sie zu integrieren. Dazu passt, dass Frauen bis heute in der Forschung als „das Andere“ angesprochen werden, eine polarisierende Dichotomie, die es zu relativieren gilt, wie später noch gezeigt werden soll.

1995 gab es in Baltimore und 1996 in Basel eine Ausstellung zum Thema „Pandora. Frauen im Klassischen Altertum“⁵, deren Themenauswahl die erwähnte Problematik verdeutlicht. Ausgehend vom antiken Material wurden vor allem zwei Themenkomplexe behandelt: derjenige der sog. Hausfrauentätigkeiten, also alles in Bezug auf Textilien, Schmuckkästchen und Kultpraxis bis hin zu Hochzeit, Ehe und Verfügungsgewalt des Mannes, und derjenige der Frauen als „ungezähmte Tier[e]“⁶, bei dem vor allem die angebliche manipulative Kraft der Frauen und die männliche Angst vor der weiblichen Unbeherrschbarkeit in Mythos und Alltag Thema waren. Zwar finden diese Themen durchaus ihre Entsprechungen im überlieferten Material, aber dennoch lässt sich hier eher eine Absicht des publikumswirksamen Abarbeitens von Klischees zum Thema Weiblichkeit vermuten, was für eine unvoreingenommene Diskussion nicht günstig ist⁷. Bände sprechen auch Workshops wie „Der Faden der Ariadne oder was Frauen mit Fäden alles schaffen (können). Ein Abend zu den besonderen Fähigkeiten von Frauen“⁸. Diese bereits von Scheer bemerkte Instrumentalisierung der antiken Geschlechter „für ungelöste Probleme der Moderne“⁹ macht auch vor der Wissenschaftswelt nicht Halt und bewirkt einerseits, dass weibliche Wissenschaftlerinnen meinen, sich durch ihre eigene geschlechtliche

1 Scheer 2000, 143.

2 Einen guten Überblick bietet hier Tanja Scheer, die neben kritischer Aufarbeitung der bisherigen Literatur in Bezug auf die jeweiligen zeitgenössischen Vorlieben auch einen Einblick in die bereits behandelten Themenschwerpunkte der Frauenforschung innerhalb der Altertumswissenschaften gibt, vgl. Scheer 2000. Als Überblick ebenso hilfreich sind Brown 1997; Kreilinger 2007, 4 Anm. 9; Scheer 2011 sowie Eaverly 2013, 13–14.

3 Brown 1997, 25.

4 Brown 1997, 25.

5 Ausstellungskatalog: Reeder 1996.

6 Reeder 1996, 15.

7 Hierbei ist selbstverständlich zu beachten, dass es in der Natur des medialen Instruments Museum liegt, polarisierend zu agieren, um das Publikum gezielt anzusprechen. Den schmalen Grad zwischen historischer Reflektiertheit und Publikumswirksamkeit zu treffen, ist sicherlich nicht einfach. Da Frauen jedoch aus öffentlichem Interesse heraus häufig Gegenstand von Ausstellungen sind, lassen sich an ihnen Charakteristika des Wissenschaftsbetriebes besonders gut veranschaulichen.

8 Dieser Workshop wurde anlässlich des Weltfrauentages 2016 im Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke in München durchgeführt. Hierzu vgl. Anm. 7.

9 Scheer 2000, 169.

Identität besser in die antiken Frauen „einfühlen“ zu können, und andererseits, dass der Gesamtheit der Forscherinnen die nötige Objektivität im Umgang mit ihren „Geschlechtsgenossinnen“ abgesprochen wird¹⁰.

Durch die Übernahme der sog. Gender Studies aus den Sozialwissenschaften hat man versucht, dem Umgang mit den Frauen in der Antike ein methodisches Gerüst zu geben. Natascha Sojc bspw. setzt sich in ihrer Betrachtung von Frauendarstellungen auf attischen Grabreliefs intensiv mit der Übertragbarkeit von solchen Theoriekonstruktionen auf Gebiete der Klassischen Archäologie auseinander und findet für den Bereich der attischen Grabreliefs durchaus fruchtbaren Boden¹¹. In ihrem kurzen Abriss der Gender-Modelle wird allerdings deutlich, dass sich diese durch zum Teil große Materialferne auszeichnen und so in vielerlei Hinsicht den Blick auf das Wesentliche verstellen¹². Trotzdem bergen sie eine wertvolle Erkenntnis: die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender*. Im Gegensatz zu *sex* bezeichnet der Terminus *gender* eben nicht das biologische Geschlecht, sondern die Rollenvorstellungen, die eine Gesellschaft für das jeweilige Geschlecht beithält und so die Kategorie Geschlecht gleichsam „konstruiert“¹³. Das Verständnis der Frau als „soziale Konstruktion“¹⁴ birgt einen wertvollen

methodischen Ansatzpunkt und kann helfen, die Wertneutralität zu bewahren: Bei überlieferten Darstellungen von Frauen, sei es in Text oder Bild, handelt es sich demnach immer um Konstruktionen von Weiblichkeit¹⁵ oder – wie Susanne Moraw treffend formulierte – Entwürfe von Weiblichkeit¹⁶, und nicht um real existierende Frauen¹⁷. Diese Herangehensweise macht Frauengestalten im Kontext ihrer sozialen Rollenbilder begreifbar¹⁸ und unterstreicht die Dynamik bei der Bildung dieser Kategorien, die je nach gesellschaftlichem Bedürfnis veränderlich sind¹⁹. So wurde eine Brücke geschaffen, über die man sich in einem methodisch vertretbaren Maße an die antike Frau annähern kann.

Besondere Faszination haben seit jeher Zeugnisse von Frauen hervorgerufen, die sich durch die Umkehrung der etablierten Rollenbilder auszeichnen und um die es in dieser Arbeit gehen soll. Hierbei hat man sich Schützenhilfe bei dem Forschungsbereich zu den „Anderen“ – im angelsächsischen Gebiet „the Other“ – geholt, in dem Frauen ebenfalls eine Rolle spielen: Ausgehend von den überlieferten Zeugnissen der berühmten Antithese von Griechen und Persern führte Paul Cartledge für die althistorische Forschung den Begriff des Gegensatzpaares²⁰ und Tonio Hölscher für das Gebiet der Klassischen Archäologie den Terminus der Gegenwelt²¹ ein, um die binäre Absetzung von einem, auch über die Perser hinaus, ganz verschieden gearteten „Anderen“ zu bezeichnen²². Dies diente meist dazu, die eigene Identität durch Abgrenzung zunächst zu begreifen und dann zu stärken²³. Betont wurde hierbei überzeugend der

10 So postulieren bspw. auch renommierte Wissenschaftlerinnen wie Ulla Kreiling, dass Forschung „immer [...] an das Geschlecht der Forschenden“ gebunden sei, Kreiling 2007, 6. Auch die Praxis des „Einfühlens“ in die zu untersuchenden Objekte im Bereich der Wissenschaft ist aus Gründen der Objektivität nie eine gute Idee, vgl. z. B. Petersen 1997. Trotz der – auch aus eigener Erfahrung – nicht leugbaren Sympathisierung mit antiken Frauen ist die im wissenschaftlichen Bereich unverzichtbare Wertneutralität sowohl von männlichen als auch von weiblichen Forschern zu fordern und ist nicht nur Bestandteil der universitären Ausbildung, sondern auch in vielfacher Weise – z. B. von Tanja Scheer – bereits gezeigt worden. Zu dieser Problematik vgl. z. B. Scheer 2000, 147; Heinemann 2016, 33. 605 Anm. 83.

11 Vgl. Sojc 2005, 11–28.

12 Kreiling bspw. kritisiert in ihrer Abhandlung zwar nicht die Theorieelastizität, nimmt aber die Divergenz und die Unübersichtlichkeit der Vielzahl der Modelle der Gender Studies sowie die fehlende Grundlagenforschung zum Anlass, diese nicht zu verwenden, vgl. Kreiling 2007, 10. In allen drei Aspekten ist dies durchaus nachvollziehbar und auch hier sollen die Modelle nicht in ihrer Gänze betrachtet werden, allerdings bergen auch die Gender Studies einige wertvolle Grundbeobachtungen.

13 Wesely 2000, 31–46; Degele 2008, 62.

14 Heinemann 2016, 32.

15 Victoria Sabetai erwähnt „Visual Constructs of Womanhood“ zwar im Titel ihres Aufsatzes, stützt ihre Untersuchung zu Brunnenhausdarstellungen allerdings leider nur auf Überlegungen zur Konstruiertheit von Vasenbildern allgemein und bezieht die Konstruiertheit der Kategorie Frau an sich nicht mit ein, vgl. Sabetai 2009a.

16 Moraw 1998, 254.

17 Vgl. z. B. Moraw 2003, 2.

18 Sojc 2005, 28.

19 Zur Dynamik der Kategorie Gender vgl. Lyons – Koloski-Ostrow 1997, 3–4; Sojc 2005, 13.

20 Engl. „binary opposition“, vgl. Cartledge 1993.

21 Hölscher 2000a.

22 Zur Forschungsgeschichte der „Others“ vgl. Cohen 2000a, 6–12. Zuletzt: Lissarrague 2002; Blok 2004; Stähli 2009; Näpel 2011; Sparkes 2011; Wrenhaven 2011; Hölscher 2013; Heinemann 2016.

23 Zur Identitätsbildung durch Abgrenzung vgl. Todorov 1985; Nippel 1996, 165–183; Hall 1998; Vlahogiannis

„konzeptuelle Charakter“²⁴ sowohl des Eigenen als auch des Andersartigen, der beide Pole als durch Interessen konstruierte, also nicht real existierende Gebilde ausweist²⁵. Auch wenn die Umsetzung dieses Konzeptes manchmal etwas zu streng kategorisch erfolgt ist und so den inhärenten Spielräumen und Ambivalenzen nicht genug Beachtung geschenkt wurde²⁶, ist der Versuch einer genauen Definition des für die jeweilige soziale Gruppierung „Normalen“ und der Abweichung davon ein guter methodischer Ausgangspunkt, um sich den mehrschichtigen Bedeutungsfeldern zu nähern.

Dies wurde auch bei der Analyse von Frauendarstellungen versucht, die eben nicht den herkömmlichen Rollenbildern entsprechen. Ausgangspunkt der Betrachtungen waren immer – mal mehr, mal weniger explizit gemacht – die Rollenvorstellungen, denen die Frauen entsprachen bzw. nicht entsprachen. Dabei ist man allerdings häufig von den in der Moderne etablierten Anschauungsweisen ausgegangen und hat den Blick – wie Scheer bereits überzeugend aufgezeigt hat – auf Frauengestalten verengt, die sich in Gebieten bewegt haben, die wir heute als „Männerdomänen“ ansehen²⁷. Darüber sind Überblickswerke erschienen²⁸, die

diese Problematik offensichtlich machen. Dies beginnt bereits bei der Benennung solcher Frauen als „Große Frauen“²⁹, „Mächtige Frauen“³⁰ oder „Starke Frauen“. Zu letzterem Gegenstand fand 2008 in München eine Ausstellung statt³¹, deren Themenauswahl das bereits von Cartledge erwähnte Paradigma „strong man:weak woman“³² bedient. Obwohl dieses Gegensatzpaar in der Antike durchaus belegt ist, erweckt die Themenauswahl der Ausstellung eher den Eindruck, als ob man aus dem Bereich des antiken Mythos³³ vor allem Frauengestalten ausgewählt hätte, die in unserem heutigen Sinne als „stark“ gelten – wie bspw. Amazonen. In diesem Punkt kann der Ausstellungskatalog stellvertretend für den bisherigen Umgang mit solchen Frauen in übergreifenden Betrachtungen stehen³⁴.

Als Auswahlkriterium definiert Raimund Wünsche in seinem Vorwort das Brechen „mit dem genormten Rollenverhalten der antiken Frau“³⁵ und erklärt die Entstehung der Mythen über solche Frauen mit der „Ahnung“, dass „die Frauen von Natur aus sehr stark sein können“³⁶. Diese Herangehensweise birgt zwei Probleme:

Erstens wird ein Mensch – gleichgültig ob Mann oder Frau –, der in einem sozialen Verband mit den vorherrschenden Rollenbildern bricht, zunächst einmal als „nicht normal“, auffallend bzw. „andersartig“ wahrgenommen werden und erst in einem zweiten Schritt seine Person und sein Vorgehen als positiv oder negativ konnotiert. Das Etikett „stark“ impliziert allerdings bereits eine Wertung, wird sowohl in der antiken als auch in unserer heutigen Welt überwiegend positiv gesehen und damals wie heute eher mit Männern assoziiert. Dass eine Frau „stark“ ist, wurde und wird zunächst einmal als aufsehenerregend und in unserer modernen westlichen Gesellschaft überwiegend als positiv wahrge-

1998, 26; Cohen 2000a, 5; Hölscher 2000a, 9–18; Miller 2000, 438–442; Harrison 2002, 7; Lissarrague 2002, 101; Keuls 2007, 21; Stähli 2009, 24. 32–33; Gruen 2011, 1–3; Näpel 2011; Osborne 2011, 130. 154–157; Sparkes 2011, 135–136; Stansbury-O’Donnell 2011, 197–198; Haug 2012, 4; Schmidt – Stähli 2012, 9–11; Heimerdinger 2013; Hölscher 2013; Papadodima 2013, 15–16; Vlassopoulos 2013, 190–200; Wilden 2013, 222–224; Heinemann 2016, 4; Dresen – Freitag 2017.

24 Hölscher 2000a, 11.

25 Epochal wegweisend war in dieser Hinsicht 1978 Edward Saids Publikation „Orientalism“, in der er den Umgang der westlichen Welt mit dem sog. Orient als „Diskursform“ und somit als Konstrukt desselben entlarvte, das nur wenig mit der Realität zu tun hat, vgl. Said 2014, bes. 10–14. Zur Übertragung dieser Ansätze auf die Altertumswissenschaften vgl. z. B. Harrison 2002, 1–2.

26 Vgl. Kritik bei Heinemann 2016, 6. Zum Phänomen der Ambivalenz vgl. z. B. Segal 1982, 232 (über Jean-Pierre Vernant); Frontisi-Ducroux – Lissarrague 1990; Hölscher 2000a, 11–17; Hölscher 2000b; Gruen 2011, 3–5. 352. 356; Näpel 2011, 106; Wrenhaven 2011, 98; Papadodima 2013, 24–25.

27 Scheer 2000, 157.

28 Die weit größere Anzahl an Forschungsarbeiten ist nicht über die Gesamtheit andersartiger Frauen erschienen, sondern nur zu kleinen Teilbereichen. Da dort eine umfassende Reflexion zum Thema natur-

gemäß nicht stattfindet, sollen diese Werke erst im Laufe dieser Untersuchung vorgestellt werden.

29 Hierzu vgl. Scheer 2000, 157 Anm. 65.

30 Hierzu vgl. Scheer 2000, 157.

31 Ausstellungskatalog: Wünsche – Kaeser 2008.

32 Cartledge 1993, 99.

33 Historische Frauen der antiken Lebenswelt, „die man im heutigen Sinne als <stark> bezeichnen könnte“, werden aufgrund der mangelnden Überlieferung nicht behandelt, vgl. Wünsche 2008, 9. Zur Problematik dieser Grenzziehung zwischen mythischer und Alltagswelt s. Anm. 69.

34 Hierzu vgl. Anm. 7.

35 Wünsche 2008, 9.

36 Wünsche 2008, 9.

nommen. Auf dieses Pferd setzt sich die Thematik der Ausstellung und wählt aus dem griechischen Mythos Frauengestalten aus, die im heutigen Sinne außergewöhnlich und dadurch positiv konnotiert sind. Dabei wird allerdings nicht beachtet, dass eine antike Frau, die mit den vorherrschenden Rollenbildern brach, keinesfalls durchweg positiv gesehen wurde. Durch diese vorweggenommene Wertung der Ausstellungsstücke wird man der gebotenen Wertneutralität nicht gerecht. Derselben Problematik erliegen Betrachtungen zu „mächtigen“ und „großen“ Frauen. Deshalb soll hier in bewusster Abgrenzung erstens möglichst wertneutral die Rede von „andersartigen“ Frauen³⁷ sein, und zweitens sollen die möglichen implizierten Wertungen erst in einem weiteren Schritt und im Hinblick auf die Wertvorstellungen der Antike – falls fassbar – beleuchtet werden.

Ein zweites Problemfeld betrifft die Auswahl der Frauen: Abgesehen von der einseitigen Betrachtung von ausschließlich mythischen Frauen³⁸ fehlt eine umfassende Aufstellung von Kriterien, *inwiefern* die Frauen mit *welchen* Rollenbildern brechen. Bert Kaesers Konkretisierung, dass „<starke Frauen> [...] schon solche [seien], die das tun, was normale Männer tun“³⁹, zeigt an, dass es hier vor allem um den Habitus der Frauen geht, der diese als andersartig ausweist⁴⁰. Diese Definition birgt methodische Stolperfallen: Die für das jeweilige Geschlecht vorgesehenen Verhaltensweisen sind ein Teil der bereits erwähnten Rollenbilder, die dem kulturellen Betrieb inhärent sind und weitergegeben, diskutiert und je nach Bedarf auch in einem sehr individuellen Rahmen verändert werden. Abgesehen davon, dass die Fokussierung auf das dem Habitus eigene Verhalten der Frauen bereits eine nicht unbedingt notwendige Verengung des Blickwinkels bedeutet, können diese Geschlechterkategorien durch ihren heterogenen Charakter nie genau eingegrenzt und definiert werden, sondern sind von vielen verschiedenen Faktoren abhängig, die über die zeitliche und räumliche Distanz schwierig, wenn nicht sogar unmöglich in ihrer Gesamtheit zu

fassen sind. Die von diesem Ausgangspunkt im nächsten Schritt vorgenommenen Abgrenzungen sind dann ebenfalls unscharf. So werden bspw. Priesterinnen als andersartige Frauen deklariert⁴¹; die Frage, wieso es in der damaligen Wahrnehmung etwas Ungewöhnliches gewesen sein soll, wenn eine Frau ein Priesteramt innehatte – zumal z. B. als Priesterin einer weiblichen Gottheit – und auf welche Rollenvorstellungen dieses Phänomen zurückgehen könnte, bleibt allerdings weitgehend unreflektiert. Das lässt die Auswahl der „großen“, „mächtigen“ und „starken“ Frauen willkürlich erscheinen.

Wie die Studien des Forschungsbereichs zu den „Anderen“ aufgezeigt haben, ist eine scharfe Abgrenzung von „Normalem“ und der Abweichung davon wichtig, um der Schwammigkeit der Kategorien entgegenzuwirken. Dafür ist der Ausgangspunkt der artifiziellen Gebilde der Rollenbilder zu vage. Methodisch sinnvoller erscheint es in diesem Zusammenhang, bei den Kontexten anzusetzen, in denen Rollenvorstellungen ihre Wirkmächtigkeit entfalten und so sicht- und benennbar werden. Dies ist in besonderem Maße bei Bildern der Fall, die quasi als Visualisierungen bestimmter – im wörtlichen Sinn als solche zu verstehender – *Rollenbilder* angesehen werden können. Als Zentrum dieser Bilder fungiert vor allem der Körper und seine ikonographische Ausgestaltung⁴², und er ist deshalb Hauptbedeutungsträger für die in diesem Zusammenhang relevanten Kennzeichnungen⁴³. Die Gestaltung des Körpers folgt einerseits der naturgegebenen Form eines menschlichen Körpers und schreibt andererseits durch dessen ikonographische Modellierung Diskurse in den Körper ein⁴⁴. Dadurch ist seine Visualisierung – wie bereits als Er-

37 Auch die Bezeichnung „Donne Speciali“ durch Bruno Gentili und Giampiera Arrigoni ist weitaus wertneutraler, vgl. Gentili – Arrigoni 1985.

38 Vgl. Anm. 33.

39 Kaeser 2008, 32.

40 Die Sammelwerke zu „mächtigen Frauen“ (s. dazu Scheer 2000, 157) bzw. zu „Donne Speciali“ (Gentili – Arrigoni 1985) treffen ihre Auswahl ebenfalls aufgrund des Habitus der Frauen, auch wenn dies teilweise nicht explizit gemacht wird.

41 Gentili – Arrigoni 1985, XXI; Kaeser 2008, 32.

42 Vgl. dazu Vlahogiannis 1998, 33; Hölscher 2003, 167. 172–175; Mann 2009a, 13; Haug 2012, 5–7; Schollmeyer 2012, 86–87.

43 Durch den Einsatz semiotischer Verfahren in der neueren Forschung sind Bilder als visuelle Konstrukte erkannt worden, die sich durch die Kombination semantischer Zeichen in einer Art Syntax konstituieren. Diese Bildzeichen, die alle einen bestimmten Sinngehalt transportieren, sind rein formal gesehen voneinander unabhängig, erreichen aber erst durch ihre Kombination im Bild eine Aussage, die Semantik bzw. Bildsprache. Mittels dieser Semantik ist es möglich, Charakterisierungen der dargestellten Figuren durch ikonographische Markierungen vorzunehmen. Vgl. dazu von den Hoff – Schmidt 2001; Schmidt 2005, 9–27; Schmidt 2009, 9–14; Sabetai 2009a, 103–104.

44 Stähli 2009, 17; Haug 2012, 6.

kenntnisgewinn der Gender Studies bei den Frauenfiguren festgestellt – nie real, sondern „Medium und Produkt sozialer Kommunikation gleichermaßen“⁴⁵. Somit bedingen sich einerseits die visuelle Ausgestaltung des Körpers und andererseits die Rollenvorstellungen gegenseitig sowohl als Basis als auch als Resultat der Verhandlung von Rollenbildern⁴⁶. Konkrete Einblicke in diesen Vorgang sind eher auf der Seite der sichtbaren Manifestation in Körperbildern zu bekommen, die in einem zweiten Schritt wiederum Rückschlüsse auf die in diesem Medium inhärenten Rollenvorstellungen zulassen. Deshalb soll in diesem Zusammenhang primär von der visuellen Körpergestaltung innerhalb eines Mediums ausgegangen werden. Darin sollen die enthaltenen Wertesysteme beleuchtet und dann – erst in einem letzten Schritt – möglicherweise fassbare Wechselwirkungen mit den Rollenvorstellungen der jeweiligen Gesellschaft überprüft werden. Der umgekehrte Weg erscheint nicht möglich.

Dazu eignet sich im Besonderen die Gattung der attischen Vasenmalerei, da das Material in großer Zahl im öffentlichen Leben zum einen präsent war und zum anderen auch überliefert ist, die Produktions- und Verwendungskontexte vergleichsweise gut erschlossen und die jeweiligen Darstellungen kleinmaschig datiert werden können⁴⁷. Außerdem ist es innerhalb der Ikonographie der Vasenbilder in besonderem Maße möglich, die „normalen“ Körper und deren Umbildungen voneinander abzugrenzen: Die bildlichen Darstellungen haben eine in hohem Maße homogene Ikonographie, die sowohl in der Figuren- als auch in der Motivgestaltung relativ einheitlichen Prinzipien folgt⁴⁸, auch wenn feine Unterschiede die verschiedenen Werkstätten erkennbar machen. Deshalb sind Variationen und Erweiterungen der Motive schnell als solche ersichtlich und eröffnen so vielschichti-

ge Bedeutungsebenen⁴⁹, deren „Lektüre“ Einblicke in das inhärente Wertesystem gewähren kann. Als zeitlicher Horizont ist in diesem Zusammenhang das 5. Jh. v. Chr. mit den benachbarten Dekaden am aussagekräftigsten⁵⁰.

Die Verhandlung des „Normalen“ und der Abweichung davon findet also auf dem menschlichen Körper statt und wird in den Bildern von Körpern sichtbar. Deren ikonographische Gestaltung ist in der attischen Vasenmalerei eine sehr homogene, sei es bei Männer- oder Frauenkörpern. Wenn man die Gesamtheit der Gesichter der attischen Vasenmalerei im 5. Jh. betrachtet, fallen folgende Prinzipien auf:

Deren visuelle Umsetzung (**Abb. 1**) ist meist auf das Profil ausgerichtet, frontale Gesichter oder Köpfe in Dreiviertelansicht werden nur in seltenen Fällen eingesetzt⁵¹. Als wichtigstes Gestaltungskriterium des Gesichtes fällt die Nasenpartie auf, die sich als durchgehende Linie zwischen der beim Haaransatz beginnenden Stirn und der Nasenspitze gestaltet⁵². Darunter folgen ein im Vergleich zum Gesicht relativ kleiner Mund mit schmalen Lippen und ein Kinn, das im Gegensatz zum linearen Strich der Nase geschwungen ist. Die perspektivische Verbindung zwischen unterem Kinn und Hals wird – falls angegeben – als kleiner Strich wiedergegeben, der an der Schnittstelle ein wenig in den Bereich des Halses übergeht. Innerhalb des Gesichtsfeldes gibt es mit Ausnahme der Augen keine Binnenzeichnung. Die Augenpartie sitzt in etwa auf halbem Weg der durchgezogenen Nase-Stirn-Linie und ist je nach Zeitstellung durch Zuhilfenahme perspektivischer Zeichnung mehr oder weniger plastisch wiedergegeben. Bei dieser Zusammenstellung fällt auf, dass sich Männer- und Frauengesichter nicht grundsätzlich voneinander unterscheiden, sondern beide in den Grundzügen denselben Prinzipien folgen. Die Distinktion der Gesichter ist nur durch die Frisur oder einen Bart – falls vorhanden – möglich.

Die Bilder dieser relativ willkürlichen Zusammenstellung von Gesichtern aus der attisch rotfigurigen Vasenmalerei stammen alle aus verschiede-

45 Haug 2012, 6.

46 Haug 2012, 6. Vgl. auch Stähli 2009, 17–18. Zur Teilnahme visueller Medien in der sozialen Wiedergabe von Genderkategorien vgl. Boymel Kampen 1997, 267.

47 Vgl. z. B. Lissarrague 2002, 101–102; Schmidt – Stähli 2012, 12 Anm. 1; Sparkes 2011, 133; Heinemann 2016, 14–41. Zur Problematik von lückenhafter und asymmetrischer Überlieferung vgl. Lewis 2002, 4–6.

48 Vgl. z. B. Blok 2009, 92. Die große Homogenität liegt vermutlich in der zum Großteil monozentristischen Produktionsstruktur des Athener Töpfer Viertels, des Kerameikos, begründet. Dazu zuletzt Lüdorf 2010 (mit weiterführender Literatur).

49 Vgl. dazu z. B. Lissarrague 2002, 101–102.

50 Heinemann nennt überzeugend formale Änderungen sowohl im späten 6. Jh. als auch zu Beginn des 4. Jhs. als Gründe für diese zeitliche Begrenzung, vgl. Heinemann 2016, 6. Dazu ausführlicher: s. S. 27.

51 Zu frontalen Gesichtern vgl. Anm. 479.

52 Dazu vgl. auch Keuls 2007, 24.

Abb. 1 Gesichter der attisch rotfigurigen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts



Abb. 1.1 Attisch rf. Amphora des Niobidenmalers, um 450/460. Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 48.2712



Abb. 1.2 Attisch rf. Kylix des Malers von Louvre G 265, um 480/470. Cincinnati, Cincinnati Art Museum, Inv. Nr. 1979.1



Abb. 1.3 Attisch rf. Spitzamphora des Kleophrades-Malers, um 490. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 8732



Abb. 1.4 Attisch rf. Pelike des Myson, um 500. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 8762



Abb. 1.5 Attisch rf. Pelike des Kleophon-Malers, um 440. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2361



Abb. 1.6 Attisch rf. Glockenkrater des Dinomalers, um 410/400. Syrakus, Museo Archeologico Regionale, Inv. Nr. 30747

denen Werkstätten, aus der gesamten Spanne des 5. Jhs. und aus unterschiedlichen ikonographischen Zusammenhängen wie sog. Frauengemächern (**Abb. 1.1**), dem Thiasos des Dionysos (**Abb. 1.3. 1.5**) oder der Abschiedsszene eines Kriegers (**Abb. 1.6**) bzw. stellen verschiedene Gestalten aus dem

griechischen Mythos wie Orpheus (**Abb. 1.2**) oder Herakles (**Abb. 1.4**) dar. Neben den werkstatt- und zeitbedingten Unterschieden – wie bspw. in der Augengestaltung – oder dem Versehen der Figur mit z. B. einem Löwenfell fällt allerdings auf, dass die Nase-Stirn-Linie, der kleine Mund und das ge-

schwungene Kinn in diesen Bildern eine weitgehend unveränderliche Konstante bilden, die sowohl für Männer- als auch für Frauenfiguren gilt und von den Vasenmalern durch das gesamte Jahrhundert hindurch verfolgt wird⁵³. Dies gilt für den überwiegenden Teil der überlieferten Vasenbilder, was wiederum die bereits erwähnte große Homogenität des Materials unterstreicht.

Bei der visuellen Umsetzung der Körper ist es etwas schwieriger, Grundprinzipien der Gestaltung herauszufinden, da sich diese in einer größeren Variationsbreite als die Gesichter präsentieren. Neben der Orientierung an der naturgetreuen Ausformung eines Körpers mit Rumpf, zwei Armen und zwei Beinen sind die jeweiligen Geschlechtsmerkmale entweder sicht- oder durch die Kleidung erahnbar. So folgen Männer- und Frauenkörper naturgemäß grundsätzlich verschiedenen Darstellungsweisen und bilden beide geschlossene Bedeutungssysteme. Deshalb soll ab jetzt der weibliche Körper im Fokus stehen⁵⁴.

Der bisherige Umgang der Forschung mit dem weiblichen Körper ist in besonderem Maße von der Auseinandersetzung mit normativen Diskursen über die Frau geprägt, wobei man sich meistens mit der „idealen“ Frau beschäftigt hat bzw. mit den Vorstellungen, wie diese zu sein hatte: Hierbei fielen Begriffe von Tugenden wie *Areté* und *Sophrosyne* als „spezifische Form von Erscheinungsbild, Verhalten, Mode, Status und Einfluss der Frauen“⁵⁵. Auch Schönheit⁵⁶, Zuge-

hörigkeit zur sozialen Elite⁵⁷, *kalokagathia*⁵⁸ und nicht-fremde Herkunft⁵⁹ wurden als Indikatoren für weibliche Idealvorstellungen besprochen und diese mit dem Begriff der weiblichen Norm belegt. Diese Sichtweise der Forschung ist sicherlich geprägt von der aktuellen westlich-modernen Verhandlung weiblicher Rollenbildern und den Erwartungen, die an Frauen – damals wie heute – gestellt wurden, sei es nun in *sozialer* (Zugehörigkeit zur sozialen Elite bzw. Tugenden der *Areté* und *Sophrosyne*), *ethnischer* (nicht-fremde Herkunft) und/oder *physischer* (Schönheit bzw. *kalokagathia*) Hinsicht⁶⁰. Alle drei Kategorien von normativen Erwartungen sind eng miteinander verwoben und beinhalten nicht nur einen Aspekt, sondern ein ganzes Kompendium an Facetten. Gerade diese, teils subjektiven Implikationen

53 Wulf Raeck erwähnt den Begriff des „griechische[n] Standardgesicht[es]“ (Raeck 1981, 37), während Emmanuel Voutiras von einem „üblichen «Einheitstypus»“ (Voutiras 2001, 24) bzw. einem „«Normalgesicht»“ (Voutiras 2001, 29) spricht. Beide führen aber nicht weiter aus, welche Charakteristiken konstituierend sind.

54 Um Browns Kritik, dass die Frauen immer für sich betrachtet werden würden, entgegenzuwirken, sollen die Männer nicht vergessen werden, sondern immer wieder als Referenz- und Vergleichspunkt herhalten, vgl. S. 11. Durch diese Erweiterung des Blickwinkels können die Frauenfiguren in ihrem größeren Kontext situiert werden, wodurch weiterführende Erkenntnisse zu erwarten sind.

55 Sojc 2005, 162. Zu den Vorstellungen über die „ideale“ Frau vgl. Reeder 1996, 20. 123; Moraw 2001; Moraw 2003, 4; Sojc 2005, 155–157.

56 Der Begriff der Schönheit scheint mit Frauen damals wie heute eng verbunden gewesen zu sein, weshalb auch hier die Distanz zur Moderne gewahrt werden muss, um Verwirrungen zu vermeiden. So ist er ein „zeitgebundener, und damit weder normier- noch skalierbarer Wert“ (Specht u. a. 1996, 57) und Teil der Rollenvorstellungen, vgl. Penz 1996, 38–41; Specht

u. a. 1996, 57; Hawley 1998; Moraw 2001; Moraw 2003; Moreno Conde 2015. Zur sozialen Komponente von Schönheit vgl. Anm. 58.

57 Normative Vorstellungen haben in den meisten Fällen ihren Ausgangspunkt in der sozialen Elite. Die Zugehörigkeit einer Frau zu dieser wird vor allem über das Mittel einer (wie auch immer gearteten) Schönheit bzw. eines Schönheitsideals versinnbildlicht, vgl. Humphreys 1996, 47; Penz 1996, 43; Mann 2009b, 149; Schollmeyer 2012, 88. S. auch Anm. 56.

58 Der Begriff der *kalokagathia* bezeichnet die kausale Verbindung zwischen äußerlicher bzw. körperlicher und innerer bzw. seelisch-moralischer Schönheit und ist eng verknüpft mit der Aristokratie, vgl. Garland 1995, 88; Ebenbauer 1996, 2; Weiler 2002, 14; Kreilinger 2007, 207; Weiler 2007, 474; Mann 2009a, 13; Mann 2009b; Wrenhaven 2011, 97; Schollmeyer 2012, 88. Das Konzept der *kalokagathia* ist im Bereich des Symposions und des Gymnasions entstanden und betrifft damit vor allem Männer, vgl. Weiler 2002, 11; Mann 2009b, 150. Zur Frage der Übertragbarkeit dieses Konzeptes auf Frauen vgl. Kreilinger 2007, 207–208. 220 (pro) und Moraw 2003, 5–6 (contra).

59 Die Verhandlung normativer Erwartungen innerhalb von Athen bezieht sich naturgemäß vor allem auf die Frauen athenischer Herkunft. Fremdes wird deshalb oft als Abweichung vom „Normalen“ gesehen, vgl. z. B. Stähli 2009, 28; Näpel 2011, 158–174. Vgl. auch Kapitel II.2. II.3.

60 Die Kriterien der ethnischen, sozialen und physischen Kategorisierung gehen auf Detlev Wannagat zurück, der diese als ikonographische Klassifizierungen der verschiedenen Rollenbilder im Männerbild der attischen Vasenmalerei etabliert hat, vgl. Wannagat 2001, 54–55. Dazu ausführlicher vgl. S. 23. Auch Brian Sparkes verwendet ähnliche Begriff (*social, racial and physical distinction*), definiert diese allerdings nicht und setzt sie nicht miteinander in Beziehung, vgl. Sparkes 2004, 5–10. Diese Kategorisierungen sind so universell, dass sie auch außerhalb der ikonographischen Ebene im Bereich der Wertvorstellungen als Benennungen gut passen.

antiker und moderner Rollenvorstellungen, deren Aktualität nicht zum objektiven Umgang mit dem antiken Material beiträgt, offenbaren wiederum die bereits benannte Problematik des Umgangs der Forschung mit Rollenvorstellungen, die sich einer genauen Definition und Abgrenzung gerade durch ihre Vielfalt und Individualität entziehen. So bemerkte Tonio Hölscher bereits 1993: „Aber ‚ideal‘ als solches besagt wenig; es gerät leicht zu einer Leerformel, wenn nicht der Inhalt möglichst präzise bestimmt wird.“⁶¹ Die bloße Benennung sozialer, ethnischer und physischer Idealvorstellungen und die Suche nach den Entsprechungen in den Bildern bringen uns in der Annäherung an weibliche Körper nicht weiter.

Möglichst klare und – wie Hölscher fordert – präzise Einblicke in den Inhalt antiker Erwartungen und Verständnisformen der Geschlechterrollen sind – im Fall der attischen Vasenbilder – nur über die konkreten Manifestationen weiblicher Körper zu bekommen. Der Begriff der *Norm* ist damit durch die gedanklichen Implikationen mit dem artifiziellen und vagen Gebilde der Rollenvorstellungen in diesem Zusammenhang irreführend. Weiterführen kann hier nur die offensichtliche und konkrete Visualisierung weiblicher Körper und damit deren (ikonographische) *Konvention*⁶². Diese ist somit an den Anfang der Betrachtung zu stellen, ohne die Auswahl der Bilder anhand von Begriffen wie Schönheit oder Tugend zu treffen. Auch wenn es sich dabei lediglich um ein kleines Fenster in die antike Welt handelt, ist der zunächst wertneutrale Blick auf die weibliche Ikonographie unerlässlich.

Für Darstellungen von Männern ist die Konvention bereits überzeugend gefunden worden: Im Kontext des Symposions hat Adrian Stähli einen immer wieder vorkommenden Männertypus ausgemacht, der sich durch Komponenten wie die Beschaffenheit des bekleideten oder nackten Körpers, Gestik oder auch Muskelzeichnung als körperlicher konventioneller Entwurf des Mannes auszeichnet⁶³. Stähli erkennt die überraschende Homogenität dieser Konzeption von Männlichkeit, die zwar in kleinen Variationen, aber mit erstaunlicher ikonographischer Beständigkeit auftaucht⁶⁴. Diese Körperkonzeption der

männlichen Konvention vereint sowohl *soziale* (also elitäre) als auch *ethnische* (also nicht-fremde) und *physische* (also „leistungsfähige“⁶⁵) Merkmale.

Doch welche Kennzeichen beinhaltet der weibliche Standardkörper – das konventionelle Gesicht wurde bereits für beide Geschlechter gefunden –, und in welchen Kontexten kommt er vor? Der überwiegende Großteil der Frauenfiguren orientiert sich an der naturgetreuen Ausformung eines menschlichen Körpers mit weiblichen Geschlechtsmerkmalen, welche durch die Kleidung sichtbar werden. Wie die relativ willkürliche Zusammenstellung weiblicher Figuren des 5. Jhs. (**Abb. 2.1–2.4**) zeigt, sind alle Frauen mit Chiton oder Peplos bekleidet, die unterschiedlich drapiert und gefaltet bzw. mit Bordüren oder Sternen geschmückt sein können. Optional kann ein Himation um die Schultern geschlungen werden – ebenfalls in unterschiedlichen Arrangements und mit Verzierungen. Die langen Haare der Frauen sind entweder zu einer Art Dutt hochgesteckt und fakultativ mit einem Haartuch, einem Haarband oder einem Diadem versehen oder fallen in langen, sorgsam drapierten Locken über die Schultern. Die im Profil gezeichneten Gesichter weisen die bereits behandelten typischen Gestaltungsmerkmale auf. Unter der Kleidung erahnbar sind die Körper der Frauen jung und schlank und zeichnen sich durch eine aufrechte Haltung aus. An den sichtbaren Stellen weisen die Körper keine Binnenzeichnung auf. Trotz der kleinen Variationen und dem unterschiedlichen Habitus und der verschiedenen Attribute der Frauen sind hier also eindeutige Grundstandards herauszulesen: Es handelt sich um gleichmäßig proportionierte⁶⁶ Körper ohne sichtbare Binnenzeichnung, die mit unspezifischer Kleidung und Haartracht versehen sind⁶⁷.

65 Stähli 2009, 23.

66 Ingomar Weiler merkte bereits an, dass im Kanon des Polyklet Schönheit und Gesundheit in positiver Weise mit Symmetrie und ausbalancierten Proportionen verbunden werden, vgl. Weiler 2002, 12.

67 Moraw beobachtet in ähnlicher Weise „die lang herabfallenden und sorgfältig frisierten Haare, den Schmuck, das reichverzierte und kostbare Gewand, die weißen Arme und Füße“ und deutet diese als Zeichen für „weibliche Schönheit“, vgl. Moraw 2003, 6. Diese Deutung der im Grunde richtigen Beobachtungen als „schön“ impliziert allerdings bereits eine Wertung und wird der Mehrdimensionalität der Bedeutungsebenen nicht gerecht.

61 Hölscher 1993, 526.

62 Für diesen Hinweis danke ich herzlich Stefan Schmid.

63 Vgl. hierzu Stähli 2009, 18–19.

64 Stähli 2009, 19.

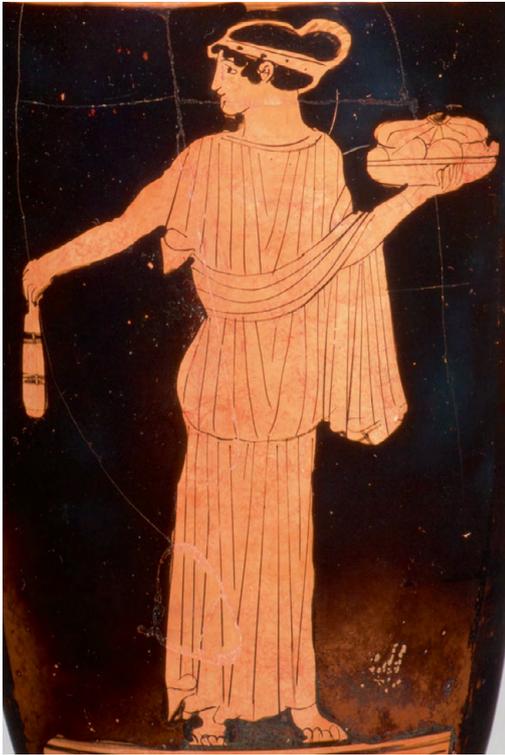


Abb. 2.1 Attisch rf. Lekythos des Munich SL477-Malers, um 460. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. SL477



Abb. 2.2 Attisch rf. Lekythos des Phialemalers, um 440/430. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 17.230.35

Ist dies also der Standardtypus eines Weiblichkeitsentwurfes? In der Zusammenschau wird deutlich, dass diese Form der weiblichen Ikonographie in den unterschiedlichsten Kontexten vorkommt, selbst sehr wenig durch Sinn aufgeladen ist und seine Bedeutung meistens erst durch die Einbettung in einen Bildkontext bekommt. Die Bilder der Zusammenstellung stammen ebenfalls aus verschiedenen Werkstätten, aus der gesamten Zeitspanne des 5. Jhs. und aus den unterschiedlichsten Bildzusammenhängen wie dem Bereich der sog. athenischen Bürgerin⁶⁸ (Abb. 2.1), einem Hochzeitszug (Abb. 2.3), einer sog. Werbezene zwischen einem Freier und einer Hetäre (Abb. 2.4) bzw. konkreten mythischen Erzählzusammenhängen wie der Verfolgung der Amynone durch Poseidon (Abb. 2.2). Die erwähnten Grundstandards sind trotz kleiner Unterschiede in der Faltengestaltung, der Gewandzusammensetzung bzw. -drapierung und der Frisur – alles teilweise werkstatt- sowie zeitbedingt – und der Variationsbreite in kleinen Details in der Verzie-

rung der Gewänder sowie in den Attributen unübersehbar. Die Kleidung und die Haartracht sind derart unspezifisch, dass die Figuren austauschbar wirken, seien sie nun „Bürgerin“, Braut, Hetäre oder mythologisch benennbare Figur⁶⁹. Allein die Ausstattung bzw. die Attribute können in manchen Fällen einen Hinweis auf die Identifizierung liefern, wie bspw. die Hydria der Amynone oder

68 Die Frage, ob athenische Frauen als Bürgerinnen anzusprechen seien, ist in der Forschung rege diskutiert worden. Einen guten Überblick liefern hier Blok 2004; Blok 2009.

69 Hier zeigt sich deutlich das Verschwimmen der in der älteren Forschung relativ willkürlich gesetzten künstlichen Grenzen zwischen Mythen- und sog. Alltagsbildern. Beide verfügen über eine nahezu einheitliche Bildkonzeption bzw. -sprache und vermitteln so in vergleichbarer Weise ihren Sinn. Deshalb ist es unnötig, sie unter ikonographischen Gesichtspunkten als getrennt voneinander zu betrachten, vgl. Schmidt 2009, 10–12.

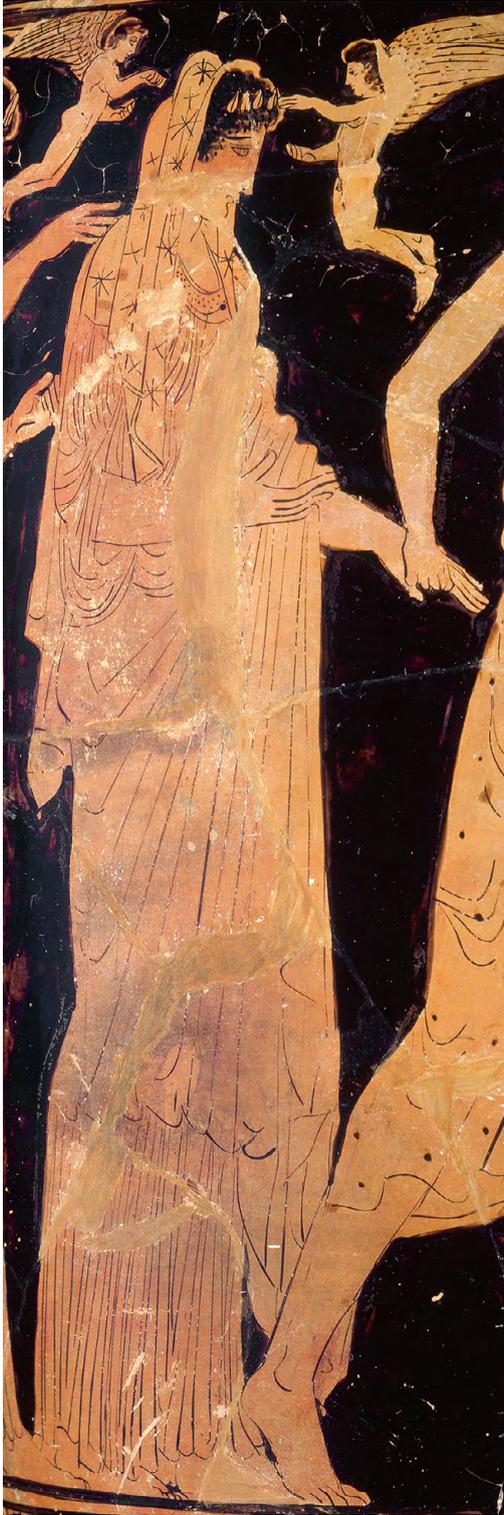


Abb. 2.3 Attisch rf. *Loutrophoros* (nicht zugeordnet), um 425. Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 03.802



Abb. 2.4 Attisch rf. *Skyphos* des *Penthesilea-Malers*, um 460. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 4224

die Verhüllung der Braut mit dem Himation. Ohne den situativen Kontext – Poseidon oder Bräutigam – wäre die Identifizierung allerdings nur auf Vermutungen zu basieren.

Interessant ist, dass deren Darstellungsweise eine weitere Parallele in Bildern von Personifikationen findet, die explizit gedankliche Konzepte „verkörpern“ und die damit verbundenen Erwartungen durch ihren Körper gleichsam visualisieren⁷⁰. Diese nehmen in der attischen Vasenmalerei zum überwiegenden Großteil weibliche Gestalt an. Auf einer *Hydria* in Florenz⁷¹ (Abb. 3) sind – neben

70 Zu Personifikationen allgemein vgl. z. B. Shapiro 1977; Shapiro 1993, 12–29; Borg 2002, 37–102.

71 Florenz, Museo Archeologico Etrusco, Inv. Nr. 81947.



Abb. 3 Attisch rf. Hydria des Meidias-Malers, um 410. Florenz, Museo Archeologico Etrusco, Inv. Nr. 81947

vier männlichen – neun weibliche Figuren dargestellt, deren Ausgestaltung sowohl untereinander nahezu identisch ist als auch mit derjenigen der in **Abb. 2.1–2.4** gezeigten Auswahl unspezifischer Frauendarstellungen übereinstimmt: Gekleidet sind sie (fast) alle in Chitone, denen ein um die Schultern bzw. um die Beine geschlungenes Himation hinzugefügt werden kann. Die erste Frau von rechts im unteren Register trägt als einzige Figur einen Peplos. Auch die Frisurgestaltung der langen Haare der Frauen ist einheitlich – ebenso wie die überwiegend im Profil gehaltenen Gesichter. Bedingt durch die Zeitstellung gegen Ende des 5. Jhs. geben die Chitone den Blick auf die gleichmäßigen Körperkonturen der Frauen frei. An den sichtbaren Stellen weisen die Körper keine Binnenzeichnung auf. Die wenig distinktive und in höchstem Grad unspezifische Darstellungsweise geht sogar so weit, dass die Frauen nur durch die sich über ihren Köpfen befindlichen Beischriften identifiziert und voneinander unterschieden werden können⁷².

ARV² 1312.2; Beazley Addenda² 361; Beazley, Para. 477.

72 Eine Ausnahme hiervon bildet die mittlere Frau des oberen Registers. Sie ist auch auf rein ikonographischer Basis durch die zwei vor den Wagen gespannten Eroten eindeutig als Aphrodite zu identifizieren, wie dann auch die Bezeichnung in den Beischriften

Ein Großteil der Frauenfiguren in der attischen Vasenmalerei wird in vergleichbarer Weise dargestellt. So werden sie z. B. auch in manchen Darstellungen nahezu inflationär als Beobachterfiguren eingestreut. Diese sind zwar an sich für den Erzählzusammenhang nicht notwendig, können aber – wie auf einer Amphora in München⁷³

als Aphrodite bzw. Himeros und Pothos bestätigt. Interessant ist dennoch, dass Aphrodite sich in ihrer Ausstattung und Figurengestaltung nicht von den anderen Frauen unterscheidet. Ebenfalls bemerkenswert ist die bereits erwähnte Frau im Peplos, die überdies mit einem Zepter versehen ist. Diese Aufmachung zeigt an, dass es sich im Gegensatz zu den anderen Frauenfiguren um eine „erhabene“ Darstellung handelt – eine Vermutung, die dann auch durch die Beischrift „Leto“ verifiziert wird. Dies zeigt, wie viel Variationsspielraum selbst innerhalb dieser höchst unspezifischen Ikonographie geboten ist. Die anderen Frauen stellen die Personifikationen Herosora, Panychis, Eudaimonia und Hygieia bzw. die mythischen Figuren Demonassa, Leura und Chrysogeneia dar. Vgl. CVA Florenz (2) Taf. 60–61. 64–65; Simon 1981, 148–149; Burn 1987, 1–13. 26–44; Shapiro 1977, 208–216. 240–246. 263–266; Borg 2002, 176–208; Borg 2005, 195–206; Günther 2008, 197–233.

73 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2345. ARV² 496.2, 1656; Beazley Addenda² 250; Beazley, Para. 380. Die Haarbedeckung der linken Frau ist ein zu einer Art Turban gewundenes Tuch und somit mit den um den Kopf gebundenen Tüchern vergleichbar, die bereits gezeigt wurden. Diese Art der Kopfbedeckung kommt im erwähnten Typus häufiger vor.



Abb. 4 Attisch rf. Amphora des Oreithyia-Malers, um 480/470. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2345

(Abb. 4) bei der Entführung der Oreithyia durch Boreas – Emotionen durch ihre Gestik transportieren, durch ihre Blickrichtungen die Aufmerksamkeit auf das Zentrum des Geschehens richten oder auch einfach als Lückenfüller agieren. Das Erscheinen von Frauen in dieser Aufmachung war also auf den Bildern erwartbar, der ikonographischen Konvention entsprechend und unspezifisch – und genau das sind die entscheidenden Kriterien, diese Frauenfiguren als den weiblichen „Normaltypus“ anzusprechen⁷⁴. Diese weibliche Stan-

dardikonographie – gleichmäßig proportionierte Körper ohne sichtbare Binnenzeichnung mit unspezifischer Kleidung und Haartracht – wird von den Vasenmalern durch das gesamte Jahrhundert und auch darüber hinaus beibehalten. Die Frauen werden zwar durch bildinterne Bezüge zu anderen Figuren bzw. Gegenständen in einen situativen Kontext gesetzt, bleiben aber als Figuren an sich auf beinahe schon unspektakuläre Weise wenig durch sinngebende Bildzeichen markiert. Die visuelle Konvention einer Frau im 5. Jh. scheint also die ikonographisch wenig distinktive Darstellung gewesen zu sein.

Soweit die Beobachtungen, die innerhalb des Mediums der Vasenmalerei gemacht werden kön-

74 Dies zeigt, dass es – zumindest in ikonographischer Hinsicht – keinen Sinn macht, von den Frauen als „das Andere“ zu sprechen, wie es in der bisherigen Forschung geschehen ist, vgl. z. B. Cartledge 1993, 2–3. 11–12. 78–104; Garland 1995, 170. 177; Reeder 1995; Reeder 1996, 18. 27–28; Stewart 1997, 9–11; Parkin 1998, 34; Neils 2000, 206; Oakley 2000, 228; Moraw 2001, 221; Lee 2009, 156; Lee 2015, 46. Eine differenzierte Sichtweise zeigt z. B. Sojc 2005, 28. Dies kommt daher, dass die Forschung oftmals von dem Mann als „Norm“ ausging, weshalb die Frau folgerichtig „andersartig“ sein musste. Im Hinblick auf die Bilder ist allerdings daran zu erinnern, dass Männer- und Frauenfiguren beide ihre eigenen Bedeutungssysteme haben, weshalb die Frauen-

figuren auf ikonographischer Ebene nichts mit der männlichen Konvention zu tun haben. Es gibt zwar Bilder, in denen Frauen- und Männerfiguren bewusst als Gegenpole inszeniert werden. Dies hat dann aber nur in diesen Bildern Bestand und ist nicht auf die Gesamtheit der Vasenbilder anzuwenden. Das Auftauchen einer Frauenfigur ist in der attischen Vasenmalerei nichts Ungewöhnliches und ist deshalb nicht *per se* als Antithese zu einer männlichen Figur anzusprechen.

nen. Bei der Betrachtung der weiblichen Standardikonographie wird deutlich, dass sich ihre ikonographische Körperkonzeption mit den (der Analyse der konkreten ikonographischen Ausgestaltung antizipierten) *sozialen, ethnischen* sowie *physischen* Beurteilungskriterien des bisherigen Umgangs mit weiblichen Idealvorstellungen verbinden lässt: Sämtliche Eigenschaften dieser drei Kategorien können aus dem Standard-Weiblichkeitsentwurf herausgelesen werden; ob dies in der Antike allerdings auch geschah, ist wiederum eine andere Frage und kann im Zweifel nicht nachvollzogen werden. Es ist zwar anzunehmen, dass die primäre Zielgruppe der Vasenbilder athenische Männer der höheren Gesellschaftsschichten waren und sich dadurch in den Vasen naturgemäß eine durchweg männliche Sichtweise „auf der konzeptuellen Grundlage eines maßgeblich von Männern konstruierten symbolischen Universums“⁷⁵ spiegelte⁷⁶. Ebenfalls ist vorauszusetzen, dass auch Frauen diese Gefäße – zumal wenn sie für ihren Gebrauch bestimmt waren – betrachteten, und es gibt ebenso vereinzelt Belege, dass Frauen an der Keramikproduktion beteiligt waren⁷⁷. Welche der genannten Eigenschaften die antiken Betrachter aber, gleichgültig welchen Geschlechts, aus dem Standardtypus auf den Bildern herauslasen, war eine sehr individuelle Angelegenheit und lässt sich schwer bis gar nicht mehr rekonstruieren⁷⁸. Wichtig ist nur, dass die möglichen Konnotationen innerhalb der Bildkonzeption des weiblichen

75 Heinemann 2016, 41.

76 Vgl. z. B. Cartledge 1993, 80; Lissarrague 1993, 179; Morris 1998, 193–197, 218–220. Zuletzt Heinemann 2016, 39–41 (mit kritischer Diskussion der Literatur in 610 Anm. 112).

77 Vgl. hierzu Petersen 1997, 36–51; Moraw 2001, 221; Lewis 2002, 9–13; Moraw 2003, 7; Kreiling 2007, 33–36. Angesichts der primären Zielgruppe athenischer Männer ist nach Heinemann eine Konzeption der Vasenbilder speziell für Frauen fraglich, vgl. z. B. Heinemann 2016, 39–40. Zu den Bildern von Frauen als Vasenmalerinnen und -töpferinnen vgl. Heinemann 2016, 611 Anm. 115.

78 Problematisch z. B. bei Petersen 1997. Ebenfalls schwierig ist es, aus „Kunstwerken, die in der Absicht geschaffen wurden, Frauen zu erfreuen“, „deutlich die Stimmen der Frauen“ zu vernehmen, vgl. Reeder 1996, 13. Heinemann möchte diese Versuche, weibliche Betrachtungskonnotationen in den Blick der Wissenschaft zu rücken, nicht generell anzweifeln, führt aber zu dieser Problematik überzeugend „quellenkundliche Schwierigkeiten“ (Heinemann 2016, 41) ins Feld und merkt an, dass sich die dadurch erschlossenen Reaktionen jenseits des eigentlichen in Produktion und Gebrauch intendierten Sinnes befänden, vgl. Heinemann 2016, 610 Anm. 114.

Standards angelegt waren, auch wenn uns deren explizite Manifestation in der attischen Alltagswelt verschlossen bleibt. Es bleibt die Frage, ob wir es hier mit einer bewussten Visualisierung von Normen und Wertvorstellungen zu tun haben, also ob durch die konventionellen Frauenfiguren eine wie auch immer geartete normative Moralbotschaft überbracht werden sollte. Auch wenn die Personifikationen bestimmter Tugenden auf der Hydria in Florenz dies nahelegen, ist es für den großen Rest der übrigen konventionellen Frauenkörper klar zu verneinen: Wie Heinemann für den Bereich der Satyrdarstellungen völlig überzeugend postulierte, operieren „die Bilder [...] zwar immer auch auf der Grundlage kollektiver Wertvorstellungen, [haben] diese aber nicht eo ipso zum Gegenstand.“⁷⁹

Die Abweichung von dieser nun so klar wie möglich umrissenen Konvention muss also die zumindest partielle Umkehr derselben sein. Für die männlichen Figuren in der attischen Vasenmalerei ist auf diesem Gebiet bereits gute Vorarbeit geleistet worden. Detlev Wannagat bspw. etabliert neben nicht auf Frauenbilder übertragbaren – wie die Altersdifferenzierung durch einen Bart und „Zeichen kompetitiver Unterlegenheit innerhalb einer homogenen Gruppe“⁸⁰ – die in diesem Rahmen bereits öfter verwendeten Kategorien der sozialen, ethnischen und physischen Markierung als Kriterien zur ikonographischen Klassifizierung verschiedener Rollenbilder für die Darstellung von Männern. Adrian Stähli fokussiert sich zwar auf die physische Kennzeichnung von Männerfiguren, geht aber den methodisch richtigen Weg, indem er erst die Konvention genau abgrenzt und sich dann in einem zweiten Schritt auf die Abweichungen in der Gestaltung konzentriert.

Daran zeigt sich, dass die Kategorisierung der Abweichungen in physische, soziale und ethnische Sinnzuweisungen durchaus zielführend sein kann, wenn sie von der konkreten ikonographischen Ausgestaltung und nicht von den Rollenvorstellungen her gedacht sind. In der Folge können laut Peter Mauritsch enttäuschte Erwartungen – also in diesem Fall die nicht der Konvention entsprechende Aufmachung – zu einer Zuweisung von Verhal-

79 Heinemann 2016, 209.

80 Wannagat 2001, 55. Die Unterlegenheit von Sklavinnen ist keine kompetitive, sondern eine soziale. Außerdem treten sie nie innerhalb einer homogenen Gruppe auf, sondern sind immer außerhalb dieser Gruppe dargestellt, vgl. S. 55–57.

Abb. 5 Charakterisierungen von weiblichen Figuren in der attischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts



Abb. 5.1 Attisch rf. Kolonettenkrater des Malers von Bologna 228, um 460/450. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 6031



Abb. 5.3 Attisch rf. Skyphos des Brygos-Malers, um 490–480. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3710

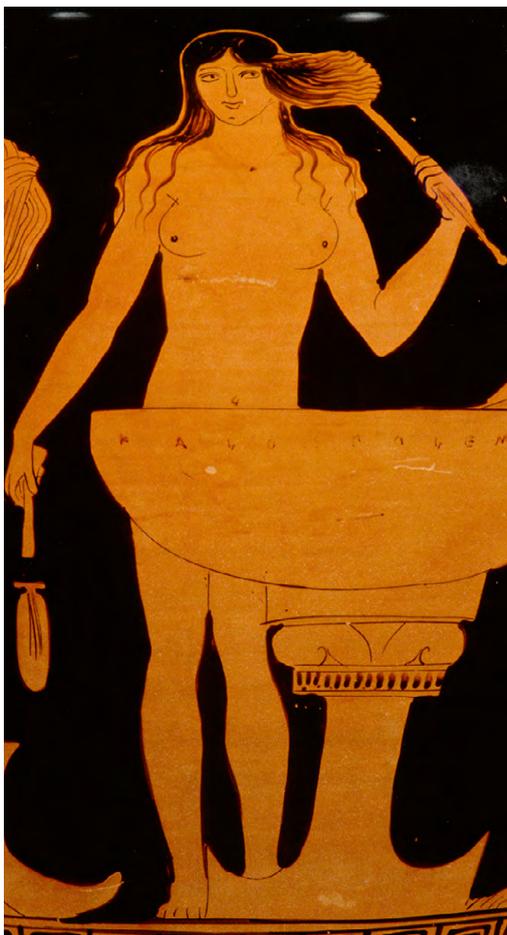


Abb. 5.2 Attisch rf. Stamnos aus dem Umkreis des Polygnot, um 450. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2411



Abb. 5.4 Attisch rf. Kelchkrater des Niobidenmalers, um 460. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 341

tensweisen an die betreffende Person oder Gruppe, zu einer Art „Etikettierung“⁸¹ führen. Diese bewegt sich für gewöhnlich außerhalb realer Verhältnisse⁸². So kommt es, dass – wie Wilfried Nippel überzeugend zeigen konnte – der Mensch von

81 Mauritsch 1992, 13.

82 Vgl. Mauritsch 1992, 12–13. Mauritsch verweist in diesem Zusammenhang auf soziologische Erkenntnisse, vgl. Becker 2014.

der eigenen Kultur⁸³ als „caso normale“⁸⁴ ausgeht und bei einem Aufeinandertreffen mit einer anderen Kultur alles, was *in seinen Augen* atypisch erscheint, als typisch für die Anderen wahrnimmt⁸⁵. Somit erfolgt auch immer eine Interpretation des „Anderen“, die nur auf der Grundlage der als verbindlich empfundenen eigenen Konvention erfolgen kann. Diese Interpretationen bewegen sich über mehrere Ebenen und können sich ineinander verzahnen und verflechten, sodass ein mehrschichtiges Sinngebilde entsteht. Dieses kann man nur durchblicken, wenn man die Ebenen der sozialen, ethnischen und/oder physischen Kennzeichnung in die Beobachtungen miteinbezieht und diese nicht einzeln betrachtet, wie es in der bisherigen Forschung oftmals geschehen ist.

Für die Betrachtung von Frauenfiguren bedeutet dies Folgendes: Da es sich bei dem Standardtypus um die Darstellung von gleichmäßig proportionierten Körpern ohne sichtbare Binnenzeichnung handelt, die mit derart wenig distinktiver Kleidung und Haartracht versehen sind, dass sie beinahe austauschbar erscheinen, muss die Umkehr davon die sinnhafte Charakterisierung der Figur sein. Dies kann auf ganz unterschiedlichen Wegen geschehen, wie beispielweise durch Kleidung (**Abb. 5.1**) bzw. partielle/Nicht-Kleidung (**Abb. 5.2**), Frisuren (**Abb. 5.3**) oder auch Attribute (**Abb. 5.4**). Hier ist der Vergleich mit der Zusammenstellung der Standard-Frauenkörper (**Abb. 2.1–2.4**) angebracht: Diese stammten zwar auch aus den unterschiedlichsten ikonographischen Zusammenhängen, welche aber nicht allein anhand der Frauenkörper erkannt werden können. So wird z. B. die Sinngebung als Hetäre (**Abb. 2.4**) erst durch den Geldbeutel des vor ihr stehenden Mannes (**Abb. 6**) wahrscheinlich⁸⁶. Anders verhält es sich mit den Frauenfiguren, die im Bild sinnhaft charakterisiert werden: Ob Amazone (**Abb. 5.1**), Sklavin (**Abb. 5.3**) oder die Göttin Artemis (**Abb. 5.4**) – durch die Aufmachung wird sofort deutlich, wer dargestellt ist. Die nackte Frau im Bad (**Abb. 5.2**) bedarf weiterer Erklärung, da das Phänomen der weiblichen



Abb. 6 Attisch rf. Skyphos des Penthesilea-Malers, um 460. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 4224

Nacktheit nie ganz wertfrei behandelt wurde⁸⁷: Der nackte männliche Körper ist seit jeher als „specificity of the Greek“⁸⁸ gesehen worden und ist auf den Vasenbildern durchaus präsenter als der bekleidete männliche Körper. Die Darstellungen von nackten Frauen sind auf Vasen allerdings immer mit Bedeutungen verbunden: Zwar ist in diesem Fall die Frau ebenfalls mit einem gleichmäßig proportionierten Standardkörper – mit Ausnahme der Brüste ohne Binnenzeichnung – ausgestattet, aber durch die Sichtbarmachung desselben sind in der Aufmachung immer Konnotationen angelegt, die von Schönheit und Erotik bis hin zu Verletzbarkeit reichen⁸⁹. Dies ist bei der bekleideten konventionellen Frauenfigur nicht der Fall, weshalb die Nacktheit in diesem Zusammenhang als Kriterium aufgenommen wurde. Dasselbe gilt für partielle Kleidung bzw. Entkleidung. Somit beinhaltet die Nacktheit neben spezifischer Kleidung, der Frisur oder distinktiven Attributen eine Markierung mit sinnhaften Zeichen, die eine bestimmte Aussage transportieren, auch wenn die Figuren – wie im Fall der Amazone – für sich alleine stehen.

Bei dieser Zusammenstellung fällt allerdings auch auf, dass die Frauenfiguren – wie bereits bei der nackten Frau angedeutet – alle mit Kennzeichen des Standardtypus versehen sind. Sie haben Gesichter, die sich durch die durchgezogene Nase-Stirn-Linie, einen kleinen Mund und

83 Zum problematischen Verständnis von Kultur als homogener Einheit vgl. z. B. Schmidt – Stähli 2012, 11.

84 Nippel 1996, 171.

85 Daraus entsteht ein „modello del mondo al contrario“, vgl. Nippel 1996, 171. Dies ist vergleichbar mit den Konzepten des „Gegensatzpaares“ und der „Gegenwelten“, vgl. S. 12–13.

86 Vgl. z. B. Neils 2000, 208. Dennoch sind bei dieser Frau keine expliziten Markierungen eines sozialen Sklavenstatus erkennbar, dazu vgl. S. 55–57.

87 Vgl. z. B. Kreilinger 2007, 3–9.

88 Bérard 2000, 390.

89 Vgl. z. B. Kreilinger 2007, 181–220; Lee 2015, 172–197. Zur Nacktheit als pathetisches Bildmittel am Beispiel der Cassandra vgl. z. B. Lewis 2002, 127.

ein einfach geschwungenes Kinn auszeichnen, sowigleichmäßig proportionierte Körper⁹⁰. Weder in Gesicht noch auf dem Körper – außer in der Augen- und Brustpartie – finden sich Binnenzeichnungen. Dies gilt auch für die Frisuren der Sklavinnen, die zwar eklatant von den Standardfrisuren abweichen, aber dennoch ähnlich wie die Kleidung veränderlich sind. Der einzige Unterschied zwischen diesen Frauen mit Charakterisierungen und konventionellen Frauenfiguren ist die Ausstattung im weitesten Sinne, die also sozusagen *auf dem Körper* aufliegende Zeichen betrifft und damit den Eindruck einer „Verkleidung“ vermittelt. Abseits davon gibt es auch Charakterisierungen, die direkt *mit dem Körper* der Frauen verbunden sind und mit diesem gleichsam verschmelzen. Im Bereich der attischen Vasenmalerei kommen diese Art von Kennzeichnungen im Zusammenhang mit Alterszügen, Tätowierungen und afrikanischen Physiognomien vor. Durch das Versehen einer Frauenfigur mit diesen Zeichen verändert sich eben nicht nur die Ausstattung, sondern gewissermaßen der Körper der Frau. Diese Charakterisierungen sind im Gegensatz zur Ausstaffierung permanent⁹¹ und deshalb weit weg von jeder Form der „Verkleidung“, da sie die gesamte Physiognomie betreffen. So erscheint in diesem Zusammenhang der Terminus „physiognomische Charakterisierung“⁹² passend. Solche Kennzeichnungen eines Frauenkörpers evozieren eine starke Betonung und dadurch eine – wie auch immer geartete – Absetzung dieser Figuren inner-

halb des Bildgefüges. Welche Wertvorstellungen und Intentionen hinter einer solchen Figur stehen, soll – falls erkennbar – erstens von Fall zu Fall und zweitens erst in einem weiteren Schritt geklärt werden. Im Vordergrund dieser Betrachtung steht aber die ikonographische Präsentation dieser Frauenfiguren.

Das Auftreten einer andersgearteten Frauenfigur in einem Vasenbild hat also zwei Teilaspekte: Einerseits kann sie durch Kennzeichnungen wie Kleidung/Nicht-Kleidung, Frisur oder Attribute und andererseits durch veränderte Körper- und Gesichtsformen von der ikonographisch konventionellen Frau abgesetzt werden. Meistens überlagern sich beide Möglichkeiten in einer Figur, wobei – möchte man sich hierarchische Ebenen in der Interpretation der Vasenbilder denken – letztere Kennzeichnungen ein stärkeres Gewicht innerhalb des Bildgefüges einnehmen⁹³, wie im Laufe dieser Arbeit gezeigt werden soll. Um der Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen der Vasenbilder gerecht zu werden, bietet sich noch eine dritte Ebene an: Diese besteht zunächst bildintern aus den ikonographischen Verflechtungen der andersartigen Frau(en) mit den übrigen Figuren im Vasenbild selbst und in einem weiteren Schritt aus ikonographischen Parallelen auf anderen vergleichbaren Vasenbildern. Um zu den von Wannagat etablierten sozialen, ethnischen und physischen Aspekten der Abweichung vom Standardtypus zurückzukehren, fällt auf, dass sich die beiden letzten Kriterien zwar auf der ersten Ebene der Charakterisierungen ansiedeln lassen, der Bereich der sozialen Kennzeichnung allerdings in die zweite Ebene gehört⁹⁴. Da in dieser Arbeit aber die physiognomische Charakterisierung der Frauenfiguren im Vordergrund steht, wird deutlich, dass diese Kriterien nicht eins-zu-eins übernommen werden können. Sie sind aber dennoch für die vorliegenden Beobachtungen sehr wichtig, da durch sie die Verdichtung der verschiedenen Bildebenen sichtbar wird. Deshalb erfolgt die Gliederung dieser Untersuchung nicht anhand dieser Kriterien, sondern durch die physiognomischen Kennzeichnungen, die das stärkste Gewicht innerhalb des Bildgefüges haben. Diese sollen

90 So postulierte Hölscher für Amazonendarstellung: „Und sie sind schön [...] in den Bildern der Amazonen werden genuin weibliche Ideale zum Ausdruck gebracht.“, vgl. Hölscher 2000b, 298.

91 Auch Mireille M. Lee unterscheidet überzeugend permanente und nicht-permanente „body-modifications“, vgl. Lee 2009; Lee 2015, 82–88.

92 Schweitzer 1940, 33–34. Vgl. auch Kommentar bei Raeck 1981, 37–38. Bernhard Schweitzer verwendete diesen Begriff bei der Betrachtung griechischer Porträts und meinte damit das Versehen mit Merkmalen, durch die die Individualität der Porträts erst zustandekomme. Derartige Zuschreibungen sind natürlich aufgrund der Zeitumstände mit Vorsicht zu genießen, auch wenn aus fachlicher Hinsicht in dieser Schrift keine Implikationen mit nationalsozialistischem Gedanken-gut offensichtlich werden. Auch wenn die Figuren in der attischen Vasenmalerei nie mit Porträts versehen sind, beschreibt dieser Terminus das hier behandelte Phänomen gut. Auch Voutiras verwendet den Begriff der „physiognomischen Kennzeichnung“ (vgl. Voutiras 2001, 25); Heinemann gebraucht den schönen Begriff der „physiognomische[n] Ausreißer“ (vgl. Heinemann 2009, 35).

93 In die zweite Interpretationsebene gehört auch der Habitus der Frauen. Damit wird deutlich, warum die Auswahl der Frauengestalten in der bisherigen Forschung so willkürlich erschien, vgl. S. 13–14. Der Habitus der Frauen ist im Medium der Vasenmalerei nicht das Hauptkriterium, um Differenz aufzuzeigen.

94 Vgl. S. 55–57.

zunächst in ihrer *Einfachmarkierung* und dann in ihren Überschneidungen, der *Doppelmarkierung*, betrachtet werden. Dreifachmarkierte Frauenfiguren können auftreten, wenn sich deren physische, ethnische und soziale Kennzeichnung in einer Figur überlappt. In diesem Fall sind allerdings die hierarchischen Implikationen zu beachten.

Dass sich diese Phänomene im 5. Jh. häufen, ist nicht verwunderlich. Wie Emmanuel Voutiras überzeugend zeigen konnte, verlagerte sich an der Schwelle vom 5. zum 6. Jh. der Fokus auf den Vasenbildern von der archaischen Schmuckhaftigkeit hin zu einem ausgesprochenen Interesse an dem menschlichen Körper an sich mit all seinen Facetten und Differenzierungsmöglichkeiten⁹⁵. Zwar stand – wie in jeder Phase der griechischen Kunst – der menschliche Körper auch bereits in archaischer Zeit im Vordergrund, der Fokus der Gestaltung lag allerdings auf der verzierten Kleidung, den schmuckhaften Attributen und einem reich geschmückten architektonischen Hintergrund. Dies änderte sich mit der Einführung der rotfigurigen Technik, die unter anderem durch das Auftragen des Tonschlickers mit einem Pinsel im Gegensatz zu den schwarzfiguren Ritzungen eine weichere und geschwungenerere Ausführung von Körperkonturen erlaubte und so das Interesse weg von den Ausstattungsdetails hin zu dem Körper an sich lenkte⁹⁶. So wurden die im Vergleich kaum differenziert gestalteten Körper der Figuren der schwarzfigurigen Phase durch die Fülle an ikonographischen Details verfeinert⁹⁷, um die es hier gehen soll.

Mit diesen Vorüberlegungen lässt sich ein Korpus von Bildern zusammenstellen, mit dem zumindest eine Annäherung an die Interpretation andersartiger Frauen möglich ist. Die Auswahl der Bilder, deren Grundstock zusammen mit der Idee dieser grundsätzlichen Herangehensweise bereits im Zuge meiner Magisterarbeit entstand, erhebt kei-

nerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Sie erfolgte zunächst auf rein ikonographischer Ebene, um die Möglichkeiten der Charakterisierung zuerst isoliert von den jeweiligen Bildthemen betrachten zu können. Diese Vorgehensweise führte in erstaunlich diverse Themenbereiche, die das Prinzip der Ikonographie einem großen Baukasten gleich erscheinen lassen, dessen sich die Vasenmaler bedienen konnten, um kreativ mit facettenreichen Kombinationen verschiedener Bildzeichen immer neue und möglicherweise auch von der ursprünglichen Sinngebung entfremdete Bildnuancen zu kreieren.

95 Vgl. Voutiras 2001, 24.

96 Die Einführung der rotfigurigen Technik ist bestimmt nicht alleine für diese Entwicklung verantwortlich, begünstigte diese neben anderen Faktoren allerdings wesentlich.

97 Vgl. Voutiras 2001, 25–26. Voutiras führt hier auch das Versehen der Gesichter mit Emotionen wie z. B. Erschrecken auf, wodurch die Gesichtszüge zum Bedeutungsträger würden. Auch wenn dies durchaus überzeugend ist, sollen die in den Körper eingeschriebenen Emotionen in dieser Untersuchung nur am Rande betrachtet werden.

II Fälle von Einfachmarkierung

1 Alterszüge

Als die erste der physiognomischen Charakterisierungen wird der Bereich der Alterszüge behandelt, welcher in den Altertumswissenschaften bereits Beachtung gefunden hat. Sowohl von alt-historischer als auch von klassisch-archäologischer Seite her wurde dabei oft der Weg gewählt, den Fundus der Schriftzeugnisse nach Hinweisen auf Bewertungen und die gesellschaftliche Stellung des Alters bzw. des Alterns zu durchsuchen⁹⁸. Dies hat wertvolle, zum Teil sehr gegensätzliche Erkenntnisse ergeben, die auch in diese Betrachtung mit einfließen sollen. Im Zentrum aber soll etwas anderes stehen, nämlich die ikonographische Präsentation des alten Körpers bzw. des alten Gesichtes, die auch in diesem Fall als Hauptbedeutungsträger fungieren. Dies erlaubt es, zunächst möglichst wertneutral die visuelle Gestaltung von alten Figuren zu entdecken und dann in einem zweiten Schritt unter Einbeziehung der verschiedenen Bedeutungsebenen zu versuchen, mögliche ideengeschichtliche Konnotationen herauszufiltern.

Diese Vorgehensweise zeichnet den methodischen „Trampelpfad“ vor: In erster Linie ist es unerlässlich, von einem ikonographischen Zusammenhang auszugehen, in dem die Gestaltung der Gesichter und Körper der Figuren sicher als Wiedergabe von Alterszügen gemeint ist⁹⁹. So können Zirkelschlüsse vermieden und die Argumentation auf eine sichere Grundlage gestellt werden. Erst dann gilt es zu prüfen, erstens ob überhaupt mögliche Bewertungen aus der visuellen Präsentation zu entnehmen sind und zweitens wie diese ausfallen. In einem weiteren Schritt ist die Erweiterung des Horizontes möglich, indem nach den einem gesicherten Zusammenhang entnommenen Merkmalen in anderen Bildkontexten gesucht und so deren vielschichtigen Bedeutungsinhalten auf den Grund gegangen werden kann.

1.1 Die Personifikation des Konzepts Alter: Geras

Im Bereich der Alterszüge gibt es eine nahezu ideale Ausgangssituation, was gesicherte ikonographische Zusammenhänge betrifft: Auf insgesamt sechs Vasenbildern¹⁰⁰ im Zeitraum von 490 bis 450 steht Herakles einer Gestalt gegenüber, die in zwei Fällen durch die Beischrift ΓΕΡΑΣ¹⁰¹ als die Personifikation des Konzepts Alter iden-

98 Dabei wurde oft vergessen – wie Beate Wagner-Hasel überzeugend anmerkt –, dass die Schriftquellen je nach Genre verschiedene Vorstellungen über das Alter zum Inhalt hatten und diese dementsprechend vermittelten, vgl. Wagner-Hasel 2006, 15–17. So ist auch erklärbar, dass sich die Forschung einerseits für eine positive und andererseits für eine negative Auffassung des Alters aussprach, vgl. z. B. Parkin 1998; Brandt 2002, 76. 84; Schmitz 2003, 234; Parkin 2005; Schmitz 2007, 106–108; Baltrusch 2009; Schmitz 2009; Shapiro 2009; Wagner-Hasel 2009, 25–26; Özen-Kleine 2016, 58–78. Zur Diskrepanz dieser Sichtweisen vgl. Schade 2001, 259–262; Laes 2005, 251; Wagner-Hasel 2006; Schmitz 2007, 106; Wagner-Hasel 2012, 12–16. Nur wenige sprachen sich für eine ambivalente Sichtweise aus, vgl. z. B. Hermann-Otto 2004; Baltrusch 2009.

99 Eine ähnliche Vorgehensweise schlug bereits Patricia Birchler Emery für schwarzfigurige Altersdarstellungen vor, vgl. Birchler Emery 1999, 17.

100 Eine sechste Darstellung wurde kürzlich überzeugend von Shirley Schwarz zu den in der bisherigen Forschung gezählten fünf hinzugefügt, vgl. dazu Simon 2014, 65.

101 Brommer 1984, 79; LIMC IV,1 (1988) 180–182 s. v. Geras (H. A. Shapiro); Shapiro 1993, 89; Mitchell 2009, 117.



Abb. 7 Attisch rf. Pelike des Matsch-Malers, um 480. Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. Nr. 48238

tifiziert werden kann¹⁰². Durch die ähnliche Aufmachung sowohl der Figur als auch des Bildmotivs sind die anderen vier Gestalten ebenfalls als Geras anzusprechen¹⁰³. Wie bereits erwähnt, stellt

das Hinzufügen von Personifikationen in einem Bildzusammenhang ein beliebtes Mittel dar, um durch deren Körper mit dem jeweiligen Konzept verbundene Erwartungen und Konnotationen

102 Griech. Γῆρας „Greisenalter“.

103 Shapiro 1993, 89. In anderen Bildzusammenhängen

ohne Herakles kommt Geras nicht vor, vgl. Garland 1995, 118; Stähli 2009, 26.

sichtbar zu machen¹⁰⁴. Umso glücklicher ist der Umstand, dass sich die visuelle Präsentation einer Personifikation des Alters erhalten hat, um durch die Ausgestaltung der Figur letzten Endes den mit dem Alter verbundenen Charakteristiken auf die Spur kommen zu können. So soll Geras den Ausgangspunkt der Argumentation bilden, auch wenn das Alter – im Gegensatz zu den meisten anderen Personifikationen¹⁰⁵ – als Mann visualisiert wird. Auf einer Pelike in Rom¹⁰⁶ (**Abb. 7**) steht Geras dem mit den üblichen Attributen des Löwenfells und der Keule ausgestatteten Herakles gegenüber. Die Bildkonstruktion der beiden Figuren macht deutlich, dass diese als Gegensatzpaar konzipiert sind, wobei beide Figuren den jeweiligen Referenzpunkt zur anderen bilden. Dies ermöglicht es, bildinterne Vergleiche zwischen der ikonographischen Gestaltung der jeweiligen Körper anzustellen¹⁰⁷, die eklatante Unterschiede aufweisen: Deutlich kleiner, auffallend dünn und mit einem beinahe schon neunziggradwinkligen Knick im Rücken stützt sich der nackte Geras auf einen gekrümmten Stock, der gleichsam die Biegung des Rückens zu wiederholen scheint¹⁰⁸. In diesen Punkten weicht der Körper der Figur stark von einem – bildintern durch den auf seine Keule gelehnten Herakles repräsentierten – wohl proportionierten Standardkörper ab, was gerade durch die Nacktheit der Figur dem Betrachter scheinbar ungeniert vor Augen geführt wird¹⁰⁹. Dazu passt, dass Herakles in diesem Bild bekleidet erscheint. Ein weiteres auffallendes Detail betrifft die Genitalien des Geras, die – in Abweichung von den üblichen, klein dargestellten Penis¹¹⁰ – besonders groß erscheinen. Auch der Kopf der Figur hat einige Abweichungen von der Standardikonographie aufzuweisen, wie im direkten Vergleich mit dem Kopf des Herakles deutlich wird. Im Gegensatz zu der durch-

gezogenen Nase-Stirn-Linie des Herakles ist die Verbindungslinie zwischen Geras' Stirn und Nase geknickt. Dies erweckt den Eindruck einer Hakenase¹¹¹, wobei die Nase an sich keine starke Krümmung aufweist. Mund und Kinn wiederum sind standardgemäß¹¹². Weitere gestalterische Besonderheiten sind der spitz zulaufende Ziegenbart¹¹³, die Kahlköpfigkeit und der markant hervortretende Adamsapfel. Die Augen sind fast geschlossen.

In ähnlicher Weise ist Geras auf einer Pelike in Paris¹¹⁴ (**Abb. 8**) gestaltet, wobei er im Vergleich zu Herakles, welcher ihn am Nacken gepackt hat und mit seiner Keule zum Schlag ausholt, noch kleiner dargestellt ist¹¹⁵. Auch hier dünn¹¹⁶ und nach vorne gebeugt – die dramatische Beugung des Rückens fehlt – stützt sich Geras auf einen diesmal ebenfalls geraden Stock. Im Gegensatz zu der schweren Bewaffnung¹¹⁷ des Herakles ist Geras nackt und unbewaffnet. Im Vergleich zu der Gerasdarstellung in Rom ist die Hautgestaltung auffallend: Die Haut über den Rippen ist durch stark verdünnten Tonschlicker zart auf den Körper aufgemalt, sodass der Eindruck erweckt wird, die Haut würde hängen und die Rippen auf ungesunde Weise herausstehen¹¹⁸. Die Striemen, die auf den Armen zu sehen sind, könnte man ebenfalls

104 Vgl. Anm. 70.

105 Ausnahmen sind z. B. Himeros, Pothos, Hypnos und Thanatos. Dazu vgl. Shapiro 1993.

106 Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. Nr. 48238. ARV² 284.1.

107 Es ist immer günstiger, wenn bildinterne Vergleichsmöglichkeiten vorhanden sind, da so das Ergebnis nicht durch mögliche werkstattsspezifische Details verfälscht werden kann.

108 Vgl. hierzu Schulze 2003, 235; Gorzelany 2014, 173.

109 Matheson 2009, 193. Das Himation hängt gebündelt zwischen dem Stock und dem angewinkelten Arm des Geras herab.

110 Vgl. Bérard 2000, 392; Heinemann 2016, 135.

111 CVA Rom (4) 25 Taf. 22; Borg 2002, 90; Mitchell 2009, 117.

112 Auch wenn das Kinn durch die der perspektivischen Zeichnung geschuldete Binnenzeichnung und den Spitzbart markant scheint, ist dies nicht als besondere Abweichung in der Gestaltungsweise zu verstehen.

113 Durch das Nicht-Ausmalen des Bartes mit Tonschlicker (vgl. den Bart des Herakles) liegt die Vermutung nahe, dass er als weißhaarig gezeigt werden sollte. Zur genaueren Diskussion dieses Phänomens, vgl. S. 46. Das Hinzufügen von zusätzlicher weißer Farbe wird nicht erwähnt, vgl. CVA Rom (4) 25 Taf. 22.

114 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 234. ARV² 286.16, 1642; Beazley Addenda² 209.

115 McNiven 1995, 11; Borg 2002, 88.

116 Barbara Borg beobachtet „geschwollene[...] Gelenke[...]“, vgl. Borg 2002, 88. Ob hier nun wirklich vergrößerte Knie dargestellt sind oder ob diese einfach nur im Vergleich zu den dünnen Beinen größer erscheinen, ist meiner Ansicht nach nicht zu entscheiden. Was sicher ist, dass dieses Detail die Dünnheit der Figur betont.

117 Schulze 2003, 235.

118 Möglicherweise ist mit der kleinen Ecke, die auf der Höhe des unteren Rippenbogens aus der Umrisslinie der Figur herausragt, die untere Rippe der rechten Seite gemeint gewesen. Sicher kann dies allerdings nicht entschieden werden.

als vorsichtige Wiedergabe von unregelmäßiger Haut verstehen, sie sind allerdings eher dem Erhaltungszustand geschuldet, da sie sich auch auf Herakles' Haut und seiner Kleidung finden. Eine weitere Parallele zur Darstellung in Rom ist das übergroß dargestellte, diesmal abgeknickte¹¹⁹ Geschlecht.

Die Gegenüberstellung der Köpfe von Herakles und Geras (**Abb. 8.3, 8.4**) lässt ebenfalls große Diskrepanzen aufscheinen: Während Herakles' Gesicht wiederum voll der Standardikonographie entspricht, ist die Nase-Stirn-Linie von Geras stark geknickt und weist sowohl oberhalb der Augen als auch auf der Nase große Höcker auf. Auch tritt der Wangenknochen stark aus dem Gesicht heraus, was durch eine Binnenlinie visualisiert wird. Dorota Gorzelany möchte weitere Falten im Gesicht erkennen¹²⁰, doch handelt es sich dabei eher um die bereits erwähnten Verunreinigungen der Oberfläche. Interessanterweise sind auch hier Mund und Kinn konventionell gestaltet, während der Spitzbart¹²¹ und die Kahlköpfigkeit bereits von der Gerasdarstellung in Rom bekannt sind. Weitere Besonderheiten sind die großen Ohren sowie das Verschwinden des Halses, das wiederum den Eindruck der Gekrümmtheit unterstreicht.

Das Konzept Alter hat für die Vasenmaler offensichtlich folgende Merkmale: Es hat einen gekrümmten Körperbau, wirkt durch die dünne Statur ausgemergelt und stützt sich auf einen Stock¹²², während im Gesicht die Nase-Stirn-Linie zugunsten einer Hakennase geknickt ist und Binnenzeichnung zur Betonung der Wangenknochen auftreten kann. Dieser Eindruck der z. T. extremen körperlichen Hinfälligkeit kann durch weitere, allerdings individuelle Details bereichert werden. Dazu gehören auch Merkmale, die nicht zur dezidierten Altersikonographie gehören, wie das vergrößerte Geschlecht¹²³ und die geringe Größe. Ersteres wird häufig in Darstellungen von Sklaven, Fremden oder von in irgendeiner Weise im Bild als deformiert gekennzeichneten Figuren

wie z. B. Kleinwüchsigen oder Pygmäen verwendet und gehört demnach zu der Ikonographie von marginalisierten, bewusst pejorativ dargestellten Figuren¹²⁴. Die geringe Größe wiederum passt zu dem der attischen Kunstproduktion eigenen Konzept der Bedeutungsgröße¹²⁵, durch das hierarchische Strukturen zwischen den Figuren visuell verdeutlicht werden können¹²⁶. So wird klar, dass beide Merkmale aus anderen Ikonographiezusammenhängen bekannt sind und die Darstellung um – in diesem Fall deutlich negative – Aussagen bereichern, aber eben nicht genuin „Alter“ ausdrücken sollen.

Diese negative Konnotation der zusätzlichen Charakterisierungsmittel muss allerdings nicht bedeuten, dass auch die eigentlichen Alterszeichen pejorativ gemeint sind. In dieser Frage hilft die Bildkomposition der beiden vorliegenden Darstellungen weiter: In beiden Fällen ist Herakles durch seine körperlichen Gestaltung als jung, muskulös und stark charakterisiert, alles Eigenschaften, die in der athenischen Bilderwelt allgegenwärtig sind und – gerade von der Identifikationsfigur Herakles, dem Helden *par excellence*, zur Schau gestellt – deutlich positiv bzw. als erstrebenswert besetzt sind¹²⁷. Den Gegenpol zu dieser positiven Sichtweise bilden ja gerade die Alterszüge des Geras, welcher erst durch sie in diesen drastischen Kontrast zu Herakles gesetzt wird. Zumindest in diesem Bildzusammenhang können Alterszüge somit als pejorative Charakterisierungsmittel gedeutet werden, die Geras

119 Schulze 2003, 235.

120 Gorzelany 2014, 171.

121 Vgl. auch Anm. 113.

122 Zum Attribut des Stockes vgl. Birchler Emery 1999, 22; Krumeich 2009, 45.

123 Bereits Harald Schulze bspw. gibt zu bedenken, dass dieses Merkmal keine „natürliche physiognomische Folgeerscheinung des Alters“ sei, vgl. Schulze 2003, 235. Vgl. auch LIMC IV,1 (1988) 180–182 s. v. Geras (H. A. Shapiro).

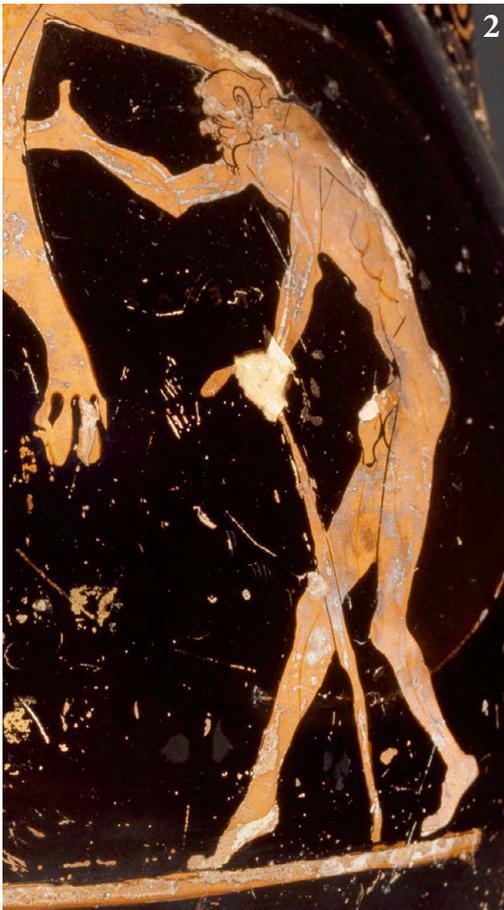
124 Vgl. hierzu MicNiven 1995; Bérard 2000, 392–393; Schulze 2003, 235; Mitchell 2009, 117–118; Näpel 2011, 142; Stähli 2009, 27–28; Lee 2015, 47; Heine-mann 2016, 135. 142. 148. In diesem Zusammenhang ist Robert Garland zu widersprechen, der den vergrößerten Penis des Geras als Folge einer Schwellung aufgrund einer Krankheit interpretiert, vgl. Garland 1995, 118. In eine ähnliche Richtung wurde auch die auffallende Dünne des Geras interpretiert, vgl. Garland 1995, 118; Grmek – Gourevitch 1998, 156; Bradley 2011, 6. 14–20. Im Vordergrund dieser Darstellung stand sicher keine explizite Visualisierung einer Krankheit, das vorherrschende Thema war vielmehr das Alter(n) mit seinen Erscheinungen und Auswirkungen.

125 Vgl. Himmelmann 1971, 26–27. Auch Stähli 2009, 31.

126 Hier ist Birchler Emery zu widersprechen, die in dem Größenunterschied eine soziale Konnotation sieht, vgl. Birchler Emery 1999, 23. Die Bedeutungsgröße kann zwar die soziale Dimension betreffen (vgl. S. 55–57), in diesem Fall wirkt dieses Zeichen aber auf einer allgemeineren Ebene der bildinternen Hierarchie.

127 Vgl. z. B. Wannagat 2001; Stähli 2009, 26.

Abb. 8.1–4 Attisch rf. Pelike des Geras-Malers, um 480. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 234



im Bild nicht nur herabsetzen¹²⁸, sondern auch, zumindest im Fall der Pelike in Paris, in einer aussichtslosen Lage als unmittelbar bedroht und unterlegen kennzeichnen¹²⁹.

Ein anderes Bild zeichnet die Figur des Geras auf einer Nolanischen Amphora in London¹³⁰ (**Abb. 9**). Hier ist Geras ebenso groß¹³¹ wie Herakles, der ihn im Laufschrift verfolgt. Auch Geras ist in weiter Schrittstellung dargestellt und berührt den Boden mit den Füßen nicht, was im Vergleich

128 LIMC IV,1 (1988) 180–182 s. v. Geras (H. A. Shapiro); McNiven 1995, 11; Grmek – Gourevitch 1998, 156; Borg 2002, 91; Schulze 2003, 235–236; Mitchell 2009, 117; Stähli 2009, 26; Bradley 2011, 20; Wagner-Hasel 2012, 9; Gorzelany 2014, 172.

129 Unterstützt wird dieser Eindruck durch den von Geras mit der rechten Hand ausgeführten Flehgestus. Näheres zu dieser Form eines Flehgestus vgl. McNiven 2000, 76–83.

130 London, British Museum, Inv. Nr. E 290. ARV² 653.1, 1571; Beazley Addenda² 276.

131 Shapiro 1993, 91.

Abb. 9.1–3 Attisch rf. Nolanische Amphora des Charmides-Malers, um 470. London, British Museum, Inv. Nr. E 290



zu den bereits gezeigten Darstellungen bereits deutlich agiler wirkt. Interessanterweise schlägt sich dieser Eindruck auch in der Wiedergabe der Alterszüge nieder: Taillebereich und Beine sind im Vergleich zum Körper des Herakles nur unwesentlich dünner, Schulterbereich und Arme aber geradezu „ebenbürtig“ gestaltet. Von der üblichen Düntheit des Geras ist also nur wenig übriggeblieben¹³². Barbara Borg möchte in dieser Dar-

stellung deformierte Geschlechtsteile erkennen¹³³, doch ist im Vergleich zum Penis des Herakles ein wenn nur minimaler Unterschied in der Größe zu erkennen. Allein die Schamhaare sind hier im Gegensatz zu denen des Herakles durch Farbauftrag weiß gestaltet. Das heißt, dass in der Körpergestaltung die bereits herausgearbeiteten Alterszeichen des gekrümmten Körperbaus, der dünnen Gestalt und des Stockes deutlich zurückgenommen bzw. gar nicht vorhanden sind. Die zusätzlichen Charakterisierungselemente der übergroßen Genitalien und der geringen Größe fehlen gänzlich.

Anders sieht es bei der Gestaltung des Gesichtes aus, bei deren Untersuchung ebenfalls die direkte Gegenüberstellung des Herakles- und Geraskopfes (Abb. 9.2. 9.3) helfen soll. Hier tritt wieder die bereits bekannte Einziehung der Nase-Stirn-Linie auf, wobei die Nase direkt nach dem Knick einen Höcker aufweist und spitz zuläuft. An diesem Beispiel wird besonders deutlich, wie stark die Darstellung der Nasen voneinander abweichen kann: Das Spektrum reicht von eher knollenartigen bis hin zu scharfkantigen Nasen; unterstützt werden kann dieser Eindruck durch eine gelegentlich eingesetzte gewölbte Stirn. Allen gemein ist die Einziehung der Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen, was auch das entscheidende Merkmal für die Wiedergabe von Alterszügen darstellt. Die Varianten, die die Nasen dann annehmen, sind eher als sekundär zu betrachten. Neu ist in dieser Darstellung die Wiedergabe der Haare, die ganz im Gegensatz zu den bereits gezeigten Glatzen beinahe zottig¹³⁴ den Kopf bedecken und mit teilweise noch erhaltener weißer Farbe bemalt sind. Auch der wiederum ein wenig spitz zulaufende Bart ist deutlich fülliger und bedeckt das Kinn und die Backen. Insgesamt gesehen sind auch in der Gesichtsgestaltung die Alterszüge doch – wenn auch nicht ganz so deutlich wie im Falle des Körpers – zurückgenommen: Es gibt weder Binnenzeichnungen im Gesicht noch eine Glatze. Dafür tritt weiße Farbe¹³⁵ auf und ein neues Element hinzu: die ungeordneten Haare. Dies ist ein Merkmal, das z. B. aus der Ikonographie von Mänaden bekannt ist¹³⁶ und so die Figur mit einem zusätzlichen Detail charakterisieren soll. Mit genuinen Alterszügen hat dies allerdings nichts zu tun.

132 LIMC IV,1 (1988) 180–182 s. v. Geras (H. A. Shapiro); Shapiro 1993, 91. In diesem Punkt ist Ian Jenkins, Celeste Farge und Victoria Turner zu widersprechen, die Geras einen „skinny, deformed body“ zuschreiben, vgl. Jenkins u. a. 2015, 221.

133 Borg 2002, 88–89. Sie räumt allerdings die geringe Ausprägung ein, vgl. Borg 2002, 89 Anm. 261.

134 Borg 2002, 88.

135 Zum Phänomen des zusätzlichen weißen Farbauftrags vgl. S. 46.

136 Vgl. S. 89.

Zusammengefasst ist der Geras auf der Nolanischen Amphora im Vergleich zu den anderen Darstellungen deutlich agiler gezeichnet, was anscheinend in direktem Zusammenhang mit der Quantität und auch Qualität der gezeigten Alterszüge steht. Dass dies kein Einzelfall ist, zeigt ein leider nur fragmentarisch überlieferter Skyphos in Oxford¹³⁷, auf dem Geras ebenfalls vor Herakles wegläuft. Auch wenn nicht viel von den Figuren erhalten ist, kann man charakteristische Merkmale wiedererkennen: Geras ist genauso groß¹³⁸ wie Herakles und ist mit einem wohl proportionierten Körperbau¹³⁹ und einer Hakennase ausgestattet. Letzteres rührt auch hier von einem Knick in der Nase-Stirn-Linie her.

Die Vasenmaler hatten also deutlichen Spielraum im Umgang mit ihren Figuren, deren Gestaltung sie je nach Bildkontext anpassen konnten. Auch wenn die Figurengestaltung des Geras durchweg in pejorativer Weise erfolgt ist, lässt sich doch ein deutlicher Unterschied in dem Grad der negativen Darstellung erkennen. Die vorliegenden Beispiele lassen vermuten, dass dies unmittelbar mit dem dargestellten Moment der Geschichte zu tun haben könnte. Deshalb lohnt es sich, einen kurzen Blick auf die Deutung der Bilder zu werfen. Die dargestellte Geschichte ist in den Schriftquellen leider nicht überliefert¹⁴⁰, was zu reichlich Spekulation über die auf uns gekommenen bildlichen Ausschnitte aus dem Mythos geführt hat. Je nach Anordnung der Bilder kamen hierbei z. T. völlig gegensätzliche Erzählerverläufe heraus¹⁴¹, weshalb es meiner Ansicht nach nicht

zielführend ist, die genaue Geschichte rekonstruieren zu wollen. Auch gibt es Versuche, die Bilder mit Herakles' Heirat mit Hebe, der Jugend, zu verbinden¹⁴², sie als Heldentat zur Befreiung der Menschheit von den Lasten des Alters¹⁴³ oder sie sogar als Anspielung auf seine Apotheose bzw. Unsterblichkeit zu deuten¹⁴⁴, was zwar alles verlockend klingt, sich aber nicht beweisen lässt. Wichtig ist vielmehr die Kernaussage: Herakles scheint dem Alter nicht wohlgesonnen zu sein, verfolgt es bzw. schlägt mit seiner Keule zu. Ob Geras' Flucht nun am Anfang der Geschichte steht und seiner Ergreifung bzw. dem Schlag mit der Keule vorangeht oder ob er sich aus dem Griff des Herakles befreien und entkommen kann, ist nicht zu entscheiden. So steht der jeweilige dargestellte Moment für sich und kann nur aus sich heraus interpretiert werden.

Interessant ist, dass in den Bildern, die den Moment der Verfolgung zeigen – also der Ausgang der Geschichte zumindest innerhalb der Darstellung noch offen ist¹⁴⁵ –, die Altersmerkmale in deutlich abgeschwächter Form vorkommen und damit die Figur des Geras auch weniger pejorativ unterlegen ist. Hier scheint es auch einen Zusammenhang mit der agilen Bewegung zu geben, die Geras für seine Flucht vor Herakles ausführen muss. Wäre Geras in einer derart drastischen Weise wie z. B. auf der Pelike in Paris als alt und gebrechlich gekennzeichnet, würde man ihm eine Flucht gar nicht zutrauen und der mögliche Ausgang der Geschichte wäre auch ohne „Hintergrundwissen“ bereits klar. Im Gegensatz zu diesen Darstellungen erscheint die Situation des

137 Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1943.79. ARV² 889.160; Beazley, Para. 428; Beazley Addenda² 302. Eine gute Abbildung findet sich bei Shapiro 1993, 92 Abb. 46.

138 Shapiro 1993, 91.

139 Allein das Geschlecht ist möglicherweise ein wenig größer dargestellt. Da dieser Bereich allerdings einerseits nicht gut erhalten ist und andererseits ein direkter Vergleich mit dem Penis des Herakles durch dessen Bekleidung nicht möglich ist, muss dieser Punkt offengelassen werden.

140 Es gibt zwar eine Erwähnung des Geras als Sohn der Nyx bei Hesiod (Hes. theog. 225), die Verbindung mit Herakles ist allerdings literarisch nicht belegt, vgl. Roscher, ML I.2 (1978) 1628 s. v. Geras (H. W. Stoll); LIMC IV,1 (1988) 180–182 s. v. Geras (H. A. Shapiro); Shapiro 1993, 94; Voutiras 2001, 32; Borg 2002, 89; Schulze 2003, 234; Parkin 2005, 65; Wagner-Hasel 2006, 28 Anm. 51; Wagner-Hasel 2012, 19; Moreno Conde 2015, 193; Ozen-Kleine 2016, 64.

141 Die meisten Versionen stellen die Konversation zwischen den beiden Figuren an den Anfang der

Geschichte und setzen dann die Flucht bzw. Erschlagung des Geras jeweils an die zweite oder dritte Stelle, vgl. Brommer 1984, 79; Schefold – Jung 1988, 1973; LIMC IV,1 (1988) 180–182 s. v. Geras (H. A. Shapiro); Shapiro 1993, 92; Borg 2002, 90; Schulze 2003, 236; Parkin 2005, 62. 65; Jenkins u. a. 2015, 221. Dies bewirkt, dass je nach Version das Ende der Erzählung ein anderes ist. Erika Simon bringt als neues Element den Weinschlauch auf dem Rücken des Geras auf einem Kolonettenkrater in Boston (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 1998.49) in die Diskussion ein und deutet die Episode als Versuch des Geras, Herakles zum Weingenuss zu verführen, vgl. Simon 2014.

142 Vgl. Wagner-Hasel 2009, 36.

143 Vgl. Grmek – Gourevitch 1998, 156.

144 Vgl. Shapiro 1993, 94; Gorzelany 2014, 173; Moreno Conde 2015, 193.

145 Auf dem fragmentierten Skyphos in Oxford hat Herakles Geras allerdings bereits am Arm gepackt, vgl. Shapiro 1993, 91.



Abb. 10 Attisch rf. Glockenkrater aus dem Umkreis des Polygnotos, um 450. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 421

Geras auf der Pelike in Paris bereits aussichtslos: Er hat sowohl der Stärke als auch der Bewaffnung des Herakles nichts entgegenzusetzen. Interessanterweise geht dieser Eindruck Hand in Hand mit der Drastigkeit in der Darstellung der Alterszüge. In der Reihe der rotfigurigen¹⁴⁶ Gerasdarstellungen handelt es sich bei diesem Bild sowohl um die stärkste Zurschaustellung von Gewalt als auch um die drastischste Darstellung von Alterszügen, die die Gebrechlichkeit der Figur in beinahe schon dramatischer Weise vor Augen führen.

Der Umgang mit der Quantität und der Qualität von Alterszügen scheint also ein wechselseitiger

146 Auf einer schwarzfigurigen Lekythos in Adolphseck (Adolphseck, Schloss Fasanerie, Inv. Nr. 12. ABV 491.60; Beazley Addenda² 122; Beazley, Para. 223) hat Herakles Geras auf eine ähnlich drastische Weise am Kopf gepackt. Die bildliche Umsetzung von Alterszügen ist in der schwarzfigurigen Vasenmalerei eine andere, vgl. dazu Birchler Emery 1999; Birchler Emery 2003; Birchler Emery 2010; Gorzelany 2014, 155. Durch die veränderten technischen Mittel der rotfigurigen Malweise wurde es möglich, Alterszüge um einiges detaillierter und schärfer darzustellen, vgl. S. 27. Dazu auch Pfisterer-Haas 1989, 19; Özen-Kleine 2016, 115–116. Deshalb ist die Darstellung auf der Lekythos nicht direkt mit der der Pelike in Paris zu vergleichen und soll daher nicht in die Argumentation einfließen.

Prozess gewesen zu sein. Es wirkt, als ob die Intensität der Alterszüge direkte Auswirkungen auf die intendierte Bildaussage hätte und diese wiederum die Menge und den Grad der Altersmerkmale bestimmen würde. Zunächst kann dies nur eine Vermutung sein, welcher aber im Laufe dieser Untersuchung weiter auf den Grund gegangen werden soll. Was sich hier allerdings schon mit Sicherheit zeigen lässt, ist die bereits in der Einführung angeführte starke bildinterne Betonung der als „physiognomisch“ klassifizierten – also im Gegensatz zur auf dem Körper der Figuren aufliegenden Ausstattung mit dem Körper direkt verbundenen – Charakterisierungen, zu denen auch die Alterszüge gehören. Ohne die Alterszüge des Geras wäre eine derart drastische ikonographische Absetzung wie im Fall der Pelike in Paris nicht möglich. Die Abschwächung der Alterszüge wie im Fall der Darstellungen der Flucht des Geras bewirkt auch eine Rücknahme der bildlichen Absetzung. Die Methodik, diese Art von Merkmalen auf einer ersten Interpretationsebene einzuordnen, erweist sich somit als zielführend.

Die Darstellung der Pelike in Rom (Abb. 7) fällt aus dem Rahmen, da weder eine Verfolgung noch ein bevorstehender Schlag dargestellt ist. Vielmehr scheinen die beiden Protagonisten in ein

Gespräch vertieft zu sein¹⁴⁷, weshalb die Geste des Geras in diesem Fall nicht als Fleh-, sondern als Redegestus¹⁴⁸ verstanden werden muss. Diese Szene hat in den Rekonstruktionsversuchen des Mythos für viel Verwirrung gesorgt¹⁴⁹, da sie nicht so recht passt. Vergleicht man sie allerdings mit Darstellungen sog. diskutierender Bürger wie z. B. derjenigen auf einem Glockenkrater in Paris¹⁵⁰ (**Abb. 10**), wird durch die frappierende Ähnlichkeit v. a. mit dem Habitus der rechten Figur deutlich, dass genau in der Nachahmung dieser in großer Zahl überlieferten Bilder der „Witz“ der Darstellung liegt¹⁵¹. In einem ähnlichen Habitus stützen sich alle drei (Herakles, Geras und der „Bürger“) auf ihre Stöcke – in Herakles’ Fall wird dafür seine Keule „zweckentfremdet“ – und Herakles und Geras haben ihre Kleidung dem Bildkontext angepasst: Herakles hat die Tatzen seines Löwenfells durch seinen Gürtel¹⁵² gleichsam gebändigt und Geras hält ganz in „Bürgermanier“ ein gebündeltes Himation zwischen Stock und angewinkeltem Arm¹⁵³. Der Stock bekommt so eine doppelte Funktion: Einerseits ist er Gehhilfe für einen alten Mann, andererseits taucht der Stock als „Bürgerstock“ in vielen Darstellungen auch junger Bürger auf. Dies zeigt wiederum die Vieldeutigkeit, die in dieser Darstellung und in diesem Attribut steckt. Ein gebündeltes Himation taucht in keiner anderen Gerasdarstellung als Attribut auf¹⁵⁴. Ob auch in der Darstellung der extremen Alterszüge eine komische Parodie versteckt ist, kann erst durch Vergleichsbeispiele geklärt werden, die im Laufe dieser Untersuchung besprochen werden sollen¹⁵⁵.

- 147 Über den Gegenstand der Konversation verrät der Maler die aus dem Mund des Herakles kommenden Worte ΚΑΑΥΣΕΙ, Übersetzung Borg 2002, 89: „Du wirst weinen“.
- 148 Mitchell 2009, 119.
- 149 Vgl. Anm. 141.
- 150 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 421. ARV² 1037.1; Beazley Addenda² 319; Beazley, Para. 443.
- 151 Bereits Harald Schulze und Alexandre Mitchell weisen auf diese Ähnlichkeit hin, vgl. Schulze 2003, 235; Mitchell 2009, 119.
- 152 Dieses Detail fiel bereits Mitchell auf, vgl. Mitchell 2009, 117.
- 153 Im Unterschied zu dem sog. Bürger auf dem Glockenkrater in Paris hat Geras sein Himation nicht zusätzlich um die Hüften geschlungen, was den ungenierten Blick auf sein ausladendes Geschlechtsteil erlaubt.
- 154 In der Darstellung in Boston (vgl. Anm. 141) ist Geras mit einem Himation bekleidet, vgl. Simon 2014.
- 155 Vgl. Kapitel II.1.4.

1.2 Alte weibliche Gestalten des Mythos: Graien, Moiren, Erinyen

Da es in dieser Untersuchung um Frauendarstellungen gehen soll, ist es nun wichtig, einen gesicherten Zusammenhang zu suchen, in dem alte Frauen vorkommen. Erst dann kann untersucht werden, ob die Charakteristika, die bei der Darstellung des Geras herausgearbeitet wurden, auch für die visuelle Umsetzung eines alten Frauenkörpers gelten, ob dort Unterschiede zu sehen sind oder ob ähnliche Strategien eingesetzt werden.

In der griechischen Mythologie tauchen immer wieder weibliche Gestalten auf, die bspw. den Weg eines Helden säumen, als geheimnisvolle Horrorgestalten¹⁵⁶ wahrgenommen werden und die entweder mit starken Mächten wie z. B. denen des Schicksals verbunden sind oder sich durch besonders grausame Fähigkeiten auszeichnen. Einige von ihnen – die Moirai¹⁵⁷, Empusa¹⁵⁸, Lamia¹⁵⁹, die Erinyen¹⁶⁰ und die Graiai¹⁶¹ – werden in den Schriftzeugnissen als alt beschrieben¹⁶². So könnten Darstellungen derselben

156 Bremmer 1987, 203.

157 Die Moirai sind die Schicksalsgöttinnen, die den Schicksalsfaden spinnen und in der Dreizahl auftreten. Vgl. Roscher, ML II.2 (1978) 3084–3103 s. v. Moira (W. Drexler); Bremmer 1985, 291; Bremmer 1987, 203; DNP VIII (2000) 340–343 s. v. Moira (A. Henrichs); Parkin 2005, 65; Rose 2012, 21–22.

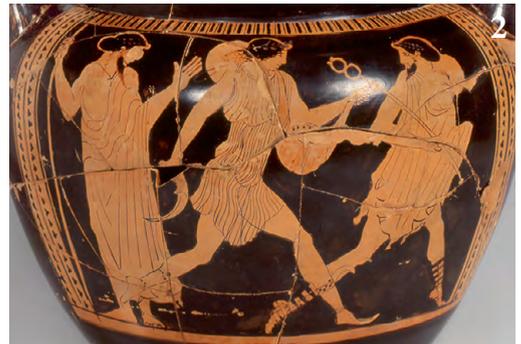
158 Empusa ist ein weibliches Ungeheuer aus dem Umkreis der Hekate, das in verschiedenen Gestalten auftreten kann. Vgl. Roscher, ML I.1 (1978) 1243–1244 s. v. Empusa (P. Weizsäcker); Bremmer 1985, 291; Bremmer 1987, 203; DNP III (1997) 1024 s. v. Empusa (R. Bloch).

159 Lamia ist eine Art kinderfressendes Schreckgespenst, das als weiblich verstanden wird. Vgl. Roscher, ML II.2 (1978) 1818–1821 s. v. Lamia (H. W. Stoll); Bremmer 1985, 291; Bremmer 1987, 203; DNP VI (1999) 1079–1081 s. v. Lamia (S. I. Johnston); Fabbri 2013. Ausführlicher dazu in Kapitel III.3.

160 Die Erinyen sind Rachegöttinnen der Unterwelt, die die Macht haben, Wahnsinn auszulösen. Vgl. Roscher, ML I.1 (1978) 1310–1336 s. v. Erinyes (A. Rapp); Bremmer 1985, 291; Bremmer 1987, 203; DNP IV (1998) 71–72 s. v. Erinyes (S. I. Johnston); Parkin 2005, 65; Rose 2012, 79–84.

161 Die Graiai sind die Töchter des Meeregottes Phorkys und der Keto und die Schwestern bzw. Hüterinnen der Gorgonen, vgl. Roscher, ML I.2 (1978) 1729–1738 s. v. Graiai (A. Rapp); Bremmer 1985, 291; Bremmer 1987, 203; DNP IV (1998) 1196 s. v. Graien (C. Ungefehr-Kortus); Parkin 2005, 65; Rose 2012, 79–84.

162 Wieso diese Figuren als alt beschrieben werden, kann



einen Anhaltspunkt bieten, auf welche Weise alte Frauen der griechischen Vorstellungswelt ins Bild übertragen wurden.

Von Empusa sind keine Darstellungen erhalten. Bildliche Repräsentationen von Lamia¹⁶³ und

nur vermutet werden. Die plausibelste Erklärung liefert Herbert J. Rose, der im Falle der Moirai konstatiert, dass „die Phantasie des Volkes Gottheiten aus sehr alter Zeit ein hohes Lebensalter zu[schreibe]“, vgl. Rose 2012, 22. Andere Vermutungen, wie die, dass spinnende Frauen grundsätzlich als alt zu denken seien (Rose 2012, 22) oder eine generelle Angst alten Frauen gegenüber dahinterstecke (Bremmer 1987, 203), sind zurückzuweisen.

den Erinyen¹⁶⁴ sind zwar überliefert, sie sind aber ohne Alterszüge gestaltet¹⁶⁵. Ebenso verhält es sich mit den Moirai, von denen zwar auch einige Darstellungen erhalten sind, die allerdings keine Alterszüge aufweisen¹⁶⁶.

Von den Graiai¹⁶⁷ wiederum ist als „weibliche Pendant[s] zum männlichen Greisenalter [Geras, Anm. d. Verf.]“¹⁶⁸ mehr zu erwarten: Laut Hesiod sind sie von Geburt an grauhaarig¹⁶⁹ und haben nur ein Auge und einen Zahn, die sie sich ab-

wechselnd teilen¹⁷⁰. Ihre Anzahl variiert zwischen zwei und drei¹⁷¹. Als Hüterinnen ihrer Schwestern, der Gorgonen, tauchen sie im Perseusmythos auf, der ihnen bei der Übergabe des Auges selbiges stiehlt und sie so überwinden kann¹⁷². Im Zusammenhang mit diesem Mythos werden sie auf drei erhaltenen Vasenbildern im Zeitraum von ca. 460 bis 400 dargestellt.

Auf einem Kolonettenkrater in Metapont¹⁷³ (**Abb. 11; Kat. 1**) sind drei Frauenfiguren mit erhobenen Armen zu sehen, die in Verbindung mit der gegenüberliegenden Seite, die Perseus zeigt, wie er mit dem Haupt der Medusa in der Kibisis flieht (**Abb. 11.2**), als Graiai gedeutet werden können¹⁷⁴, welche Perseus gerade überwunden hat. So werden auch ihre Gesten erklärbar, die Aufregung – vermutlich über den Tod ihrer Schwester – ausdrücken sollen¹⁷⁵. In ihrer Körpergestaltung entsprechen die drei Figuren ganz der Standardikonographie. Allein ihre Köpfe weisen einige Abweichungen auf: Bei allen dreien ist die Malfläche der Haare ausgespart und nicht, wie sonst üblich, mit Tonschlicker gefüllt, welcher sich beim Brand schwarz färbt. Dies ist – neben dem zusätzlichen Auftragen von weißer Farbe – eine beliebte Methode, um weiße Haare darzustellen¹⁷⁶. Eine weitere Besonderheit sind die mit nur einem Strich gemalten Augen der Frauen, die John H. Oakley überzeugend als visuelle Umsetzung von Blindheit deutet¹⁷⁷. Laut Susan Mathe-

163 Vgl. LIMC VI,1 (1992) 189 s. v. Lamia (J. Boardman). Vgl. auch Kapitel III.3.

164 Vgl. LIMC III,1 (1986) 825–843 Nr. 1. 7. 41. 42. 45 s. v. Erinyes (H. Sarian).

165 Auf einer Hydria in Berlin (Berlin, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. F 2380. ARV² 1121.16; Beazley Addenda² 331) findet sich die Darstellung zweier Erinyen, deren untere Haarteile mit verdünntem Tonschlicker gemalt sind, sodass der Eindruck von helleren Strähnen entstehen könnte. In diesem Zusammenhang ist dieses Phänomen – vor allem im Vergleich zu der Haargestaltung der ruhig stehenden Frauenfigur links im Bild – eher als Angabe von wehendem und dadurch nicht mehr als wohlgeordnete Masse sichtbarem Haar zu verstehen. Diese Erinyen sind daher eher als wilde denn als alte Wesen charakterisiert.

166 Vgl. z. B. eine Pyxis in Würzburg (Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. L 541. ARV² 1133.196), auf der die Moirai durch ihre Dreizahl, das Szepter der linken Figur und durch ihre Tätigkeit des (Schicksalsfaden-)Spinnens eindeutig als solche zu identifizieren sind, vgl. z. B. LIMC VI,1 (1992) 642 Nr. 31 s. v. Moirai (S. De Angeli). Keine der drei Frauen weist Alterszüge auf. Zwei weitere Frauen auf einer Hydria in Syrakus (Syrakus, Museo Nazionale, Inv. Nr. 23912. ARV² 1041.11; Beazley Addenda² 320; Beazley, Para. 443) wurden von Erika Simon ebenfalls als Moirai angesprochen, die bei der Geburt der Aphrodite anwesend sind, vgl. Simon 1959, 47 Abb. 29. Vgl. auch Simon 1972, 26 Anm. 52. Diese sind mit weißen Haaren ausgestattet, während ihre Gesichter konventionell gestaltet sind. Obwohl die Moirai laut den Homerischen Hymnen (Hom. h. 6,5–13) bei der Geburt der Aphrodite anwesend waren, reichen die Anhaltspunkte nicht für eine sichere Identifikation der Figuren als Moirai aus, weshalb sie in die vorliegende Betrachtung nicht einfließen sollen.

167 Griech. γραιῖαι „Greisinnen“. Der Name setzt sich vermutlich aus der Wurzel von γέρων (griech. „Greisenalter“) und γαῖρα (griech. „alte Frau“) zusammen, vgl. Rose 2012, 28.

168 Wagner-Hasel 2012, 19. Rose nennt sie sogar „das personifizierte Alter“, vgl. Rose 2012, 28. Da es sich bei den Graiai allerdings um mythologisch fassbare Figuren und nicht um personifizierte abstrakte Konzepte handelt, ist hier zu widersprechen.

169 Hes. theog. 270–274.

170 Roscher, ML I.2 (1978) 1729–1738 s. v. Graiai (A. Rapp), bes. 1731; Oakley 1988, 388; LIMC IV,1 (1988) 362–364 s. v. Graiai (C. Kanellopoulou), bes. 362; Moreno Conde 2015, 193.

171 Roscher, ML I.2 (1978) 1729–1738 s. v. Graiai (A. Rapp), bes. 1730; Oakley 1988, 387; Oakley 1990, 22; DNP IV (1998) 1196 s. v. Graien (C. Ungefehr-Kortus). Zweizahl: Wagner-Hasel 2006, 29; Wagner-Hasel 2012, 19. Dreizahl: Matheson 2009, 196; Rose 2012, 28; Moreno Conde 2015, 193.

172 Roscher, ML I.2 (1978) 1729–1738 s. v. Graiai (A. Rapp); Bremmer 1985, 291; Bremmer 1987, 203; DNP IV (1998) 1196 s. v. Graien (C. Ungefehr-Kortus); Rose 2012, 79–84.

173 Metapont, Antiquarium, Inv. Nr. 20.145.

174 Oakley 1988, 383; Oakley 1990, 22.

175 Oakley 1988, 389; Oakley 1990, 22.

176 Oakley 1988, 387; LIMC IV,1 (1988) 363 Nr. 1 s. v. Graiai (C. Kanellopoulou); Matheson 2009, 193. 197.

177 Oakley 1988, 387. Vgl. auch Matheson 2009, 197. Diese These kann durch den Vergleich mit der Gerasdarstellung in Rom gestärkt werden, dessen Augen zwar auch geschlossen erscheinen (vgl. S. 31), dessen Pupille aber dennoch vorne am Tränenkanal im Ansatz sichtbar ist. Im Gegensatz dazu bestehen

son sind die drei Frauen mit je einem Doppelkinn ausgestattet¹⁷⁸. Es ist zwar zweifellos richtig, dass die Verbindungslinie zwischen der Kinnspitze und des Halsansatzes ungewöhnlich schräg verläuft und – zumindest im Fall der ganz linken und ganz rechten Graie erkennbar – diese auch zu perspektivischen Zwecken in den Halsbereich weitergeführt wird. Vergleicht man diese Kinngestaltung allerdings mit dem Bild des Perseus¹⁷⁹ auf der gegenüberliegenden Seite des Kolonettenkraters (**Abb. 11.3, 11.4**), fällt auf, dass die Verbindungslinie auch hier ein wenig schräger als üblich verläuft, allerdings nicht eine derartige Schräglage wie die der Graiai einnimmt. Man könnte also vermuten, dass es sich hier nicht um die bewusste Darstellung eines Doppelkinn, sondern um eine Eigenart des Malers handelt. Leider ist der Erhaltungszustand gerade im Kinnbereich des Perseus und der mittleren Graie nicht der beste. Außerdem ist der Kolonettenkrater keinem bestimmten Maler zugeordnet worden¹⁸⁰, weshalb es keine weiteren Vergleichsbeispiele gibt. Die Frage nach dem Doppelkinn muss also offenbleiben.

Eine ähnliche Gestaltung erfährt die Graie auf einem fragmentiert erhaltenen Krater in Delos¹⁸¹ (**Kat. 2**), deren Körper ganz dem Standard entspricht, während die Kopfgestaltung – in vergleichbarer Weise wie die auf dem Kolonettenkrater in Metapont – von diesem abweicht: Die Haare sind von Tonschlicker ausgespart, sodass eine durchgehende Fläche entsteht. Im Gegensatz zu den Frisuren der Graiai auf dem Kolonettenkrater in Metapont ist die Haarfläche allerdings nicht durch einen Strich von der Gesichtsfäche abgesetzt. Dies könnte darauf hindeuten, dass hier weiße Farbe zum Einsatz gekommen ist, die die lineare Absetzung von dem Gesicht obsolet gemacht hätte. Dies kann allerdings nur eine Vermutung sein, da kein erhaltener weißer Farbauftrag erwähnt wird¹⁸². Da auf dem Kolonettenkrater in

Metapont die Kinngestaltung eine besondere Rolle spielte, ist es wichtig, sich das Kinn der Graie in Delos genauer anzusehen: Auch wenn in der Verbindungslinie zwischen Kinnspitze und Halsansatz eine kleine Biegung zu erkennen ist, wird in der direkten Gegenüberstellung mit dem Gesicht des Perseus deutlich, dass es sich hierbei eher um die perspektivisch geschwungene Wiedergabe eines konventionellen Kinns handelt. Ansonsten – abgesehen von dem mit stark verdünntem Tonschlicker gemalten Auge, das wiederum Blindheit anzeigen soll¹⁸³, – entspricht die Gesichtsgestaltung genauso wie die des Körpers ganz der Standardikonographie.

Insgesamt erscheinen die Graiai in den wenigen erhaltenen Darstellungen mit deutlich zurückgenommenen Alterszügen¹⁸⁴: Abgesehen von der teilweise unklaren Rolle des möglichen Doppelkinns weisen einzig die weißen Haare auf das Alter der als „Greisinnen“ beschriebenen Figuren hin¹⁸⁵. Von den deformierten Gesichtszügen und Körperformen, die noch in den Bildern des Geras präsent waren, ist nichts zu sehen. Deshalb ist hier die Frage nach dem Zusammenhang der Intensität der Alterszüge mit der Bildaussage interessant, die bei den Darstellungen des fliehenden bzw. von Herakles bedrohten Geras aufgeworfen wurde: Die Figuren, die den fliehenden Geras zeigten, waren mit weniger drastischen Alterszügen ausgestattet als die des unmittelbar bedrohten. Ein ähnliches Bild ergibt sich bei den Graiendarstellungen: Perseus überwindet die Graiai nicht durch Gewalt, sondern durch den Diebstahl ihres einzigen Auges, weshalb diese auch nicht als unterlegen bzw. in unmittelbarer Gefahr ins Bild gesetzt werden. Passend dazu erscheinen die Graiai mit stark zurückgenommenen Alterszügen. Auch ihr gesamter Habitus hat nichts mit wilden, furcht-

die Augen der Graiai auf dem Kolonettenkrater in Metapont nur aus einem einzigen Strich.

178 Matheson 2009, 197.

179 Die anderen beiden Figuren auf der gegenüberliegenden Seite sind bärtig und so für den Vergleich nicht geeignet.

180 Der Krater wurde von John D. Beazley der Gruppe „Earlier Mannerists: Undetermined“ zugeordnet, vgl. Oakley 1988, 386–387. 387 Anm. 22.

181 Delos, Archäologisches Museum, Inv. Nr. G 7263. ARV² 1019.81; Beazley, Para. 440. Eine gute Abbildung findet sich bei Oakley 1990, Taf. 63c.

182 Vgl. Oakley 1988, 389 („Her hair is indicated in reserve“).

183 Oakley 1988, 289; Schefold – Jung 1988, 100; Oakley 1990, 22.

184 Diese Diskrepanz fiel bereits früher auf, vgl. Lewis 2002, 56; Wagner-Hasel 2006, 29; Wagner-Hasel 2009, 35; Wagner-Hasel 2012, 41. Daher wurde versucht, einen Zusammenhang mit der Hesiodstelle (Hes. theog. 270–274) herzustellen, in der die Graiai als „schönwangig“ (Übers. Walter Mang in Wagner-Hasel 2006, 29 Anm. 52; in der neueren Übersetzung von Raoul Schrott: „mit hohen Backenknochen“) betitelt wurden. Vgl. hierzu auch Roscher, ML I.2 (1978) 1729–1738 s. v. Graiai (A. Rapp), bes. 1731; Wagner-Hasel 2006, 29 Anm. 52; Wagner-Hasel 2012, 19.

185 Somit ist Susanne Pfisterer-Haas zu widersprechen, die postulierte, dass „in der Regel [...] mehrere Alterszüge zusammen auf[treten]“, vgl. Pfisterer-Haas 1990a, 196.



Abb. 12.1–2 Attisch rf. Pyxisdeckel (nicht zugeordnet), um 400. Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1291

erregenden Horrorgestalten zu tun – wie wir uns Gestalten, die zusammen nur über ein Auge und einen Zahn verfügen, vielleicht eher vorstellen würden –, vielmehr sind sie von einer Art würdevoller Aura umgeben, die eher an Göttinnen erinnert¹⁸⁶. Auch hier scheint es also einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Dramatik der dargestellten Szene und der Intensität der Alterszüge zu geben. Dies geht sogar so weit, dass die Graien auf einem Pyxisdeckel in Athen¹⁸⁷ (Abb. 12) keinerlei Alterszüge aufweisen, während ihr Vater Phorkys im Bild rechts von ihnen mit weißen Haaren als alt gekennzeichnet ist¹⁸⁸. Man wollte anscheinend die Graien explizit nicht mit Alterszügen ausstatten, ihren Vater stattdessen durchaus. Hier sind die Graiai durch ihre konventionelle Ikonographie allein durch den Kontext des Mythos zu erkennen; diejenigen wiederum, die mit weißen Haaren ausgestattet sind, sind spezifischer gestaltet und daher auch ohne Bildzusammenhang leichter als Graien zu begreifen.

Im Hinblick auf die Hierarchieebenen der visuellen Markierungen ist anzumerken, dass die weißen Haare der Graiai – hier einziges Kennzeichnungsmittel für Alter – auf der zweiten Hierarchieebene zusammen mit Kleidung, Attributen etc. anzusiedeln sind und somit keine physiognomischen Markierungen im weitesten Sinne darstellen. Dadurch lässt sich auch erklären, warum die Kennzeichnung von Alter in den Bildern so stark zurückgenommen er-

scheint: Auch wenn die farbliche Veränderung von Haaren an sich ein sehr seltenes Phänomen ist¹⁸⁹ und damit auf jeden Fall wie auch immer geartete Aufmerksamkeit erregen musste, bringt die Haargestaltung keine direkten Veränderungen bzw. Deformationen des Körpers an sich mit sich. Daher erfährt die Figur und deren Ausstattung nicht diejenige Betonung im Bild, die bspw. bei den Darstellungen des deformierten Geras zu beobachten war. Zu der Kategorie der Alterszüge gehören weiße Haare natürlich dennoch.

1.3 Aithra als Beispiel für die Ikonographie einer „menschlichen“ alten Frau

Bei weiblichen Gestalten der griechischen Vorstellungswelt sind also keine drastischen Alterszüge zu verzeichnen. Anders sieht es bei Frauen aus der „menschlichen“ Welt aus, wie am Beispiel der Aithra, der Mutter des Helden Theseus, deutlich wird, die immer wieder in Zyklen von Ilioupersisdarstellungen auftaucht. Aithra, der man die von ihrem Sohn Theseus geraubte Helena anvertraut hatte, wurde bei deren Befreiung durch die Dioskuren nach Sparta entführt und gelangte so als Sklavin der Helena nach Troja, wo sie bei der Eroberung durch ihre Enkel Demophon und Akamas befreit wurde¹⁹⁰.

186 Dies ist v. a. auf dem Kraterfragment in Delos deutlich zu sehen. Allerdings muss man hier vorsichtig sein, da der übrige Bildkontext nicht überliefert ist.

187 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1291.

188 Vgl. Schefold – Jung 1988, 100; Oakley 1990, 22.

189 Zum Phänomen rot gefärbter Haare vgl. Kapitel II.2.1.

190 Roscher, ML I,1 (1965) 200–201 s.v. Aithra (W. H. Roscher); DNP I (1996) 368 s. v. Aithra (R. Harder).

Diese Szene der sog. Rückführung der Aithra ist auf einer Oinochoe in Berlin¹⁹¹ (**Kat. 3**) isoliert vom üblichen Kanon einer Ilioupersis dargestellt. Aithra, prominent in der Mitte in Szene gesetzt, wird von einem ihrer Enkel weggeführt, während der andere hinter den beiden läuft¹⁹². Hier treten mehrere Altersmerkmale auf, die sie explizit als alte Frau kennzeichnen: Sofort ins Augen fallend ist die gebückte Haltung, die sich vor allem im Schulterbereich durch zusammen mit dem Kopf nach vorne geneigte Schultern bemerkbar macht, was durch das um die Schultern gelegte Himation noch verstärkt wird¹⁹³. Dies wird vor allem im Vergleich zu ihrem jugendlichen Enkel deutlich, der sie fürsorglich an der Hand nimmt¹⁹⁴ und seine Großmutter bewaffnet, in aufrechter Haltung, den Kopf erhoben und in dynamisch weit auseinandergestellten Schritten aus der Gefangenschaft rettet. Im Gegensatz dazu macht Aithra kleine Schritte und streckt die Hand in Richtung ihres Enkels aus.

Auch die Kopfgestaltung weist im Vergleich zum Kopf des Enkels deutliche Unterschiede auf: Das zu einem Knoten gebundene Haar ist zur Darstellung von weißem Haar von Tonschlicker ausgespart¹⁹⁵. Außerdem ist hier ein – im Gegensatz zu dem Kinn der Graie auf dem Kolonettenkrater in Metapont – deutlich als solches zu verstehendes Doppelkinn in Szene gesetzt. Dies erreichte der Maler in diesem Fall,

indem er ihr Kinn mit einem längeren Schwung als das des Enkels malte¹⁹⁶ und den Ansatzpunkt des Kinns am Hals durch zwei perspektivische Linien wiedergab¹⁹⁷. Die Nase-Stirn-Linie weist zwar eine kleine Kurve auf, der Vergleich mit der Nase des Enkels zeigt allerdings, dass dies eine Eigenart des Malers und die Linie somit nicht geknickt ist. Das halb geschlossene Augenlid findet sich auch in der Augengestaltung des Enkels.

Ähnlich verhält es sich auf einem Volutenkrater in Bologna¹⁹⁸ (**Abb. 13; Kat. 4**), auf dem die Rückführungsszene in einen Ilioupersiszyklus eingebunden ist und nicht für sich alleine steht. Zwischen ihren Enkeln stehend ist Aithra wiederum durch leichtes Vorbeugen und den Ansatz eines Buckels charakterisiert, welcher hier zwar nicht durch ein Himation betont, aber trotzdem durch ihren seltsam unförmigen Schulterbereich deutlich sichtbar gemacht wird. Auch wenn die Enkel in diesem Bild ebenfalls stehend und nicht in agiler Bewegung wie auf der Oinochoe in Berlin gezeigt sind, betont doch der Stock, den Aithra in der rechten Hand hält, ihre körperliche Schwäche¹⁹⁹. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die im Vergleich zu den Enkeln deutlich geringere Größe der Aithra²⁰⁰, was sie zu dem Enkel, der sie an der Hand hält, anschauen lässt. Dies ergänzt zwar – wie bereits im Zuge der Gerasdarstellungen gezeigt²⁰¹ – den Gesamteindruck der Präsentation der Figur, ist aber kein dezidierter Alterszug²⁰².

Auch der Kopf ist mit Alterszügen ausgestattet, was wiederum im bildinternen Vergleich zu dem Kopf eines Enkels (**Abb. 13.2. 13.3**) deutlich wird: Ebenso wie in vielen bereits gezeigten Bildern wird auch hier die Haarfläche

191 Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 2408. ARV² 1110.49; Beazley Addenda² 330. Eine gute Abbildung findet sich bei CVA Berlin (3) Taf. 149.1–2.

192 Zur Identifikation der Figuren als Demophon bzw. Akamas anhand des Alters vgl. Kron 1976, 153. Die einzige Darstellung allerdings, in der die Enkel visuell im Alter unterschieden werden, ist die auf der Hydria in Neapel (Abb. 16). Dies lässt vermuten, dass die Unterscheidung der beiden zum Großteil nicht wichtig war.

193 Susanne Pfisterer-Haas sieht in dem über die Schultern gelegten Himation eine Anspielung auf die Verfrorenheit älterer Menschen, vgl. Pfisterer-Haas 2009a, 32. Für diese Sinnggebung sind im Bild keine weiteren Anhaltspunkte vorhanden, weshalb das Himation in diesem Fall vermutlich eher als Bildmittel zur Betonung des Buckels der Aithra gedeutet werden kann, vgl. auch Abb. 17. Anders z. B. bei Abb. 19.

194 Die Stelle, an der sich aufgrund der Armhaltung Aithras und ihres Enkels sowie aufgrund ikonographischer Parallelen die Hände berühren müssten, ist leider nicht erhalten, vgl. Kat. 3.

195 Weiße Farbreste werden nicht explizit erwähnt, vgl. CVA Berlin (3) Taf. 149 („Haar der Aithra vermutlich ehemals weiß“).

196 Der längere Schwung ist auch durch die gebückte Haltung der Aithra bedingt.

197 Vgl. dazu das Kinn des Enkels, das nur eine einzige, deutlich kurvigere und längere perspektivische Linie am Ansatzpunkt des Kinns am Hals aufweist.

198 Bologna, Museo Civico, Inv. Nr. 268. ARV² 598.1; Beazley Addenda² 265; Beazley, Para. 394.

199 Im CVA wird sie als „vecchia bassa e malferma sulle gambe“ beschrieben, vgl. CVA Bologna (5) Taf. 99.1.

200 Zum Phänomen der Bedeutungsgröße vgl. S. 32.

201 Vgl. S. 32.

202 Somit ist Susan Matheson und Dorota Gorzelany zu widersprechen, die beide die kleinere Körpergröße alter Frauen als Alterszug benennen, vgl. Matheson 2009, 193; Gorzelany 2014, 160.

Abb. 13.1-3 (= Kat. 4) Attisch rf. Volutenkrater des Niobidenmalers, um 470/460. Bologna, Museo Civico, Inv. Nr. 268



mit Tonschlicker ausgespart²⁰³. Interessant ist die Darstellung des Doppelkinns²⁰⁴, das hier wiederum eine andere Ausprägung annimmt als bspw. auf der Oinochoe in Berlin. So erscheint hier der Hals auffallend dick und das Kinn ist nur durch einen kleinen Strich – und eben nicht durch deutliches Hervorspringen – vom Hals abgesetzt. Diese ungewöhnliche Darstellung könnte zwar auch von der Wendung des Kopfes nach oben herrühren, zeigt aber deutlich den Variationsspielraum, den die Vasenmaler bei der Wiedergabe eines Doppelkinns hatten: Ähnlich wie bei den mal mehr und mal weniger krummen, spitzen oder beinahe gezackten Hakennasen²⁰⁵ war das zentrale und entscheidende Kriterium bei der Visualisierung eines Doppelkinns anscheinend die wie auch immer geartete Absetzung von einem konventionellen Kinn, sei es durch mehrere perspektivische Linien – wie bei der Aithra auf der Oinochoe in Berlin –, durch eine Rundung bzw. einen Knick in der Verbindungslinie zwischen Kinn und Halsansatz – wie später noch gezeigt werden soll²⁰⁶ – oder durch einen besonders „dicken“ Hals wie in diesem Beispiel. Weitere Beachtung verdient hier die Nasengestaltung: Im Vergleich zur Nase des Enkels erscheint die Nase der Aithra deutlich spitzer, wobei dies vermutlich eher einer kleinen Ausbesserung im Bereich der unteren Nasenöffnung geschuldet sein dürfte²⁰⁷. Ebenso weist sie auf der Höhe der Augenbrauen einen kleinen Knick in der Nase-Stirn-Linie auf.

Alles in allem wird in der direkten Gegenüberstellung der Aithra mit ihren Enkeln ein Gegensatz zwischen „jung–dynamisch–stark“ und „alt–hilfsbedürftig–schwach“ ins Bild gesetzt, der bereits bei den Herakles-Geras-Darstellungen auffiel. Auch wenn es sich hier nicht um Konfliktsituationen zwischen dem „Starken“ und dem „Schwachen“, sondern eher um Bilder liebevoller Fürsorge des „Starken“ gegenüber der „Schwachen“ handelt, wird der Gegensatz zwischen beiden dennoch stark ins Bild gesetzt. Auch kompositionell

wird dies betont, da sich Aithra fast immer²⁰⁸ in der Mitte der drei Figuren befindet, und so zwar den Schutz der beiden bewaffneten Enkel genießt, aber dadurch auch als hilfsbedürftig²⁰⁹ und gebrechlich gekennzeichnet wird.

In diesem Zusammenhang ist eine Aithradarstellung auf einem weiteren Volutenkrater in Bologna²¹⁰ (**Abb. 14; Kat. 5**) interessant, da sich hier die Szene etwas anders darstellt. Hier steht Aithra nicht in der Mitte der beiden Enkel, sondern am rechten Rand der Gruppe²¹¹. Sie wird weder an der Hand genommen noch weggeführt – vielmehr führt sie mit einem der Enkel ein Gespräch²¹², während dieser sich lässig auf einen Speer stützt und die rechte Hand auf der Hüfte aufgesetzt hat. Ihr Habitus ist also ein völlig anderer: Während Aithra in den bereits gezeigten Darstellungen auf die Hilfe ihrer Enkel angewiesen ist und ihnen an der Hand, also nur bedingt selbstständig folgt, steht Aithra in dieser Darstellung ihrem Enkel auf Augenhöhe und aus eigener Kraft – also aktiv – gegenüber, während ihr Enkel keine Anstalten macht, seine Großmutter an der Hand aus der Schlacht zu führen. Auch ist sie gleich groß wie die beiden anderen dargestellt, wenngleich sie ihren Blick ein wenig nach oben erhoben hat²¹³.

Wieder schlägt sich dieser Eindruck in der Wiedergabe der Alterszüge nieder, deren Intensität stark zurückgenommen ist: In der Körpergestaltung ist im Gegensatz zu den bereits gezeigten Darstellungen keine Spur von einem Buckel, einem Stock oder einer Neigung des Oberkörpers nach vorne zu erkennen. Ähnlich sieht es beim Kopf aus: Auch wenn die Linie zwischen Kinnspitze und Hals vielleicht ein wenig fülliger verläuft als die des Enkels (**Abb. 14.2, 14.3**), rührt dies eher von der leichten Kopfwendung nach oben als von einer tatsächlichen bewussten Wiedergabe eines Doppelkinns her. Das restliche Gesicht ist frei von Alterszügen.

208 Ausnahmen sind der Volutenkrater in Bologna (Abb. 14) und die Hydria in Neapel (Abb. 16).

209 Matheson 2009, 196.

210 Bologna, Museo Civico, Inv. Nr. 269. ARV² 599.8; Beazley Addenda² 266; Beazley, Para. 395.

211 Die Gruppe ist durch den Henkelansatz getrennt und ein Enkel befindet sich links davon (eine gute Abbildung findet sich bei CVA Bologna (5) Taf. 102.1). Rechts von Aithra ist Menelaos zu sehen, der Helena nachstürmt, vgl. CVA Bologna (5) Taf. 97.3.

212 Dies ist an der Gestik erkennbar, vgl. z. B. Abb. 7. 10.

213 Eigentlich müsste sie das nicht, da sich das Gesicht ihres Gesprächspartners auf ihrer Höhe befindet.

203 Es wird erwähnt, dass sie weiße Haare hat („ha i capelli bianchi“, vgl. CVA Bologna (5) Taf. 99.1). Ausgehend von den Bildern dürfte hiermit allerdings eher eine von Tonschlicker ausgesparte Fläche denn tatsächlicher weißer Farbauftrag gemeint sein.

204 Matheson 2009, 196.

205 Vgl. dazu S. 34.

206 Vgl. Abb. 16.

207 Im CVA werden allerdings keine modernen Ausbesserungen erwähnt, CVA Bologna (5) Taf. 99.1.

Abb. 14.1-3 (= Kat. 5) Attisch rf. Volutenkrater des Niobidenmalers, um 460/450. Bologna, Museo Civico, Inv. Nr. 269

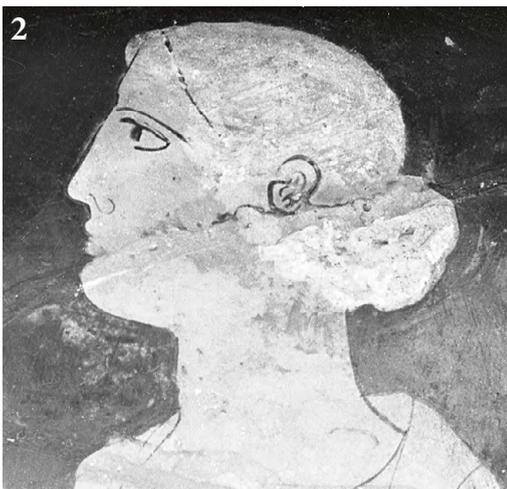
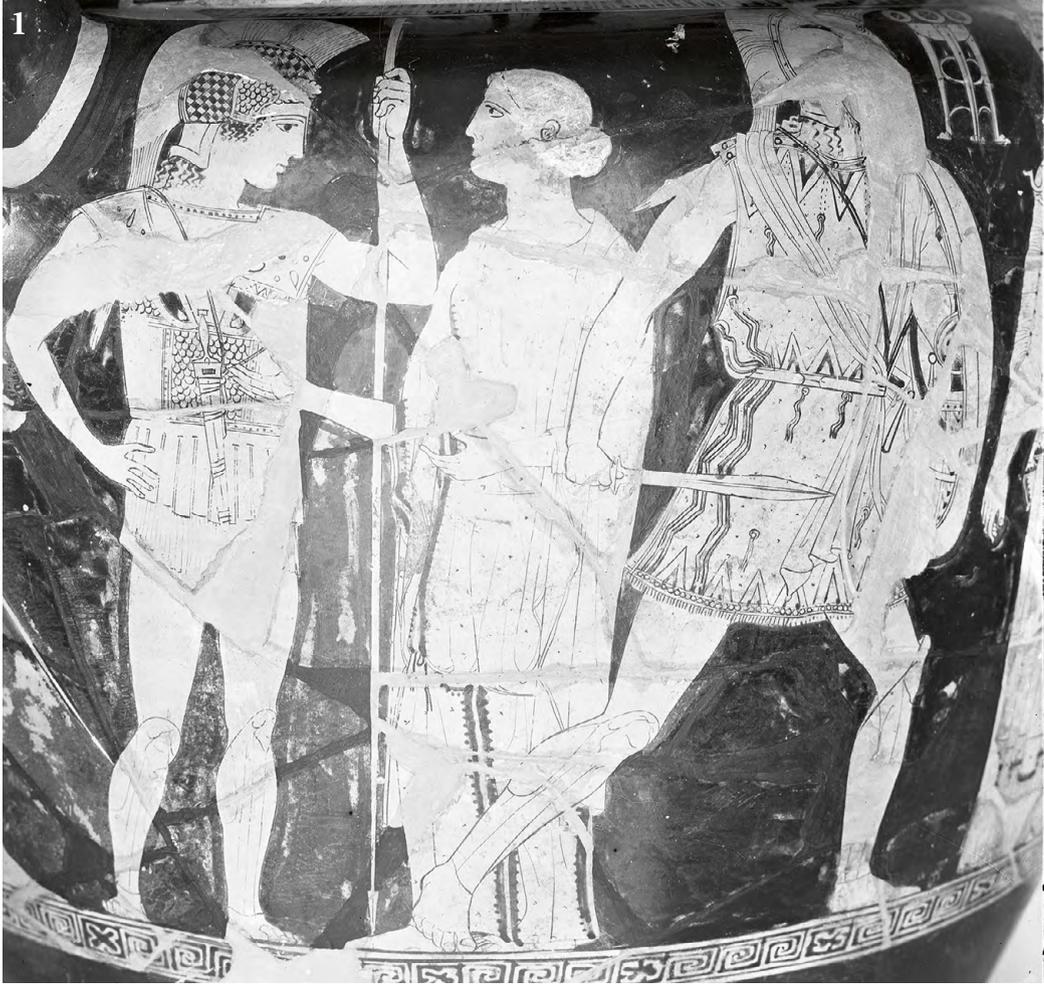




Abb. 15 Attisch rf. Bauchamphora des Euthymides-Malers, um 500. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2307

Einzig die Haare sind mit zusätzlichem Farbauftrag weiß gemalt²¹⁴, was – neben dem bisher gezeigten Ausparen mit Tonschlicker – eine weitere Methode ist, weiße Haare darzustellen²¹⁵. Die Tatsache, dass beides zu finden ist, wirft Fragen auf, die hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen der Intensität der Alterszüge und ihrer Sinnggebung wichtig sind: Geht das Ausparen mit Tonschlicker Hand in Hand mit der weißen Farbe oder stellen beide separate Methoden dar? Denn wäre die Fläche nur ausgespart worden, um in einem zweiten Schritt die weiße Farbe aufzutragen, wäre

die Farbe als fester Bestandteil der visuellen Umsetzung von weißen Haaren anzusehen. Sollten allerdings beide Methoden als Möglichkeiten nebeneinander existieren, mündet dies unmittelbar in der Überlegung, ob der zusätzliche Farbauftrag eine Steigerung der Intensität von Alterszügen mit sich bringt. Da der Farbauftrag im Gegensatz zum gebrannten Tonschlicker allerdings weniger stabil und beständig ist, ist er oftmals nicht oder nur in Resten erhalten, weshalb allein diese Rückstände Aufschluss über die ursprüngliche Farbgestaltung geben können. So sind ebenfalls Darstellungen überliefert, wo heute nur die Ausparung mit Tonschlicker zu sehen ist. Daher kann nicht entschieden werden, ob zu einer Aussparung der Fläche auch in jedem Fall weiße Farbe gehörte. Somit ist auch jede Diskussion, ob zusätzlicher Farbauftrag eine Steigerung der Intensität der Alterszüge bedeutet, hinfällig und die Fragestellung muss offengelassen werden. Deshalb kann auch der bei der Aithra auf dem Volutenkrater in Bologna erhaltene Farbauftrag nicht als den Eindruck von Alter intensiverendes Charakterisierungsmittel gelten.

214 Im CVA Bologna (5) Taf. 102.2 wird die Figur der Aithra leider nicht erwähnt, doch lässt sich auf dem Bild deutlich der zusätzliche weiße Farbauftrag durch die ein wenig hellere Farbe sowie den in runden Wellen in Richtung Gesicht ausklingenden Abschluss zwischen Gesicht- und Haarbereich erkennen. Zusätzlicher weißer Farbauftrag tauchte bereits bei der Gerasdarstellung auf der Nolanischen Amphora in London auf, vgl. S. 34.

215 Oakley 1988, 387; Matheson 2009, 193. 197; Özen-Kleine 2016, 110. Eine weitere Methode ist die Darstellung von aus einzelnen Strähnen bestehendem Haar, zwischen denen jeweils Platz freigelassen wurde, vgl. z. B. Abb. 16.

Es wird das bestätigt, was bereits bei den Gerasdarstellungen und bei den Graiai vermutet wurde: Erstens ist eine Abstufung von Alterszügen in beide Richtungen der Skala möglich²¹⁶, die sich durch Kriterien wie die Menge und den Grad bestimmen lässt. Dabei geht es bei Frauendarstellungen weniger um die feinschichtige Unterscheidung verschiedener Altersstadien²¹⁷, wie es z. B. bei den Männern durch Hinzufügen eines Bartes möglich ist²¹⁸, sondern um die Aussage, die durch die Präsenz des Alters im Bild getroffen werden soll²¹⁹. Die Intensität der Alterszüge hat direkte Auswirkungen auf die intendierte Bildaussage, während die Sinnggebung wiederum die Intensität bestimmt. So hängen Quantität und Qualität der Alterszüge unmittelbar zusammen und sind als wechselseitiger Prozess anzusehen.

Dies wirft die Frage auf, wieso derartige Zeichen überhaupt im Bild auftauchen. An dieser Stelle könnte man damit argumentieren, dass Aithra als Großmutter deutlich älter als ihre Enkel ist und so entsprechend alt dargestellt werden muss, doch geht dieser „Realismus“-Gedanke – wie so oft in der griechischen Kunst – nicht auf. Dies zeigt eine Bauchamphora in München²²⁰ (**Abb. 15**), auf der eine sog. Kriegerabschiedsszene dargestellt ist, in der die Figuren – im Gegensatz zu vielen anderen Kriegerabschiedsszenen²²¹ – mit Beischriften benannt sind. In der Mitte steht der sich rüstende Hektor und links von ihm sein mit deutlichen Alterszügen wie einer gebeugten Haltung, einem Bart und einer Halbglatze gezeichneter Vater Priamos. Rechts von Hektor befindet sich eine völlig der Konvention entsprechende junge Frau in Chiton und Himation, die ihm Helm und Lanze reicht. Möchte man die Altersdifferenz, die aus

dem Mythos bekannt ist, auf das Bild übertragen, müsste diese Frau bspw. Andromache, die Ehefrau des Hektor, darstellen. Sie ist jedoch als Hekabe, der Mutter des Hektor, benannt²²², von der man eigentlich – in Analogie zu ihrem als alt charakterisierten Ehemann Priamos – ebenfalls Alterszüge erwarten würde²²³. Dass Hekabe hier als jung präsentiert werden kann, zeigt, dass Alter im Bild eben nicht mit der Intention eines wie auch immer gearteten „Realismus“ eingesetzt wird²²⁴, sondern als Bildzeichen im Konstrukt eines Vasenbildes relativ frei und losgelöst von bildinternen Altersbezügen eingesetzt werden kann, um eine Aussage zu treffen. Im Umkehrschluss ist die Charakterisierung einer Figur im Bild als alt immer mit einer bewussten Intention jenseits von tatsächlichen Altersbeziehungen verbunden und damit semantisch konnotiert²²⁵.

Bei der Frage, welche Bildaussage damit verbunden ist, kann eine weitere Aithradarstellung inmitten eines Ilioupersiszyklus am rechten Ende eines Schulterbildes auf einer Hydria in Neapel²²⁶ (**Abb. 16; Kat. 6**) weiterhelfen. Anders als bei den bereits gezeigten Darstellungen kauert Aithra am Boden, was sie bildintern mit der rechts von ihr ebenfalls am Boden sitzenden jungen Frau verbindet, bei deren Vergleich (**Abb. 16.3**.

216 So muss Sian Lewis widersprochen werden, die eine „old woman as simply old“ bezeichnete, vgl. Lewis 2002, 55.

217 Zu den Altersstufen vgl. Wagner-Hasel 2006, 18–19; Kreilinger 2007, 49; Özen-Kleine 2016, 111 (bei Männern). Somit ist auch Mirelle M. Lee zu widersprechen, die als Grund für die seltene Darstellung von alten Frauen die „fluidity between younger and older *gynai*“ anführt, vgl. Lee 2015, 47.

218 Vgl. z. B. Wannagat 2001.

219 Ähnlich: Özen-Kleine 2016, 117.

220 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2307. ARV² 26.1, 1620.

221 Zu Kriegerabschiedsszenen allgemein vgl. z. B. Spiess 1992. Vgl. hierzu auch Lewis 2002, 54–56; Matheson 2009, 197; Pfisterer-Haas 2009a, 34; Gorzelany 2014, 160–164, 173.

222 Pfisterer-Haas 1989, 7–8; Pfisterer-Haas 2009a, 33.

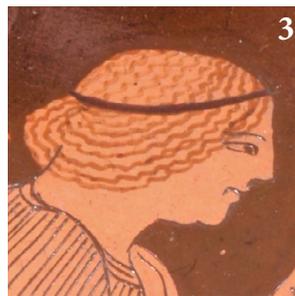
223 Pfisterer-Haas 2009a, 33. Die Ehefrauen im antiken Griechenland waren im Normalfall jünger als ihre Ehemänner. Möchte man allerdings einen Darstellungs-„realismus“ annehmen, hätte die Mutter des jungen Mannes zumindest eine Form von Alter zeigen müssen, um sie von der Altersstufe von der Ehefrau/Schwester ihres Sohnes unterscheiden zu können. Hierzu vgl. auch Lewis 2002, 55.

224 Vgl. Pfisterer-Haas 1989, 7–8; Pfisterer-Haas 1990a, 195; Brandt 2002, 70; Lewis 2002, 56. Vgl. hierzu auch das vieldiskutierte Beispiel des Grabreliefs der Ampharete (Athen, Kerameikos Museum, Inv. Nr. P 695), auf der eine junge Frau ein Baby hält. Laut Inschrift handelt es sich dabei um Großmutter und Enkel. Zu Ampharete vgl. z. B. Pfisterer-Haas 1989, 10; Pfisterer-Haas 1990a, 180; Amedick 1999, 33; Brandt 2002, 83; Cohen 2007, 261; Lee 2015, 47. Zu Alter als kulturellem Konstrukt allgemein: Johnson 1998, 1. 3; Göckenjan 2000, 15–25; Schade 2001, 259–264; Lewis 2002, 55–56; Nikolopoulos 2003, 53; Cohen 2007; Wagner-Hasel 2006, 18–19; Baltrusch 2009, 70; Wagner-Hasel 2009, 25. 27–28; Wagner-Hasel 2012, 16.

225 Zur semantischen Konnotation von Alterszügen vgl. auch Schade 2001.

226 Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. H 2422. ARV² 189.74, 1632; Beazley Addenda² 156.

Abb. 16.1–4 (= Kat. 6) Attisch rf. Hydria des Kleophrades-Malers, um 480. Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. H 2422



16.4) der Altersunterschied evident wird: Im Gegensatz zum konventionellen Gesicht der nicht benennbaren Frau²²⁷ ist Aithras Kopf mit zurückhaltend wirkenden, aber doch deutlichen Alterszügen gekennzeichnet. Das strähnig gemalte Haar der Aithra erweckt durch den großzügig freigelassenen Platz zwischen den einzelnen Strähnen den Eindruck von weißem Haar²²⁸. Dies wird vor allem im Vergleich zu den

²²⁷ Möglicherweise ist die Frau eine Sklavin, dazu vgl. S. 55–57.

²²⁸ Susan Matheson nennt dieses Phänomen „thinning hair“, vgl.

Haaren der jungen Frau deutlich, die zwar auch leicht strähnig gemalt sind, bei denen aber nicht so viel Platz dazwischen gelassen wurde. Neben dem Aussparen mit Tonschlicker und dem zusätzlichen Auftrag von weißer Farbe stellt dies eine dritte Methode zur Darstellung weißer Haare dar, die allerdings nur in dieser frühen Phase des 5. Jhs. auftaucht und somit zeitbedingt ist. Die Aithra auf der Hydria in Neapel ist außerdem mit einem Doppelkinn ausgestattet, das in diesem Fall durch einen kleinen Knick in der Kinnlinie als solches gekennzeichnet wird. Der seltsam unförmige Schulterbereich könnte in Anbetracht der ikonographischen Parallelen als leichter Buckel gedeutet werden. Auch wenn diese Details relativ klein und nicht so auffällig wirken wie bspw. das Doppelkinn der Aithra auf dem Volutenkrater in Bologna (**Abb. 13**), muss man die relativ zurückhaltend wirkende Alterskennzeichnung im Kontext der Zeit sehen. Die Figuren der Vasenmalerei zu Beginn des 5. Jhs. wurden im Vergleich zu den Figuren des übrigen Jahrhunderts in klareren, schematisch wirkenden Formen gemalt. Dies betrifft auch die kleinen Details wie z. B. die Haargestaltung, die deutlich archaisch-, „geordneter“ ausfällt als bspw. die lebendig unter dem Helm hervorquellenden Locken des Enkels auf dem um die Jahrhundertmitte entstandenen Volutenkrater in Bologna (**Abb. 14.3**). So gestalteten sich auch Alterszüge zu dieser Zeit schematischer²²⁹, weshalb sie auf der Hydria in Neapel ein wenig zurückgenommen wirken. So kann dabei sicherlich nicht von bewusst reduzierter Intensität der Alterszüge, sondern von zeitbedingter Konvention die Rede sein²³⁰.

Obwohl Aithra nicht wie in gewohnter Weise steht, sondern sitzt, ist sie auch hier in ihrem üblichen Habitus gezeigt, der durch das Kauern beinahe noch verstärkt wird: Aithra gibt hier das Bild einer alten, von körperlicher Schwäche gezeichneten Frau ab, die der Hilfe ihrer Enkel bedarf, um der Schlacht zu entkommen. Dies zeigt sich vor allem im Vergleich mit der anderen kauern den jungen Frau, die durch die leichte Drehung ihres Oberkörpers und ihren Trauergestus aktiver wirkt als Aithra, die sich – relativ passiv – von ihrem Enkel an der Hand nehmen und wegführen lässt. Aithra ist aber nicht die einzige als alt charakterisierte Figur auf der Hydria: Am linken Rand des

Zyklus befindet sich die Szene der Rettung des Anchises, der mit Alterszügen wie seine durch Punkte angedeuteten weißen Haare bzw. seine Halbglatze und seinen Stock ausgestattet ist und offensichtlich auf die Hilfe seines Sohnes Aeneas angewiesen ist – diesmal durch das Motiv des Tragens forciert. Dasselbe geschieht bei dem ebenfalls mit weißen Haaren und Bart dargestellten Priamos, der, in der Mitte der Darstellung sitzend, hilflos die Hände über den Kopf schlägt, während Neoptolemos ihn an seinem Gewand packt und zum Schlag ausholt²³¹.

Anchises, Priamos und Aithra – an den jeweiligen Rändern bzw. in der Mitte des Bildes positioniert – sind also alle drei alte Menschen, die sich durch visualisierte Hilflosigkeit auszeichnen²³². Sie sind passiv dargestellt und können sich nicht selbst aus ihrer Situation befreien, sondern müssen auf die Hilfe anderer zurückgreifen bzw. sterben. Im Gegensatz zur Darstellung der jungen Cassandra, die sich durch den weit ausgestreckten Arm und den weit nach vorne gestellten Fuß zwar des Aias nicht erwehren kann, aber sich durchaus aktiv selbst Hilfe bei der Statue der Athena sucht, werden in diesem Bild die Alten ähnlich eines Spielballs der Jungen in Szene gesetzt.

Um einerseits den Eindruck der Gebrechlichkeit sowie der damit verbundenen Hilflosigkeit der Alten und damit die Dramatik der gesamten Darstellung zu steigern, scheint also gerade das Versehen einer Figur mit Alterszügen ein adäquates Mittel der Vasenmalerei zu sein²³³. Dazu passt, dass gerade die Steigerung der Intensität bzw. deren Abschwächung Auswirkungen auf die Erhöhung bzw. bewusste Entschärfung der Dramatik einer Situation hat. Gerade der durch diese Mittel ins Bild gesetzte Gegensatz zwischen „jung-dynamisch-stark“ und „alt-hilfsbedürftig-schwach“ scheint in Szenen mit erhöhtem Pathos den Unterschied auszumachen. So sind die Alterszüge als sinngebende Deformationen des Körpers bzw. des Gesichtes zu werten²³⁴, was die alten Figuren im

Matheson 2009, 193.

229 Vgl. auch den Kelchkrater in London (Abb. 17). S. auch Kapitel II.1.6.

230 Ausnahmen bestätigen bekanntlich die Regel, vgl. Abb. 19.

231 Vgl. Recke 2002, 41–50, 52; Muth 2006, 260–261; Matheson 2009, 195; Pfisterer-Haas 2009a, 29; Gorzelany 2014, 164–165. Die Dramatik der Szene wird durch den tot auf dem Schoß des Priamos liegenden Astyanax und den großflächigen Einsatz von Blut bis ins Extreme gesteigert.

232 Zu Priamos vgl. z. B. Recke 2002, 52; Muth 2008, 556–559.

233 Vgl. dazu auch Lewis 2002, 54–56.



Vergleich zu ihren konventionell gestalteten Gegenübern im Bildgefüge hervorhebt.

Andererseits fällt bei den bisher gezeigten Darstellungen von alten Frauen auf, dass die Menge und der Grad der Alterszüge anscheinend auch etwas damit zu tun haben, wer dargestellt ist: Bei den Graien waren vor allem die weißen Haare als Alterskennzeichnung vorherrschend; abgesehen von der unklaren Rolle des möglichen Doppelkinns bei dem Kolonettenkrater von Metapont

betrifft das Alter weder den Körper noch das Gesicht an sich. Bei Aithra kamen neben den weißen Haaren mehrere Altersmerkmale zusammen und sie wurde zusätzlich durch ein Doppelkinn und eine gebückte Haltung ausgezeichnet. Eine Hakennase durch Einziehung der Nase-Stirn-Linie war bis jetzt nur bei der Aithra auf dem Volutenkrater in Bologna (Abb. 13) zu erkennen. Falten bzw. hervorspringende Wangenknochen, wie sie bei den Gerasdarstellungen üblich waren, fehlen hier allerdings. Eine Ausnahme stellt in dieser Hinsicht die Aithra auf einem Kelchkrater in London²³⁵ (Abb. 17; Kat. 7) dar: Ihre weißen

234 Nicholas Vlahogiannis beschreibt das Alter als eine der „socially ascribed abnormalities“, vgl. Vlahogiannis 1998, 17. 23.

235 London, British Museum, Inv. Nr. E 458. ARV²

Haare sind durch im oberen – mit schwarz gebranntem Tonschlicker ausgefüllten – Kopfbereich in Linien aufgemalten verdünnten Tonschlicker sowie durch weiße „Strähnen“ in Form von Ritzungen²³⁶ gestaltet. Eine zusätzliche Kurve am Ansatz zwischen Kinn und Hals zeigt ein Doppelkinn an, die kleine Einziehung der Nase-Stirn-Linie leicht unterhalb der Augenbrauen eine Hakennase. Zusätzlich dazu fallen im Vergleich zu dem Gesicht des jungen Enkels (**Abb. 17.2. 17.3**) drei fein auf die Backe gemalte Linien auf. Damit sind durch Binnenzeichnung wiedergegebene Falten gemeint, welche nur bei dieser Aithradarstellung auftauchen²³⁷. Bei den anderen gezeigten Aithrabildern kommen lediglich die Kennzeichen der weißen Haare, des Doppelkinns und der gebückten Haltung vor. Leicht angedeutete Hakennasen finden sich nur auf dem Volutenkrater in Bologna (**Abb. 13**) sowie auf dem Londoner Kelchkrater²³⁸. Vergleicht man die bis jetzt gezeigten Bilder von alten Frauen mit den am Anfang behandelten Gerasdarstellungen (**Abb. 18**), so fällt auf, dass bei den Graien am linken Rand der Skala allein die weißen Haare auf ihr Alter hindeuten, während das Alter bei der Aithra bereits den Körper sowie das Gesicht betrifft. Beide erreichen allerdings nie die Intensität, die bei Geras auffiel²³⁹: So weisen zwar zwei Nasen in der Reihe der Aithradarstellungen einen Knick in der Nase-Stirn-Linie auf, doch ist dieser erstens nicht so tief in das Gesichtsfeld eingezogen wie bei Geras und zweitens findet sich dort kein zusätzlicher Höcker auf dem Nasenrücken. Auch fehlt hier die zusätz-

liche Stirnrundung. Der hervortretende Backenknochen des Geras in Paris findet ebenfalls keine Parallelen, da sich bei der Aithra auf dem Kelchkrater in London zwar leichte Linien in diesem Bereich befinden, diese aber nicht die Form eines Wangenknochens annehmen, weshalb damit wohl eher Falten gemeint sein dürften. Außerdem bleibt dies die einzige Darstellung von Aithra mit Falten. Zwar weisen die Aithradarstellungen auch in der Körpergestaltung durch eine Verdickung des Schulterbereiches sowie vorgebeugte Oberkörper Zeichen von Gebrechlichkeit auf, erreichen allerdings nie die Dimension der Hinfälligkeit der Geraskörper. Außerdem fehlt die ausgemergelte Düntheit.

Oft wird in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Alter und die damit einhergehenden körperlichen Veränderungen dem Ideal der „alterslose[n] Schönheit“²⁴⁰ diametral entgegengesetzt waren, weshalb es sich für Frauen nicht „schicke“, alt dargestellt zu werden, da damit vor allem negative Aussagen verbunden worden wären²⁴¹. Dazu passt, dass Frauen in der griechischen Kunst allgemein deutlich seltener mit Alterszügen ausgestattet werden als Männer²⁴². Hier begegnet ein Beispiel des in der Einführung angesprochenen methodischen Problems der „Schönheit“, die durch keine objektiven Kriterien erkannt werden kann. Deshalb liegt die Alterslosigkeit der Graien meines Erachtens weniger daran, dass es sich für weibliche Figuren der griechischen Vorstellungswelt nicht „schickte“, derart alt aufzutreten, sondern eher an ihrem erhabenen, „gottgleichen“ Habitus, den sie in den Bildern an den Tag legen: So sind Götter von Natur aus alterslos²⁴³, weshalb es wenig Sinn macht, sie mit der dem Alter einhergehenden Gebrechlichkeit auszustatten. Vielleicht waren die Graien nur aus Erkennungszwecken mit weißen Haaren dargestellt; ihren Körper deformierte das Alter nie. Das gleiche gilt für Heldenmütter, die meistens jung dargestellt werden. Tatsächlich handelt es sich bei der Figur der Aithra nur um einen von zwei Fällen, in dem eine

239.16, 237, 238; Beazley Addenda² 201; Beazley, Para. 349. Laut Uta Kron handelt es sich hier um die älteste rotfigurige Aithradarstellung, vgl. Kron 1976, 153.

236 Die Ritzungen sind deutlich von der Tänie, die Aithra im Haar trägt, zu unterscheiden. Dies ist das einzige mir bekannte Beispiel, in dem Ritzungen zur Darstellung von weißen Haaren verwendet werden.

237 Vgl. Pfisterer-Haas 1989, 23. Sie nennt in diesem Zusammenhang auch eine weitere Aithradarstellung aus Agrigent, die allerdings verloren ist. Anhand der Zeichnung des verlorenen Bildes sind leider keine belastbaren Aussagen zu treffen.

238 Hiermit ist Susanne Pfisterer-Haas zu widersprechen, die konstatierte, dass „das Profil von diesen Veränderungen jedoch unberührt“ bleibe, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 23.

239 Auch Matheson bemerkte bereits, dass die „exaggeration of the physical traits of old age“ nur bei Geras und bei sog. Alternden Hetären auftauche, vgl. Matheson 2009, 198. Zu sog. Alternden Hetären vgl. Kapitel II.1.5.

240 Brandt 2002, 76.

241 Vgl. hierzu Pfisterer-Haas 1989, 7–8; Amedick 1999 (berechtigte Kritik bei Schade 2001); Pfisterer-Haas 2009a, 33–34; Wagner-Hasel 2011, 35–36; Wagner-Hasel 2012, 45.

242 Vgl. Wagner-Hasel 2009, 35; Wagner-Hasel 2011, 32; Lee 2015, 47.

243 Vgl. Cartledge 1993, 46; Wagner-Hasel 2011, 35. Götter sind auch im Bild nie durch Altersmerkmale gekennzeichnet.

Graiai



Aithra

Oinochoe in Berlin
(Kat. 3)

frag. Krater in
Delos (Kat. 2)



Geras



Abb. 18 Zusammenstellung der Altersmerkmale von Geras, den Graiai und Aithra

Heldenmutter alt dargestellt ist²⁴⁴. Der Grund, warum Aithra in Iliopersisszenen auch als Mutter des Theseus mit Altersmerkmalen auftreten konnte, lag – wie bereits gezeigt – vermutlich eher darin, dass sie jung nicht in dieser überspitzten Weise Schwäche ausdrücken und somit nicht zur Steigerung der Dramatik in Iliopersisszenen hätte dienen können. Sie avanciert damit zur Träger-

figur von Emotionen, ohne dass ihre Alterszüge oder ihre Gestik *per se* Emotionen ausdrücken würden²⁴⁵. Vielmehr sind ihre Altersmerkmale als Mittel zu verstehen, durch die andere Konnotationen in den Bildzusammenhang mit einfließen können. Derart schwach und hilflos wie Geras wollte man sie allerdings doch nicht darstellen. Somit geht es hier eben nicht um die reale Präsentation von alten Menschen, sondern um feine

244 Vgl. Brandt 2002, 72; Pfisterer-Haas 1989, 10; Pfisterer-Haas 2009a, 33–34. Eine weitere alt dargestellte Mutter ist Argiöpe, vgl. Kapitel III.2.2.1.

245 Dazu vgl. Pfisterer-Haas 1989, 7.

Nuancierungen in der Verhandlung von Rollenbildern, die sowohl an die dargestellten Persönlichkeiten als auch an die ins Bild gebrachte Situation angepasst werden konnten.

1.4 Alter als Karikatur

Ein ganz anderes Bild bietet eine weitere Ilioupersisszene auf einer Kylix in Boston²⁴⁶ (**Abb. 19; Kat. 8**). In die Darstellung der Vergewaltigung der Cassandra durch Aias²⁴⁷ in der Mitte des Bildes ist eine weibliche Figur eingefügt, die in weiter Schrittstellung tief in die Knie gegangen ist und sich auf einen Stock stützt. Passend dazu hat sie ihren Oberkörper stark nach vorne gebeugt, während sich auf ihrer Rückenlinie ein kleiner Buckel auf der Höhe des Brustkorbes bemerkbar macht. Auch die Gesichtsgestaltung weist starke Alterszüge auf, wie im direkten Vergleich mit Cassandra (**Abb. 19.3. 19.4**) deutlich wird: Die Nase-Stirn-Linie ist auf der Höhe der Augenbrauen stark geknickt und weist im weiteren Verlauf auf dem Nasenrücken einen kleinen Höcker auf. Im Gegensatz zur Nase der Cassandra geht die Angabe des ungewöhnlich großen und breiten Nasenflügels deutlich weiter in die Gesichtsfäche hinein, wobei dieser sich so tief in das Gesichtsfleisch eingegraben hat, dass zwei parallele mit verdünntem Tonschlicker gezeichnete Falten in Richtung Auge folgen. Auch wenn der Erhaltungszustand im Bereich der Nase und des Mundes nicht der beste ist, ist dennoch zu erkennen, dass die Linie zwischen Nasenpartie und Kinnschuppe nicht wie bei der Cassandra eine gerade Linie mit Unterbrechung durch den Mund darstellt, sondern mit vielen Kurven gemalt ist. So wird nicht unbedingt deutlich, ob der Mund

geöffnet oder geschlossen ist; vielmehr wirkt es beinahe wie eine Art zahnloses Lächeln, wobei für diese Hypothese nicht genügend Anhaltspunkte vorhanden sind. Die kurvenreiche Liniengestaltung setzt sich in der Verbindungslinie zwischen Kinnschuppe und Halsansatz fort, wobei das dadurch intendierte Doppelkinn noch durch zwei zarte Linien mit stark verdünntem Tonschlicker verstärkt ist, von denen die längere perspektivisch an der Umrisslinie ansetzt, während sich die kürzere – ähnlich wie die zwei parallelen Falten im Nasenbereich – zur Verstärkung der längeren ganz im Gesichtsbereich befindet. Ihre Haare sind nicht weiß gestaltet, sondern voll mit schwarz gebranntem Tonschlicker ausgefüllt.

Diese feine, mit viel Detailreichtum und Virtuosität im Umgang mit verschiedenen Nuancen des verdünnten Tonschlickers durchgeführte Darstellung von Alter ist für diese frühe Phase sehr außergewöhnlich²⁴⁸ und zeugt von der hohen Qualität der Malkunst²⁴⁹.

Vergleicht man die Präsentation dieser Figur mit der Zusammenstellung der Geras-, Graien- bzw. Aithradarstellungen (**Abb. 18**), so fällt auf, dass die Alterszüge der Figur deutlich näher an Geras als an Aithra oder den Graien anzusiedeln sind: Beiden gemein ist die starke Einziehung der Nase-Stirn-Linie und der zusätzliche Höcker auf dem Nasenrücken sowie die kurvige Gestaltung der jeweiligen Verbindungslinien²⁵⁰ im Gesicht. Außerdem ist der Buckel nicht – wie bei den Aithradarstellungen üblich – durch eine Verdickung des Schulterbereichs angedeutet, sondern wird – zwar nicht so stark, aber doch ähnlich wie bei den Gerasdarstellungen – durch eine kleine Erhebung auf der Rückenlinie deutlich sichtbar. Der Oberkörper ist ebenfalls stärker nach vorne geneigt als bei den Aithradarstellungen und erinnert dadurch an Geras. Als weiteren Punkt könnte man anführen, dass die aus dem Gewand ragenden nackten Arme ein wenig dünner gemalt sind als die der anderen Figuren auf der Vase. Da allerdings der restliche Körper von dem Gewand bedeckt ist und die durch den Chiton durchscheinenden Unterschenkel konventionell wiedergegeben sind, muss diese Beobachtung mehr als

246 Boston, Museum of Fine Arts RES.08.30a. ARV² 135, 1628, 1700; Beazley Addenda² 177.

247 Wiencke 1954, 301; Vermeule 1969, 13; LIMC I,1 (1981) 348 Nr. 105 s. v. Aias II (O. Touchefeu); Walsh 2009, 79. Alexandre Mitchell benennt die Protagonisten der Szene neben Cassandra und Aias auch als Helena und Menelaos, vgl. Mitchell 2009, 99. 101–102. Leider gibt er keine Gründe dafür an, sondern verwendet beide Namenspaare weitgehend synonym. Allgemein zu Helena-Menelaos-Darstellungen vgl. z. B. Ritter 2005. Odett Touchefeu schlägt neben der Deutung des männlichen Kriegers als Aias auch die als Neoptolemos vor, vgl. LIMC I,1 (1981) 348 Nr. 105 s. v. Aias II (O. Touchefeu). Da Neoptolemos in Ilioupersisszenen aber üblicherweise Priamos mit dessen Enkel Astyanax erschlägt und nie eine Frau bedroht (vgl. z. B. die Kleophrades-Hydria in Neapel, eine gute Abbildung findet sich bei Pfisterer-Haas 2009a, 30 Abb. 2), ist dieser Vorschlag abzulehnen.

248 Vgl. S. 49.

249 In diesem Punkt ist Matthew I. Wiencke und Arne Thomsen zu widersprechen, die die Malkunst des Malers als „rather coarse“ (Wiencke 1954, 301) bzw. „gröber“ (Thomsen 2011, 252) bezeichnen.

250 Hier bietet sich v. a. der Vergleich mit der Gerasdarstellung auf der Pelike in Paris (Abb. 8) an.



Vermutung denn als etwaiger Anhaltspunkt für Dünnheit bzw. Auszehrung wie bei Geras stehenbleiben. Das gleiche gilt für das vergleichsweise große Ohr der Frau, das an das Ohr des Geras auf der Pelike in Paris (Abb. 8) erinnert. Trotz der offensichtlichen Nähe zu den Gerasbildern steht diese Darstellung für sich, da einerseits die Kinn- und Nasengestaltung einmalig und andererseits eine derart feine Differenzierung der Gesichtsfäche in diesem frühen Zeitfenster außergewöhnlich sind.

Im Hinblick auf die Bewertung und Einordnung dieser ungewöhnlichen Darstellung stellt sich die Frage: Was macht eine so gestaltete Figur in einer Ilioupersis bzw. wer ist hier dargestellt? Die einzige Frau, die als alt charakterisiert in Ilioupersissen auftritt, ist Aithra, weshalb eine erste Vermutung natürlich in diese Richtung gehen muss²⁵¹. Allerdings ist sie hier nicht in ihrer üblichen Rückführungsszene gezeigt. Eine weitere Deutung als Hekabe²⁵² erscheint nicht plausibel, da Hekabe erstens üblicherweise nicht als alt gekennzeichnet wird²⁵³ und zweitens auch nicht zum gängigen Repertoire in Ilioupersisdarstellungen gehört. Unter der – noch zu überprüfenden – An-

251 Bspw. Mitchell deutet diese Figur dahingehend, vgl. Mitchell 2009, 99.

252 Vermeule 1969, 13; LIMC I,1 (1981) 348 Nr. 105 s. v. Aias II (O. Toucheffeu); LIMC I,1 (1981) 427 Nr. 73 s. v. Aithra (U. Kron); Walsh 2009, 81.

253 Vgl. z. B. Abb. 15.

nahme, dass hier Aithra dargestellt ist, ist es interessant, einen genaueren Blick auf eine These von Susanne Pfisterer-Haas zu werfen, die die soziale Stellung der Aithra im Augenblick der Rettung betrifft. So versucht sie, die Darstellungen der Aithra mit Alterszügen – eines von nur zwei Beispielen, in denen eine Heldenmutter als alt charakterisiert ist, – mit ihrem Sklavenstatus im Dienst der Helena zu erklären²⁵⁴. Eine ähnliche Richtung schlägt auch Hartwin Brandt ein, indem er vermutet, dass die „ungeschminkte Altersdarstellung [...] auf [das] harte [...] Schicksal der langen Knechtschaft“²⁵⁵ verweise. Sollte dies zutreffen, wäre damit vielleicht auch die extreme Altersdarstellung auf der Kylix in Boston zu erklären. Um diese Thesen zu überprüfen, muss allerdings zuvor untersucht werden, wie eine Sklavin ikonographisch visualisiert bzw. von Figuren höheren sozialen Standes abgegrenzt wird.

Da Athen eine Sklavenhaltergesellschaft war²⁵⁶, tauchen auch auf Vasenbildern immer wieder Sklavenfiguren auf. Ähnlich wie bei den binären Oppositionen, die ikonographisch Andersartigkeit konstruieren und diese dadurch betonen sollen, ist auch die Darstellung des Sklavenstatus ein „relational concept“²⁵⁷, das sich meist erst durch

die bildinterne Inbeziehungsetzung eines Sklaven mit einem Herrn ergeben kann²⁵⁸. Auch hier findet diese hierarchische Absetzung mittels des Köpers statt²⁵⁹, wie auf einer weißgrundigen Lekythos in Brüssel²⁶⁰ zu sehen ist: Auf der linken Seite steht eine völlig der ikonographischen Konvention entsprechende Frau mit langem Haar und Schmuck, die einer in Schrittstellung nach rechts ausgreifenden Frau eine Binde reicht. Es handelt sich hier eindeutig um eine Herrin mit ihrer Sklavin, wie durch mehrere soziale Statusmarkierungen veranschaulicht wird²⁶¹: Die Sklavin ist deutlich kleiner dargestellt und trägt mit beiden Händen ein Kästchen²⁶², verrichtet also im Gegensatz zur stehenden Herrin körperliche Arbeit²⁶³. Dabei ist die Schwere der Tätigkeit entscheidend, da auch die Herrin eine Binde in den Händen hält²⁶⁴. Außerdem hat die Sklavin kurzgeschnittene kinnlange Haare²⁶⁵. Dies steht bildintern in starkem Kontrast zu den langen, bis zu den unteren Rippen reichenden Haaren der Herrin. Dabei ist die explizite Wiedergabe der Haarspitzen auf Kinnhöhe entscheidend, um die „Sklavinnenfrisur“ von hochgesteckten – langen – Haaren zu unterscheiden, bei denen die Haarspitzen am Hinterkopf verschwinden²⁶⁶. Zusätzlich abgesetzt ist die Sklavin auf der Lekythos in Brüssel durch das

254 Pfisterer-Haas geht in diesem Zusammenhang sogar noch einen Schritt weiter und verbindet auch die überlieferte Ammentätigkeit der Aithra mit ihren Alterszügen, da Ammen in der antiken Ikonographie, laut Pfisterer-Haas, nur alt dargestellt werden könnten, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 10. 24; Pfisterer-Haas 2009a, 33. Bilder junger Ammen zeigen allerdings, dass dies nicht als Argument ausreicht, um die Alterszüge der Aithra zu erklären, vgl. Kapitel III.2.1.

255 Brandt 2002, 72.

256 Thalmann 2011, 74–75. Zur gesellschaftlichen Situation von Sklaven im Altertum vgl. z. B. Himmelmann 1971, 615–617; Vogt 1974; Cartledge 1993, 133–166; Klees 1998; Oakley 2000, 227–228; Schumacher 2001; Hartmann 2007, 90–103; Schmitz 2007, 38–39. 108–110; Tordoff 2013, 5–16. Besondere Aufmerksamkeit hat in der Forschung das aristotelische Konzept des Sklaven „von Natur aus“ erregt, vgl. z. B. Fisher 1993, 86–98; Nippel 1996, 178–180; Flaig 2001; Weiler 2002, 16–17; Weiler 2007, 472–473; Thalmann 2011, 75. Ebenso versuchte man der Quellenproblematik der archäologischen Unsichtbarkeit von Sklaven als historische Akteure (vgl. z. B. Morris 1998; Tordoff 2013, 2) zu begegnen, indem man den Standpunkt des Sklaven als Betrachter der Vasen in den Mittelpunkt rückte und diesen herauszuarbeiten versuchte, vgl. z. B. Lewis 1998/1999 (berechtigte Kritik bei Thalmann 2011, 91 Anm. 7; Heinemann 2016, 39–41. 610 Anm. 112); Thalmann 2011, 75–76.

257 Thalmann 2011, 80.

258 Vgl. dazu Jacquet-Rimassa 2014, 179–186.

259 Vgl. Thalmann 2011, 78; Wrenhaven 2011, 98.

260 Brüssel, Musees Royaux, Inv. Nr. A 1019. ARV² 652.3, 1582, 1663; Beazley Addenda² 276. Eine gute Abbildung findet sich bei Oakley 2000, 234 Abb. 9.3.

261 Vgl. Himmelmann 1971, 626; Oakley 2000, 232.

262 John H. Oakley vermutet, dass das Kästchen dadurch als schwer charakterisiert ist, vgl. Oakley 2000, 232.

263 Vgl. Lee 2015, 49.

264 Ein weiteres Beispiel für diesen feinen, aber entscheidenden Unterschied ist die Darstellung von Früchte pflückenden Frauen auf einem Kolonettenkrater in New York (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.286.74. ARV² 523.1; Beazley Addenda² 254). Während der Großteil der Frauen mit aufrechter Körperhaltung vom Baum pflücken bzw. eine Frucht in der Hand halten, trägt eine durch ihre gebückte Haltung kleiner erscheinende weibliche Figur einen anscheinend vollen Korb mit Früchten mit beiden Händen aus dem Bild. Da die Figur eine Art Haube trägt, ist nicht sicher zu entscheiden, ob sie kurze Haare hat, auch wenn die vorne aus der Haube herausragenden Strähnen kinnlang sind. Dennoch ist eindeutig, dass es sich hierbei um eine Sklavin handelt. Zum Zusammenhang zwischen schwerer körperlicher Arbeit und dem Körper der Sklaven vgl. Wrenhaven 2011, 99–101.

265 Vgl. Himmelmann 1971, 626; Oakley 2000, 232.

266 Vgl. z. B. Abb. 17.

einfache schwarze Gewand²⁶⁷. Ihre Gesichtszüge und die Körperproportionen – mit Ausnahme der geringeren Größe – entsprechen wiederum der Konvention und sind von denen der Herrin nicht zu unterscheiden²⁶⁸. Somit sind Kriterien wie die kurze Haartracht²⁶⁹, die kleinere Statur²⁷⁰ und das

Ausüben schwerer körperlicher Tätigkeit mögliche Markierungen einer Sklavinnenfigur²⁷¹. Sie betreffen zwar alle die zweite bzw. dritte Hierarchieebene und sind so im Gegensatz zu Alterszügen schwächere Kennzeichnungen, sie sind aber dennoch so deutlich erkennbar, dass nicht alle drei Kriterien, wie bei der Lekythos in Brüssel, aufeinandertreffen müssen, um eine Sklavin im Bild identifizieren zu können. Es reicht meistens schon eines der drei Bildzeichen, um eine soziale Ebene zu kreieren²⁷². Allerdings ist dabei oftmals die Präsenz einer Herrin/eines Herrn im Bild nötig, um die hierarchische Absetzung mittels geringerer Größe bzw. schwerer körperlicher Arbeit offensichtlich zu machen²⁷³. Dass Sklaven alleiniges Thema einer Darstellung sind, ist vergleichsweise selten²⁷⁴. So sind weibliche Figuren allein durch das Kriterium der kurzgeschnittenen Haare auch ohne die Anwesenheit einer sozial höhergestellten Figur als Sklavinnen zu erkennen²⁷⁵. Ob es sich

267 Das schwarze Gewand auf weißgrundigen Vasenbildern kommt zwar häufig bei Sklavinnen vor (vgl. z. B. den Kolonettenkrater in New York (vgl. Anm. 264)), ist aber vereinzelt auch bei freien Frauen zu finden, vgl. z. B. eine Lekythos in München (Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 6248. ARV² 1022.138, 1678; Beazley Addenda² 316; Beazley, Para. 441). Deshalb ist in diesem Punkt Sian Lewis zu widersprechen, die das schwarze Gewand ebenfalls als statusminderndes Kennzeichen interpretiert, vgl. Lewis 2002, 29.

268 Vgl. Wrenhaven 2011, 111. Stefan Schmidt nennt diese Beobachtung treffend einen „idealtypischen“ Darstellungsmodus, vgl. HAS I–IV (2012) s. v. Ikonographie (S. Schmidt). Dies ist allerdings nicht immer der Fall, da die Mitglieder der gesellschaftlich marginalisierten Gruppe der Sklaven oftmals Opfer von Spott waren. Dazu vgl. S. 208–209.

269 Ulla Kreilinger zweifelt dies an, indem sie die vornehmlich auf Schriftquellen gestützte These aufstellt, dass abgeschnittene Haare entweder auf Trauer oder auf die Rolle als Braut hinweisen würden, vgl. Kreilinger 2007, 156–157. Die direkte Übertragung von Textstrategien auf Bilder funktioniert allerdings nur in den wenigsten Fällen, da die Bilder ganz eigenen Regeln folgen. So sind die von Kreilinger genannten bildlichen Beispiele für kurze Haare bei einer Braut (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.286.35. ARV² 1126.1; Beazley Addenda² 332; Beazley, Para. 453. Vgl. dazu Kreilinger 2007, 156–157. 330 Abb. 446a–b) oder bei Persephone (Stockholm, National Museum, Inv. Nr. 6. ARV² 1053.40, 1680; Beazley Addenda² 322. Vgl. dazu Kreilinger 2007, 156–157. 330 Abb. 447a–b) von der Hand zu weisen, da die Haargestaltung der beiden zwar wie eine moderne Kurzhaarfrisur aussieht, die einzelnen Haare aber in akkuraten Locken gelegt sind und so die Hals- und Kinnpartie freibleibt. Diese Art der Frisur erinnert eher an die üblichen hochgesteckten langen Haare als an die kurzen kinnlangen Haare der Sklavinnen, bei denen die Haarspitzen auf Kinnhöhe sichtbar sind. Letzteres scheint das entscheidende Kriterium für eine „Sklavinnenfrisur“ zu sein. Dazu vgl. auch Anm. 498.

270 Vgl. Stähli 2009, 30; Wrenhaven 2011, 105–107; HAS I–IV (2012) s. v. Ikonographie (S. Schmidt); Lee 2015, 49. Das muss allerdings nicht heißen, dass alle kleiner dargestellten Figuren als Sklaven zu identifizieren sind. Vielmehr stellt dieses Phänomen einen Teilaspekt der bereits behandelten Bedeutungsgröße dar, vgl. S. 32. Oft wurden die Sklavenfiguren aufgrund ihrer geringen Größe mit Kindern verwechselt, vgl. z. B. Oakley 2000, 232; Lewis 2002, 17; Backe-Dahmen 2008, 123–127. Auch hinsichtlich der Benennung von Kindern bzw. Sklaven gibt es Verwirrungspotential, da beide als *pais* bezeichnet werden können, vgl. Golden 1985; Harvey 1988, 246; Lewis

2002, 29; Backe-Dahmen 2008, 123; Wrenhaven 2011, 107. Dies hat allerdings weniger damit, dass alle Sklaven Kinder wären, sondern eher mit dem eingeschränkten Rechtsstatus der beiden gesellschaftlichen Gruppen zu tun, vgl. Lewis 2002, 29; Bracke-Dahmen 2008, 123; Wrenhaven 2011, 107; Wagner-Hasel 2012, 16. Auch ikonographisch handelt es sich hier eher um das Anzeigen eines Status- denn eines Altersunterschiedes, vgl. Himmelmann 1971, 637. Eine gute Diskussion des Problems findet sich bei Lewis 2002, 28–35.

271 John H. Oakley nennt noch zwei weitere Kriterien, die bei der Identifikation von weiblichen Sklavenfiguren unterstützen: „loose-fitting, simple garments“ sowie „non-Greek features“, vgl. Oakley 2000, 246. Da oftmals die Kleidung der Sklavinnen nicht von der Kleidung der Herrinnen abweicht (vgl. z. B. Abb. 5.3), ist ersteres Kriterium auszuschließen. Ethnische Kennzeichnungen wiederum, die sich durchaus häufig bei Sklavendarstellungen finden, sind strikt von der hier behandelten sozialen Markierung von Sklavenfiguren zu unterscheiden. Vgl. hierzu auch S. 109–110.

272 Oakley 2000, 246.

273 Vgl. Oakley 2000, 246. Ohne die Anwesenheit einer Herrin/eines Herrn ist es manchmal sehr schwierig, Sklavenfiguren als solche zu identifizieren, vgl. z. B. Lee 2015, 49. Wenn die hierarchische Absetzung von weiblichen Figuren in solchen Fällen dann nicht durch kurze Haare erfolgt, ist die Statusmarkierung anscheinend nicht wichtig gewesen, da man sie sonst deutlich gemacht hätte. Zu allgemeinen Identifikationschwierigkeiten von Sklavinnenfiguren vgl. z. B. Oakley 2000, 230–231. 238–240; Weiler 2007; Osborne 2011, 133–136.

274 Ausnahmen vgl. z. B. Abb. 41.

275 In Einzelfällen kann auch schwere körperliche Tätigkeit alleine als Indikator für eine Sklavendarstellung

dabei um eine typische Haartracht von Sklaven handelte, ist nicht zu entscheiden, da einerseits darüber keine Quellen bekannt sind²⁷⁶ und andererseits auch hier die Vasenmalerei nicht dazu benutzt wurde, die historische Realität eins-zu-eins zu übersetzen²⁷⁷. Vielmehr ging es meistens darum, Aussagen über die Herrin/den Herrn zu treffen²⁷⁸, was die Sklavinnen zu Randfiguren innerhalb des Bildgefüges macht.

Vergleicht man nun die als Sklavin identifizierte Frau auf der Lekythos in Brüssel mit den bereits bekannten Aithradarstellungen, so zeigt sich, dass auf keinem dieser Bilder Aithra als Sklavin gekennzeichnet ist: Sie hat weder kurze Haare, noch trägt sie schwer und ist auch nicht explizit kleiner als die übrigen Figuren dargestellt²⁷⁹. Somit sind bildintern keine Verweise auf ihr Sklavendasein zu finden, weshalb die oben genannten Vermutungen der Charakterisierung der Aithra mit Alterszügen aufgrund ihres Sklavenstatus nicht haltbar sind. Die Alterszüge der Aithra sind so nicht mit sozialen Hintergründen erklärbar. Plausibler erscheint die hier bereits postulierte These, dass Aithra deshalb alt dargestellt ist, um mit ihrer dadurch ins Bild gesetzten Schwäche und Hilflosigkeit das Pathos der Darstellung zu fördern. Anders sieht es bei der zunächst als Aithra benannten Frauenfigur mit den extremen Alterszügen auf der Bostoner Kylix aus, die kurzgeschnittene Haare aufweist, die in mehreren Strähnen auf Kinnhöhe enden. Dies wird besonders deutlich im Vergleich zu den beiden Frauen in der Szene links von Aithra(?), deren lange Strähnen bis über die

gelten. Allerdings sind diese Figuren meistens zusätzlich durch kurze Haare als solche charakterisiert, womit Zweifel von vornherein ausgeräumt werden. Dies ist z. B. der Fall bei dem Skyphos in Wien (Abb. 5.3).

276 Zur Quellenproblematik vgl. Anm. 256. Die These Kreilingers, dass kurzgeschnittene Haare bei Sklavinnen oft zu sehen seien, da sie „aufgrund ihrer Unfreiheit in Trauer sind“, ist nicht haltbar, vgl. Kreilinger 2007, 157.

277 Vgl. Wrenhaven 2011, 114.

278 Vgl. Oakley 2000, 246–247; Wrenhaven 2011, 114.

279 Auf dem Volutenkrater in Bologna (Abb. 13) und auf dem Londoner Kelchkrater (Abb. 17) ist Aithra zwar kleiner als ihre Enkel dargestellt, da im Bild und in den ikonographischen Parallelen aber keine weiteren Anzeichen für ein Sklaventum zu finden sind, geht es hier eher darum, Aithra in ihrer Position gegenüber ihren Enkeln als schwach und hilfbedürftig zu kennzeichnen. Dies zeigt, wieviele Nuancierungen und Teilaspekte unter dem Überbegriff der Bedeutungsgröße zu finden sind.

Schultern reichen. In Analogie zu der Lekythos in Brüssel ist diese kurze Haartracht eindeutig mit Sklavinnendarstellungen zu verbinden. Eine schwere körperliche Tätigkeit oder eine geringere Größe²⁸⁰ wiederum sind nicht zu erkennen. Die Charakterisierung einer Aithrafigur mit einem Zeichen des Sklavenstandes mutet doch sehr seltsam an – zumal Aithra(?) nicht die einzige im Bild ist, die kurzgeschnittene Haare hat: Auch Cassandra, die hinter dem Altar hockt, hat kurze kinnlange Haare. Das muss eine andere Erklärung haben, die außerhalb der bis jetzt vorgenommenen strikten Kategorisierungen der verschiedenen Zeichen liegt.

Dazu ist es wichtig, noch einmal einen genaueren Blick auf das die Figur umgebende Geschehen zu werfen, das neben den kurzen Haaren auch noch einige andere ungewohnte Elemente aufweist. Wie bei Darstellungen der Vergewaltigung der Cassandra in Ilioupersisszenen üblich befindet sich Cassandra in der Mitte der Darstellung und kniet hinter einem Altar, während Aias sich von links zum Schlag ausholend auf sie zu bewegt und Athena mit Lanze und Schild von rechts hinzueilt. Im Gegensatz zu der relativ typischen Cassandra-Aias-Szene auf der Hydria in Neapel²⁸¹ ist die Nacktheit der Cassandra hier auf eine ganz andere Weise präsentiert. Während die Nacktheit auf der Hydria in Neapel eher als entblößte Verletzlichkeit verstanden werden kann²⁸², scheint die Cassandra auf der Bostoner Kylix ihre überdimensioniert wirkenden nackten Brüste durch das Wegschieben des Himations mit der rechten Hand²⁸³ gleichsam zu exponieren. Die ruhige Haltung und das nicht zur Schau gestellte Geschlecht haben nichts mit der hilflosen Verzweigung der Cassandra auf der Hydria in Neapel zu tun. Vielmehr wirkt es beinahe so, als würde sie Aias locken wollen²⁸⁴. Ruft man sich die Geschichte der

280 Die geringere Größe der Figur entsteht nicht durch eine kleine Körpergröße, sondern durch die starke Kniebeugung, die mit den Alterszügen zu verbinden ist.

281 Diesen Vergleich schlug bereits Mitchell vor, vgl. Mitchell 2009, 99–103. Eine gute Abbildung dieser Szene auf der Kleophrades-Hydria findet sich bei Pfisterer-Haas 2009a, 30 Abb. 2.

282 Vgl. z. B. Recke 2002, 51.

283 Vgl. Mitchell 2009, 101. Tatsächlich erscheinen die Finger der rechten Hand wie in der Bewegung des Greifens ein wenig nach innen gebogen.

284 Vgl. Mitchell 2009, 101; Walsh 2009, 80.

Vergewaltigung während des Kampfes um Troja ins Gedächtnis, erscheint dies doch sehr ungewöhnlich. Dazu kommt, dass die Figur der alten Aithra(?) Aias am Gesäß berührt, wobei man sich – wie David Walsh überzeugend aufzeigt – gar nicht mehr sicher sein kann, ob sie ihn zurückhalten oder ihn einfach an dieser Stelle berühren möchte²⁸⁵. Das ungewohnte Bild komplettiert der aus dem Gewand heraushängende Hintern des Kriegers hinter Aithra(?)²⁸⁶.

Diese Beobachtungen bewegten Alexandre Mitchell völlig überzeugend dazu, die *Kylix* in Boston als komische Darstellung zu klassifizieren²⁸⁷, in der eben durch diese überraschenden²⁸⁸ und ungewöhnlichen²⁸⁹ Elemente humoristische Züge in die Darstellung eingefügt werden. So entsteht die Parodie einer Ilioupersisdarstellung²⁹⁰, in der gerade genug Anhaltspunkte gegeben werden, um das Bild als Ilioupersis zu erkennen; die Veränderung kleiner Details²⁹¹ geben aber der gesamten Darstellung einen anderen – in diesem Fall komischen – Sinn²⁹². So verändert sich das ernste²⁹³ Thema des Kampfes um Troja hin zu einer humoristischen Zusammenstellung von Bildern sexueller Gewalt gegen Frauen²⁹⁴. Gerade die zentrale

Mittelszene der Vergewaltigung der *Kassandra* „verkommt“ durch die fehlende Dramatik und die sexuellen Anspielungen zu einem erotischen Versteckspiel²⁹⁵ zwischen Hetäre und Freier, die für die Parodie gleichsam in die Rollen von Aias und *Kassandra* geschlüpft sind. Passend dazu trägt *Kassandra* kurze Haare, die sie in einem ersten Schritt als Sklavin und in einem zweiten Schritt als Hetäre kennzeichnen²⁹⁶.

Innerhalb der Parodie nimmt die Figur der alten Frau eine besondere Rolle ein, da gerade durch die starke, um nicht zu sagen extreme Ausführung der Alterszüge genau diese karikiert werden. Eine Karikatur entsteht laut Mitchell durch die Übertreibung charakteristischer Eigenschaften einer Figur²⁹⁷, was meistens zu einer Veränderung der den Bildkonventionen entsprechenden Vorstellungen eines Körpers führt²⁹⁸. Dies wird meistens im negativen Sinne als Deformierung wahrgenommen und erweckt in diesem Fall den Eindruck des Grotesken bzw. Lächerlichen²⁹⁹. Das wiederum bringt uns zum Lachen. Die als charakteristisch wahrgenommenen Elemente der zunächst als Aithra benannten Figur waren anscheinend genau die Alterszüge, die – zur Verkehrung des Bildes ins Komische – ins Extreme gesteigert wurden. Das bedeutet, dass auf der einen Seite die Übertreibung die Alterszeichen selbst karikiert und auf der anderen Seite die Figur durch die Alterszüge

285 Walsh 2009, 81.

286 Mitchell beschreibt, dass „Ajax’s left buttock exposed“ sei, vgl. Mitchell 2009, 99. Da die rückwärtige Partie des Aias fehlt, ist diese Beobachtung doch eher dem linken Krieger zuzuschreiben.

287 Mitchell 2009, 102–103.

288 Zum Überraschungseffekt in komischen Darstellungen vgl. Mitchell 2009, 29.

289 Zum Element der „incongruity“ in Verbindung mit „misapplication“ und „inadequacy“ vgl. Mitchell 2009, 30.

290 Mitchell 2009, 102. Neben der Parodie nennt Mitchell noch „visual puns“ – also Wortspiele in Bildform –, die Karikatur und Situationskomik als visuelle Strategien, ein Bild ins Komische zu ziehen, vgl. Mitchell 2009, 30–35. Dabei sind diese Kategorien nicht als steif zu verstehen; vielmehr haben sie fließende Grenzen, vgl. Stansbury-O’Donnell 2009, 36–37; Walsh 2009, 4.

291 Gerade die kleinen Details haben in dieser Art von Darstellung große Wirkung, vgl. Mitchell 2009, 298.

292 Vgl. Steiner 2007, 194; Mitchell 2009, 30–32. 102.

293 In früheren Forschungen wurden traditionelle, „alt-ehrwürdige“ (nicht nur Ilioupersis-)Darstellungen oftmals als hohe Kunst gesehen, die durch erweiterte Elemente wie bspw. Humor eher an Wert verlören. So bezeichnete z. B. Matthew I. Wiencke die Darstellung auf der *Kylix* als „composition which reduces the epic subject to a caricature“, vgl. Wiencke 1954, 301.

294 In diesem Zusammenhang sind auf Seite A der *Kylix* die Vergewaltigung der *Kassandra* durch Aias, die

Verfolgung der Frau auf der rechten Seite, die ebenfalls in Richtung *Athena* flieht, sowie die Bedrohung der beiden Frauen durch einen Krieger auf der linken Seite zu nennen, wobei die sexuellen Untertöne letzterer Szene nicht explizit gemacht sind. Diejenigen Ilioupersisszenen, die Gewalt von Männern gegen Männer zeigen, sind in dieser Darstellung interessanterweise ausgespart. Dieses übergreifende Thema ist allerdings nicht nur auf die Ilioupersis auf Seite A begrenzt, sondern zieht sich über die gesamte *Kylix*: Auf Seite B findet ein Kampf der *Iris* gegen sie belästigende ithyphallische Satyrn statt und das Innenbild zeigt eine Sexszene eines Satyrn mit einer durch kurze Haare als Hetäre gekennzeichneten Frau. Vgl. Kat. 8.

295 Walsh 2009, 80.

296 Mitchell 2009, 101.

297 Mitchell 2009, 34; Mitchell 2013, 279. Auch Birchler Emery 1999, 19. Eva und Hans Henning Hahn bezeichnen eine „Karikatur als zeichnerische Ausdrucksform von Stereotypen“, vgl. Hahn – Hahn 2011, V. Grundsätzlich ist dem zuzustimmen, wobei das Element der Übertreibung in diesem Zusammenhang m. E. entscheidend ist.

298 Vgl. Frel 1981, 4; Birchler Emery 1999, 19; Voutiras 2001, 32; Mitchell 2009, 5; Moreno Conde 2015, 195.

299 Mitchell 2009, 34; Stähli 2009, 26.

ins Lächerliche gezogen wird. Es handelt sich hier also sowohl um eine *Karikatur des Alters* als auch um eine *Karikatur durch Alter*. Dieser wechselseitige Prozess lässt durch das Versehen mit extremen Alterszügen eine Karikatur innerhalb einer Iliouperisparodie entstehen, wie es mit anderen ikonographischen Mitteln kaum möglich wäre. Dazu passt, dass die alte Frau die einzige Figur der Darstellung ist, bei der die humorvolle Präsentation den Körper betrifft. Die Komik der anderen Figuren entsteht eher durch Gesten, durch Kleidung oder Haartracht – also Zeichen der sekundären Hierarchieebene –, während Aithras(?) Körper durch die ins Extreme geführten Mittel, die der Altersikonographie zur Verfügung stehen, zum Zweck der Karikatur gleichsam deformiert wurde. Dies zeigt wiederum, dass die Einordnung der Alterszüge in die erste Hierarchieebene zielführend ist, da diese Kennzeichnungen neben den anderen kleineren Details als Schlüsselemente im Verständnis des Bildes als komische Darstellung fungieren. Dass sich die betreffende Szene in der Mitte der Darstellung auf Seite A befindet, ist sicherlich auch kein Zufall.

Somit ist auch die Deutung der Figur als Aithra obsolet, da zwar „normalerweise“ Aithra die einzige alte Frauenfigur in Iliouperisdarstellungen ist, es sich hier allerdings um keine „normale“ Iliouperis handelt. So ist die alte Frau vielmehr nicht mit der Geschichte des Falls von Troja zu verbinden, sondern ist vornehmlich zu parodistischen Zwecken in das Bild eingefügt worden. Auch wenn die übrigen Bildelemente bereits auf einen humorvollen Hintergrund der Darstellung hindeuten, bekommt die Szene erst mittels der durch die übertriebene Ausführung der Alterszüge erreichte Karikatur ihre profunde Dimension. Die eindeutige Benennbarkeit der Frauenfigur ist anscheinend sekundär gewesen; im Vordergrund stand die komische Karikatur. Passend zu den sexuell-humoristischen Untertönen der gesamten Darstellung ist es nur konsequent, wenn auch diese Figur zusätzlich noch mit kurzen Haaren in ihrer sozial marginalisierten Dimension gekennzeichnet wurde, was sie ikonographisch wiederum mit Cassandra verbindet. Dabei sollte sie (ebenso wie die anderen Figuren) durch die soziale Kennzeichnung nicht einer strikten und eindeutigen Kategorie zugewiesen werden; vielmehr ging es darum, soziale Markierungen als Teil des Scherzes ins Bild einzustreuen, um die komische

Wirkung der Parodie zu vertiefen³⁰⁰. Die Deutung Mitchells der alten Frau als „Madame’ trying to calm down an overexcited client“³⁰¹ ist deshalb zwar verlockend, aber leider nicht zweifelsfrei zu belegen.

Verbindet man nun die ikonographische Präsentation der karikierten alten Frau auf der Kylix in Boston mit den sehr ähnlich gestalteten Gerasdarstellungen und vergleicht sie mit den Graien- und Aithrabildern, so wird deutlich, dass es sich hierbei um zwei völlig verschiedene Verständnisformen von Alter handelt: Während Aithra mitfühlend die Fürsorge ihrer Enkel genießt und die Alterszüge zur Verdeutlichung ihrer Hilfsbedürftigkeit eingesetzt werden, ist das Alter in der Karikatur innerhalb der Iliouperisparodie der Lächerlichkeit preisgegeben, um den Zweck der Parodie zu erreichen: das Lachen der Betrachter³⁰². Somit können auch die übertrieben-extremen Alterskennzeichnungen des Geras durchaus als komische Karikatur verstanden werden³⁰³. Das bedeutet, dass die Unterschiedlichkeit in der Zielsetzung der jeweiligen Darstellungen die starken Variationen in der Intensität der Alterszüge bewirkt. Im Umkehrschluss machen dann auch Quantität und Qualität der Alterskennzeichnung den jeweiligen Zweck der Figur aus, den sie im Bildzusammenhang zu erfüllen hat. Dabei reicht die Skala vom vergleichsweise simplen Versehen mit weißen Haaren zu Erkennungszwecken bei den Graien über die Präsentation von Hilflosigkeit zur Steigerung der Dramatik bei Aithra bis hin zu übertrieben-grotesken Karikaturen. Interessant ist, dass die Wirkung der Bilder anscheinend bis heute anhält, was sich in Formulierungen der Forschungsliteratur niederschlägt: So werden bspw. die Gerasdarstellungen und die alte Frau auf der Kylix in Boston oft als „hässlich“ oder „eklig“ beschrieben³⁰⁴, manchmal auch ohne diese Etikettie-

300 Zur sozialen Sensibilität von Humor vgl. Tordoff 2013, 36–52, bes. 37.

301 Mitchell 2009, 102.

302 Zu den möglichen Gründen, warum Alter verlacht wurde, vgl. Mitchell 2009, 301.

303 Dazu vgl. auch LIMC IV,1 (1988) 180–182 s. v. Geras (H. A. Shapiro), bes. 181; Voutiras 2001, 32; Borg 2002, 90; Schulze 2003, 235; Mitchell 2009, 301; Gorzelany 2014, 171.

304 Bei den Gerasdarstellungen z. B. LIMC IV,1 (1988) 180–182 s. v. Geras (H. A. Shapiro), bes. 182; Shapiro 1993, 90–91; Voutiras 2001, 32 („[mit] verzerrten Zügen“); Borg 2002, 88; Mitchell 2009, 119; Jenkins u. a. 2015, 221; Lee 2015, 47; Moreno Conde 2015,



zung mit dem Alter der Figur in Beziehung zu setzen³⁰⁵. Diese Bezeichnungen sagen an sich nichts über die Figur selbst aus, sondern treffen eher Aussagen über die Wahrnehmung und Beurteilung der antiken Bilder seitens der heutigen Betrachter. Das Spiel mit dem ästhetischen Empfinden des Publikums scheint also auch heute noch zu funktionieren und genau dafür scheint das menschliche Phänomen des Alterns eine ideale Plattform zu sein.

Interessanterweise kann die karikative Alterskennzeichnung auch bei Figuren eingesetzt wer-

den, die gar nicht als alt gezeigt werden sollen. So sind auf einer Hydria in Würzburg³⁰⁶ (**Abb. 20; Kat. 9**) drei Frauen dargestellt, die mit Bratspieß, Mörser, Stein bzw. Sichel³⁰⁷ auf einen in die Knie gehenden Mann zurennen. Der Mann hält eine Kithara wie zum Schutz über den Kopf und ist durch dieses Attribut zweifelsfrei als Orpheus zu erkennen. Folglich handelt es sich bei den drei Frauen um Thrakerinnen bei der Ermordung des Orpheus³⁰⁸.

Ungewöhnlich ist die ikonographische Gestaltung der drei Frauen: So ist die Nase-Stirn-Linie der

193. Bei der Kylix in Boston z. B. LIMC I,1 (1981) 427 Nr. 73 s. v. Aithra (U. Kron).

305 So nimmt bspw. Uta Kron in ihrer Beschreibung der alten Frau auf der Kylix in Boston u. a. die „Häßlichkeit ihrer Züge“ zum Anlass, die Figur nicht als Aithra zu deuten, vgl. LIMC I,1 (1981) 427 Nr. 73 s. v. Aithra (U. Kron).

306 Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. L 534. ARV² 1123.7.

307 Vgl. Lorenz 2008, 300.

308 Vgl. LIMC VII (1994) 86 Nr. 45 s. v. Orpheus (M.-X. Gareizou); Simon 1995, 484; Lorenz 2008, 300. Zu Darstellungen der Ermordung des Orpheus vgl. Kapitel II.2.1.

mittleren Frau auf der Höhe der Augenbrauen, deren Zeichnung direkt an die Profillinie anschließt, geknickt³⁰⁹. Ausgehend davon leitet eine Haken-nase zur Nasenspitze über, die abgesehen von den Falten auf dem Nasenrücken ein wenig an die Nasengestaltung der alten Frau auf der Kylix in Boston (**Abb. 19.3**) erinnert. Ein zusätzlicher Höcker auf dem Nasenrücken ist nicht zu sehen. Die Überleitung zwischen dem Nasenflügel und der Kinnschuppe wiederum ist kurvig gestaltet. Eine eindeutige Angabe eines Doppelkinns findet sich bei der rechten Frau, deren Verbindungslinie zwischen Kinnschuppe und Halsansatz zwei Kurven zeigt. Außerdem haben die rechte und linke Frau kurzgeschchnittene Haare, deren Haarspitzen – bei der rechten Frau sogar einzeln differenziert – auf Kinnhöhe enden. Die mittlere Frau wiederum hat ihre langen Haare zu einem Dutt hochgesteckt. Auch wenn die Qualität der Zeichnung nicht die beste ist, sind die ungewöhnlichen Elemente nicht als Zeichen von Mangel an künstlerischem Vermögen zu werten: So gibt es z. B. keinen gestalterischen Unterschied zwischen der Ausführung der fransigen kurzen Haare der rechten Frau und anderen parallelen Vasendarstellungen³¹⁰. Auch Elemente wie die große Nase der mittleren Frau tauchen in anderen Bildern auf. Somit sind sie durchaus als gewollt einzuschätzen, weshalb die mangelhafte Qualität kein Grund ist, sie aus der Betrachtung auszuschließen. Vielmehr kommen alle beschriebenen Elemente in der übertrieben gestalteten Altersikonographie vor und sind in diesem Bild gleichsam auf drei Figuren verteilt. Dennoch ist mit dem Versehen der Frauenfiguren mit Alterszügen nicht gemeint, dass Orpheus von alten Frauen bzw. alten Thrakerinnen in die Knie gezwungen wird – was im Übrigen auch die ikonographischen Parallelen mit anderen Darstellungen der Ermordung des Orpheus nahelegen³¹¹. Vielmehr weisen die Frauen nur deshalb im Gesicht Alterszüge auf, um sie als Karikaturen zu kennzeichnen. Dafür eigneten sich anscheinend übertrieben gestaltete Alterskennzeichnungen am besten, deren Konnotationen unabhängig von den

tatsächlichen bildinternen Altersbezügen ins Bild gesetzt werden. So werden die aus der Altersikonographie bekannten Zeichen in einen neuen Zusammenhang übertragen, in dem Alter nicht mehr Alter bedeutet, sondern als humorvolle Formel in das ikonographische Gefüge eingesetzt wird. Dies bezeugt wiederum, wie frei Alter als sinnhafte Markierung in einem Bild eingesetzt werden kann, um eine bestimmte Aussage zu treffen.

Auch hier wird in der Forschungsliteratur der Zusammenhang mit Hässlichkeit hergestellt³¹², was die Ähnlichkeit der ikonographischen Präsentation dieser Thrakerinnen mit derjenigen der alten Frau auf der Kylix in Boston bzw. des Geras noch einmal unterstreicht. Die kurzen Haare der rechten und linken Frau sind ähnlich wie bei der Bostoner Kylix als zusätzliches Parodieelement zu sehen. So sind die Figuren eben nicht als alte thrakische Sklavinnen zu identifizieren, sondern als Mittel zu werten, um die Parodie einer Darstellung der Ermordung des Orpheus als solche erkennbar zu machen.

1.5 Sog. Alternde Hetären

Besondere Aufmerksamkeit der Forschung haben aufgrund ihrer Drastigkeit die Figuren der sog. Alternden Hetären erregt³¹³. Auf einer Lekythos in London³¹⁴ (**Abb. 21; Kat. 10**) ist eine weibliche Figur dargestellt, die gebückt auf einen Mann zuläuft und in der rechten Hand in ihrem Rücken einen Weinschlauch sowie in der linken vor sich eine Oinochoe hält. Ihre visuelle Gestaltung offenbart einige Besonderheiten: Ausgestattet mit kurzen, fransigen Haaren, deren Spitzen sich in etwa auf Kinnhöhe befinden, zeichnet sich ihr Gesicht durch eine Einziehung der Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen aus. Dadurch und durch die leicht gebogene Fortführung der Linie entsteht der Eindruck einer Haken- bzw. Knollen-nase, deren Nasenflügel durch Binnenzeichnung explizit angegeben ist. Die Fortsetzung der Linie im Mundbereich weist keine besonders kurvige Gestaltung auf, während der Bereich zwischen der Kinnschuppe und dem Halsansatz drei große

309 Eine ähnliche, wenn auch nicht so starke Einziehung der Nase-Stirn-Linie könnte auch bei der rechten Frau intendiert gewesen sein, da sich die Richtung der Linie auf Höhe der Augenbraue ebenfalls ein wenig ändert. Leider wird diese Partie durch die Haarfransen verunklärt, weshalb darüber keine eindeutige Aussage zu treffen ist.

310 Vgl. z. B. Abb. 21. 25.

311 Vgl. Kapitel II.2.1.

312 Simon bezeichnet die Frauen als „ausgesprochen häßlich[...]“; vgl. Simon 1995, 486.

313 Vgl. z. B. Peschel 1987; Pfisterer-Haas 1989, 47–68; Sutton 1992; Birchler Emery 1999, 27; Sutton 2000; Brandt 2002, 73. 80; Heinemann 2009; Matheson 2009, 193; Gorzelany 2014, 160.

314 London, British Museum, Inv. Nr. 1922.10–18.1. ARV² 332.1; Beazley Addenda² 217.



parallele gebogene Linien zeigt, von denen sich die beiden äußeren unmittelbar mit der Umrisslinie verbinden.

Der Vergleich mit der Gesichtsgestaltung der alten Frau auf der Kylix in Boston (**Abb. 19.3**) zeigt, dass es sich bei den auffälligen Merkmalen eindeutig um aus der Ikonographie des Alters stammende Charakterisierungen handelt, die nach der Sichtung mehrerer Visualisierungen alter Frauen bereits bestens bekannt sein dürften: Hierbei sind vor allem die Einziehung der Nase-Stirn-Linie bzw. die daraus resultierende Hakennase sowie das Doppel-, in diesem Fall „Tripel“-kinn³¹⁵ zu nennen. Die starke Ähnlichkeit der beiden in diesem Zusammenhang verglichenen Gesichter der Frauen geht sogar so weit, dass sich die drei Nasenfalten der Frau auf der Kylix in Boston im unteren Kinnbereich der Frau auf der Londoner Lekythos zu wiederholen scheinen. Außerdem haben beide fransige kurzgeschnittene Haare, die beide Frauen explizit als Sklavinnen und die Frau auf der Lekythos im Speziellen aufgrund des Bildkontextes eines Komos³¹⁶ als Hetäre³¹⁷ erkennbar machen. Abweichend ist wiederum die individuelle künstlerische Ausführung: Obwohl die Kylix in Boston älter ist, sind die Falten im Kinnbereich dieser Frau viel weicher gezeichnet, während diejenigen der Londoner Lekythos einen schematischeren Charakter aufweisen. Letzteres ist zeitbedingt und streicht ein weiteres Mal die besondere Qualität und Einzigartigkeit der Bostoner Kylix heraus³¹⁸.

Interessant ist, dass die genannten Zeichen auf der Londoner Lekythos in einen direkten Zusammenhang mit dem offensichtlichen Alkoholkonsum der Frau gestellt wurden und so die Interpretation ihrer Gesichtszüge als „aufgedunsene[s] Ge-

sicht [...] [mit] „Schnaps“-Nase“³¹⁹ zustande kam. Auch wenn diese Lesart verlockend klingt, ist diese Deutung vermutlich aufgrund der ungewöhnlichen Charakterisierungen des „Tripel“-kinns bzw. der durch die Einziehung der Nase-Stirn-Linie erreichten Knollennase entstanden. Diese Kennzeichnungen sind allerdings mit dezidierten Alterszügen zu parallelisieren, die genuin nichts mit Alkoholkonsum zu tun haben. Dass die Assoziation in der Antike hergestellt wurde, ist zwar durchaus möglich, aber nicht zu beweisen.

Deutliche Unterschiede weisen die beiden verglichenen Frauenfiguren in der Körpergestaltung auf. Während bei der Frau auf der Kylix in Boston (**Abb. 19.2**) durch den Ansatz eines Buckels, einen Stock und die gebückte Haltung vor allem ihre altersbedingte Gebrechlichkeit in Szene gesetzt wird, ist der Fokus bei der Frau auf der Lekythos in London (**Abb. 21.1**) stärker auf ihre Bewegung bzw. ihre Beweglichkeit und ihre massige Präsenz im Bild gelegt: So wirkt sie deutlich aktiver und kann ihr Gleichgewicht sogar halten, wenn sie beide Arme nach vorne und hinten schwenkt. Es lässt sich erahnen, dass ihr Körper um einiges wuchtiger³²⁰ ist, auch wenn ihr Körper zum Großteil durch ihr Gewand verdeckt ist. An der Stelle ihrer Brüste ist der Chiton durchsichtig und gibt den Blick auf zwei große, hängende Brüste frei. Die gebückte Haltung wirkt zwar ähnlich wie die der Frau auf der Kylix in Boston, sie ist allerdings vielmehr als zur Bewegung des Laufens zugehörig zu interpretieren, da der Mann ihr gegenüber eine ähnliche Haltung zeigt³²¹ (**Abb. 21.2**).

Einen besseren Blick auf den Körper hält eine ähnliche Darstellung auf einer Kylix in Malibu³²² (**Abb. 22; Kat. 11**) bereit, auf der auf beiden Seiten jeweils ein Mann und eine Frau zu sehen ist. Auf Seite A der Kylix (**Abb. 22.1–3**) sitzt ein junger Mann, der mit der Hand sein eregiertes Glied umschlossen hat, einer weiblichen nackten Figur

315 Mitchell 2009, 77. Ingeborg Peschel und Mitchell (innerhalb seiner Abhandlung abweichend von vorherig zitierter Textstelle) beschreiben das Kinn der Frau als Doppelkinn, vgl. Peschel 1987, 180; Mitchell 2009, 78.

316 Vgl. Lewis 2002, 54. S. Kat. 10.

317 Mitchell identifiziert die Frau als Porne und nicht als Hetäre, vgl. Mitchell 2009, 78. Da die literarisch durchaus greifbare Unterscheidung zwischen einer Hetäre und einer Porne bildlich nie explizit gemacht wird, ist nicht zu entscheiden, um welche Art einer Prostituierten es sich handelt. Wenn diese Unterscheidung im Bildkontext wichtig gewesen wäre, hätte man sicher einen Weg gefunden, diese im Bild kenntlich zu machen. Zu Versuchen, eine visuelle Unterscheidung zwischen Porne und Hetäre auszumachen vgl. z. B. Kreilinger 2007, 50–62.

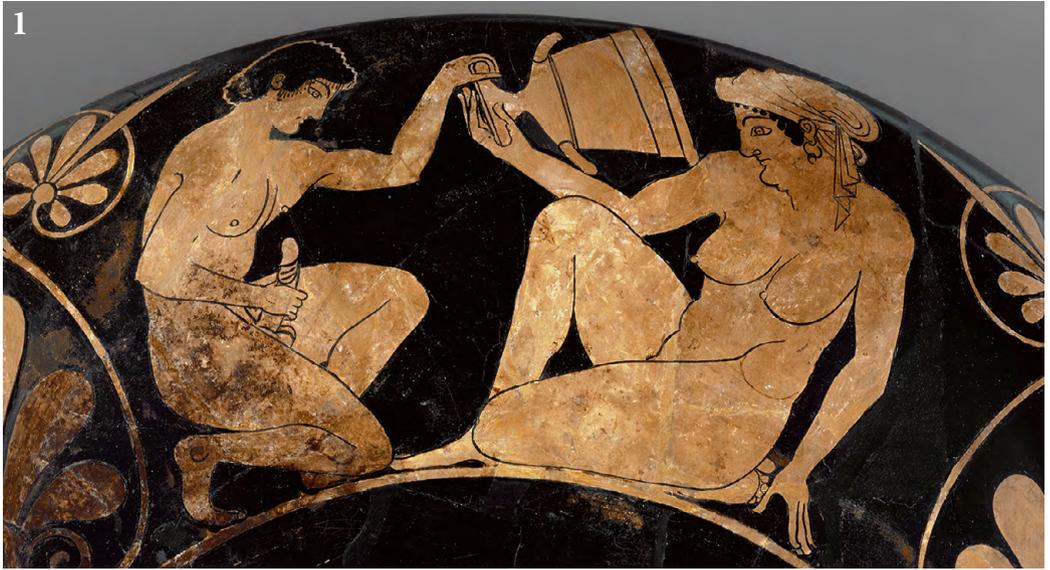
318 Vgl. hierzu S. 53.

319 Peschel 1987, 180.

320 Peschel nennt dies „dicklich[...]“, vgl. Peschel 1987, 180.

321 Die männliche Figur hat einen Stock bei sich, der aufgrund der ikonographischen Gestaltung und des Habitus des Mannes eher als „Bürgerstock“ (vgl. S. 37) denn als Gehhilfe für einen alten Mann zu verstehen ist. So ist der auf sie zulaufende Mann trotz seinem Stock und seiner gebückten Haltung eindeutig als jung zu identifizieren.

322 Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 80.AE.31. ARV² 1620.12bis; Beazley Addenda² 155.



gegenüber, die in der rechten Hand einen Kelchkrater hält, der gerade zu ihr zu kippen scheint. Der Mann hält diesen am Fuß, wobei nicht zu entscheiden ist, in welche Richtung er den Krater zieht³²³. Der Körper der Frau, die mit angewinkelten Beinen und einer leichten Lehnbewegung nach hinten auf dem Boden sitzt, wirkt massig, was durch die vergrößerten Proportionen v. a. der

Schultern, des Rumpfes und der Oberschenkel hervorgerufen wird. Elemente wie die großen, hängenden Brüste³²⁴ und durch eine kurvige Linie ausgedrückte „Speckröllchen“ am Bauch³²⁵ treten hinzu. Durch die Wendung des Mannes in Richtung der Frau und ihre leichte Drehung nach vorne wird ihr Körper gleichsam „ins Rampenlicht“ gerückt.

Um diese Charakterisierungen des Körpers der Frau richtig einordnen zu können, lohnt sich ein Blick auf Darstellungen, in denen Frauen in einem ähnlichen Kontext und in einer vergleichbaren Haltung vorkommen. Dies ist bspw. bei einer

323 Die Interpretationen dieser Gestik reichen von einem Versuch des Mannes, die Frau durch das Kippen des Kraters in ihre Richtung betrunken zu machen (z. B. Pfisterer-Haas 1989, 49), bis hin zu einem Hinweis des Mannes, dass der Krater leer sei und sie endlich „zur Tat“ schreiten solle (z. B. Susan Venit 1998, 127. Auch Sutton 2000, 197).

324 Vgl. Pfisterer-Haas 1989, 49; Sutton 2000, 197; Matheson 2009, 193.

325 Vgl. Sutton 2000, 197; Ferrari 2002, 178.



Darstellung aus demselben Zeitfenster auf einem Psykter in St. Petersburg³²⁶ (Abb. 23) der Fall, auf dem eine nackte Frau auf einer Kline liegt und ebenfalls mit dem Thema des Weintrinkens verbunden ist. Sie hat ihre Beine zwar ausgestreckt, ihren Kopf nach links gewendet und ihr Oberkörper liegt schräger³²⁷, aber die Präsentation des Oberkörpers nach halb vorne sowie das Heben des rechten Armes und das Abstützen des linken Armes nach hinten erzeugen eine vergleichbare Balance von Entspannung und Spannung wie bei

der Frau auf der Kylix in Malibu. Um eine breitere Vergleichsbasis zu haben, bietet sich zusätzlich die Gegenüberstellung mit einer Darstellung zweier Frauen auf einer Hydria in München³²⁸ (Abb. 24) an, die vom gleichen Maler wie die Kylix in Malibu stammt. Durch das Stützen des linken Armes auf Kissen und durch das Kottabosspiel mit der rechten Hand entsteht wiederum ein ähnliches Haltungs- und Balancemotiv.

Vergleicht man die Körperproportionen der Frauen miteinander, wird schnell klar, dass sich der Schulterbereich der Frauen durchweg relativ breit und wuchtig ausmacht, was in den meisten Fällen mit einem ebenfalls breit gestalteten Rumpf korrespondiert. Die körperliche Gestaltung der linken Frau auf der Münchener Hydria stellt hier von eine interessante Abweichung dar, da deren Rumpf relativ schmal, deren Schultern aber im

326 St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 644. ARV² 16.15, 1619; Beazley Addenda² 153.

327 Dies entsteht, indem sie sich mit dem Ellenbogen auf ein Kissen aufstützt und so den Ellenbogen beugt.

328 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2421. ARV² 23.7, 1620; Beazley Addenda² 155; Beazley Para. 323.



Abb. 23 Attisch rf. Psykter des Euphronios, um 500. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 644

Gegensatz dazu recht breit gestaltet sind. Bei der rechten Frau wiederholt sich die breite Schultergestaltung, allerdings mit einem dazu passenden breiten Rumpf. Daraus lässt sich folgern, dass selbst wenn durch eine schmale Rumpfgestaltung möglicherweise ein schlanker und weniger massiger Eindruck erweckt werden wollte, die Schultern dennoch durchweg wuchtig gestaltet sind. Auch wenn manches mit perspektivischen Unsicherheiten der Maler zu erklären wäre, hängt dieses Phänomen vermutlich eher mit der Präsentation des Oberkörpers nach halb vorne zusammen, was den Schulterbereich größer und massiger wirken lässt. Mir ist keine Darstellung bekannt, in der eine nackte Frau in dieser Haltung schmalere Schultern hätte³²⁹. Ähnliches ist hinsichtlich der Oberschenkel der Fall, die zwar tendenziell dicker und im Bild präsenter charakterisiert sind, auf der Hydria in München aber leider durch Himatien verdeckt sind, weshalb darüber keine Aussage getroffen werden kann. So soll in diesem Zusammenhang auf eine weitere Darstellung auf einer

329 Abgesehen davon passt diese Beobachtung in die attische Vasen-Bilderwelt der Jahrhundertwende vom 6. ins 5. Jh. v. Chr., in denen nackte Frauen oftmals derart breite und beinahe männliche Körperproportionen annehmen, dass sie nur durch Brüste, Genitalbereich und Frisur von einer männlichen Figur zu unterscheiden sind. Vgl. z. B. die Darstellung auf einem Kolonettenkrater in Cambridge (MA), Harvard University, Arthur M. Sackler Museum, Inv. Nr. 1960.346. ARV² 563.8; Beazley Addenda² 260.

Kylix in Orvieto³³⁰ verwiesen werden, bei der die Frau zwar eine ganz andere Haltung zeigt, deren Oberschenkel aber dünn gestaltet sind. Somit sei hier darauf hingewiesen, dass es durchaus möglich war, Oberschenkel dünn zu gestalten, es in diesem Zusammenhang aber vermutlich nicht gewollt war.

Ein weiteres Beobachtungsfeld betrifft die Bauchfalten, die in den gezeigten Darstellungen ohne erkennbare Regelmäßigkeiten auftreten: So weist neben der Frau auf der Kylix in Malibu nur die rechte Frau auf der Münchener Hydria Bauchfalten auf, bei der eindeutig drei Bauchrollen auszumachen sind. Im Fall der Frau auf dem Psykter in St. Petersburg sowie bei der linken Frau auf der Hydria in München sind zwar kleine Biegungen der Bauchlinie zu sehen, die allerdings eher als visuelle Abgrenzungen von Brustkorb, Bauchraum und Unterleib zu deuten sind denn als Bauchfalten. So wird deutlich, dass die Darstellung von Bauchrollen mit keinem festen Repertoire anderer Merkmale korrespondiert: Die rechte Frau auf der Münchener Hydria weist bspw. keine hängenden Brüste wie die Frau auf der Kylix in Malibu auf. In der Forschung sind die Bauchfalten oftmals mit der Haltung des Oberkörpers erklärt worden³³¹, woraus sich auch die Wichtigkeit erklärt, ähnli-

330 Orvieto, Museo Claudio Faina, Inv. Nr. T 26. Eine gute Abbildung findet sich bei Peschel 1987, Taf. 36.

331 Vgl. z. B. Lewis 2002, 125.

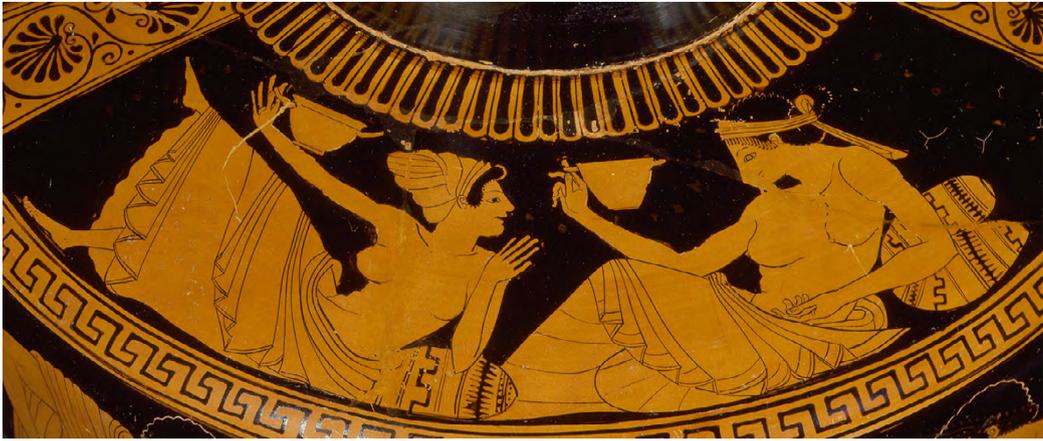


Abb. 24 Attisch rf. Hydria des Phintias, um 500. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2421

che Haltungsmotive miteinander zu vergleichen. Die Gegenüberstellung der verschiedenen Bilder zeigt deutlich, dass diejenigen Frauen mit Bauchfalten keine signifikant andere Haltung aufweisen, durch welche die Bauchrollen gerechtfertigt wären³³². Vielmehr können die Falten relativ frei und unabhängig sowohl von den übrigen Körperproportionen als auch von den Haltungsmotiven eingesetzt werden.

Ein anderes Ergebnis ist von der Betrachtung der Brüste zu erwarten. So sind die Brüste der zum Vergleich herangezogenen Frauen einerseits deutlich kleiner³³³ und haben andererseits die Brustwarzen und damit ihren Schwerpunkt weiter oben angesiedelt. Hinzu kommt, dass die Linien, die von den Brustwarzen zum Dekolleté führen, deutlich kürzer sind als bei der Frau auf der Kylix in Malibu. So wirken die Brüste der Frauen auf der Münchener Hydria zwar im Gegensatz zu der Frau auf dem Psykter in St. Petersburg vergleichsweise groß, der Schwerpunkt der Brüste liegt aber weiter oben und die Linien zum Dekolleté sind relativ kurz. Im direkten Vergleich wird deutlich, dass sowohl die längeren Linien zum Dekolleté als auch die Orientierung der Brustwarzen – und damit des Schwerpunktes – nach unten den oft beschriebenen Eindruck von „schweren Hängebrüsten“³³⁴ vermitteln, deren gestalterischen Ursächlichkeiten allerdings nie genau auf den Grund gegangen wurde. Der Anschein, dass die Brüste

der Frau auf der Kylix in Malibu groß sind, liegt ebenfalls darin begründet und muss gar nichts mit der tatsächlichen „Körbchengröße“ zu tun haben. Das einzige Element, das bei der Frau auf der Kylix in Malibu beobachtet wurde und das nicht in der üblichen Ikonographie dieses Haltungsmotivs vorkommt, sind also die Brüste. Vergleicht man die beschriebenen Merkmale mit den Brüsten der Hetäre auf der Lekythos in London, so weisen diese ebenfalls längere Linien sowie einen Schwerpunkt nach unten auf. Der übrige Körper der Hetäre auf der Londoner Lekythos kann nicht in die Betrachtung miteinbezogen werden, da er vom Gewand bedeckt ist und nicht explizit sichtbar gemacht wurde.

Einen großen Unterschied zu den gezeigten Vergleichsbildern macht allerdings die Kopfgestaltung der Frau auf der Kylix in Malibu aus. Während die Köpfe der Frauen auf der Hydria in München bzw. dem Psykter in St. Petersburg der Konvention entsprechen, weist der hier betrachtete Kopf eben diese Merkmale auf, die bereits oftmals als Alterszüge identifiziert wurden: einen kleinen, aber dennoch gut sichtbaren Knick in der Nase-Stirn-Linie etwas unterhalb der Augenbrauen sowie ein durch eine kurvige Linie gemaltes Doppelkinn³³⁵. Als ungewöhnliches und nicht aus der üblichen Altersikonographie bekanntes

332 Abgesehen davon zeigt z. B. der Bauch der Frau auf der Kylix in Orvieto trotz der um einiges stärkeren Beugung nach vorne keinerlei Anzeichen von Bauchfalten.

333 Dies ist v. a. bei der Frau auf dem Psykter in St. Petersburg der Fall.

334 Pfisterer-Haas 1989, 49.

335 Vgl. Pfisterer-Haas 1989, 49; Sutton 2000, 197; Ferrari 2002, 178; Matheson 2009, 193; Mitchell 2009, 78. Die Beobachtung eines „vorstehenden spitzen Kinn[s]“ (Pfisterer-Haas 1989, 49) ist zwar durchaus richtig, aber findet in der sonstigen Altersikonographie nur wenige Parallelen (vgl. z. B. die Kylix in Boston), weshalb dieser Eindruck eher als zu der Darstellung des Doppelkinns zugehörig eingeordnet werden muss. Zu den ganz verschiedenen Formen, die Doppelkinne annehmen können vgl. S. 44.

Element tritt der überproportional große Kopf der Frau hinzu³³⁶. Ähnlich wie bei den bereits gezeigten Darstellungen alter Frauen wurden auch die Gesichtszüge dieser Frau mit dem Thema Hässlichkeit bzw. Ekligkeit in Zusammenhang gebracht³³⁷, wobei oft auf den Kontrast zwischen dem Gesicht und dem sorgsam gebundenen Tuch sowie den Ohrringen hingewiesen wurde³³⁸. Bedenkt man allerdings die bereits gezeigten alten Frauen, ist eine wohldrapierte Haargestaltung bei diesen Bildern keine Seltenheit³³⁹. Dass die Frau auf der Kylix in Malibu keine kinnlangen Haare wie z. B. diejenige auf der Londoner Lekythos aufweist, hat nichts mit Hässlichkeit zu tun, sondern bedeutet nur, dass die Frau entweder nicht als Sklavin anzusprechen ist oder ihr aufgrund des Kontextes anzunehmender Sklavenstatus in diesem Bild nicht wichtig genug für eine explizite Kennzeichnung war.

Es fällt auf, dass die Alterszüge im Gesicht sowohl der Frau auf der Kylix in Malibu als auch der Hetäre auf der Londoner Lekythos mit einer ähnlichen Körpergestaltung einhergehen. Da die beobachteten Körperproportionen zum Großteil allerdings auch bei jungen Frauen auftauchen, stellt sich hier die Frage, ob die Körper der beiden Frauenbilder alt gemeint sind. Bei dieser Frage herrscht in der Forschung weitgehende Unklarheit: Pfisterer-Haas, die erste Klassische Archäologin, die sich ausgiebig mit Alterszügen bei Frauenfiguren beschäftigte, behandelt die sog. Alternden Hetären in einem eigenen Kapitel und wertet die beschriebenen Charakterisierungen als solche, „die man als Alterserscheinung interpretieren kann“³⁴⁰, merkt aber unverzüglich an, dass „es den Malern aber sicherlich nirgends speziell auf die Darstellung von Alter ankam“³⁴¹. Hätten sie nämlich wirklich Alter darstellen wollen, „so hätten sie die Hetären z. B. weißhaarig wiederge-

ben können“³⁴². Aus dem Text wird leider nicht ersichtlich, ob sie damit die körperliche Alterskennzeichnung meint oder diejenige im Gesicht. Da sie sich vermutlich aber auf das Gesamterscheinungsbild bezieht, wird umso deutlicher, wie wichtig es ist, die ikonographische Präsentation zunächst in ihre Einzelteile zu zerlegen und deren Ursprung zu prüfen. Im Bezug auf die Alterszüge im Gesicht ist daher folgender Kommentar zu Pfisterer-Haas' Aussage zu machen: Vergleicht man diese mit dem in dieser Untersuchung gesichteten Material, so wird deutlich, dass weißes Haar ein Alterszeichen sein kann – und es auch fast immer ist –, Darstellungen von Alter allerdings auch ohne weiße Haare als solche verständlich werden. Dies ist bspw. auf der Kylix in Boston (**Abb. 19.2**) der Fall. Viel bedeutender als weiße Haare hinsichtlich des Bildzusammenhangs bzw. des Sinnverständnisses sind die Alterszüge des Gesichtes: der Knick in der Nase-Stirn-Linie, das Doppelkinn und die Falten. Eben diese Merkmale treten auch auf beiden bisher betrachteten Bildern von sog. Alternden Hetären auf, deren Gesichter daher sicher als „alt“ gelten können. Hinsichtlich der Körper meinte Pfisterer-Haas mit oben zitierter Textstelle vielleicht vielmehr, dass es den Malern nicht auf die Darstellung von *gebrechlichem* Alter ankam, das zwar durch alte Gesichter verstärkt werden kann, aber primär durch den Körper vermittelt wird. Dafür lassen sich in den Bildern durchaus Belege finden. So zeichnen sich die sog. Alternden Hetären eben nicht durch Schwäche und Hilfsbedürftigkeit aus, sondern vermitteln durch ihre massigen Körper eigentlich genau das Gegenteil: derbe Präsenz, die die Männer neben sich klein und schwächig wirken lässt. Auch wenn ähnlich massige Körper in diesem Zeithorizont auch in der Ikonographie von Frauen mit jungen, konventionellen Köpfen vorkommen, sind ihre Körper dennoch durch das Element ihrer hängenden Brüste von diesen zu unterscheiden und somit ebenfalls als „alt“ anzusprechen. Diese bedienen sich zwar der Darstellungsweise junger wuchtiger Frauen und integrieren deren Ikonographieelemente in ihre eigene Präsentation; zur Unmissverständlichkeit sind allerdings hängende Brüste hinzugefügt, die bei als jung gekennzeichneten Frauen nie vorkommen. So soll deren Körpergestaltung eben kein gebrechliches Alter ausdrücken, vielmehr handelt es sich dabei um

336 Vgl. hierzu Anm. 393.

337 Vgl. z. B. Sutton 2000, 181. 197. 200; Ferrari 2002, 178; Moreno Conde 2015, 195.

338 Pfisterer-Haas 1989, 49; Sutton 2000, 197.

339 Vgl. z. B. Abb. 11. 13–14. 16–17. 20. Abgesehen davon ist wiederholt darauf hinzuweisen, dass das Etikett „hässlich“ bzw. „eklig“ eine stark subjektive Kategorie ist, die im antiken Gedankengut nur äußerst schwierig nachzuweisen ist und daher nicht pauschalisiert verwendet werden darf. Dazu vgl. auch S. 59–60.

340 Pfisterer-Haas 1989, 50.

341 Pfisterer-Haas 1989, 50. Vgl. dazu auch Kommentar in Guliani 1993, 284 Anm. 3.

342 Pfisterer-Haas 1989, 50–51.

eine völlig andere Verfahrensweise³⁴³, alte Körper darzustellen, während die Grundmerkmale eines alten Gesichtes die gleichen bleiben.

In dieser Hinsicht ist auch Luca Giuliani zu widersprechen, der in seiner Rezension zu Pfisterer-Haas konstatiert, dass „die Hetären [...] zwar dick, aber keineswegs als alt charakterisiert“³⁴⁴ seien³⁴⁵. In der Tat fällt auf, dass diese Figuren von der Forschung oftmals als besonders fettleibig bezeichnet werden, was – neben den Bauchrollen – meistens durch das Doppelkinn belegt wird³⁴⁶. Letzteres gehört zu der dezidierten Altersikonographie der Gesichter und kommt auch bei dünnen, wenn nicht gar „klapprigen“ Frauen vor. Ähnliches ist bei den Bauchfalten zu konstatieren, die – wie gezeigt wurde – ebenfalls relativ unabhängig von sonstigen körperlichen Proportionen ins Bild eingesetzt werden können. Somit sind die Körper sog. Alternder Hetären zwar als derb und massig aber nicht *per se* als fettleibig anzusprechen, wobei ein doppelter Sinn nie ausgeschlossen, aber in diesem Fall auch nicht bewiesen werden kann. Ebenso häufig werden die Frauen als „middle-aged“³⁴⁷ angesprochen, was ähnlich wie der Terminus der sog. Alternden Hetäre andeutet, dass es sich hier um die Darstellung verschiedener Altersstufen handeln könnte. Dies würde bedeuten, dass es sich bei dem Darstellungsmodus gebrechlicher alter Körper um „ältere“ Körper handeln würde als bei denen der sog. Alternden Hetären. In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, was bereits bei den Aithradarstellungen offensichtlich wurde: Bei einer Abstufung in Menge und Grad der Al-

terszüge geht es nie um die genaue Einordnung in verschiedene Altersstadien, sondern um die Aussage, die im Bild durch das Alter getroffen werden soll. So konnte die Aithra auf dem Volutenkrater in Bologna (**Abb. 14**) deutlich selbständiger am Bildgeschehen teilnehmen, was sich auch in der Intensität ihrer Alterszüge niederschlug³⁴⁸. Die sog. Alternden Hetären sind im Gesicht mit starken Alterszügen ausgestattet, die massigen Körper strahlen aber gleichzeitig eine derbe Präsenz im Bild aus. Sie sind somit kaum zu übersehen und nehmen aktiv am Bildgeschehen teil. Mit verschiedenen Altersstadien hat das nichts zu tun.

Damit eng verbunden ist die Frage, welche Aussage die alten wuchtigen Körper der sog. Alternden Hetären im Bild treffen sollten und welche Rolle diese übernahmen. Dafür lohnt sich ein Blick auf die jeweiligen Kontexte dieser Frauenfiguren. Zunächst ist dabei – wie bereits erwähnt – der Weinkonsum der Frauen zu nennen, der sogar so weit geht, dass die Frau auf der Lekythos in London beischriftlich als Oinophile, also als „die, die den Wein liebt“³⁴⁹, bezeichnet wird. Auch die Frau auf der Kylix in Malibu hat einen großen Kelchkrater in der Hand. Dieses Phänomen wurde oftmals mit dem literarisch überlieferten Sujet der sprichwörtlichen Trunkenheit alter Frauen erklärt³⁵⁰. Die Zuhilfenahme der Schriftzeugnisse kann die Bildquellen zwar ergänzen, reicht aber auch hier zur Erklärung nicht aus, zumal da auch junge Frauen Wein konsumieren können³⁵¹.

Neben dem Weinkonsum dominiert ein Themenbereich die Darstellungen der beschriebenen Frauenfiguren: Sex. So zeigt z. B. die Seite B der Kylix in Malibu (**Abb. 22.4–6**) eine nackte Frau, die sich nach vorne beugt und sich bei einem vor ihr knieenden, zurückgelehnten Mann zur Felatio anschickt. Die ikonographische Charakterisierung der Frau als alt wird durch die bereits bekannten Mittel erreicht: Ihr Gesicht ist durch einen Knick in der Nase-Stirn-Linie sowie durch ein Doppelkinn gekennzeichnet, während ihre herunterhängenden Brüste lang und hängend sind. Als zusätzliche Charakterisierungselemente weist sie wie bei den bereits gezeigten Darstellungen

343 Gorzelany spricht ebenfalls von einer „different method [that] was used to represent the age of older hetairai“, bezieht dies allerdings nicht nur auf den Körper, sondern erwähnt auch das Doppelkinn als Zeichen von Korpulenz, vgl. Gorzelany 2014, 160. Auch Hartwin Brandt benennt diese Art von Figuren als „zweite[n] Haupttypus alter Frauen in der griechischen klassischen Kunst“ (Brandt 2002, 73), führt dies aber nicht weiter aus.

344 Giuliani 1993, 284.

345 Dies begründet er damit, dass man nicht „jede Abweichung von der ästhetischen Norm gleich als Darstellungsformel für fortgeschrittenes (oder zumindest nicht mehr ganz jugendliches) Alter [...] interpretieren“ solle, vgl. Giuliani 1993, 284. Dabei behält er hinsichtlich großer Teile der attischen Vasenmalerei durchaus Recht, wobei u. a. das Element der hängenden Brüste zwar von der Konvention divergiert, aber sicher als Alterszug erklärt werden kann.

346 Vgl. z. B. Sutton 1992, 11; Giuliani 1993, 284; Ferrari 2002, 177; Lewis 2002, 125; Mitchell 2009, 78.

347 Sutton 1992, 11.

348 Vgl. hierzu S. 44–47.

349 Peschel 1987, 180.

350 Vgl. z. B. Bremmer 1987, 204; Pfisterer-Haas 1989, 78–84, 95–96. Allgemein zu trinkenden Frauen vgl. z. B. Kreilinger 2007, 226, 229; Mitchell 2009, 75–78.

351 Vgl. z. B. Abb. 23, 24.

wichtige Schultern, einen breiten Rumpf und drei tiefe Bauchrollen auf. Der Unterschied zu der jungen Frau auf der Kylix in Orvieto ist offensichtlich, die eine ähnliche Haltung einnimmt, deren Oberschenkel aber nicht dick gestaltet sind und die auch keine Bauchfalten aufweist³⁵². Dieses Beispiel zeigt, dass die Zeichen zwar variabel einsetzbar sind, die Akkumulation der zusätzlichen Charakterisierungselemente aber den bereits beschriebenen Eindruck der derben Präsenz verstärken kann. Wie immer sind die vorgenommenen Kategorisierungen nicht als strikt, sondern als durchlässig zu verstehen.

Neben solchen noch einigermaßen moderaten Sexszenen taucht der überwiegende Großteil der mit alten, derben Körpern ausgestatteten Frauen in Sexdarstellungen auf, in denen sexuelle Gewalt die Hauptsache ausmacht. Ein besonders eindrückliches Beispiel findet sich auf einer Kylix in Florenz³⁵³ (**Abb. 25; Kat. 12**), auf der mehrere heterosexuelle Paare bei sexuellen Handlungen zu sehen sind. Zwei von ihnen sind deutlich als durch Alterszeichen charakterisierte Frauen zu erkennen³⁵⁴: So ist die linke, sich nach vorne beugende Frau der Seite A (**Abb. 25.2–3**) im Gesicht durch einen leichten Knick der Nase-Stirn-Linie sowie durch ein mittels einer Beugung der Umrisslinie unterhalb des Kinns und einer perspektivischen Linie auf der Höhe des Kehlkopfes bezeichnetes Doppelkinn als alt gekennzeichnet. Auch der Körper gleicht den bereits gezeigten sog. Alternen Hetären hinsichtlich seiner derben Ausführung; die Brüste sind zwar groß und durch die Haltung bedingt hängend gezeigt, durch das Verdecken mit dem linken Oberarm ist hier allerdings keine weiterführende Aussage zu treffen. Ähnlich ist die mittlere knieende Frau der Seite A (**Abb. 25.4–5**) gestaltet, deren Gesicht wiederum durch einen Knick der Nase-Stirn-Linie bzw. durch ein mittels einer unruhigen Linienführung bezeich-

netes Doppelkinn als alt gekennzeichnet ist. Durch die hockende Position ist außer der offensichtlichen wuchtigen Ausführung nichts Näheres hinsichtlich der Körpergestaltung zu erkennen. Alle Frauen auf der Kylix haben kurze, fransige Haare³⁵⁵.

Die Figuren sind starker sexueller Gewalt ausgesetzt: So wird der Kopf der linken Frau, die von hinten anal³⁵⁶ penetriert wird, durch die Hände zweier Männern in Richtung des eregierten Penis des Mannes vor ihr gedrückt³⁵⁷, während der – ebenfalls mit eregiertem Penis ausgestattete – Mann vor der mittleren Frau mit einem Stock zum Schlag gegen die vor ihm knieende Frau ausholt. Um dies zu verhindern, streckt die Frau flehend beide Hände nach dem Mann und seinem Stock aus und sieht mit einem anrührenden Blick in Richtung des Stockes. Eine ähnliche, leider unvollständig erhaltene Szene findet sich auf der Seite B der Kylix (**Abb. 25.6**), bei der ein Mann zum Schlag mit einer Sandale³⁵⁸ nach einer vor ihm auf allen Vieren knienden Frau³⁵⁹ ausholt und ihren Kopf nach unten drückt. Die Brutalität, der die Frauen im Kontext sexueller Handlungen körperlicher Gewalt ausgesetzt sind³⁶⁰, und die – im Fall der mittleren Frau – durch Blicke hergestellte Emotionalität sind selbst in der Reihe der Bilder starker sexueller Ausschweifung einmalig.

352 Die Brüste der Frau auf der Kylix in Orvieto sind zwar durch die Hände des Mannes verdeckt, es lässt sich aber dennoch erahnen, dass sie nicht derartig hängend gestaltet sind. Bei der Gegenüberstellung der beiden Bilder fällt auf, dass sowohl die alte als auch die junge Frau verlängerte Achsel- und Hüftlinien aufweisen. Auch wenn der primäre Zweck dieser Linien die perspektivische Strukturierung des Oberkörpers ist, wird doch gerade durch den Vergleich deutlich, dass die Striche bei der alten Frau ihre Massigkeit des Oberkörpers noch zusätzlich betonen und in diesen Bildern möglicherweise diese zusätzliche Funktion erfüllen. Dazu vgl. Anm. 1085.

353 Florenz, Museo Archeologico Etrusco, Inv. Nr. 3921. ARV² 372.31, 398; Beazley Addenda² 225.

354 Vgl. Wrenhaven 2009, 378 Anm. 47.

355 Die hintere Haarpartie der rechten Frau auf der Seite A ist zwar nicht erhalten, durch die ähnliche Drapierung der Haare oberhalb der Stirn lassen sich allerdings mit ziemlicher Sicherheit auch hier kurze Haare postulieren.

356 Keuls 1985, 182.

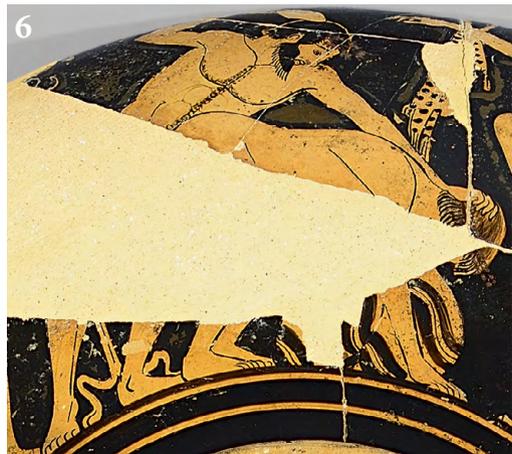
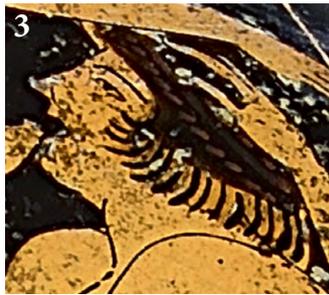
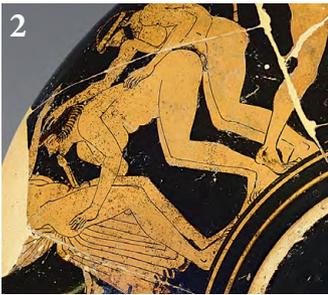
357 Kilmer 1997, 126–127. Die Interpretation der Geste als „Anfeuerungsgestus“ (Peschel 1987, 119) wirkt angesichts der Explizitheit der sexuellen körperlichen Gewalt recht makaber.

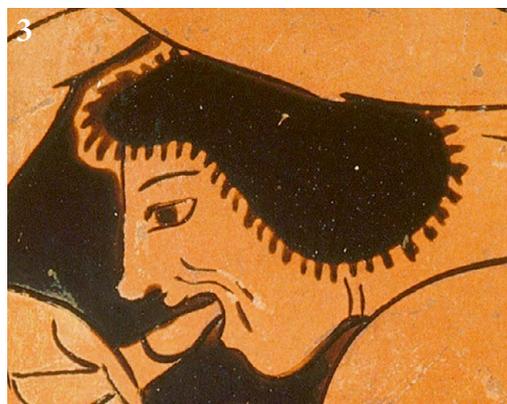
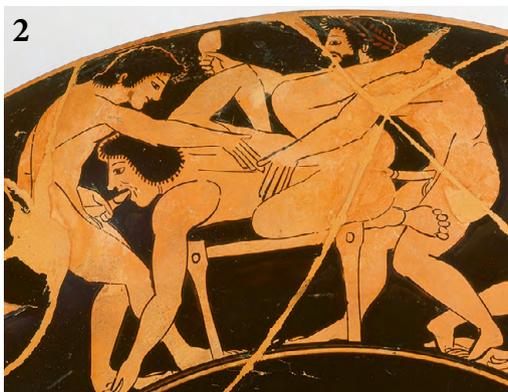
358 Keuls 1985, 181.

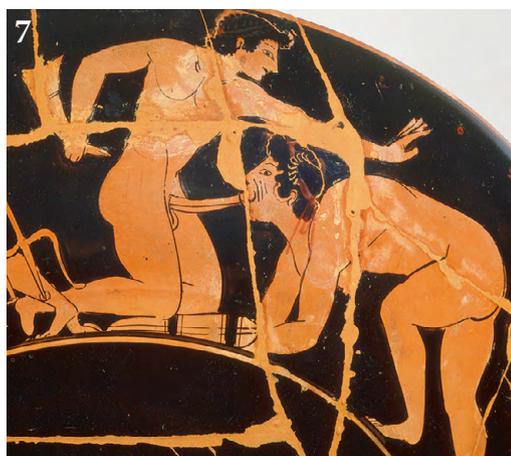
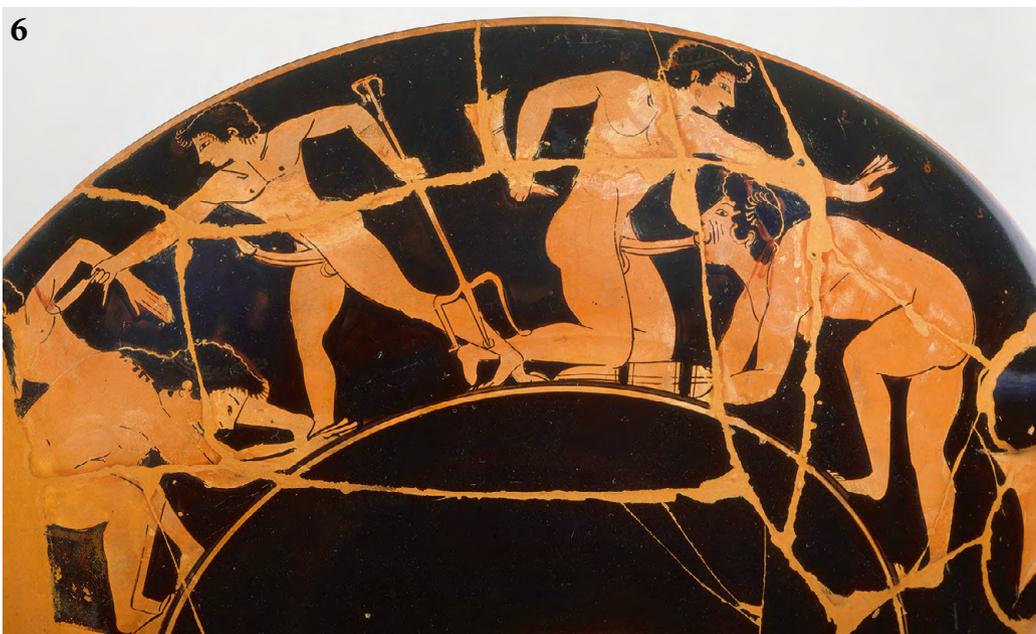
359 Die Frau ist leider unvollständig erhalten, weshalb keine gesicherte Aussage darüber getroffen werden kann, ob auch sie als alt gekennzeichnet ist. Der noch sichtbare Körperbau der Frau lässt dies allerdings vermuten.

360 Zur Diskussion, ob es sich bei solchen Bildern um Vergewaltigungen handelt, vgl. Kilmer 1997. Möglicherweise kann man das Drücken des Kopfes der linken Frau in Richtung des Gliedes des vor ihr stehenden Mannes dahingehend interpretieren, dass sie zu der sexuellen Handlung gezwungen wird. Alle anderen hier behandelten Frauen erfahren zwar Gewalt in einem sexuellen Kontext – was in diesem Fall entscheidend für die Benennung dieser Form von Gewalt als „sexuelle Gewalt“ ist –, werden aber in den meisten Fällen nicht mit absoluter Sicherheit zu einer sexuellen Handlung gezwungen (im Fall der mittleren Frau anders: Sutton 1992, 12).

Abb. 25.1-6 (= Kat. 12) Attisch rf. Kylix des Brygos-Malers, um 490. Florenz, Museo Archeologico Etrusco, Inv. Nr. 3921







In ähnlicher Weise, allerdings zeitbedingt nicht derart emotional, werden extreme sexuelle Handlungen mit alten Frauenfiguren auf einer Kylix in Paris³⁶¹ (Abb. 26; Kat. 13) gezeigt. Hier ist die Identifikation der Frauen als alt ungleich schwieriger: So sind die Gesichter der erhaltenen Frauen (Abb. 26.3. 26.5. 26.8) nicht durch einen Knick in der Nase-Stirn-Linie gekennzeichnet. Die parallelen Linien, die vom Mund aus bis zur Backe reichen, sind oftmals als Zeichen einer starken Mundöffnung interpretiert worden, was wiederum die Größe der Penisse der Männer betonen

sollte³⁶². Vergleicht man die Linien allerdings mit anderen faltigen Gesichtern³⁶³, wird deutlich, dass die Machart der betrachteten Linien die gleiche ist: Sowohl hinsichtlich der linearen Striche der linken Frau der Seite A (Abb. 26.3) als auch der Mischung aus linearen und mit verdünntem Ton-schlicker eher verwischten Linien um den Mund der rechten Frau auf Seite A und der Frau auf Seite B (Abb. 26.5. 26.8) sind keine Unterschiede zu der herkömmlichen Faltengestaltung zu erkennen. Dazu kommt, dass für die explizite Betonung einer weiten Mundöffnung im Gegensatz zur Dar-

361 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 13. ARV² 1578.16, 86.A; Beazley Addenda² 170.

362 Vgl. Keuls 1985, 181; Peschel 1987, 62. 64; Pfisterer-Haas 1989, 48; Kilmer 1997, 126.

363 Vgl. z. B. Abb. 19.3. 21.3.

stellung von Altersfalten keine weiteren Parallelen zu finden sind. Dass der von der Forschung angenommene Eindruck im Bild zusätzlich beachtet war, lässt sich allerdings nicht ausschließen. Betrachtet man die Kinne der Frauen, so ist im Vergleich zu den bereits gezeigten Kinne nur bei der Frau auf Seite B (**Abb. 26.8**) eine kurvige Linienführung zur Andeutung eines Doppelkinns zu sehen. Bei den beiden anderen Frauen könnten die beiden parallelen Linien an der Schnittstelle zwischen Kinn und Hals der linken Frau auf Seite A (**Abb. 26.3**) als Andeutung eines Doppelkinns zu interpretieren sein³⁶⁴. Die auffällig lange zu Zwecken der räumlichen Wirkung hinzugefügte Kinnlinie der rechten Frau (**Abb. 26.5**) könnte sowohl als perspektivisch leicht unsichere Kinnlinienführung als auch als Andeutung eines Doppelkinns verstanden werden³⁶⁵. Bedenkt man allerdings die Menge der nach dem Ausschlussprinzip interpretierten Merkmale, so können die beschriebenen Zeichen vorsichtig als Alterszüge gewertet werden. Alle Frauen – soweit dies sichtbar ist – haben kurze, kinnlange Haare, die sie explizit als Sklavinnen bzw. Hetären erkennbar machen³⁶⁶.

Ähnlich schwierig gestaltet sich die Einordnung der Körper der Frauen. Alle ausnahmslos wuchtig gezeichnet³⁶⁷, sind nur bei der rechten Frau auf Seite A und bei der Frau auf Seite B (**Abb. 26.4**, **26.7**) nähere Aussagen zu treffen, da von der linken Frau der Seite A lediglich der Rücken zu sehen ist. Die beiden anderen sind – wenn auch dezent und nicht leicht erkennbar – mit großen hängenden Brüsten ausgestattet, weshalb auch die Körper – wiederum sehr vorsichtig – als alte Körper interpretiert werden können.

Auch diese Frauen sind brutaler sexueller Gewalt ausgesetzt: So liegt die linke Frau auf der Seite A in einer unbequemen Haltung³⁶⁸ auf einem Stuhl³⁶⁹, hält sich mit der rechten, nicht sichtbaren Hand anscheinend fest³⁷⁰ und streckt die linke in einer Geste fast bis zum Boden aus, die man durch die nach oben geöffnete Handfläche möglicherweise als Flehgestus verstehen könnte³⁷¹. Vor ihr steht ein Mann, der seinen erregten Penis in ihren Mund schiebt, ein weiterer penetriert sie von hinten anal³⁷², während er mit einer Sandale in der rechten Hand zum Schlag gegen die Frau ausholt. Der rechten, auf einem Kissen am Boden knieenden Frau auf der Seite A schiebt ein vor ihr stehender Mann seinen überdimensionierten Penis in den Mund³⁷³ und hält sie mit der linken Hand in einer Art „Schwitzkasten“³⁷⁴. Der Mann hinter ihr ist nicht mehr erhalten. Die Hände der Frau auf der Seite B sind unter dem Kissen, auf dem der Mann vor ihr kniet, eingezwängt³⁷⁵, was sie weitgehend bewegungsunfähig macht.

Diese Darstellungen extremen sexuellen Ausschweifens kommen nur im Zeitraum von 510 bis 490 v. Chr.³⁷⁶, also in einem relativ kleinen Zeitfenster, vor³⁷⁷. Die Drastigkeit der sexuellen Gewalt, der die Frauen ausgesetzt sind, führte trotz der geringen Anzahl an solchen Szenen³⁷⁸

364 Robert F. Sutton, Jr. benennt die Kinne als gesicherte „double or triple chins“, vgl. Sutton 2000, 196.

365 Dass die „zwei zusätzlichen Falten am Hals [...] noch einmal die extreme Bewegung der Kinnlade bzw. das Aufreißen des Mundes [betonen]“ (Peschel 1987, 62. Vgl. auch 64), ist sehr unwahrscheinlich. Es gibt dafür keine Parallelen. Auch die Vermutung, dass die Halsfalten die Wendung der Köpfe anzeigen (vgl. Pfisterer-Haas 1989, 48), ist nicht plausibel, da es Beispiele starker Kopfwendungen gibt, die keine zusätzlichen Falten am Hals notwendig machen, vgl. z. B. Abb. 1.3. 1.5.

366 Vgl. z. B. Keuls 1985, 180–181; Peschel 1987, 65; Sutton 2000, 196. Dagegen: Kilmer 1997, 126. Auch hier ist die Identifikation der Frauen als Pornai (vgl. Sutton 2000, 196) nicht möglich, vgl. Anm. 317.

367 Keuls 1985, 182; Peschel 1987, 66; Pfisterer-Haas 1989, 48; Sutton 2000, 196–197. Die Beugung der Bauchlinie der rechten Frau auf Seite A lässt einen ausladenden Bauch vermuten.

368 Peschel 1987, 65.

369 Peschel 1987, 62. Eva C. Keuls interpretiert das Möbelstück als „couch“, vgl. Keuls 1985, 181.

370 Peschel 1987, 62.

371 Vgl. z. B. Anm. 129.

372 Keuls 1985, 181.

373 Im Vergleich zu dem Partner der linken Frau auf Seite A ist der Penis des Mannes ungleich größer, was sich auch unmittelbar an der Eichel bemerkbar macht. So ist bei der linken Frau noch ein wenig Platz zwischen der Eichel und dem darum gewölbten Mund, während bei der rechten Frau schnell klar wird, dass nicht einmal die Eichel des Mannes in ihrem Mund Platz haben wird. Dies verstärkt noch einmal den Eindruck der Brutalität.

374 Peschel 1987, 64.

375 Pfisterer-Haas 1989, 48.

376 Pfisterer-Haas 1989, 47.

377 Zum Versuch, Gründe dafür zu finden: z. B. Pfisterer-Haas 1989, 54–55. 66; Sutton 1992, 11; Sutton 2000, 181; Lewis 2002, 129; Heinemann 2009, 39. Vgl. hierzu auch Parker 2015, 95–97.

378 Sian Lewis spricht von insgesamt fünf solcher Darstellungen, vgl. Lewis 2002, 124. Ihr Vorschlag, diesen aufgrund ihrer Seltenheit keine Wichtigkeit einzuräumen, ist zurückzuweisen, da hierbei einerseits der mögliche asymmetrische archaische

zu zahlreichen, z. T. aber recht konträren Interpretationen: So wurden die Frauen einerseits als Opfer angesprochen³⁷⁹ und die Bilder vor dem Hintergrund von Vergewaltigungen diskutiert³⁸⁰, andererseits wurden die Szenen mit dem Etikett Pornographie für männliche Phantasien entschärft³⁸¹ sowie das Schlagen als sexuelles Spiel abgetan³⁸². Beide – z. T. simultan vertretene – Lesarten zeugen von einem vor dem Hintergrund der modernen Zeit emotionsgeladenen Umgang mit dieser Art von archäologischem Material³⁸³, was einem wissenschaftlichen Diskurs selten zuträglich ist. Vielmehr ist es wichtig, die Bilder aus sich heraus zu interpretieren, die bildinternen Bezüge sowie die Ikonographie der einzelnen Figuren zu examinieren. So kam es, dass in der Diskussion über die Bilder manchmal das in den meisten Fällen explizit gemachte Alter der Frauen übersehen wurde, was in dieser Art von Bildern aber einen Hauptbestandteil der Darstellung ausmacht. Denn nur durch dieses kann einerseits der Kontrast – als Altersunterschied – zu den Männern, die sich – mal mehr, mal weniger explizit gemacht – durch geringere Körpergröße und eine schwächere Konstitution auszeichnen, und andererseits auch zu konventionellen jungen Frauen sichtbar gemacht werden. Ein weiterer Aspekt ist, dass diese Art, das Alter von Frauen darzustellen, besonders häufig in Verbindung mit Sexualität und auch sexueller Gewalt auftaucht. So ist bspw. auf der Kylix in Florenz neben den als alt charakterisierten Frauen diejenige Frau, die als einzige der erhaltenen Frauenfiguren der Kylix durch keine Alterszüge gekennzeichnet ist³⁸⁴, auch die einzige, die keiner

sexuellen Gewalt ausgesetzt ist. Es scheint also, zumindest vermittelt die Kylix in Florenz dieses Bild, dass gerade durch Alter charakterisierte Frauen für die Darstellung extremer sexueller Gewalt geeigneter waren³⁸⁵. So wird die Drastigkeit der sexuellen Gewalt als *gesellschaftliche Grenzsituation*³⁸⁶ folgerichtig bevorzugt von *ikonographischen Grenzfällen* ausgeführt, weshalb auch ein möglichst extremer Gegenpol sowohl zu den Männern als auch zu konventionellen Frauen gesucht wurde³⁸⁷. Und der stärkste Kontrast scheint gerade in dieser Darstellungsweise zu liegen: massige, derbe Körperformen mit hängenden Brüsten in Verbindung mit z. T. starken Alterszügen im Gesicht. Man könnte sogar so weit gehen, dass sich die brutale Gewalt, der die Frauen ausgesetzt werden, mit eben dieser Darstellungsweise ergänzt und die Frauen so im Bild noch weiter erniedrigt werden sollen³⁸⁸. So wird auch Pfisterer-Haas' Verwunderung angesichts des Auftauchens von Alterszügen in Darstellungen von Hetären, „eine[r] Personengruppe, in der man alte oder häßliche Frauen am allerwenigsten erwartet“³⁸⁹, erklärbar, denn genau das ist es, worum es in diesen Bildern geht: um das Unerwartete und Aufsehenerregende bzw.

Überlieferungsstand zu beachten ist und andererseits die Seltenheit eines Zeugnisses kein Grund für dessen Nichtbeachtung ist.

379 Vgl. z. B. Keuls 1985, 180; Pfisterer-Haas 1989, 52; Sutton 2000, 196; Ferrari 2002, 178; Lewis 2002, 127.

380 Vgl. z. B. Kilmer 1997 mit Terminologiediskussion.

381 Vgl. z. B. Sutton 1992, 7–8 (abgeschwächt in Sutton 2000, 184); Mitchell 2009, 306. Dazu s. Parker 2015, 102. Zu den Schwierigkeiten der meist vorschnellen Etikettierung antiker Bilder als Pornographie s. Ritter 2017.

382 Vgl. z. B. Peschel 1987, 121; Pfisterer-Haas 1989, 51–52; Sutton 2000, 197; Torelli 2009, 187. Lewis weist überzeugend auf den schmalen Grat zwischen Gewalt und Affekt hin, s. Lewis 2002, 125.

383 Vgl. dazu auch Parker 2015.

384 Es handelt sich hierbei um die rechte Frau auf der Seite A der Kylix, die von ihrem Sexualpartner beim Koitus hochgehoben wird. Vgl. Keuls 1985, 182, die

die Frau als „girl“ bezeichnet. Dazu passt, dass die Frau in der recht akrobatisch anmutenden Szene um einiges beweglicher wirkt als die anderen Frauen.

385 Allerdings sollte man diese Beobachtung nicht überbewerten, da auch Darstellungen erhalten sind, auf denen junge Frauen in einem sexuellen Kontext geschlagen werden. Vgl. hierzu z. B. eine Kylix ehem. in München, Sammlung Arndt. ARV 339.55 (abgebildet bei Peschel 1987, Taf. 96).

386 Wichtig ist an dieser Stelle, dass in diesen Bildern keine moralisierende Diskussion über sexuelle Gewalt gegen Frauen stattfindet oder diese zumindest heute nicht mehr nachzuvollziehen wäre. Auch wenn es im antiken Griechenland eine Art Sexualmoral gab (vgl. z. B. Stähli 1999, 115–170. 173–175), finden sich im Bild keinerlei Anzeichen für eine ethische Bewertung des Verhaltens der Männer. Allgemein zu Frauen, die innerhalb eines sexuellen Kontextes geschlagen werden: Torelli 2009. Zu den grenzüberschreitenden und provokanten Spielarten spätarchaischer Symposionsbilder allgemein vgl. Heinemann 2009.

387 Bereits Pfisterer-Haas wies in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die „Darstellung von der Norm abweichender Frauenkörper [...] zur Schaffung starker Gegensätze“ diene, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 93. Vgl. auch Pfisterer-Haas 1989, 51. Vgl. hierzu die Kritik von Giuliani 1993, 284 (dazu s. auch Anm. 345).

388 Ähnliches schlug bereits Sutton vor, vgl. Sutton 2000, 197.

389 Pfisterer-Haas 1989, 47.

um Extreme und Grenzüberschreitungen³⁹⁰. Dafür scheint die derbe, massige Präsenz dieser Art von Altersdarstellung sowohl in Sexszenen als auch in Szenen übermäßigen Weingenusses das geeignete Darstellungsinstrument zu sein.

In der neueren Forschung ist angesichts der auffälligen Gestaltung der Frauenfiguren z. T. leider recht unreflektiert eine Brücke zu komischen Darstellungen geschlagen worden³⁹¹, was zwar interessante Ansätze enthält, aber einer genaueren Untersuchung bedarf. So ist den behandelten Bildern z. B. keine parodistische Wirkung zu unterstellen, da die betreffenden Szenen des starken Weingenusses bzw. ausschweifender und z. T. extremer Sexualität kein standardisiertes Repertoire aufweisen, das kleine humoristische Veränderungen im Bildgefüge – wie es im Fall der Ilioupersisdarstellungen der Fall war – offensichtlich machen würde³⁹². Die wahrscheinlichere Variante ist die einer Karikatur, deren Basis die Übertreibung charakteristischer Eigenschaften einer Figur ist³⁹³. Dass die Frauen allerdings nur zu Karikaturzwecken – wie bspw. die Thrakerinnen auf der Hydria in Würzburg – Alterszüge tragen, ist unwahrscheinlich. Vielmehr steht der möglichst starke ikonographische Kontrast zu den Männern bzw. den konventionellen Frauen am anderen Ende der Skala im Vordergrund. Dass sich hier verschiedene Bedeutungsfacetten ineinander verzahnen, ist allerdings dringend anzunehmen.

1.6 Zusammenfassung und zeitliche Einordnung

Im Zentrum der Beschäftigung mit Alter stand die ikonographische Präsentation sowohl alter Körper als auch alter Gesichter. Zur Annäherung wurde zunächst von einem gesicherten bildlichen Zusammenhang ausgegangen, in dem die Figur auch sicher als gewollt „alt“ gekennzeichnet gelten konnte: Ein solcher wurde bei Visualisierungen der Personifikation des Alters Geras angetroffen, die eben durch ihre stark ausgeprägten Alterszüge eine drastische Absetzung von Herakles erfährt. Davon ausgehend konnten sowohl die Graien als auch Aithra Anhaltspunkte liefern, auf welche Weise alte Frauen im Bild visualisiert werden: Dabei kommen – im Gegensatz zu der starken Einziehung der Nase-Stirn-Linie in Verbindung mit einem zusätzlichen Höcker auf der Nase und einer Stirnrundung, dem Knick in der gesamten Körperstruktur sowie der ausgemergelten Dünnheit des Geras – eher weiße Haare, Doppelkinne, eine gebückte Haltung sowie in selteneren Fällen eine Einziehung der Nase-Stirn-Linie und einmal die vorsichtige Angabe von Falten vor. Drastischere, dem Geras wiederum nähere Altersausführungen waren bei karikierten Figuren zu finden, deren Körper und Gesichter mit extremen Alterszügen humorvoll „deformiert“ werden. Dies kann sogar so weit gehen, dass Alter nicht mehr Alter bedeutet, sondern es nur zu Karikaturzwecken ins Bild eingefügt wird. Eine völlig andere Art, körperliche Alterszüge zu gestalten, war bei den sog. Alternden Hetären zu beobachten, deren massige, derbe Körperformen mit hängenden Brüsten die ideale Plattform für die Konstruktion eines möglichst starken Gegenpols zu den Figuren bieten, die konventionelle Sexszenen üblicherweise bevölkern.

Die Skala der Alterszüge reicht somit von einfacher Ausstattung mit weißen Haaren der Graiai über die Visualisierung von Hilflosigkeit zur Dramatiksteigerung bei Aithra bis hin zu übertrieben-grotesken Karikaturen und erniedrigender Kontrastierung von ikonographischen Grenzfällen bei den sog. Alternden Hetären. In diesem Zusammenhang wurde deutlich, dass eine Abstufung der Intensität der Alterszüge möglich ist, was wiederum direkte Auswirkungen auf die intendierte Bildaussage hat. Qualität und Quantität der Alterszüge sind somit als wechselseitiger Prozess anzusehen, der eine feine Nuancierung in der Verhandlung von Rollenbildern bewirkt, die

390 Dazu passen die verschiedenen dionysischen Bildelemente, die in die Bilder eingestreut sind und den ausschweifenden Kontext so noch unterfüttern (z. B. die Trinkgefäße, den Weinschlauch, die Leopardenfelle auf der Kylix in Florenz etc.). Ebenso sind die Darstellungen sog. Alternder Hetären fast alle auf Symposionsgeschirr zu finden. Holt N. Parker benennt den Sinn eines explizit gemachten Altersunterschiedes in Sexszenen als „to be shoking“, vgl. Parker 2015, 69.

391 Vgl. z. B. Sutton 2000, 181; Mitchell 2009, 78, 306; Moreno Conde 2015, 195; Parker 2015, 69, 93.

392 Vgl. Kapitel II.1.5.

393 Somit wäre zumindest der Kopf der Frau auf der Seite A der Kylix in Malibu erklärbar, der im Vergleich zum Körper unproportional größer wirkt. Die Vergrößerung des Kopfes ist ein bewährtes Mittel der Karikatur und kommt z. B. in den berühmten Darstellungen des sog. Äsop vor, vgl. dazu Mitchell 2009, 245–248. Es handelt sich hierbei allerdings um keinen Alterszug.

sowohl an die dargestellten Persönlichkeiten als auch an die abgebildete Situation angepasst werden können. Die Bewertung derselben ist, neben der Ambivalenz der schutzbedürftigen Aithra, fast immer als negativ anzusehen.

Hinsichtlich der zeitlichen Einordnung (**Abb. 27**) ergibt sich folgendes Bild: Von 520 bis 490 dominieren Darstellungen von sog. Alternden Hetären, die nach 490 nicht mehr vorkommen. Es fällt auf, dass die direkt miteinander vergleichbaren Alterszüge im Gesicht – mit Ausnahme der ältesten Darstellung auf der Kylix in Boston – noch archaischen Spielregeln folgen und somit einen schematischeren Charakter aufweisen. Die Körper sowohl der sog. Alternden Hetären als auch derjenigen Frauen, deren Körper gebrechliche Altersspuren aufweisen, passen ebenfalls in die allgemeine chronologische Entwicklung der Jahre. Im weiteren Verlauf des 5. Jhs. bis 430 fällt auf, dass die Kreativität in der Gestaltung der Alterszüge getreu der auch im Bereich der gesamten Vasenmalerei spürbaren Veränderungen zunimmt. Eine Ausnahme ist eine Aithra um 480, deren Alterszüge noch einen schematischeren Charakter im Vergleich zu den zeitgleichen Gerasdarstellungen aufweisen. Dass die zurückhaltendsten Alterscharakterisierungen in den späteren Jahrzehnten zu finden sind, ist angesichts der zeitgleichen Paralleldarstellungen nicht bedeutsam. Somit hält sich die Ausführung der Altersmerkmale im Großen und Ganzen an die jeweiligen zeitspezifischen Gestaltungskonventionen; außer den – mit Ausnahmen – schematisch wirkenderen Falten sind keine zeitbedingten Besonderheiten festzustellen.

Abb. 27 Zeitliche Zusammenstellung der Alterszüge

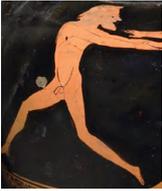
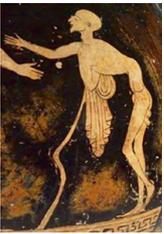
520



500



480



460



Oinochoe in Berlin (Kat. 3)

450



430

frag. Krater in Delos (Kat. 2)

2 Tätowierungen

Die zweite physiognomische Charakterisierung, die in diesem Rahmen untersucht werden soll, ist die derjenigen Frauenfiguren, die mit Tätowierungen ausgestattet sind. Diese haben in der alttumswissenschaftlichen Forschung mit Beginn der grundlegenden Zusammenstellung solcher Bilder durch Konrad Zimmermann³⁹⁴ große Aufmerksamkeit erregt und tauchen seither immer wieder in Einzelstudien³⁹⁵ bzw. in Ausstellungskatalogen als „Starke Frauen“³⁹⁶ oder in Sammelbänden gar als „Tätowierte Amazonen“³⁹⁷ auf. Hier spielt sicherlich eine Rolle, dass der heutige Museumsbesucher die zweifellos Aufmerksamkeit erregenden Tätowierungen zumeist als modernes Phänomen erachtet und deshalb sehr erstaunt über das Auftauchen von Tätowierungen auf Vasen des 5. Jhs. v. Chr. ist. Mit diesem Überraschungseffekt arbeiteten die Bilder schon in der Antike, was anscheinend auch heute noch funktioniert. Dennoch birgt der bisherige Umgang der Forschung mit den tätowierten Frauenbildern mehrere methodische Stolpersteine, die erst unter Anschauung der Bilder an Brisanz gewinnen. Deshalb soll ohne große Vorrede direkt in die Bilderwelt eingetaucht werden.

2.1 Tätowierungen als Mittel zur Konstruktion ethnischer Identität: Thrakerinnen mit und ohne Orpheus

Auf einem Stamnos in Zürich³⁹⁸ (**Abb. 28; Kat. 14**) sind insgesamt sechs Frauen zu sehen, die von links und rechts in Richtung eines am rechten Rand der Seite A in die Knie gesunkenen Mannes (**Abb. 28.7**) laufen, der nackt und mit einem Himation über der Schulter nach links fällt und sich mit seiner erschlafenen linken Hand schon nicht mehr abstützen kann. Der Grund für seine Haltung ist offensichtlich: Bereits von einem langen Bratspieß in den linken Brustkorb getroffen³⁹⁹, packt ihn eine der Frauen an seinen langen Locken und sticht mit einem Schwert in seinen unteren Halsbereich kurz über dem Schlüsselbein. Die Tiefe der Wunde ist durch einen langen roten Blutstrahl angezeigt und lässt vermuten, dass der Treffer tödlich ist. Die Figur ist durch das Attribut der Lyra, die sie in der rechten Hand – fast wie um diese im Bild besonders zu betonen – nach oben gestreckt hat⁴⁰⁰, zweifelsfrei als Orpheus zu erkennen⁴⁰¹. Somit ist das Bild als die in

394 Vgl. Zimmermann 1980. Vorherige Arbeiten zusammengefasst in Zimmermann 1980, 165 Anm. 6.

395 Vgl. z. B. Zimmermann 1982; Jones 1987, 145–146; Tsiafakis 2000, 372–376; Lee 2009, 173; Osborne 2011, 140; Renaut 2011; Sparkes 2011, 140–141; Wrenhaven 2011, 109; Oakley 2013, 99; Lee 2015, 84–86.

396 Vgl. Lorenz 2008, 297–304. Zur Problematik dieser Etikettierung vgl. S. 13–14.

397 Vgl. Mayor 2014. Zu den damit verbundenen Schwierigkeiten vgl. S. 89–90.

398 Zürich, Universität, Inv. Nr. 3477. ARV² 1625; Beazley Addenda² 233; Beazley, Para. 373.34BIS.

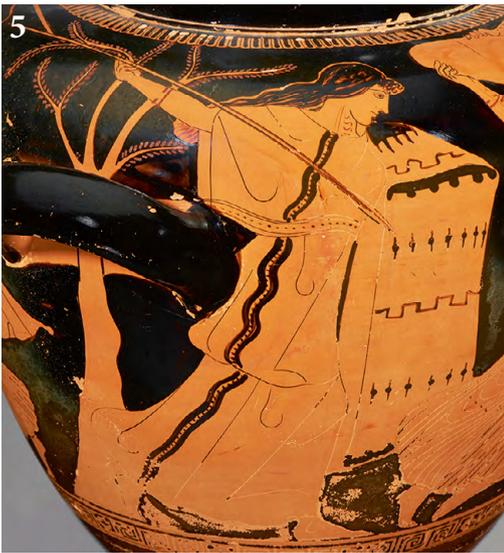
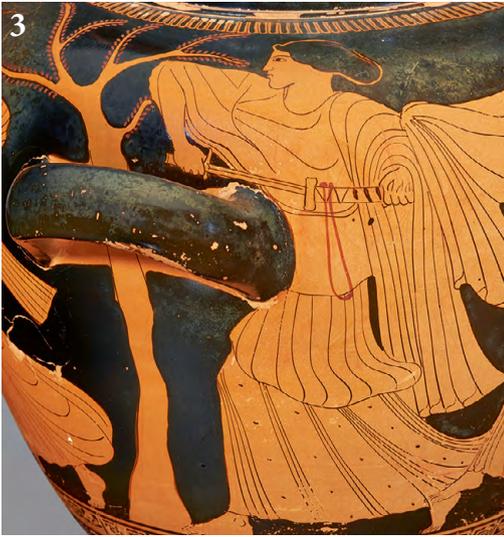
399 Die Spitze des Spießes und die dadurch verursachte Wunde sind nicht zu sehen, sie müssten sich aber aufgrund des Einstichwinkels ganz am Rand des linken Brustkorbes bzw. im linken Oberarm befinden.

400 Susanne Muth interpretiert die Geste der erhobenen Lyra dergestalt, dass er diese „als Waffe verzweifelt gegen seine Angreiferinnen schwing[e]“, Muth 2008, 538. Da er mit der Lyra nicht ausholt, wie es bspw. bei dem auch von Muth an derselben Stelle erwähnten Stamnos desselben Malers in Basel (Basel, Antikemuseum und Sammlung Ludwig, Inv. Nr. BS 1411. ARV² 1652; Beazley Addenda² 234; Beazley, Para. 373.34ter) der Fall ist, könnte die Geste höchstens als Abwehrreaktion gegen die vor ihm heranstürmende Frau und nicht als aktive Kampfhandlung des „Waffenschwingens“ verstanden werden.

401 Zimmermann 1980, 171; Zimmermann 1982, 264; LIMC VII (1994) 86 Nr. 36 s. v. Orpheus (M.-X. Ga-

Abb. 28.1-12 (= Kat. 14) Attisch rf. Stamnos des Dokimasia-Malers, um 480. Zürich, Universität, Inv. Nr. 3477





mehreren Versionen überlieferte Ermordung des Orpheus durch Thrakerinnen zu identifizieren, die den selbst thrakischen Sänger in der Extase eines dionysischen Festes grausam ermorden, da er entweder die Frauen selbst abgewiesen oder die thrakischen Männer durch seine Musik von ihren Frauen abgelenkt hatte⁴⁰². Diese Dramatik des einzelnen Schicksals findet ihre Entsprechung in der ausgesprochenen Dynamik des Bildes: Neben den langen, von der Bewegung aufgebauchten Gewändern zeichnen sich die Frauen durch weitaus-

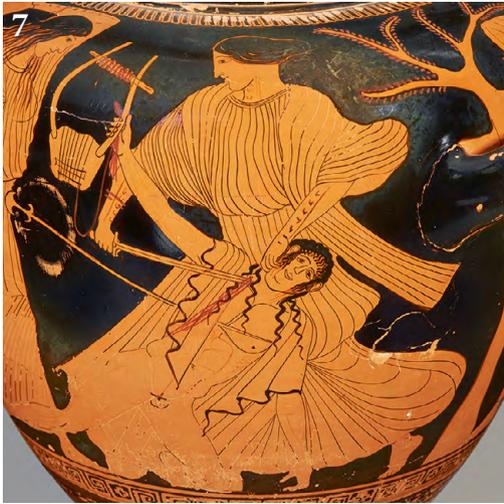
greifende Bewegungen und weite Schrittstellungen aus. Besonders schön ist dies bei der linken Frau auf der Seite B (**Abb. 28.3**) zu sehen, deren Körper sich kunstvoll um den Henkelansatz wölbt und die in einer dynamischen Ausfallbewegung entschlossen ihr Schwert zieht⁴⁰³. Dies setzt sich auch im allgemeinen Tonus der gesamten Szene fort: So fällt z. B. der Blutstrahl, der aus Orpheus' Körper fließt, nicht der Schwerkraft entsprechend nach unten, sondern scheint sich der Fallbewegung anzupassen, was wiederum für die schnelle Abfolge der dargestellten Ereignisse spricht.

Inmitten dieses Gemenges finden sich Elemente, die auf den thrakischen Hintergrund der Frauen

rezou); Bérard 2000, 391–392; Muth 2006, 274; Muth 2008, 538.

402 Für eine detaillierte Auflistung der verschiedenen Mythentraditionen vgl. Roscher, ML III,1 (1965) 1165–1172 s. v. Orpheus (O. Gruppe). Vgl. dazu auch Zimmermann 1980, 167; Benson 1996b, 393.

403 Die Entschlossenheit der Frau scheint sich auch in ihrer Gesichtsgestaltung widerzuspiegeln: Ihre vorne nach unten gesenkte Braue sowie ihr in Richtung der Nasenspitze geneigter zusammengezogener Mund vermitteln diesen Eindruck. Vgl. dazu Kat. 14.



rekurrieren. So ist bspw. die linke Thrakerin auf der Seite A (**Abb. 28.5**) in thrakischer Tracht dargestellt: Sie hat über den linken Arm eine Art ornamentierten Mantel⁴⁰⁴ – eine thrakische *Zeira*⁴⁰⁵ – geworfen, wie sie bspw. einer der thrakischen Zuhörer des Orpheus auf einem Kolonnenkrater in Berlin⁴⁰⁶ (**Abb. 29**) trägt. Im Unterschied zu diesem, der ruhig steht und seine *Zeira* um den Körper gewickelt hat, verwendet die Frau auf dem Stamnos in Zürich ihre *Zeira* nicht als Mantel, sondern spannt diese durch die Armbewegung nach vorne auf und präsentiert damit gleichsam deren Ornamentierungen. Anscheinend passte das Tragen des Mantels, der den Großteil des Körpers bedeckt hätte, nicht zu ihrer dynamischen Bewegung mit dem Ausfallschritt nach vorne und dem

Ausholen mit dem Speer nach hinten, weshalb man sich – da das Weglassen dieses Trachtelementes scheinbar keine Option war – für dieses ungewöhnliche Tragemotiv entschied⁴⁰⁷. Ebenfalls aufsehenerregend ist ihr „chitonartige[s] Gewand mit Mittelborte“⁴⁰⁸, das allerdings nicht nur thrakische Frauen tragen, wie z. B. die Darstellungen der Aithra auf dem Volutenkrater in Bologna (**Abb. 14**) oder auf dem Londoner Kelchkrater (**Abb. 17**) belegen, und deshalb zwar vom üblichen, bortenlosen Chiton abgegrenzt werden muss, aber nicht als Trachtelement gelten kann⁴⁰⁹. Da keine der anderen Frauen ein solches Gewand trägt, wurde

404 Sparkes 2011, 139.

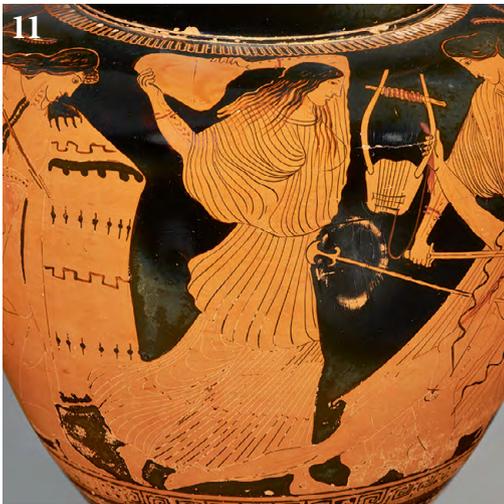
405 Dazu vgl. z. B. Zimmermann 1980, 171; Zimmermann 1982, 264–266; Tsiafakis 2000, 367; Osborne 2011, 141; Sparkes 2011, 139; Lee 2015, 124–125.

406 Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. VI.3172. ARV2 1103.1, 1683; Beazley Addenda 2 329; Beazley, Para. 451.

407 Vgl. im Gegensatz dazu die Darstellungen des Thrakers auf einem Glockenkrater in New York (Abb. 40) und des Thamyras auf einer Hydria im Vatikan (Abb. 71), deren *Zeira* hinter den Körpern verschwinden und die Ornamentierungen derselben so nicht mehr bewusst dem Betrachter präsentiert werden.

408 Zimmermann 1980, 171.

409 Auffallend ist auch der kurze, lockige, ponyartige Haarbüschel auf der Stirn der Frau, der ohne Parallele bleibt und deshalb nicht zufriedenstellend einzuordnen ist.



vermutlich auf diese, in der Vasenmalerei bereits bekannte Gewandgestaltung zurückgegriffen, um den Chiton neben der Zeira ebenfalls auf eine nicht übliche Weise zu gestalten.

Auf der Haut der drei Frauen auf der Seite A⁴¹⁰ finden sich an den Unterarmen und Kehlen Ornamentierungen: Außer bei der eben erwähnten linken Frau mit der thrakischen Zeira sind die Unterarme mit mehreren hintereinander angeordneten Wellenlinien mit einem Strich als Begrenzung ausgestattet, während bei allen drei Frauen die Kehlen vom Kehlkopf bis zum Ansatz des Gewandes⁴¹¹ mit Wellenlinien und einem bzw. zwei parallelen Begrenzungsstrichen⁴¹² versehen sind. Dadurch, dass aufgrund des mythischen Hintergrundes Orpheus eindeutig von Vertreterinnen des thrakischen Volkes angegriffen wird, wurden diese ikonographischen Hautornamentierungen mithilfe diverser Schriftquellen⁴¹³ zu einer entsprechenden Sitte bei thrakischen Volksstämmen als Tätowierungen identifiziert⁴¹⁴. Herodot bspw. berichtet, dass es bei den Thrakern „als vornehm [gelte], Tätowierungen auf der Haut zu haben. Wer sie

nicht aufweisen [könne], gehör[e] nicht zum Adel.“⁴¹⁵ Die Verwendung des Verbs *στιζειν*⁴¹⁶ belegt, dass es sich hier keineswegs um abwaschbare Körperbemalungen, sondern tatsächlich um unter die Haut gestichelte Zeichen handelte⁴¹⁷. Auch ist die Beschreibung Herodots genderunspezifisch, woraus abzuleiten wäre, dass sowohl Männer als auch Frauen tätowiert waren. Daneben ist diese Sitte bei mehreren antiken Volksstämmen im eurasischen Grenzgebiet⁴¹⁸ durch bspw. tätowierte skythische Permafrostmumien⁴¹⁹ oder auch die berühmte Mumie aus den Öztaler Alpen⁴²⁰ – „Ötzi“ genannt – nachgewiesen und scheint also in den nördlicheren Regionen recht verbreitet gewesen zu sein. Den Athenern, mit denen die Thraker seit dem 5. Jh. v. Chr. rege Handelsbeziehungen pfleg-

410 Die Frauen auf der Seite B des Stamnos weisen keine Hautornamentierungen auf, vgl. Kat. 14.

411 Bei der mittleren Frau hört das Ornamentband knapp über dem Gewand auf, während bei der rechten Frau die unterste Wellenlinie auf das Gewand gemalt ist.

412 Bei der mittleren Frau ist nur einer, bei der linken und rechten Frau sind zwei Begrenzungsstriche zu sehen.

413 Eine Zusammenstellung der Schriftquellen bezüglich der thrakischen Tätowierungen findet sich bei Zimmermann 1980, 185 Anm. 46; Tsiafakis 2000, 364 Anm. 2; Renaut 2011, 191–192.

414 Vgl. Zimmermann 1980, 165 mit Anm. 6.

415 Hdt. 5, 6, 2. Vgl. dazu auch Tsiafakis 2000, 364 Anm. 2; Saportiti 2009, 131; Renaut 2011, 203; Wrenhaven 2011, 109; Mayor 2014, 104–105; Lee 2015, 84; Zidarov 2017, 137.

416 Griech. für „sticheln“, vgl. Zimmermann 1980, 185; Jones 1987, 142; Renaut 2011, 198–199.

417 Zimmermann 1980, 185.

418 Das eurasische Grenzgebiet umfasst u. a. den Donau- und Schwarzmeerraum und die eurasischen Steppengebiete, vgl. Schulze 1998, 64 Anm. 406.

419 Vgl. z. B. die Permafrostmumie eines Skythenfürsten aus dem Hügelgrab 2 von Pazyryk, heute in St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Für weiterführende Literatur vgl. Schulze 1998, 64 Anm. 406. Zuletzt Mayor 2014, 110–116; Pankova 2017. Zu sibirischen Tätowierungen vgl. Molodin 2005.

420 Vgl. z. B. Renaut 2011, 202; Samadelli u. a. 2015. Hierbei handelt es sich allerdings um medizinische Tätowierungen, dazu vgl. Krutak 2013.

ten⁴²¹, waren die tätowierten Fremden als Sklaven und Söldner bekannt⁴²².

Es ist also nicht verwunderlich, dass diese auch Eingang in die attische Vasenmalerei gefunden haben. Im Umkehrschluss allerdings davon auszugehen, in den Bildern gleichsam ethnographische Zeugnisse der Thraker, in diesem Fall der thrakischen Tätowierungen, vorzufinden, birgt gleich mehrere methodische Schwierigkeiten. So erkennt bspw. Zimmermann die Hautornamentierungen auf der Grundlage der Schriftquellen als Tätowierungen. Ausgehend davon postuliert er, dass es sich gerade aufgrund der Detailgenauigkeit der Bilder⁴²³ auf attischen Vasen „wirklich um authentische Zeugnisse handel[e]“⁴²⁴ und prüft diese wiederum mit den Schriftquellen gegen⁴²⁵. Daraus entsteht ein Zirkelschluss, dessen Ergebnisse sich immer wieder selbst bestätigen. Dem könnte entgegengewirkt werden, indem man historische thrakische Befunde zur Sitte der Tätowierung berücksichtigen würde; das Problem ist: Es gibt keine⁴²⁶. Somit bleiben nur die griechischen Schriftzeugnisse, die ihrerseits wiederum mit Verwirrungspotential aufgeladen sind: Die Aussage Herodots, dass nur die gesellschaftlich höhergestellten Mitglieder einer Gemeinschaft tätowiert waren, kann nur auf Erzählungen bzw. Annahmen seinerseits beruhen. Weder legt er seine Quellen offen noch wären diese heute noch nachvollziehbar. Ebenso wäre zu berücksichtigen, mit welcher Intention Herodot sein Werk verfasste⁴²⁷. Allein diese Fragen, die hier nur aufgeworfen werden sollen, lassen bereits vermuten, dass die Schriftzeugnisse in diesem Fall mit Vorsicht zu genießen sind⁴²⁸.

Der zweite methodische Stolperstein liegt nun darin, die Lücke des in den Schriftquellen nicht



Abb. 29 Attisch rf. Kolonettenkrater des Orpheus-Malers, um 440. Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. V.I.3172

beschriebenen Aussehens der „historisch-realen“ Tätowierungen⁴²⁹ mit denjenigen Tätowierungen zu füllen, die aus der attischen Vasenmalerei bekannt sind⁴³⁰. Das Auftauchen von Ornamentierungen auf der Haut in Bildern von durch den mythischen Zusammenhang gesicherten Thrakerinnen ist zwar ein durchaus belastbares Indiz, dass es sich um die Darstellung von eben diesen aus den Schriftquellen bekannten Tätowierungen handeln könnte, was durch die Häufigkeit und die Gleichförmigkeit der Zeichen unterstützt wird. Dass es sich hierbei allerdings um eine originalgetreue Wiedergabe der damaligen thrakischen Tätowierungen handelt, ist nicht beweisbar – oder besser: Ob und wie genau sich die Ikonographie an den „realen“ Vorbildern orientiert, ist schlicht und einfach unmöglich zu sagen⁴³¹. Die in den Bildern von Thrakerinnen auftauchenden Hautornamentierungen funktionieren vielmehr als reine Bildelemente innerhalb der jeweiligen ikonographischen Zusammenhänge, deren Funktionsweise und spezifisches Aussehen sich den Bildkonventionen anpassen und an die folgende Fragen gestellt werden müssen: Wie sind die Tätowierungen innerhalb des Bildes gestaltet, in welchen Kontexten treten diese auf und welche

421 Bähler 1998, 183. 193; Tsiafakis 2000, 365–366.

422 Bähler 1998, 184–190.

423 Zimmermann 1980, 163–164. 184–185.

424 Zimmermann 1980, 165.

425 Zimmermann 1980, 164.

426 Zimmermann beschreibt das Problem folgendermaßen: „Entsprechende Darstellungen, nennen wir sie Selbstporträts, [sind] mehr als spärlich“, Zimmermann 1982, 260; vgl. auch Zimmermann 1982, 260 Anm. 2. „Selbstporträts“, die von den thrakischen Tätowierungen zeugen, sind m. W. nicht nur „spärlich“, sondern gar nicht vorhanden. Dazu vgl. auch Zidarov 2017, 139. Zu Hinweisen auf die Praxis des Tätowierens im südosteuropäischen Raum vgl. Zidarov 2017 (kritische Analyse der Methodik in 148–149).

427 Zur Werkgenese vgl. z. B. Will 2015, 45–48.

428 Ähnlich auch Zidarov 2017, 137.

429 Vgl. Renaut 2011, 194.

430 Z. B. Zimmermann 1980, 166.

431 Petar N. Zidarov erkennt in den Ornamenten Anklänge an Keramik aus dem südwestlichen Bulgarien und in den oftmals figürlich tätowierten Hirschen Andeutungen an Kleinkunst aus dem Sevlievo-Gebiet in Bulgarien sowie an Tätowierungen der Mumien aus Pazyryk (dazu vgl. Anm. 419), vgl. Zidarov 2017, 138–139. Diese sind zwar durchaus mit den attischen Bildern thrakischer Tätowierungen zu parallelisieren, können aber trotzdem nicht als Anlass genommen werden, den Bildern einen direkten historischen Zeugniswert für thrakische kulturelle Eigenheiten zuzugestehen.

Funktionen übernehmen sie? Das zeichnet den methodischen „Trampelpfad“ vor: Der einzige Bildzusammenhang, in dem sicher als thrakisch zu verstehende Frauen innerhalb eines thrakischen „Settings“ auftauchen, ist derjenige der durch den mythologischen Hintergrund gesicherten Ermordung des Orpheus⁴³². Ausgehend davon soll den daraus bekannten Hautornamentierungen in anderen Bildkontexten nachgegangen werden, um möglichen weiteren Bedeutungsinhalten auf die Spur zu kommen.

Der ersten Frage, wie die Tätowierungen gestaltet sind, ist eine weitere vorzuschicken: Wie kann man überhaupt ikonographisch in die Haut „eingestichelte“ Tätowierungen visualisieren und dann von anderen Ornamenten unterscheiden? So ist bspw. bei den Thrakerinnen auf dem Stammos in Zürich zu beobachten, dass neben den bereits beschriebenen Wellen- und Linienornamenten etwas unterhalb der Handgelenke weitere rund um den Arm reichende Striche erkennbar sind. Sie sind in der Linienführung etwas dicker gestaltet und scheinen so perspektivisch über den Tätowierungen zu liegen⁴³³. Außerdem befinden sich diese Striche – wie besonders gut bei der mittleren Thrakerin (**Abb. 28.12**) und dem rechten Arm der rechten Frau (**Abb. 28.8, 28.10**) zu sehen ist – im Gegensatz zu den darunterliegenden Ornamentierungen außerhalb der Umrisslinie der Frauen. Es scheint sich hier also eher um schmückende Armreifen zu handeln⁴³⁴, wodurch explizit deutlich gemacht wird, dass die Wellenlinien und Striche eindeutig als *auf* der Haut angebracht zu verstehen sind und somit deutlich von perspektivisch gemaltem Schmuck *um* die Haut herum zu unterscheiden sind. Die vertikalen Linien auf dem rechten Arm der linken Frau (**Abb. 28.5**) können aufgrund der starken Ähnlichkeit ebenfalls als Armreifen identifiziert werden, auch wenn diese

nicht in den Bildhintergrund ausgreifen, sondern innerhalb der Umrisslinie bleiben. Da auf diesem Unterarm keine weiteren Körperornamentierungen zu finden sind, war diese Unterscheidungsmöglichkeit anscheinend nicht nötig. Das entscheidende Kriterium für die Erkennbarkeit von Tätowierungen im Bild scheint also – naturgegeben – die Beschränkung der Linien auf die Hautoberfläche zu sein, was wie bei diesem Beispiel durch das Hinzufügen von aus der Umrisslinie herausragenden Strichen – in diesem Fall Armreifen – von den Malern explizit gemacht wird.

Körperornamente, die sich ikonographisch als Binnenzeichnung äußern, finden sich allerdings auch in anderen Bildzusammenhängen: neben den Kykladenidolen des 3. Jts. v. Chr.⁴³⁵ als frühestes Beispiel in der protoattischen Vasenmalerei z. B. bei einer Darstellung der Blendung des Polyphem auf einer Halsamphora in Eleusis⁴³⁶. Die dort auf den Oberschenkeln der beiden linken Gefährten angebrachte Rosette und das Flechtband haben in diesem Zusammenhang allerdings keine spezifische Bedeutung⁴³⁷, sondern sind vielmehr im Kontext der gleichartigen Ornamente zu sehen, die die Figuren umgeben. Der Zeitstellung entsprechend scheint es somit eher, als ob der Maler die Gestaltungsweise des Hintergrundes auch auf die Figuren ausgeweitet hätte. Bei den Tätowierungen der Thrakerinnen auf dem Stammos in Zürich sind die Ornamentierungen lediglich auf den Körpern zu finden und wiederholen sich nicht im Hintergrund. Auch spätere Beispiele innerhalb der Vasenmalerei lassen sich von den Thrakerinnen abgrenzen: So sind z. B. die als Binnenzeichnung gestalteten Augen des hundertäugigen

435 Fellmann 1978, 4–8.

436 Eleusis, Archäologisches Museum Eleusis, Inv. Nr. 2630. Vgl. auch Fellmann 1978. Für diesen Hinweis danke ich herzlich Michaela Fuchs. Gute Abbildungen finden sich bei Fellmann 1978, 2 Abb. 1 und LIMC VI,2 (1992) Nr. 17 s. v. Kyklops, Kyklopes.

437 Berthold Fellmann versucht dies mit einer Schutzfunktion der Ornamente für die nicht von der Rüstung bedeckten Körperstellen zu erklären, vgl. Fellmann 1978, 15. Auch wenn die Oberschenkel bei den Rüstungen dieser Zeit möglicherweise als besonders schützenswert galten, ist dies im Bild nicht explizit dargestellt: Die Figuren tragen keine Rüstung. Zudem sind auch nicht alle Figuren mit derartigen Ornamenten ausgestattet, wobei dies bei Odysseus (Identifizierung z. B. bei von den Hoff 2009, 59) vielleicht der Umrissstechnik geschuldet ist und man Polyphem vielleicht auch einfach nicht schützen wollte.

432 Zimmermann nennt noch weitere Bildzusammenhänge („[Frauen, die] als Mutter das Schicksal des Thamyras beklagen oder selbst unter dem Wahnsinn des Lykurgos leiden, die als Ammen oder als Totenklägerinnen auftreten“, Zimmermann 1980, 166), doch basieren die Interpretationen der dort zu findenden Körperornamentierungen alle auf den Beobachtungen, die bei den Darstellungen der Ermordung des Orpheus gemacht wurden. Dies wird im Folgenden noch deutlicher werden: s. Kapitel III.2.

433 Zur Unterschiedlichkeit des Farbauftrags vgl. S. 94–101.

434 Auch Zimmermann identifiziert die Striche als Armreifen, vgl. Zimmermann 1980, 172.

Argos auf einem Stamnos in Wien⁴³⁸ offensichtlich mit Sachzwängen erklärbar. Ähnliches gilt für die Kreispunkte auf den Beinen der Adikia, der Personifikation der Ungerechtigkeit, auf einer Halsamphora ebenfalls in Wien⁴³⁹. Obwohl diese Ornamente gemeinhin als Tätowierungen interpretiert werden⁴⁴⁰ und die Figur der Adikia als Folge davon gerne mit den thrakischen Frauen verglichen sowie in den Kontext eines nicht näher definierten „Barbarentums“ gestellt wird⁴⁴¹, ist doch zu konstatieren, dass Kreispunkte in den erhaltenen Bildern von mit *thrakischen* Tätowierungen ausgestatteten Frauen nie vorkommen und im Allgemeinen die Machart der Ornamente der Adikia eine völlig andere ist⁴⁴². Somit zeigt sich eine Diskrepanz zwischen der Art der Ausführung der in thrakischen Zusammenhängen vorkommenden Körperornamentierungen und derjenigen anderer Kennzeichnungen, die innerhalb der Umrisslinie der Figuren bleiben: Die thrakischen Hautornamente sind Binnenzeichnungen ganz anderer Machart, die sonst – außer in anderen Bildern mit thrakischen Tätowierungen – keine weiteren Parallelen haben. Dass diese aber als in die Haut „eingestichelt“ gemeint sind, ist allein durch das durch Herodot überlieferte Hintergrundwissen zu vermuten, was bedeutet, dass der Terminus „Tätowierungen“ auch nur auf diese Ornamentierungsweise – und z. B. nicht auf die Kreispunkte der Adikia – angewendet werden darf. Ikonogra-

phisch ist der Umstand, dass die Farbe unter die Haut gestochen wurde, schlicht nicht darstellbar. Vielmehr äußern sich sowohl die Tätowierungen als auch die sich aus anderen Gründen auf der Haut einer Figur befindlichen Ornamente auf die gleiche Art und Weise, nämlich als Binnenzeichnung. Der einzige Anhaltspunkt zur Unterscheidung liegt somit in der besonderen ikonographischen Machart der thrakischen Tätowierungen. Es ist also nicht nur nach Binnenzeichnung im Allgemeinen, sondern auch nach dieser speziellen Art von Ornamentik zu suchen.

Zu der Gestaltungsweise der thrakischen Tätowierungen auf dem Stamnos in Zürich ist zu bemerken, dass es keine genaue sich wiederholende Anzahl an Wellenlinien bzw. keine exakte Länge oder Anzahl der Begrenzungslinien gibt. Deshalb ist davon auszugehen, dass dieses Ornament an sich keinen feststehenden Sinngehalt hat, da sich sonst die Anzahl und die Länge der Linien stets wiederholen würden. Stattdessen entsteht vielmehr der Eindruck, dass der vorhandene Platz mit der passenden Anzahl an Linien aufgefüllt worden wäre. Gleiches gilt für den Anbringungsort der Ornamente: Da die Frauen unterschiedliche Bewegungsmotive ausführen, sind diese – wie v. a. bei den Mustern auf den Unterarmen zu beobachten – anatomisch nicht immer an der gleichen Stelle wie bspw. an den Außen- oder Innenseiten der Unterarme angebracht. Es hat vielmehr den Anschein, dass die Ornamentierungen an dem Platz angebracht wurden, an dem sie genau ins Bild eingepasst und damit ihre volle Pracht dem Betrachter gegenüber entfalten können. Was hier also zählt, ist nicht der „reale“ Anbringungsort, sondern die möglichst effektvolle Einpassung in das Bildgefüge.

Diese Beobachtung wiederum passt zum Tonus der bereits genannten methodischen Fragestellungen: Es geht hier eben nicht um „reale“ Tätowierungen, sondern um die ikonographische Markierung der Haut, die zusammen mit den Trachtelementen in den Bereich der Zuschreibung ethnischer Eigenschaften fällt⁴⁴³. Wie bereits in der Einführung erwähnt, geht der Mensch, wenn es zu einer Zusammenkunft zweier verschiedener Kulturen kommt, von der eigenen Kultur als Normalfall aus und nimmt dadurch alles, was *in*

438 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3729. ARV² 288.1, 1573, 1642; Beazley Addenda² 209. Eine gute Abbildung findet sich bei LIMC V,2 (1990) Nr. 13 s. v. Io I.

439 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3722. ARV² 11.3, 1618; Beazley, Para. 139, 321. Eine gute Abbildung findet sich bei Frel 1963, Taf. 1.

440 Frel 1963, 95; LIMC III,1 (1986) 388–391 s. v. Dike (H. A. Shapiro), bes. 389, 391; Shapiro 1993, 39; Lee 2015, 86. Laut Frel 1963, 95 Anm. 3 ist diese Interpretation bereits im CVA vorgenommen worden, dies trifft allerdings nicht zu, vgl. CVA Wien (2) Taf. 51.

441 Frel 1963, 95–96; LIMC III,1 (1986) 388–391 s. v. Dike (H. A. Shapiro), bes. 391.

442 Es wurde vorgeschlagen, die Ornamente eher im Zusammenhang mit Bestrafung zu sehen, vgl. LIMC III,1 (1986) 388–391 s. v. Dike (H. A. Shapiro), bes. 391. Zur Bestrafung durch Tätowierungen vgl. Anm. 550. Ähnliche Zirkumpunkte sind bspw. auf dem Körper des Minotauros im Kampf gegen Theseus auf einer Kylix in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 48. ARV² 431.47, 1653; Beazley Addenda² 236) zu sehen, die sicher nicht als Tätowierungen interpretiert werden können. Die genauere Einordnung dieser Figur kann in diesem Rahmen nicht erfolgen, stellt aber ein Desiderat der Forschung dar.

443 Z. B. Zimmermann 1980; Raeck 1981, 68; Tsiafakis 2000, 372; Osborne 2011, 140; Sparkes 2011, 141; Oakley 2013, 99; Jenkins u. a. 2015, 221.



Abb. 30 Attisch rf. Kylix des Makron, um 490/480. Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 2290

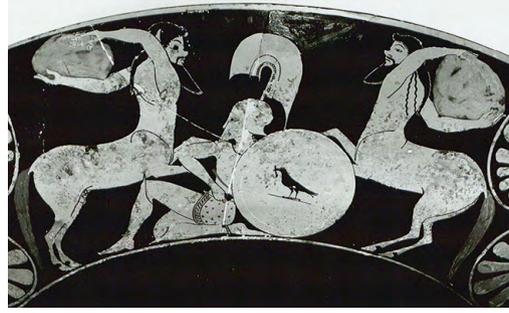


Abb. 31 Attisch rf. Kylix des Oltos, um 520. Kopenhagen, Nationalmuseet, Inv. Nr. 13407

seinen Augen atypisch erscheint, als typisch für die Anderen war, was aber nicht unbedingt der Realität entsprechen muss und dieser meistens auch nicht entspricht. So geschieht eine Zuweisung bzw. Etikettierung auf der Grundlage der eigenen kulturellen (Seh-)Gewohnheiten durch eine Art „interpretative Brille“, die die Realität sieht und im gleichen Moment ausdeutet⁴⁴⁴. Deshalb ist die *thrakische Identität*⁴⁴⁵, die uns in den Bildern begegnet, eben nicht eine genuin thrakische, sondern eine zugeschriebene *Fremd-Identität*. Es sind athenische Maler – zumindest Maler aus dem athenischen Kulturbetrieb⁴⁴⁶ –, von denen die thrakischen Frauenfiguren stammen und die damit ihre eigenen kulturellen Deutungen in die Frauenfiguren mit eingemalt haben, und eben keine genuin thrakischen⁴⁴⁷. Und daher sind auch die thrakischen Tätowierungen als Mittel zur interpretativen Charakterisierung der Frauen zu verstehen⁴⁴⁸ und verraten als eben nicht ethnographisch-fokussierte Zeitzeugnisse eigentlich nur etwas über die athenische Kultur und weniger über die thrakische.

Der ikonographische Mechanismus, über den dies funktioniert, ist derjenige der Kontrastierung: So werden auf dem Stamnos in Zürich mehrere Kon-

trastebenen aufgemacht, die ineinander greifen und fließende Grenzen haben. Die beiden Pole des Kontrastierungsprozesses sind Orpheus und die ihn angreifenden Thrakerinnen: So sind die Frauen durch ein Sammelsurium an bildlichen Charakterisierungselementen zusätzlich zu der bereits beschriebenen Dynamik in ihrer Wildheit bzw. Zügellosigkeit betont. Die z. T. langen, strähnig auf die Schultern fallenden, aufgelöst-wilden Haare⁴⁴⁹ rücken sie zusammen mit den geblähten Kleidern ikonographisch in die Nähe von Mänadendarstellungen⁴⁵⁰, wie eine Kylix in Berlin⁴⁵¹ (Abb. 30) zeigt. Auch in den Gegenständen, mit denen sich die Frauen bewaffnet haben, stecken Anspielungen an mehrere Bildzusammenhänge: Das Waffenarsenal in dieser Darstellung⁴⁵² besteht einerseits aus einer Lanze, einem Schwert oder einer Doppelaxt, die in der Hand einer Frau an Amazonen erinnern⁴⁵³, und andererseits aus Bratspießen, die meist in Verbindung mit Opfertätigkeiten auftauchen, wie eine fragmentierte Kylix in Palermo⁴⁵⁴ zeigt⁴⁵⁵. Der große Felsbrocken

449 Vgl. Zimmermann 1980, 171; Lee 2009, 173.

450 Vgl. Anm. 460.

451 Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 2290. ARV² 462.48, 481, 1654; Beazley Addenda² 244; Beazley, Para. 377.

452 Weitere Waffen, die ebenfalls zum Repertoire in Darstellungen von wehrhaften Thrakerinnen gehören, aber auf dem Stamnos in Zürich nicht vorkommen, sind Sichel und Mörserkeulen, vgl. Zimmermann 1980, 167; Oakley 1990, 29; Lorenz 2008, 298.

453 Lorenz 2008, 298. Vgl. z. B. Abb. 5.1.

454 Palermo, Museo Archeologico Regionale, Inv. Nr. 2094, ARV² 472.210; Beazley Addenda² 246. Eine gute Abbildung findet sich bei Gebauer 2002, 759 Abb. 238.

455 Susanne Lorenz und Beth Cohen möchten in den Orpheusdarstellungen Anklänge an ein Opfer sehen, sodass die Ermordung des Orpheus einem Tieropfer gleichgesetzt werden könnte, vgl. Cohen 2000b, 111;

444 Dazu vgl. S. 23–25. Zur zentralen Rolle von Bildern innerhalb dieses Prozesses vgl. z. B. Schmidt – Stähli 2012, 9.

445 Zur Problematik des Identitätsbegriffes vgl. Hölscher 2013, 17–20. Auch François Lissarrague spricht von „identities“ (Lissarrague 2002, 101), deren Pluralform auf die Heterogenität der verschiedenen Identitätsformen hinweisen soll. Dazu z. B. auch Papadodima 2013, 16.

446 Zur möglichen Fremdheit von attischen Vasenmalern vgl. z. B. die Übersetzung des Pistoxenos-Malers als „Trustworthy Foreigner“, Frel 1981, 5; Mayor 2014, 95.

447 In Ansätzen bereits Zimmermann 1982, 277.

448 Ähnlich bereits Tsiafakis 2000, 364; Renaut 2011, 193.

in der Hand der mittleren Thrakerin der Seite A (**Abb. 28.11. 28.12**) erinnert an Darstellungen von Kentauern, die als Vertreter der wilden, rauen Natur⁴⁵⁶ auf „unzivilisierte“ Weise mit Steinen kämpfen, wie z. B. auf einer Schale in Kopenhagen⁴⁵⁷ (**Abb. 31**) deutlich wird. Auch die beiden kunstvoll auf den freien Platz ober- und unterhalb der Henkel bzw. direkt unter den Henkeln angebrachten Bäume deuten in eine ähnliche Richtung⁴⁵⁸. Es entsteht der Eindruck, dass hier durch die verschiedenen Bildelemente möglichst viele Assoziationen mit Darstellungen geweckt werden sollen, die mit Gegenbildern zur athenischen Welt spielen⁴⁵⁹. Dabei ist es allerdings wichtig, die Bildakteurinnen formal von diesen Gegenfiguren zu trennen und die Thrakerinnen eben nicht als Mänaden⁴⁶⁰ oder gar als tätowierte Amazonen⁴⁶¹ anzusprechen. Die Anleihen von diesen Bildzusammenhängen sollen die Thrakerinnen zur näheren Charakterisierung nur in deren Nähe rücken, nicht mit ihnen gleichsetzen.

Im Gegensatz dazu steht Orpheus, dessen wohlgeordnete Frisur keinerlei Schaden genommen hat (**Abb. 28.8**): Auf der Stirn, an den Schläfen akkurat vor die Ohren gelegt und über die Schulter in vier langen Strähnen fallend erscheinen seine Haare in einzelnen Locken gebündelt, die in eklatantem Kontrast zu den beinahe struppig und verhältnismäßig linear fallenden Haaren⁴⁶²

Lorenz 2008, 298. Zu weiteren ikonographischen Bezügen der Bilder der Ermordung des Orpheus zu Opferdarstellungen vgl. Gebauer 2002, 512.

456 Vgl. z. B. Hölscher 2000b, 291–295. Dazu vgl. auch S. 149–150.

457 Kopenhagen, Nationalmuseet, Inv. Nr. 13407. ARV² 59.27, 1622; Beazley Addenda² 164; Beazley, Para. 326.

458 Dies soll hier aber nur am Rande erwähnt werden, da laut Nikolaus Dietrich Bäume und Zweige zumindest in der Vasenmalerei tendenziell eher keinen thematischen Bezug zum Bild haben, vgl. Dietrich 2010, 177–230. Dazu vgl. auch S. 110.

459 Dazu vgl. z. B. Hölscher 2000b, 289–300.

460 So z. B. Benson 1996b, 393; Saporiti 2009, 129. Vgl. auch Zimmermann 1980, 188. Eva C. Keuls benennt diese Art von Darstellungen richtig als „Maenad-like behavior“, vgl. Keuls 1987, 379. Ebenso Jenkins u. a. 2015, 221.

461 Mayor 2014. Vgl. dazu auch Jenkins u. a. 2015, 221. Bereits die Formulierung der Beschreibung der Kleidung und der Tätowierungen der Frauen als „Thracian-Scythian-Amazon-style patterns“ (Mayor 2014, 99) macht die fehlende Grenzziehung deutlich.

462 Cohen nennt die Haare der Thrakerinnen „unkempt“, vgl. Cohen 2000b, 109. Dieser Eindruck entsteht gerade durch das nicht in Locken gelegte Haar, wobei das Attribut „un-

der mittleren Thrakerin stehen (**Abb. 28.12**). Einzig seine vier langen Lockenstränge beugen sich ein wenig der Schwerkraft und bewegen sich in Richtung Boden, was allerdings nichts an deren sorgfältiger Legung ändert; selbst der Blutstrahl, der über die Locke am linken Rand fließt, vermag diese nicht aufzulösen. Ähnliches gilt für das Himation des Orpheus (**Abb. 28.7**), das sich zwar ebenso der Schwerkraft beugt, was aber nicht in dessen geordnete Faltenlegung eingreift. Gerade im Vergleich mit dem geblähten Himation der Frau hinter ihm, dessen nach hinten fliegender Saum keinerlei kunstvoll gelegte Falten aufweist, sticht dieser Gegensatz ins Auge.

Eine weitere Kontrastebene betrifft die ethnische Charakterisierung der beiden Gegenpole, die v. a. im direkten Vergleich der linken Thrakerin (**Abb. 28.5**) mit Orpheus evident wird: Orpheus erscheint nackt und mit Himation, also dezidiert „griechisch“ – d. h. nach attischer Bildkonvention – gekleidet⁴⁶³, während die Thrakerin – der thrakischen Umgebung entsprechend – mit Tracht und Tätowierungen ausgestattet ist. Möchte man allerdings ethnographische Korrektheit im Bild postulieren, müsste Orpheus seiner thrakischen Herkunft gemäß ebenfalls mit thrakischen Trachtelementen ausgestattet sein, wie in der Darstellung von thrakischen Männern – wie bspw. bei der Zuhörerschaft des Orpheus auf dem Kolonnenkrater in Berlin (**Abb. 29**) zu sehen – üblich⁴⁶⁴. Die dezidiert der attischen Bildkonvention

gekämmt“ bereits eine Deutung nach sich zieht: Ob die Haare nun gekämmt waren oder nicht, spielt an sich keine Rolle; wichtig ist, dass sie nicht akkurat in Locken fallen.

463 Bundrick 2005, 118; Cohen 2000b, 107–108; Hölscher 2000b, 309–311; Muth 2008, 744 Anm. 53. Orpheus ist auch im Kreise von mit thrakischer Tracht ausgestatteten Zuhörern immer als „griechisch“ gekennzeichnet, vgl. z. B. Abb. 29. Die Zinnenborte seines Himations ist bildintern möglicherweise zur gestalterischen Anknüpfung an die Trachtelemente der anderen Figuren hinzugefügt worden. Das „griechische“ Kleidungsstück des Himations ist allerdings freilich nicht als thrakische Tracht zu verstehen. Dazu s. auch S. 104–105. Cohen definiert auch Orpheus als „Other“, da er in seiner Zurückweisung von Frauen und in seinem zurückgezogenen Leben in der Natur auch ein Gegenbild zum griechischen Krieger darstelle, vgl. Cohen 2000b, 114. Es ist zwar möglich, dass diese Konnotationen einem antiken Betrachter präsent waren, aber Orpheus ist im Bild nicht als andersartig, sondern als explizit konventionell dargestellt. Deshalb ist Orpheus in diesem Zusammenhang nicht als „Other“ einzustufen.

464 Vgl. Zimmermann 1982, 261; Tsiafakis 2000, 367; Osborne 2011, 141; Sparkes 2011, 139; Lee 2015, 124–125.

entsprechende und somit nicht von einem athenischen Mann zu unterscheidende Kleidung des Orpheus zeigt, dass die ethnische Kennzeichnung einer Figur unabhängig von ihrer tatsächlichen Herkunft frei im Bildgefüge eingesetzt werden kann – ähnlich wie es bereits beim Phänomen „Alter“ zu beobachten war. Somit muss diese Charakterisierung des Orpheus bzw. der Thrakerin intentional sein und ist nicht unbedingt dem thrakischen „Setting“ geschuldet. Vielmehr können gerade durch diesen starken Kontrast die extremen Gegenpole der Figuren am besten verdeutlicht werden. So trägt die Thrakerin hinter Orpheus zwar keine Zeira – sie hätte auch für sie keine Hand frei und könnte sie daher nicht in dieser exponierten Art und Weise präsentieren –, der Arm allerdings, mit dem sie Orpheus im Zentrum der Zweifigurenkomposition an den Haaren gepackt hat, ist über die gesamte Unterarmlänge mit Tätowierungen versehen. Gerade durch diesen ins Zentrum gerückten Gegensatz und die Kontrastierung dieser Gegenpole im Bild wird die Konstruktion einer auf eigenen Gewohnheiten basierenden kulturellen Differenz – also die Konstruktion von Andersartigkeit – erst hergestellt⁴⁶⁵. Dies ist für die Bildaussage weitaus wichtiger als die korrekte ethnographische Präsentation der Figuren. Innerhalb dieses Kontrastierungsmechanismus ist die Funktion der Tätowierungen eine zentrale, da durch die Markierung der Haut eine besonders starke Form von Identität geschaffen werden kann. Diese Frage ist im weiten Feld der Kulturwissenschaften v. a. von der Ethnologie bearbeitet worden, deren Aufmerksamkeit u. a. die Tätowierungen bzw. Tatauierungen⁴⁶⁶ der polynesischen indigenen Völker erregt haben und auf deren Grundlage die identitätsstiftende Bedeutung der Tätowierungen innerhalb eines kulturellen Systems erkannt wurde⁴⁶⁷. Danach werden kulturelle Identitätsformen in materiellen Ornamenten gleichsam kodiert und in einem weiteren Schritt

visualisiert⁴⁶⁸; bei Tataus mit der Besonderheit, dass darin der Körper eine große Rolle spielt. Wie bei den Figuren der attischen Vasenmalerei, deren Körper das entscheidende Medium ist, intendierte Aussagen sichtbar zu machen, fungiert auch der reale Körper der polynesischen Indigenen als Trägermedium eines durch die Tatauierungen visualisierten kulturellen Informationsgehaltes, der dadurch gewissermaßen „verkörpert“ wird⁴⁶⁹. Dies gilt auch für die thrakischen Frauen in der attischen Vasenmalerei – unabhängig davon, ob es sich um eine Eigen- oder Fremd-Identität handelt. Das Einschreiben bzw. -malen von kulturellen Informationen in das Trägermedium der Haut ist im Vergleich zu der *auf dem Körper* befindlichen Ausstattung der Figuren direkt *mit dem Körper* verbunden und formt durch das Hinzufügen dieser Ornamente nicht nur die „Verkleidung“, sondern gleichsam den Körper der Frau um. Ebenso ist diese durch die in den Bildern intendierte Einstichelung in die Haut permanent⁴⁷⁰, greift in die ansonsten „makellose“ Haut der Frauenfiguren athenischer Konvention ein⁴⁷¹ und betrifft die gesamte Physiognomie. Auch wenn sie nicht – wie bspw. die Hakennasen der alten Frauen – die Profilinie verändern, werden doch wichtige Informationen als Binnenzeichnung direkt in den Körper eingeschrieben – vergleichbar z. B. mit den Faltenlinien als Bestandteil der Alterszüge. Im beschriebenen Prozess der Konstruktion von Differenz durch die Kontrastierung zweier Gegenpole nehmen die Tätowierungen somit eine besondere Rolle ein, da sie als physiognomische Markierung im Bild eine starke Betonung erfahren und so eine besonders starke Absetzung der beiden Kehrseiten erreicht werden kann. Es ist also sicherlich kein Zufall, dass die Thrakerinnen auf der Seite A des Stamnos in Zürich – der Seite, auf der sich Orpheus befindet, – mit Tätowierungen ausgestattet sind, während die Frauen auf der Seite B, auf der kein Orpheus zur Kontrastierung zu sehen ist, ohne Tätowierungen auskommen. Die Hauptfunktion der Tätowierungen in diesem Bild ist die der Schaffung zweier Gegenpole, weshalb auf der Seite, auf der kein Kontrastmedium vor-

465 Die Philosophin Andrea Wilden beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen: „Gleichzeitig [wird] durch die Re-/Konstruktion von Differenzen [...] Andersheit bzw. Fremdheit erst hergestellt.“ Wilden 2013, 223–224. Dazu vgl. auch Anm. 23.

466 Von dem tahitischen Begriff „tatau“ kommt unsere heutige Benennung als „Tattoo“ bzw. „Tätowierungen“, vgl. Della Casa 2013, 11. Daher wird in der ethnologischen Forschung oftmals der Begriff der „Tatauierung“ verwendet.

467 Vgl. dazu z. B. Gell 1993; Kächelen 2004, 386–391; Della Casa 2013; Della Casa – Witt 2013. S. auch Renaut 2011, 206–207.

468 Della Casa 2013, 11.

469 Gell 1993, 3; Kächelen 2004, 386–391.

470 Zur Eigenschaft der Dauerhaftigkeit vgl. Vlahogiannis 1998, 13; Lee 2009, 173. 177; Renaut 2011, 197; Lee 2015, 84.

471 Dazu vgl. z. B. Bérard 2000, 391; Renaut 2011, 197. Jonathan M. Hall bezeichnet dies als „bodily mutilation“, Hall 1998, 21.

handen ist, in diesem Fall auch das Versehen mit Tätowierungen unnötig wird. Dass es allerdings auch noch andere Spielarten innerhalb der Ikonographie der Ermordung des Orpheus gibt, wird im Laufe dieser Untersuchung noch deutlich werden.

Wie kommt es also, dass in den Abhandlungen über Darstellungen der Ermordung des Orpheus durch wilde Thrakerinnen immer die Person des Orpheus im Vordergrund steht, wenn die andersartige Hautgestaltung der Frauen in diesen Bildern das stärkste ikonographische Mittel ist, um Kontrast herzustellen? Wieso werden die Bilder meistens dergestalt beschrieben, dass es sich hier um Bilder des Orpheus als „hilfloses Opfer“⁴⁷² der Brutalität der Thrakerinnen handele⁴⁷³ und eben nicht um Bilder der Stärke und Zügellosigkeit thrakischer Frauen? Hier kann die Abhandlung von Susanne Muth weiterhelfen, in der sie sehr überzeugend antike Gewaltbilder gegenüber unseren heutigen Sehgewohnheiten visualisierter Gewalt analysiert und einige grundlegende Wahrnehmungsstrukturen entlarvt, die unseren Umgang mit antiken Bildern stark beeinflussen: Da Gewalt in der westlichen modernen Kultur stark problematisiert wird, liegen die Sympathien und damit unsere Aufmerksamkeit tendenziell eher auf dem Opfer⁴⁷⁴, während die antike Betrachtungsweise in ihrem agonalen Denkansatz das Augenmerk auf den Sieger der Auseinandersetzung richtet und ihn in seinen Qualitäten darstellt. Gleichzeitig wird zu seiner Veranschaulichung auch das Opfer benötigt; das Kräfteverhältnis und die ikonographische Relation beider konstituieren die Visualisierung des Stärkeren als Hauptgehalt von Gewaltbildern⁴⁷⁵. Was passiert aber, wenn die strahlenden Sieger wie in diesem Fall Frauen sind und dazu auch noch unübersehbar fremde? Diese auf

den ersten Blick asymmetrische Kräftekonstellation kann – wie Muth überzeugend darlegt – bildlich nur funktionieren, wenn die Thrakerinnen betont stärker als Orpheus dargestellt werden und somit das eigentliche Kräfteverhältnis zugunsten der Thrakerinnen umgedreht wird⁴⁷⁶. Auch wenn das gemeinhin als „Schreckensvision“⁴⁷⁷ interpretiert wird, was im Weiteren noch zu diskutieren sein wird⁴⁷⁸, bewirkt gerade dies – neben dem ohnehin präferierten Interesse am Sieger als am Opfer – eine weitere Fokussierung der Bildkonstellation auf die Thrakerinnen. Dazu passt, dass sich die Szene mit der Meuchelung nicht in der Mitte der Seite A befindet, sondern rechts davon. Dennoch wird Orpheus als Opfer und Referenzfigur noch gebraucht⁴⁷⁹, um die Thrakerinnen einerseits als starke Siegerinnen zu charakterisieren und andererseits auf ikonographischer Ebene den größtmöglichen Kontrast herstellen zu können. Die, um die es in der Darstellung allerdings geht, sind die Thrakerinnen mit ihrer ungewöhnlichen und ikonographisch vielschichtigen Aufmachung und – inmitten des Sammelsuriums an Bildzitate im Vordergrund – ihren Tätowierungen.

Gerade die umgedrehten Genderverhältnisse⁴⁸⁰ lenken den Blick auf eine weitere mögliche in den Bildern angelegte Konnotation. Dazu lohnt sich ein Blick auf eine weitere Darstellung der Ermordung des Orpheus auf einer Nolanischen Amphora in München⁴⁸¹ (**Abb. 32; Kat. 15**), bei der ein Figurenpar – eine Thrakerin und Orpheus – aus der bisher gezeigten Konstellation herausgelöst und in den Fokus gerückt wird. Orpheus ist im Gegensatz zum Stamnos in Zürich noch nicht in

472 Hölscher 2000b, 309.

473 Vgl. z. B. Cohen 2000b, 107–115; Bundrick 2005, 116–121. Teilweise auch Muth 2008, 538–543. Ebenso sind die Darstellungen der Ermordung des Orpheus im LIMC unter dem Stichwort „Orpheus“ zu finden. Dies hat bestimmt auch damit zu tun, dass Orpheus in der griechischen Mythologie und damit in unserer abendländischen Bildungskultur um einiges persönlichere Konturen gewonnen hat als die namenlosen Thrakerinnen. Dies zeigt schon die Betitelung dieser Art von Szenen in den Altertumswissenschaften als „Ermordung des Orpheus“, also ohne die Thrakerinnen überhaupt zu erwähnen.

474 Muth 2008, 8–9. Zur Problematisierung der Gewalt vgl. auch Muth 2006, 277–278.

475 Muth 2006, 281–288; Muth 2008, 545–559.

476 Muth 2008, 555.

477 Muth 2008, 541.

478 Vgl. dazu S. 107–108.

479 Die frontale Wiedergabe des Gesichtes des Orpheus – ein Bildzeichen, das in Szenen von großer Emotionalität verwendet wird (Korshak 1987, 2), – ist ein weiteres Bildelement, das das Opfer in seinem Leiden betont und damit in erster Linie eine Charakterisierung der Siegerin erreicht. Claude Bérard beschreibt Orpheus als „grimacing in the moment of agony“, vgl. Bérard 2000, 391. Vergleicht man dieses Bild allerdings mit anderen frontalen Gesichtern, wird deutlich, dass der Eindruck einer „Grimasse“ eher durch die mit der Frontalität einhergehende Gesichtsgestaltung entsteht, als dass hier wirklich Orpheus mit einer Grimasse dargestellt werden sollte.

480 Näheres zum Tausch von Rollen in der attischen Vasenmalerei ist bei Cohen 2000b zu finden.

481 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2330. ARV² 1014.2; Beazley Addenda² 315.



Abb. 32.1–2 (= Kat. 15) Attisch rf. Nolanische Amphora des Phiale-Malers, um 440/430. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2330

die Knie gesunken, scheint durch seinen großen Ausfallschritt nach vorne aber bereits das Gleichgewicht zu verlieren und entblößt seine gesamte rechte Seite, indem er seine Lyra wie zur Notwehr erhoben hat⁴⁸². Die Thrakerin treibt ihn mit ihrem gezücktem Schwert vor sich her und streckt den linken Arm nach ihm aus. Die Arme der Thrakerin sind mit großen Winkelmotiven übersät, die im Gegensatz zur Gestaltung der Umrisslinie und der Gewandzeichnung mit verdünntem Tonschlicker gemalt sind. Auch wenn diese Art von Binnenzeichnung nicht die bereits vom Stamnos in Zürich bekannten Wellenlinien mit Begrenzungslinien darstellen, sind die Winkelornamente aufgrund des Bildkontextes sicher als thrakische Körperornamente und damit als Tätowierungen zu identifizieren. Es zeigt sich einmal mehr, dass der Einsatz von Tracht, wie noch auf dem Stamnos in Zürich zu sehen, zur Erkennbarkeit nicht nötig ist. Der auch hier auf mehreren Ebenen angelegte Kontrastierungsmechanismus setzt sich in der Haargestaltung fort: Wie bereits bei dem Stamnos in Zürich gesehen, fliegt auch hier die untere Haarpartie der Thrakerin in aufgelösten Haarsträhnen nach hinten⁴⁸³, während Orpheus'

Frisur in akkuraten Locken fällt. Die Gewandgestaltung wiederum ist bei beiden Figuren wohlgeordnet, was möglicherweise den zeitlichen ikonographischen Gepflogenheiten geschuldet ist⁴⁸⁴. Auch sind beide den athenischen Konventionen gemäß gekleidet⁴⁸⁵; Trachtelemente treten in dieser Darstellung nicht auf.

Darstellungsmoment dieser Szene ist der Augenblick kurz vor dem tödlichen Stoß durch die Thrakerin. Interessanterweise ist hier neben dem Implizieren der bevorstehenden Gewalt auch ein Moment intimer Nähe durch die Beschränkung der Konzeption auf zwei Figuren⁴⁸⁶ und den Blickkontakt der beiden⁴⁸⁷ ins Bild gesetzt. Diese Komposition erinnert an ein Schema der attischen Vasenmalerei, in dem üblicherweise Frauen von Männern verfolgt werden: den sog. Liebesverfolgungsszenen⁴⁸⁸. Auf einem Kelchkrater in St. Petersburg⁴⁸⁹ (Abb. 33) bspw. ist die Verfolgung der

482 CVA München (2) Taf. 62.2. 63.4.6; Zimmermann 1980, 180–181; Oakley 1990, 30; Muth 2006, 275; Lorenz 2008, 301. Vgl. dazu auch Anm. 400.

483 Oakley beschreibt die Haartracht der Thrakerin als „aufgelöstes kurzes Haar“, Oakley 1990, 29. Im Vergleich mit der Sklavin auf der Lekythos in Brüssel zeigt sich allerdings, dass als kurz zu verstehende Haartracht auf Kinnhöhe endet, während die Haare der Thrakerin knapp über die Schultern reichen. Deshalb können die Haare dieser Thrakerin – auch wenn sie im Vergleich zur mittleren Thrakerin der Seite A des Stamnos in Zürich kürzer sind – als lang gelten.

484 Mehr dazu in Kapitel II.2.3.

485 Ins Auge fällt allein der mit verdünntem Tonschlicker schwarz gemalte Gürtel der Thrakerin.

486 Dazu vgl. z. B. Cohen 2000b, 113.

487 Dies erinnert bspw. die Achilles-Penthesilea-Darstellung im Innenbild einer Schale in München (Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 8705. ARV² 879.1, 1673; Beazley Addenda² 300; Beazley, Para. 428; s. Abb. 50), in der durch Blickkontakt emotionale Nähe im Moment des Todes suggeriert wird. Dazu vgl. z. B. Steinhart 2008.

488 Zur Anwendung von Prinzipien der sog. Liebesverfolgungsszenen in Darstellungen der Ermordung des Orpheus vgl. Cohen 2000b, 109; Lorenz 2008, 301. Zu dieser Art von Szenen allgemein vgl. z. B. Reeder 1996, 339; Stewart 1996.

489 St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 191. ARV² 991.57, 1677; Beazley Addenda² 311; Beazley,



Abb. 33 Attisch rf. Kelchkrater des Achilleus-Malers, um 450. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 191

Amymone durch Poseidon dargestellt, die ebenfalls durch Blickkontakt miteinander verbunden sind. Es fällt auf, dass Poseidon und die Thrakerin auf der Nolanischen Amphora in München ein ähnliches Schema aufweisen: Beide strecken einen Arm gerade nach vorne zu ihrem Gegenüber aus und halten ihre Waffe auf Hüfthöhe in Richtung ihres Opfers. Bedenkt man den Ausgang der Geschichte von Poseidon und Amymone, könnte man die im Terminus der „Liebesverfolgung“ bereits angelegte sexuelle Komponente ebenfalls als Bildbestandteil in die Überlegungen miteinbeziehen. Überträgt man dies auf die Darstellung auf der Nolanischen Amphora in München, wird somit eine Umkehrung der ursprünglichen Verhältnisse gleich in doppelter Hinsicht deutlich: Neben dem Kräfteverhältnis, bei dem normalerweise der Mann der Frau körperlich überlegen ist, wird auch die übliche sexuelle Rollenverteilung der Bilder mit einem aktiven Mann und einer passiven Frau ins Gegenteil verkehrt. Ähnlich wie die fliehende Amymone⁴⁹⁰ Poseidon nichts entgegensetzen hat, befindet sich auf der Nolanischen Amphora der männliche Orpheus in der passiven Position gegenüber der aktiven weiblichen Thrakerin. Dazu passt, dass sowohl Poseidon als auch die Thrakerin ihre Waffen gleich eines Phallus auf Hüfthöhe halten⁴⁹¹. Damit soll natürlich nicht

Para. 516.

490 Die rechte erhobene Hand bezeichnet Aufregung, vgl. z. B. die Gesten der Graiai auf dem Kolonettenkrater von Metapont (Abb. 11). Vgl. dazu auch McNiven 2000.

491 Vgl. z. B. auch den Aias auf der Hydria in Neapel (eine gute Abbildung der gesamten Hydria findet sich bei Pfisterer-Haas 2009a, 30 Abb. 2), der kurz vor der Vergewaltigung der Cassandra steht. Ähnlich auch

behauptet werden, dass auf der Nolanischen Amphora eine bevorstehende Vergewaltigung des Orpheus durch die Thrakerin dargestellt werden sollte; vielmehr wurde das Darstellungsschema der sog. Liebesverfolgungsszenen benutzt, um die umgedrehten Verhältnisse von Dominanz und Unterwerfung noch weiter zu vertiefen. Gerade, wenn man bedenkt, dass die Szene mit Amymone und Poseidon eine Vergewaltigung nach sich zieht, wird der Zusammenhang zwischen körperlicher Überlegenheit und sexueller Dominanz evident. Die ins Bild gesetzte Anspielung auf Letzteres ergänzt die Bemühungen, die Überlegenheit der Thrakerin Orpheus gegenüber zu betonen und so die asymmetrische Figurenkonstellation auszugleichen.

Vergleicht man den Stamnos in Zürich mit der Nolanischen Amphora in München fällt ein Unterschied ins Auge: Während die Tätowierungen der Thrakerin auf der Nolanischen Amphora schwarz, also mit verdünntem und schwarzgebranntem Tonschlicker aufgemalt waren, sind die Tätowierungen auf dem Stamnos in Zürich ausnahmslos in roter Farbe gehalten. Da Publikationen von Vasenbildern bis heute immer noch hauptsächlich in Schwarz-Weiß-Abbildungen erfolgen⁴⁹², ist dieses Detail bis jetzt noch nicht erkannt und daher auch nicht hinreichend eingeordnet worden⁴⁹³. Um eine belastbare Basis zur Interpretation dieses Phänomens zu bekommen, ist es zunächst wichtig, sich die roten Details dieser Darstellung genauer anzusehen: Rot gestaltet sind auf der Seite A neben den Tätowierungen die Armreifen, die Haargrundierung, z. T. die Iriden der Augen der Frauen, die Haargrundierung, die auslaufenden Schläfenlocken sowie die Bauchmuskulatur des Orpheus und der Blutstrahl, der aus seinem Körper kommt. Daneben sind das Plektron, der Gurt und der Sai-

Cohen 2000b, 110.

492 Diese Problematik wurde bereits von Cohen angesprochen, vgl. Cohen 2006a, 6.

493 Für die freundliche Zurverfügungstellung von Farbabbildungen der tätowierten Frauenfiguren für diese Untersuchung danke ich herzlich Alice vom Ashmolean Museum Oxford, Martin Brüge von der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich, Astrid Fendt von den Staatlichen Antikensammlungen München, Isabelle Hasselin und Sophie Padel vom Musée du Louvre Paris, George Kavvadias vom Nationalmuseum Athen, Michael Padgett vom Princeton University Art Museum sowie Dimitrios Pantermalis und Angelika Kouveli vom Akropolismuseum Athen.

tensteg der Lyra sowie die Blätter der Bäume unter den Henkeln in Rot gehalten. Auf der Seite B ist neben der Haargrundierung der Frauen nur der Gurt der Schwertscheide der linken Thrakerin rot gestaltet. Betrachtet man den Bildausschnitt mit dem rechten Arm der rechten Thrakerin und dem rechten erhobenen Arm des Orpheus (**Abb. 28.10**), wo sich mehrere rote Elemente überschneiden, wird deutlich, dass es sich dabei um zwei verschiedene Arten des Farbauftrags handelt: Während der Armreif, der Gurt und das Plektron mit einem dickeren Pinsel durch zusätzlichen Farbauftrag angebracht wurden, scheinen die Tätowierungen mit einem feineren Pinsel und bereits vor dem Brand auf die Vasenoberfläche aufgemalt und mit eingebrannt worden zu sein⁴⁹⁴. Auch außerhalb dieses Bildausschnittes wird deutlich, dass der Blutstrahl und die Baumblätter dicker und nachträglich rot aufgemalt wurden, während die Haargrundierung und die Iris sowie die auslaufenden Haarschläfen und die Bauchmuskulatur des Orpheus rot gebrannt und daher mit den Tätowierungen vergleichbar sind. Dass dies kein Einzelfall in der Reihe der Darstellungen der Ermordung des Orpheus ist, belegt eine Halsamphora in London⁴⁹⁵ (**Abb. 34; Kat. 16**), auf der sich das Bild wiederum auf eine Thrakerin und Orpheus konzentriert. Die Darstellung funktioniert nach dem bereits bekanntem Prinzip: Eine Thrakerin in Chiton und Himation richtet einen Speer auf den fliehenden, außer einem Himation nackten Orpheus mit Lyra, dessen Hüfte bereits mit einem Bratspieß durchbohrt ist⁴⁹⁶ und der die geöffnete Handfläche seiner rechten Hand zu einem Flehgestus⁴⁹⁷ in Richtung der Thrakerin ausstreckt. An

beiden Enden des in den Körper eintretenden bzw. austretenden Bratspießes fließt rotes Blut heraus. Der Körper der Thrakerin ist auf der Kehle (**Abb. 34.2**), am rechten Arm (**Abb. 34.4**) und auf dem Fußrücken (**Abb. 34.5**) mit roten Leiterornamenten ausgestattet, die als Tätowierungen zu interpretieren sind. Auch in diesem Bild sind zwei unterschiedliche Arten von Rottönen zu unterscheiden: Auf der einen Seite sind die Tānie in Orpheus' Haar (**Abb. 34.3**) sowie die beiden Blutstrahlen rot gemalt, während auf der anderen Seite die Tätowierungen der Thrakerin, die unteren Locken⁴⁹⁸ sowie die Augeniriden beider Figuren rot gebrannt sind. Besonders deutlich wird der Unterschied bei den unteren Locken des Orpheus, die in farbllichem Kontrast zu der Tānie direkt darüber stehen. Auch wenn hier die roten Details nicht so häufig auftauchen wie auf dem Stammos in Zürich, wird vor allem bei der Zusammenschau der bereits gezeigten Thrakerinnendarstellungen deutlich, dass das Versehen mit roter Farbe weder Zufall noch eine Malerspezifität sein kann. Rote Farbgebung ist anscheinend ein zusätzliches Bildelement, das in derlei Darstellungen verwendet werden konnte, aber nicht musste.

498 Die Gestaltung der Frisur der Thrakerin ist ungewöhnlich, da diejenigen Haarpforten, die nah am Kopf anliegen, kappenartig in schwarz gebranntem Tonschlicker gehalten sind, während die frei fallenden unteren Strähnen in rot gebrannten Locken fallen. Ebenso sind die vorderen Stirnhaare ponyartig kurz geschritten, während die hinteren längeren Locken etwas unterhalb der Kinnhöhe enden. Dies lässt Assoziationen zu den „Sklavinnenfrisuren“ wachwerden, deren Haarspitzen ebenfalls auf Kinnhöhe enden. Trotzdem ist hier ein entscheidendes Kriterium, dass die Locken nicht, wie am deutlichsten bspw. bei der sog. Alternden Hetäre auf der Lekythos in London (Abb. 21) oder bei den thrakischen Sklavinnen (Abb. 41) zu sehen ist, in betont geraden Strähnen enden, sondern in Locken, die von den Locken des Orpheus im selben Bild nicht zu unterscheiden sind. Parallelen findet diese Haargestaltung bei einer Thrakerinnendarstellung mit Tätowierungen, einem Speer und einer Zeira auf dem Innenbild einer Kylix in New York (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 96.9.37. ARV² 379.156; Beazley Addenda² 227). Möglicherweise hat die kurze Haargestaltung damit zu tun, dass bei der Zeichnung von längeren Haaren diese über die Kleidung hätten reichen müssen, was möglicherweise nicht zu den ein wenig vom Kopf abstehenden Locken gepasst hätte. Vgl. dazu die Frisuren der Mänaden auf der Kylix in Berlin (Abb. 30) und als Gegenbeispiel die langen Locken der Thrakerin auf der fragmentierten Kylix in Athen (Abb. 38). Durch dieses entscheidende Kriterium der Locken lässt sich diese Art von Haargestaltung trotz der kinnlangen Frisur sicher von den „Sklavinnenfrisuren“ absetzen.

494 Zu den technischen Details vgl. Maish u. a. 2006. Für diesen Literaturhinweis danke ich herzlich Stefan Schmidt.

495 London, British Museum, Inv. Nr. E 301. ARV² 647.12; Beazley Addenda² 275.

496 Auf der Seite B der Halsamphora ist eine weitere Thrakerin zu sehen, die einen Bratspieß in der rechten erhobenen Hand hält, vgl. Kat. 16. Möglicherweise stammt der Bratspieß in Orpheus' Hüfte von ihr. Die Frau ist nur durch die Seite A als Thrakerin zu erkennen, da sie keine Tätowierungen und auch keine thrakischen Trachtelemente aufweist. Somit wiederholt sich hier die Beobachtung des Stammos in Zürich, dass bei den Thrakerinnen auf der Seite B, auf der das Kontrastmedium Orpheus nicht vorhanden ist, das Versehen mit Tätowierungen zur Schaffung zweier möglichst starker Gegenpole unnötig wird (s. S. 91–92). Die Erkennbarkeit der Frau als Thrakerin ist auch ohne Tätowierungen oder Trachtelemente bereits durch die Seite A gewährleistet.

497 Vgl. Anm. 138. Auch Oakley 2013, 99.

Abb. 34.1-5 (= Kat. 16) Attisch rf. Halsamphora des Oinokles-Malers, um 470. London, British Museum, Inv. Nr. E 301

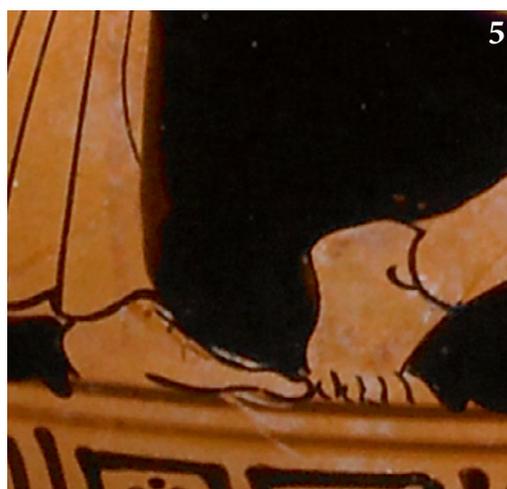




Abb. 35 Attisch rf. Kelchkrater des Euphronios, um 510. Cerveteri, Museo Archeologico Nazionale Cerite, Inv. Nr. 121110 (ehem. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1972.11.10)

Um dieses Phänomen genauer einordnen zu können, gilt es nun, einen Blick in die übrige Ikonographie rotfiguriger Vasen zu werfen. War zusätzlicher Farbauftrag in rot und weiß in der schwarzfigurigen Vasenmalerei noch üblich, wurde bei der rotfigurigen Technik zum Großteil darauf verzichtet⁴⁹⁹. Deren Wirkung basierte nun vornehmlich auf dem Zusammenspiel zwischen dem schwarzen Hintergrund und den roten Figuren⁵⁰⁰, was zusätzliche Farbe weitgehend überflüssig machte. Die Farbe Rot spielt außer beim keramischen Unterton der Figuren in den Bildern auch weiterhin eine – wenn auch sehr untergeordnete – Rolle. Am naheliegendsten ist naturgemäß das Malen von Blutstrahlen in Rot, das die in der rotfigurigen Vasenmalerei häufigste Verwendung von roter Farbe darstellt. Dies zeigt eindrücklich ein Kelchkrater in Cerveteri⁵⁰¹ (**Abb. 35**), auf dem Sarpedon prominent in der Mitte liegend aus drei Wunden rot blutet. Auch die auf der Londoner Halsamphora bemerkte rote Farbgebung der Tānie ist nichts Ungewöhnliches, wie eine Halsamphora in St. Petersburg⁵⁰² (**Abb. 36**) verdeutlicht,

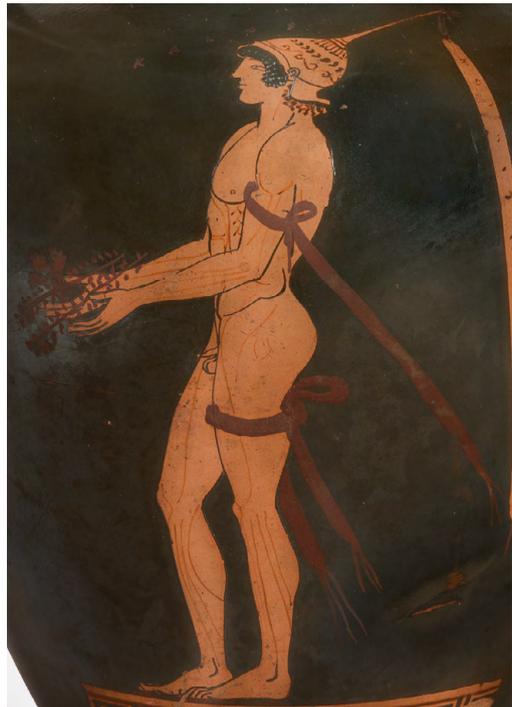


Abb. 36 Attisch rf. Halsamphora des Douris, um 480/470. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 5576

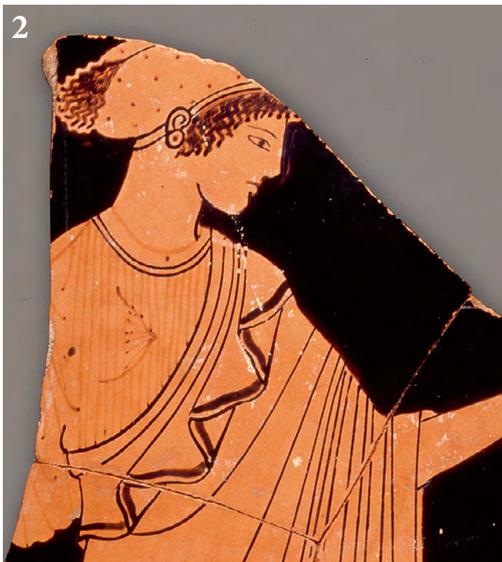
499 Vgl. z. B. Walter-Karydi 2002, 76; Wehgartner 2002, 89.

500 Wehgartner 2002, 89.

501 Cerveteri, Museo Archeologico Nazionale Cerite, Inv. Nr. 121110 (ehem. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1972.11.10). Beazley Addenda² 396.

502 St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 5576. ARV² 446.263; Beazley Addenda² 241; Beazley, Para. 512.

Abb. 37.1–2 Attisch rf. frag. Lekythos des Berlin-Malers, um 490/480. Princeton, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. 2000-149



auf der ein junger Mann zwei rote Tānien um Oberarm und -schenkel gebunden hat⁵⁰³. Die breiten Pinselstriche und ihre aufsehenerregende Präsenz im Bild indizieren, dass diese Details durch zusätzlichen Farbauftrag gewonnen wurden.

Doch wie verhält es sich mit der feineren eingebrannten roten Farbe, in der auch die Tätowierungen gehalten sind? Klarheit verschafft hier ein auf den ersten Blick recht unscheinbares Lekythosfragment in Princeton⁵⁰⁴ (Abb. 37), das aber gerade durch dessen Detailfreude einen besonderen Reiz ausstrahlt⁵⁰⁵. Dargestellt ist eine Frau vor einem Altar, die mit einem Chiton und einem Himation bekleidet ist, bei denen durch die Farbgebung eine feine Nuancierung der Kleidungsstücke erreicht wird. So sind die Falten des oberen Teils ihres Chitons kunstvoll in fein gebranntem Rot gehalten, um dessen Leichtigkeit im Vergleich zu dem schwereren, darüber drapierten Himation in schwarz zu veranschaulichen (Abb. 37.2). Auch der in schwarz gehaltene Kragen des Chitons – üblicherweise in doppelt gelegtem Chitonstoff genäht – ist schwerer als die leichten Falten des einfachen Chitonstoffes. Passend dazu sind die Halskette und die leicht durchscheinende rechte Brust ebenfalls rot gestaltet; die durch das Himation durchscheinende Linie, die die Kontur des rechten Beines nachvollzieht, ist stimmig wiederum in schwarz gehalten. Diese Technik, Details durch die Farbgebung weiter differenzieren zu können, findet sich auch in anderen Bildern wieder: So ist bspw. die Frisur der Frau auf der Amphora in Baltimore (Abb. 1.1) durch rot gebrannte Härchen im Nackenbereich ergänzt, was wiederum an die verlängerten Schläfenhaare des Orpheus auf dem Stamnos in Zürich (Abb. 28.8) erinnert.

In unserem heutigen Farbverständnis ist die Farbe Rot eine Signalfarbe⁵⁰⁶, was für die antiken Bilder nur teilweise zutrifft: Mag dies möglicherweise für die Blutstrahlen des Kelchkraters in Cerveteri und die Tānien auf der Halsamphora in St. Petersburg gelten, wird bei dem Lekythosfragment in Princeton und der Amphora in Baltimore sichtbar,

503 Zusätzlich dazu ist der Zweig, den der Mann in den Händen hält, ebenfalls in Rot gehalten.

504 Princeton, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. 2000-149.

505 Dies ist im weiten Feld der rotfigurigen Vasenmalerei bestimmt kein Einzelfall, kann aber in diesem Zusammenhang als gutes Beispiel dienen. Ähnlich feine Differenzierung ist z. B. auch bei Abb. 36 zu sehen.

506 Dazu vgl. Walter-Karydi 2002, 88.

dass die rot gebrannten Details nicht die Hauptsache der Darstellung ausmachen. Vielmehr können durch die grazilen roten Linien kleine Nuancierungen im Bild erreicht werden, wobei deren Feinheit entscheidend ist. Eben dadurch, dass sie sich farblich nicht sehr von der roten Farbe des Materials Ton unterscheiden, sind diese als kunstvolle Bereicherung der Darstellung zu verstehen und machen gerade durch ihre Unauffälligkeit – zumindest in diesen Fällen – an sich wenig aussagekräftige Darstellungen zu vielseitigen, kreativ gestalteten Bildern.

Diese Beobachtungen sind wiederum auf die rot gebrannten Tätowierungen übertragbar: Dass die roten Ornamente bildintern neben z.B. den schwarz gezeichneten Gewändern durchaus herausstechen, wird auch im bildexternen Vergleich mit der schwarz tätowierten Thrakerin auf der Nolanischen Amphora in München deutlich. Dennoch ist dies nicht als sinnhafte Betonung der Tätowierungen zu verstehen – hinreichend in den Vordergrund gerückt sind diese schon –, sondern eher im weiteren Kontext von ästhetischer Bereicherung zu sehen. Auch wenn die Thrakerinnen im Vergleich zu dem Lekythosfragment in Princeton und der Amphora in Baltimore durch ihre Anknüpfungspunkte an eine Fülle bildinterner und -externer ikonographischer Quellen an sich bereits sehr aussagekräftige Figuren sind, werden sie durch die Farbgebung der Tätowierungen um eine weitere Ebene vertieft. Dies wird besonders im Vergleich des Kopfes des Orpheus und des linken Armes der Thrakerin (**Abb. 28.8**) deutlich: Während die rot gebrannten Verlängerungen der Schläfenhaare des Orpheus an sich recht unauffällig sind und das Bild erst auf zweiten Blick bereichern, fallen die Tätowierungen derselben Farbe direkt darüber sofort ins Auge⁵⁰⁷. Und genau das ist das Besondere an den Tätowierungen: Einerseits wird durch die Feinheit der dem roten Grund farblich ähnlichen rot gebrannten Linien eine gewisse Reichhaltigkeit der Darstellung erreicht, während die Tätowierungen andererseits in ethnischer Hinsicht sinnhaft charakterisieren und als physiognomische Markierung eine besondere Betonung im Bild erfahren. So stehen kleine, ansonsten recht unauffällige rote Details auf

einmal im Zentrum der Aufmerksamkeit; die rote Farbgebung der Tätowierungen ist somit als ein weiterer Bestandteil der ohnehin schon vielseitigen Charakterisierung der thrakischen Frauen zu verstehen und ist vor allem im Kontext von Bereicherung zu sehen.

Diese vertiefende Charakterisierungsmöglichkeit durch rot gebrannte Details ist allerdings nur in der rotfigurigen Vasenmalerei gegeben, weshalb eine leider nur fragmentiert erhaltene weißgrundige Darstellung auf einer Kylix in Athen⁵⁰⁸ (**Abb. 38; Kat. 17**) in dieser Frage möglicherweise weitere Anhaltspunkte liefern kann. Die Farbgebung ist eine zentrale Komponente für die Bildkonstitution in der weißgrundigen Vasenmalerei und besitzt daher ein elaboriertes Farbkonzept⁵⁰⁹. Anders als bei der rotfigurigen Vasenmalerei, bei der neben dem zusätzlichen Farbauftrag in Rot oder Weiß nur keramische, also durch die Abstufung des Tonschlickers hergestellte Farben aufgebracht werden, zeichnen sich die weißgrundigen Vasen des fortgeschrittenen 5. Jhs. durch eine weite Farbpalette aus und integrieren z.B. auch Blau- oder Grüntöne in ihre Bilder⁵¹⁰. Daher sind hinsichtlich der Farbe der Tätowierungen bei der einzigen erhaltenen weißgrundigen Darstellung der Ermordung des Orpheus⁵¹¹ sicherlich ergänzende Beobachtungen zu machen.

Auch wenn die Farbpalette des beginnenden 5. Jhs. noch deutlich reduzierter war⁵¹², sind hier doch mehrere Farben ins Bild gesetzt: Sofort ins Auge fällt, dass die Mehrheit der Linien dieses Bildes nicht – wie in der rotfigurigen Vasenmalerei üblich – in schwarz gebranntem Tonschlicker,

508 Athen, Akropolismuseum, Inv. Nr. 439. ARV² 859, 860.2, 1580.2, 1672; Beazley Addenda² 298; Beazley, Para. 425.

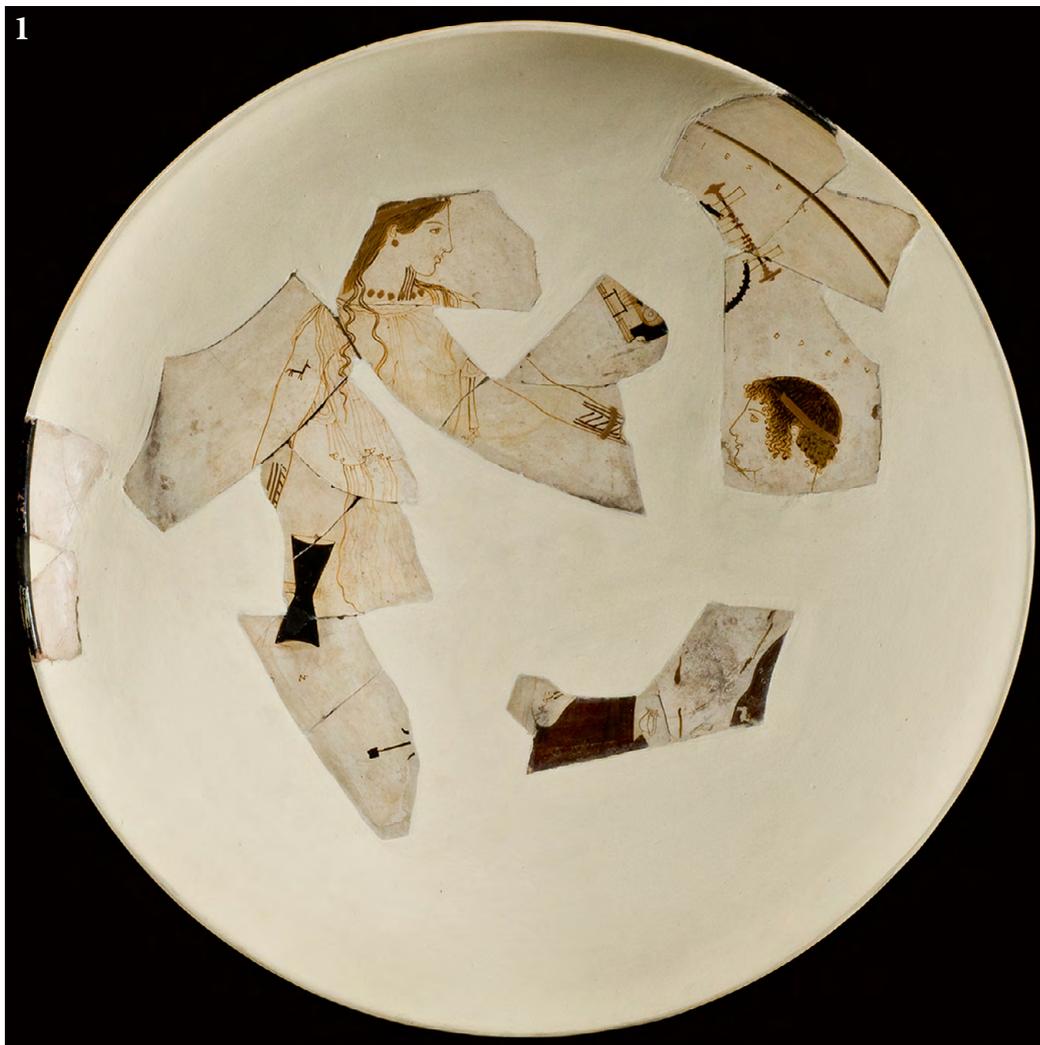
509 Koch-Brinkmann 1999, 49. Vgl. auch Mertens 2006. Technische Details bei Maish u. a. 2006, 14–15.

510 Koch-Brinkmann 1999, 59. Gerade diese Polychromie hat zu der Annahme geführt, dass die weißgrundigen Vasenbilder Reflexe der gleichzeitigen Malerei beinhalten würden, dazu vgl. Koch-Brinkmann 1999. Auch Walter-Karydi 2002, 76.

511 Die einzige weitere weißgrundige Darstellung im Zusammenhang mit Orpheus befindet sich auf einer Lekythos in Bâle (Bâle, Marché de l'art. ARV² 302.19bis; Beazley, Para. 357). Es handelt sich hierbei allerdings um die Darstellung einer Thrakerin mit dem Kopf des Orpheus, also einer auf die Ermordung folgenden Szene. Außerdem ist die Farbe bereits derart abgeblättert, dass die fragmentierte Kylix in Athen trotz ihres Erhaltungszustandes bessere Anhaltspunkte liefern kann.

512 Vgl. Koch-Brinkmann 1999, 49.

507 Dazu kommt, dass die unteren Bereiche der unteren drei Wellenornamente der Tätowierungen leicht schwarz sind. Möglicherweise sind dafür Tonschlickertropfen verantwortlich, weshalb die kleinen schwarzen Punkte nicht als bewusst angebracht gelten können.



sondern diesmal in Ockertönen ins Bild gesetzt ist⁵¹³. So sind die Thrakerin, die aufrecht und mit einer Doppelaxt bewaffnet vor Orpheus steht und ihren linken Fuß auf seinen Oberschenkel gesetzt hat⁵¹⁴, und der in die Knie gesunkene Orpheus⁵¹⁵ in ihrer Umrisslinie sowie in ihrer Bekleidung in hellen Ockertönen gestaltet. Diese vor dem Brand angebrachten Konturen werden auch hier durch nachträglich hinzugefügte, fast plastisch hervortretende Details⁵¹⁶ wie die Halskette um den Hals der Thrakerin, den Ohrring und einen Armreif um den linken Arm sowie die Tānie in Orpheus' Haar ergänzt, die alle ebenso ockerfarben sind⁵¹⁷. Die einzigen Details, die in dem in der rotfigurigen Vasenmalerei gewohnten Schwarz gehalten sind, sind der Mantel des Orpheus, die Doppelaxt, die zwei langen, auf die rechte Schulter fallenden Locken – und die als Tätowierungen anzusprechenden Hautornamente auf dem Körper der Thrakerin: die vier Parallellinien auf der Kehle (**Abb. 38.2**), der Hirsch⁵¹⁸ auf dem rechten Oberarm und die drei Parallelstriche mit den angrenzenden Diagonallinien auf dem rechten Unterarm (**Abb. 38.4**), mehrere Diagonalstriche auf dem linken Unterarm, die durch je zwei Parallellinien begrenzt sind (**Abb. 38.5**), sowie der noch erhaltene Ansatz zweier Parallelstriche auf dem Fußrücken des linken Fußes, der auf Orpheus' Oberschenkel steht (**Abb. 38.6**). Es fällt auf, dass in dieser Darstellung die Farbpalette gleichsam umgedreht wird: Waren in der rotfigurigen Vasenmalerei schwarze Striche als Umrisslinien und zur Angabe von Falten vorherrschend, übernimmt hier die Farbe Ocker diese Funktion. Das Schwarz wiederum wird zur Gestaltung kleiner Details zur farblichen Bereicherung der Darstellung hergenommen⁵¹⁹. Diese Freude an farbllichem Kontrast

und bunter Fülle ist bei der Ausführung der Details deutlich sichtbar: So werden die schwarzen Tätowierungen am linken Unterarm bzw. an der Kehle mit dem plastisch hervortretenden ockerfarbenen Armreif bzw. der Halskette überschritten, was die farbliche Vielfalt an diesen Stellen noch einmal besonders betont. Die Komposition der Armreifen um tätowierte Arme erinnert an den Stamnos in Zürich, bei dem die Armreifen ebenso dazu benutzt wurden, den Anbringungsort der Tätowierungen auf der Haut im Gegensatz zu den um den Arm gewundenen Armreifen zu verdeutlichen. Auch wenn hierbei beide Details rot gestaltet waren, handelte es sich doch deutlich sichtbar um einerseits gemaltes bzw. andererseits um gebranntes Rot. Sowohl in rotfigurigen als auch in weißgrundigen Vasenbildern wird Farbigekeit also offensichtlich eingesetzt, um die Figuren zu bereichern und in ihrer vielfältigen Aufmachung zu betonen sowie um die kleinen Details innerhalb des Bildes vertiefend zu nuancieren.

Ein kleines Zwischenfazit: Betrachtet man die Reihe der bisher gezeigten Darstellungen der Ermordung des Orpheus, sind folgende Aussagen zu treffen. Das Spektrum der Machart thrakischer Tätowierungen reicht von parallelen bzw. diagonalen Strichen über Wellenlinien und Winkelmustern bis hin zu Leiterornamenten und Tieren⁵²⁰. Am häufigsten sind die Tätowierungen auf die Unter- bzw. Oberarme gemalt, ebenso beliebte Anbringungsorte sind die Kehlen und die Fußrücken: Jedes Körperteil, das nicht vom Gewand bedeckt war, *konnte* also tätowiert werden, *musste* es aber nicht. So ist bspw. die Thrakerin auf der Nolanischen Amphora in München nur auf den Armen mit Hautornamentierungen versehen, während z. B. die Thrakerin auf der fragmentierten Kylix in Athen an jeder verfügbaren Stelle tätowiert ist. Dafür gibt es keine erkennbaren Gesetzmäßigkeiten; die Menge der Tätowierungen bzw. die Anbringungsorte derselben haben keine Auswirkungen auf die übrige Darstellung. Das gleiche gilt für die Art der Tätowierungen: Bildintern hat es keinen Einfluss, ob Wellenlinien oder Leiterornamente zur Konstituierung der Tätowie-

513 Dies ist eine allgemeine Eigenart der weißgrundigen Vasenmalerei (vgl. auch Abb. 67) und soll an dieser Stelle exemplarisch anhand der fragmentierten Kylix in Athen erklärt werden.

514 Zur genauen Bildbeschreibung vgl. Kat. 17.

515 Die nur fragmentiert erhaltene Spitze eines Bratspießes lässt vermuten, dass er bereits tödlich getroffen wurde, vgl. Kat. 17.

516 Zu plastisch aufgetragenen Elementen in der attischen Vasenmalerei allgemein vgl. Cohen 2006b.

517 Die Tānie in Orpheus' Haar scheint ein klein wenig rötlicher zu sein als die anderen Details.

518 Zimmermann 1980, 177.

519 Auch wenn die heutige Farbgebung einem defizitären Erhaltungszustand geschuldet wäre, wäre das Schwarz der Tätowierungen etc. ebenso verblasst bzw. hätte sich verändert. Somit ist davon auszuge-

hen, dass hier bewusst zwei unterschiedliche Farben ins Bild gesetzt wurden; welche Farbnuancierung im Einzelnen dem antiken Zustand entspricht, ist in diesem Zusammenhang nicht von Bedeutung.

520 Eine vollständige Aufstellung der Spielarten thrakischer Tätowierungen findet sich bei Zimmermann 1980, 184.

rungen verwendet wurden⁵²¹. Das gleiche gilt für die Farbgebung: Ob die Hautornamentierungen nun der Farbe der Umrisslinien bzw. Gewandfalten entsprechen oder von ihr abweichen, hat an sich keine weiteren Auswirkungen auf die Bildaussage. Der einzige Sinn, der mit der Auffächerung des Farbspektrums erreicht werden konnte, war, die Tätowierungen noch detailreicher zu machen und durch die farbliche Absetzung von z. B. Armreifen ästhetisch zu bereichern. Diese Parameter der Menge, des Anbringungsortes, der Art und der Farbgebung der Tätowierungen konnten also völlig frei im Bild eingesetzt werden, ohne die grundlegenden Bildgegebenheiten zu verändern; die Frauen werden nicht „wilder“ oder in ihrer Kontrastfunktion stärker im Bild gewichtet je mehr farbige Tätowierungen sie an allen verfügbaren Stellen ihrer Körper aufweisen. An der eigentlichen Bildkomposition ändert sich bei den gezeigten Thrakerinnenbildern nichts.

Das abgerundete Bild eines bewusst eingesetzten Gegensatzes zu Orpheus entsteht durch das Zusammenspiel zweier verschiedener Kategorien ikonographischer Elemente: Die Tätowierungen sowie die weiteren ethnischen Kennzeichnungsmittel und die anderen Instrumente – wie die ungeordneten Haare oder die geblähten Kleider –, die die Figuren als „wild“ im Bild kennzeichnen. In der Forschung werden diese beiden Arten oftmals nicht explizit unterschieden, was zu der Annahme geführt hat, die Tätowierungen wären an sich Darstellungsmittel einer nicht näher definierten Zügellosigkeit⁵²². Um mögliche Fehlschlüsse zu vermeiden, ist es allerdings wichtig, die Herkunft der jeweiligen Kennzeichnungen sauber zu

trennen. Am besten kann dies die Thrakerin auf der fragmentierten Kylix in Athen verdeutlichen, die allein von der formalen Aufmachung – den wohlgeordneten Locken und dem üblichen Chiton – her nicht von einer konventionellen athenischen Frauenfigur zu unterscheiden ist⁵²³; allein die Tätowierungen und der Bildkontext setzen sie in Beziehung zu den wilden Thrakerinnen des Stamnos in Zürich⁵²⁴. Dennoch ist sie an allen verfügbaren Anbringungsorten mit auch noch farblich unterschiedenen Tätowierungen ausgestattet. Die Intensität der Tätowierungen und der zusätzlichen Charakterisierungsmittel der Wildheit müssen also nicht übereinstimmen und sind nicht abhängig voneinander: Es sind nicht die Tätowierungen, die eine mögliche Botschaft der Zügellosigkeit der Frauen im Bild transportieren.

Dies führt zu einer weiteren Schlussfolgerung: Die ethnische Herkunft an sich ist ein nicht intensivierbares Gut. Diejenigen Frauenfiguren, die eine größere Menge an Tätowierungen auf allen verfügbaren Körperstellen aufweisen, sind nicht „thrakischer“ als die anderen. Zumindest in der Reihe der bisher gezeigten Bilder wird dadurch der intendierte bildinterne Kontrast zu Orpheus nicht größer. Somit wird ein grundlegender Unterschied zu den Alterszügen deutlich: Dort bestimmten die Menge und der Grad der Alterszüge maßgeblich die Bildaussage⁵²⁵; die durch die Tätowierungen angezeigte ethnische Herkunft ist an sich nicht steigerbar. Daher ist es auch in diesem Fall für die Bildaussage nicht wichtig, wo, welche, wie viele und wie farbige Tätowierungen auf den Frauenkörpern angebracht wurden: Die Hauptsache ist, dass sie durch die Hautornamentierungen als thrakisch markiert sind.

Doch auch hier kann – wie so oft in der attischen Bilderwelt – nicht pauschalisiert werden; dabei hilft ein Blick auf die beiden Enden der Skala.

Auf einem Kolonettenkrater in München⁵²⁶ (**Abb. 39; Kat. 18**) begegnen auf beiden Seiten Frauen, deren Körper mit einer Fülle an thraki-

521 Marta Saporiti hält einen interessanten Gedanken- gang zu diesem Thema bereit, indem sie postuliert, dass die Körperfläche der Thrakerinnen, auf der die Tätowierungen angebracht sind, quasi ein Zitat des Vasenmalers eines „anonimo meta-autore del tatuaggio impresso sui corpi“ (Saporiti 2009, 132) darstelle. Wenn die Tätowierungen, so Saporiti, von einem implizierten thrakischen Künstler stammten und sie in ihrer Ausarbeitung stark vereinfacht wären, könnte dies beim antiken Betrachter den Eindruck einer primitiven Kunstfertigkeit bzw. einer sehr einfachen Bildsprache hervorrufen – im Gegensatz zu der elaborierten handwerklichen Leistung, die der Betrachter in Händen halte, Saporiti 2009, 134–136. Leider ist dies nicht beweisbar, zeigt aber dennoch das große Assoziationspotential, das in dieser Art von Darstellung angelegt ist und auch heutige Betrachter zum Nachdenken anregt. Speziell zu den Tiergestalten vgl. auch Renaut 2011, 194; Zidarov 2017.

522 Vgl. z. B. Tsiafakis 2000, 375; Lorenz 2008, 302; Lee 2009, 173.

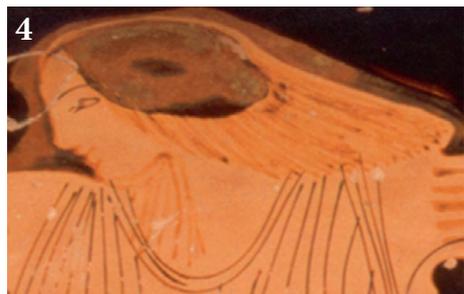
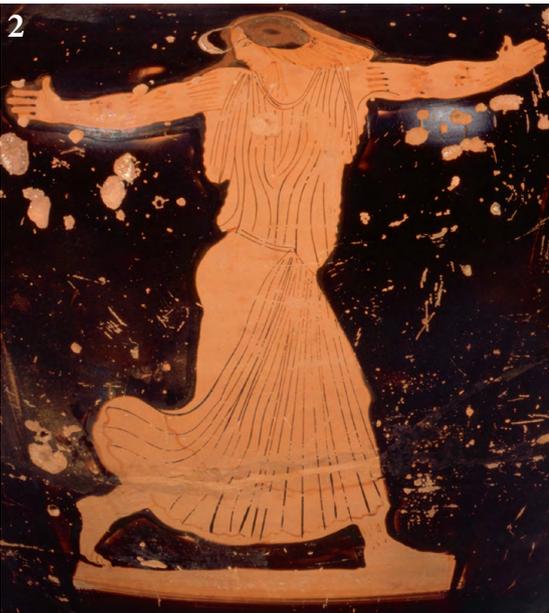
523 Für diesen Hinweis danke ich herzlich Tonio Hölscher.

524 Dabei ist natürlich zu beachten, dass die Komposition mit lediglich zwei Figuren durch die beinahe intime Nähe andere Voraussetzungen erfüllen muss, dazu vgl. S. 93–94.

525 Vgl. S. 47.

526 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2378. ARV² 551.9; Beazley Addenda² 257; Beazley, Para. 387.

Abb. 39.1-4 (= Kat. 18) Attisch rf. Kolonettenkrater des Pan-Malers, um 470. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2378



schen Hautornamentierungen regelrecht übersät sind: Es finden sich hier die verschiedensten Muster, die von Längsstrichen und Wellenlinien über Zickzack- und Strichbänder sowie Punktreihen bis hin zu Strahlenrosetten und in Strichen wiedergegebenen Tiergestalten⁵²⁷ reichen⁵²⁸. Verteilt sind diese Zeichen über die jeweiligen Arme und Beine sowie über Kinn, Hals und Dekolleté⁵²⁹. Es entsteht der Eindruck, als ob dem Maler daran gelegen wäre, jeden freien Platz mit ornamentalen und figuralen Elementen auszufüllen. Damit unterscheidet sich diese Darstellung deutlich von den bereits gezeigten Thrakerinnen auf den Bildern der Ermordung des Orpheus: War bei diesen noch jedes unbedeckte Körperteil mit *einem* Ornament ausgestattet, so ist bei den Frauen auf dem Münchener Kolonettenkrater jeder Zentimeter Haut durch *mehrere* Tätowierungen bedeckt. Das geht sogar so weit, dass im Brustbereich der Thrakerin auf Seite A (**Abb. 39.1**) durch verkürzte Wellenlinien, die in Richtung der nicht durch das Gewand durchscheinenden Brust zeigen, indiziert wird, dass sich die Tätowierungen unter dem Gewand fortsetzen; auf der Brust war keine der bisher gezeigten Frauen tätowiert. Ebenso teilt sich die untere Partie des Chitons an der Stelle des linken vorderen Beines⁵³⁰, um den Blick nicht nur auf die Füße, sondern auf beinahe das gesamte – tätowierte – Bein freizugeben⁵³¹. Tatsächlich handelt es sich bei der Frau auf Seite A um die dezidierteste erhaltene Darstellung von thrakischen Tätowierungen des 5. Jhs.⁵³²

527 Konrad Zimmermann deutet diese Tiergestalten als Hirsche, vgl. Zimmermann 1980, 174. Ebenso Mayor 2014, 98.

528 Für eine ausführlichere Beschreibung vgl. Kat. 18.

529 Die Ornamente in diesem Bereich sind zweifelsfrei von den Haaren zu unterscheiden, da sie sich auch auf dem Kinn befinden und so in gegenläufiger Richtung zu den Haaren gemalt sind. Somit ist dies nicht mit in das Dekolleté fallenden Haaren zu verbinden, sondern eindeutig als Körperornamentik zu verstehen.

530 Tsiafakis 2000, 376. Ikonographische Parallelen, bei denen sich der üblicherweise unten geschlossene Chiton teilt, sind mir nicht bekannt.

531 In diesem Fall ergänzt sich das zusätzliche Charakterisierungsmittel des durch die Geschwindigkeit geöffneten Gewandes besonders gut mit der dadurch gewonnenen zusätzlichen Hautfläche für Tätowierungen.

532 Die einzige Darstellung, die annähernd viele Tätowierungen aufweist, führt in den unteritalischen Bereich des 4. Jhs. (vgl. einen apulischen Kelchkrater in Amsterdam, Universiteit Allard Pierson Stichting,

Ähnlich wie bei den bereits gezeigten Thrakerinnenbildern geht die Hautornamentierung Hand in Hand mit mehreren Bildelementen, die die Zügellosigkeit der Frauen hervorheben⁵³³. Die Haare der Thrakerin auf Seite A (**Abb. 39.3**) fallen nicht nur in strähniger Auflösung auf ihre Schultern, wie bei den bereits gezeigten Thrakerinnen, sie „fliegen“ geradezu nach hinten weg, was der große Abstand zwischen ihrer linken Schulter und dem Haarschopf indiziert. Die Lücke zwischen dem Schulterbereich und den Haarspitzen ist zwar bei der Thrakerin auf Seite B (**Abb. 39.4**) nicht vorhanden, dennoch stehen die Haare beinahe struppig in geraden Strähnen nach hinten weg. Durch die große Schrittstellung ihrer Beine sowie durch das sich über ihrem linken Fuß blähende Gewand wird die Dynamik der beiden Frauen hervorgehoben und lässt wiederum die bereits beim Stammos in Zürich erkannte Assoziation mit Mänadendarstellungen wachwerden. Zusätzlich dazu wirken beide Chitone wie an den Armen aufgerissen, denn sie weisen um die Schultern jeweils ein großes Loch auf⁵³⁴. Die Thrakerin auf der Seite A ist mit einem Schwert bewaffnet; die dazugehörige Schwertscheide hält sie in der linken Hand. Über den Chiton hat sie auf Hüfthöhe eine Art Binde mit Zinnenornamenten geschlungen, wie sie häufig auf Bildern aus dem thrakischen Kontext vorkommen⁵³⁵. Allerdings tauchen diese Ornamente vereinzelt auch in anderen Bildzusammenhängen

Inv. Nr. 2581), was vermutlich dem allgemeinen „Ornamentierungsdrang“ dieser Zeit entspricht. Saporiti setzt die reichhaltige Darstellung der Tätowierungen auf dem Kolonettenkrater in München mit einer fragmentierten Kylix in Adria (Adria, Museo Civico, Inv. Nr. B 496. ARV² 409.44; Beazley Addenda² 233) gleich, vgl. Saporiti 2009, 132. Dem ist allerdings zu widersprechen, da bei der Thrakerin auf der Kylix in Adria zwischen den jeweiligen Hautornamentierungen zumindest ein wenig Platz gelassen wurde und zudem ihr Fuß untätowiert ist.

533 Dazu vgl. Tsiafakis 2000, 375–376, allerdings ohne die Tätowierungen formal von den zusätzlichen Charakterisierungselementen zu trennen.

534 Ein üblicher Chiton ist normalerweise an den Oberarmen zusammengefasst, vgl. Frielinghaus 2006, 334. Sogar der Chiton der Mänaden auf der Kylix in Berlin (Abb. 30) ist über den Oberarmen zusammengenäht. Auch wenn er auf die Schultern hochgerutscht ist, weist deren Chiton nicht so große Löcher wie der der Frauen auf dem Münchener Kolonettenkrater auf. Vgl. auch den Chiton der Thrakerin auf der Kylix in Athen (Abb. 38), der allerdings nicht derartig gebläht erscheint.

535 Vgl. z. B. Abb. 29. Auch Zimmermann deutet diese Ornamentik als thrakisch, Zimmermann 1980, 174.



Abb. 40 Attisch rf. Glockenkrater des Malers von London E 497, um 440–430. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1924.97.30

auf, wie z. B. eine Kalpis in Tarent⁵³⁶ zeigt, auf der Eriphyle das Halsband der Harmonia entgegennimmt⁵³⁷. Deshalb kann diese Ornamentierung nicht als exklusiv thrakisch interpretiert werden, auch wenn sie in den meisten Fällen sicher in diese Richtung weisen soll. Die Diskrepanz zur thrakischen Tracht *par excellence*, der Zeira, sowie fehlende ikonographische Parallelen lassen es nicht zu, die Hüftbinde als Trachtelement zu deuten. Vielmehr ist auch dieses in den weiteren Zusammenhang der Ornamentierungsfreude in der Aufmachung dieser Frauenfigur zu stellen. Gleiches gilt für die rote Farbgebung in der Gestaltung der Thrakerin, die neben den schwarzgebrannten Körper- und Gewandlinien in diesem Fall die Mehrheit innerhalb der Darstellung ausmacht: Sämtliche Tätowierungen⁵³⁸, die Zinnenornamente der Hüftbinde sowie die Haare sind in feinem rot gebranntem Tonschlicker gehalten. Die roten Haare wiederum fallen in diesem Bild besonders ins Auge und sind daher in einen weiteren ikonographischen Kontext einzuordnen. In der Reihe der bisher gezeigten Thrakerinnendarstellungen kommen öfter rote Details in der Haargestaltung vor: So sind die Haare der Thrakerinnen auf dem Stamnos in Zürich mit roten Strähnen durchzogen, während die unteren Haarpartien der Thrakerinnen auf der Londoner Halsamphora und auf der Seite B des Kolonettenkraters in Mün-

chen ebenfalls aus rot gebrannten Locken bzw. Strähnen bestehen. Bei der Münchener Nolanischen Amphora und bei der fragmentierten Kylix in Athen wiederum sind die Haare in der Farbe der Körperaußen- bzw. der Gewandlinien gehalten, auch wenn die Haare der letzteren einen ein wenig dunkleren Ockerton annehmen. Desponia Tsiafakis postuliert für die rote Färbung der Haare einen ethnischen Hintergrund und belegt dies mit einer schwarzfigurigen Darstellung thrakischer Krieger, deren Haare rot gemalt sind⁵³⁹. Auch hier gibt es eine dazu passende Schriftquelle von Xenophanes, nach der die Thraker blaue Augen und rote Haare hätten⁵⁴⁰. Doch zählt in dieser Hinsicht die ikonographische Präsentation: Im Bereich der Frauenfiguren ist die Thrakerin auf der Seite A des Kolonettenkraters in München die einzige Figur, bei der die rot gebrannte Haargestaltung durchgängig ist. Erweitert man den Blickwinkel, wird deutlich, dass die rote Haargestaltung auch bei nicht-thrakischen Figuren nichts Ungewöhnliches ist. So sind bspw. die Haarpartien der Figuren auf dem bereits zum Vergleich herangezogenen Kelchkrater in Cerveteri (Abb. 35) mit rot gebrannten Details gespickt – seien es nun der gesamte Haarschopf wie bei Sarpedon und Thanatos, lediglich die vordere Haarpartie wie bei Hermes oder nur die Haarspitzen wie bei Hypnos. Auch wenn dies eher in einen erweiterten Kontext von Bildbereicherung und farblicher Vielfalt einzuordnen ist, ist dennoch nicht auszuschließen, dass rote Haare innerhalb thrakischer Bilder punktuell durchaus ein Assoziationspotential bereithielten. Dennoch können rote Haare formal nicht als sicherer thrakischer Herkunftsindikator innerhalb der Bilderwelt dienen. Im Falle der Thrakerin auf Seite A des Kolonettenkraters in München ist zumindest auffällig, dass gerade diejenigen Elemente, die von der konventionellen Darstellung einer Frauenfigur abweichen – die Tätowierungen, die Hüftbinde sowie die Haare –, rot gebrannt sind.

Am anderen Ende der Skala steht ein Glockenkrater in New York⁵⁴¹ (Abb. 40), auf dem in der Mitte ein Thraker in Zeira, Schnürstiefeln sowie mit phrygischer Mütze und Speer in der rechten Hand frontal zum Betrachter steht. Links von

536 Tarent, Slg. Ragusa, Inv. Nr. 98. Eine gute Abbildung findet sich bei LIMC III,2 (1986) Nr. 5 s. v. Eriphyle.

537 S. bspw. auch das Tuch auf der Kline der Prothesisdarstellung auf der Loutrophoros in München (Abb. 66).

538 Die Punkte bspw. an den unteren Enden der Zickzacklinien sind als schwarzgebrannte Tropfen zu verstehen und nicht intentional schwarz gestaltet.

539 Tsiafakis 2000, 371 mit Anm. 35. Ebenso Mayor 2014, 97; Lee 2015, 50. Lee spricht von „blond hair“, Lee 2015, 84.

540 Xenophan. 16. Dazu Sparkes 2011, 140.

541 New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 24.97.30. ARV² 1079.2; Beazley Addenda² 326.

ihm sitzt Orpheus mit einem Himation bekleidet und mit seiner Lyra im Schoß auf einem Felsen, während rechts von dem Thraker eine Frau steht, die den rechten Fuß auf einem Stein abstellt und mit dem Thraker in ein Gespräch vertieft zu sein scheint⁵⁴². Die Frau ist mit einem Chiton bekleidet, hat ihre Haare mit einer Binde hochgebunden und hält in der linken Hand eine Sichel. Sie ist nur aufgrund der Präsenz des Orpheus und des betont thrakischen Mannes in der Mitte als Thrakerin anzusprechen⁵⁴³; sie selbst trägt keinerlei thrakische Symbole. Es handelt sich hierbei um die undezierteste, ja beinahe unspektakulärste Darstellung einer Thrakerin und zeigt deutlich, wie unspezifisch eine Figur ohne die bereits gezeigten Charakterisierungsmittel werden kann: Weder ist sie in ihrer Herkunft charakterisiert, durch die häufig damit verbundene Fülle an exotischen Nuancen betont noch ist sie durch zusätzliche Details wie die geblähten Gewänder oder strähnige Haare als zügellos gekennzeichnet. Sie verkommt dadurch zu einer Randfigur; im Mittelpunkt steht der Thraker mit seiner prächtigen Ausstattung.

Gerade durch die Gegenüberstellung dieser beiden Thrakerinnendarstellungen zeigt sich deutlich, dass die Frauenfigur auf der Seite A des Kolonettenkraters in München die größere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Der Grund dafür ist ihre deutlich ausdifferenziertere und vielschichtiger Ikonographie, die sie zum einen stark von einer konventionellen Frauenfigur absetzt und sie zum anderen gerade dadurch sehr aussagekräftig macht: Beide Frauenfiguren des Kolonettenkraters in München sind bildintern weder auf eine dritte Person bezogen noch tragen sie – mit Ausnahme des Schwertes der Frau auf Seite A – Attribute. Sie besitzen keinerlei Bildkontext, stehen im Mittelpunkt und sind allein durch ihren Körper, der auf jedem einzelnen Zentimeter Haut durch eine Fülle an farbigen Ornamenten verziert ist, derart distinktiv in ihrem Wesen charakterisiert, dass sie gar keine sie umgebende Handlung

mehr benötigen. So wird auch Orpheus als Referenzfigur zur Kontrastierung auf einmal völlig unnötig⁵⁴⁴; die Frauen sprechen allein durch ihre Aufmachung für sich. Um auf die vorherige Beobachtung der Nicht-Intensivierbarkeit ethnischer Herkunft zurückzukommen, stellt sich die Frau auf der Seite A des Kolonettenkraters in München als Sonderfall heraus. War die intendierte bildinterne Kontrastierung beim Rest der bisher gezeigten Thrakerinnen durch die Menge und den Grad ihrer Tätowierungen noch unbeeinflusst geblieben, liegt der Schlüssel zum Verständnis der Fülle in der Aufmachung dieser Frauenfigur vielleicht gerade darin, dass Orpheus als direkte Referenzfigur fehlt. Die Thrakerin ist gleichsam aus dem üblichen Kontext „herausgezogen“ und in den Mittelpunkt der Betrachtung gesetzt worden. Auch wenn sie ohne die überbordenden Tätowierungen sofort als Thrakerin zu erkennen ist, gelingt durch die ornamentale und figurale Vielfalt trotz – oder gerade wegen – der Absenz eines bildinternen Gegenpols ein rundum stimmiges Bild kultureller Differenz⁵⁴⁵.

Dieser Effekt, der durch die zusätzlichen Bildelemente zwar ergänzt, aber nicht genuin konstituiert wird, funktioniert zum Großteil auf der Ebene der Tätowierungen. Es zeigt sich, dass der kreative Einsatz von Hautornamentierungen die ideale Plattform bildet, um gerade den Gegensatz zwischen gewohnter makelloser Haut und intentionaler permanenter Verkörperlichung von Symbolen spielerisch zu visualisieren. Tätowierungen fallen auf, sind exotisch und strahlen einen Reiz aus, der gerade hinsichtlich der herkömmlichen Idee weiblicher makelloser Schönheit für Überraschungsmomente sorgt. Auch heute – in Zeiten,

544 Auch Lorenz 2008, 302.

545 Dass die alleinige Präsentation einer tätowierten thrakischen Frau kein Garant für die beschriebenen Strategien ist, zeigt die bereits in Anm. 498 erwähnte *Kylix* in New York (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 96.9.37. ARV² 379.156; Beazley *Ad-denda*² 227), die eine am Hals, an den Armen und auf den Fußrücken tätowierte Frau mit Speer und Zeira zeigt. Allein von der Menge, den Anbringungsorten und der Art sind die Tätowierungen nicht von denen der bereits gezeigten Thrakerinnen zu unterscheiden. Die Farbe der Tätowierungen stimmt mit derjenigen der Körperaußen- und Gewandlinien überein. Auch wenn die Frau an allen verfügbaren Stellen tätowiert ist und obendrein noch ein zusätzliches thrakisches Zeichen – die Zeira – trägt, erreicht deren Ausstattung dennoch nicht den Grad derjenigen der Thrakerin der Seite A des Kolonettenkraters in München. Dies unterstreicht noch einmal die Sonderstellung derselben.

542 Das Gespräch ist durch die Handgesten angezeigt, vgl. z. B. Abb. 7. Vielleicht ist die Szene so zu verstehen, dass der Thraker die Frau davon abhalten möchte, Orpheus zu töten. Sie hat aber bereits die Sichel in der Hand.

543 Das geht sogar so weit, dass die Szene nur mittels des durch den Thraker in der Mitte und durch Orpheus angezeigten thrakischen „Settings“ von Bildern wie bspw. der Ermordung des Pentheus durch Mänaden (z. B. auf einer *Lekanis* in Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 445) unterscheidbar wird.

in denen Tätowierungen gerade wieder in Mode gekommen sind, – ist dieses Spiel mit den Erwartungen und Sehgewohnheiten des Publikums immer noch Nährboden für kreatives Schaffen: Der Künstler Cheyenne Randall aus Seattle versteht tausendfach reproduzierte Fotografien berühmter weiblicher Schönheitsikonen und gesellschaftlicher Referenzfiguren wie bspw. Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Jackie Kennedy oder Herzogin Kate mit Tätowierungen⁵⁴⁶. Auch hier wird die Anbringung auf diejenigen Körperteile beschränkt, die aufgrund der Bildkomposition besonders in den Augenfokus gerückt sind: die bereits durch die Kleidung betonten Schulterpartien von Audrey Hepburn oder Marilyn Monroe, die gesamte Armlänge von Jackie Kennedy, den sie als First Lady unterstützend auf den rechten Unterarm ihres Mannes gelegt hat, sowie den durch dessen Drehung und die Spitze des Dekolletés ihres Brautkleides besonders in Szene gesetzten Hals von Herzogin Kate. Das was zählt, ist die effektvolle Einpassung in die Komposition – das gleiche Prinzip, wie es bei den Thrakerinnen auf den attischen Vasen des 5. Jhs. v. Chr. angewendet wurde. Die rein ethnische Markierung der Thrakerinnen konnte so im Zusammenspiel mit mehreren anderen Bestandteilen Bilder kräftiger, wehrhafter und gefährlicher Frauen mit einer Art „Kriegsbemalung“ erschaffen, ohne aber an sich ein Zeichen von Wildheit zu sein. Das macht das Bildmittel der Tätowierungen deutlich flexibler als z. B. die Alterszüge, was sich wiederum in der Bewertung der Frauenfiguren im Bild niederschlägt. Anders als die Alterszüge, die zum Großteil mit pejorativen Absichten ins Bild gesetzt wurden, sind auf den Körpern der Thrakerinnen keinerlei Mittel der Abwertung und Diffamierung zu erkennen: Weder sind sie durch eine in den Körper eingeschriebene Schwäche gezeichnet noch werden sie durch groteske Deformierungen der Lächerlichkeit preisgegeben⁵⁴⁷. Vielmehr tre-

ten die Thrakerin als wehrhafte und gefährliche Frauen auf, die – zumindest im Bild als solche präsentierte – konventionelle attische Männer auf grausame Art und Weise ermorden. Dennoch sind diese, wie Tsiafakis überzeugend postuliert, nicht als feindliche oder als untergeordnete bzw. mindere Vertreterinnen eines anderen Volkes gestaltet⁵⁴⁸. Der Fokus liegt zwar darauf, ethnische Andersartigkeit mit allen zur Verfügung stehenden Bildmitteln herzustellen, dennoch geschieht dies – zumindest in den gezeigten Darstellungen – auf Augenhöhe. Auch wenn in den antiken Schriftquellen die Tätowierungen als Strafe für die Ermordung des Orpheus umgedeutet wurden⁵⁴⁹ und sie von der Forschung als Bestandteil eines nicht näher definierten Barbarentums als kulturell unterlegene Gegenspieler einer „griechischen Zivilisation“ oftmals als negativ konnotiert bewertet wurden⁵⁵⁰, steht in dieser Untersuchung die ikonographische Präsentation im Vordergrund, bei der die Bewertung der Tätowierungen um einiges

548 Tsiafakis 2000, 388.

549 Vgl. z. B. Anth. Gr. 7, 10, 1–4: „Orpheus, Kalliopes und Oiagros' Sohn, war gestorben, / und es weinten vor Schmerz blonde bistonische [Volksstamm der Thraker (Bäbler 1998, 194–195), Anm. d. Verf.] Frau. / Blutig färbten sie sich die Arme mit Stichen und streuten / über ihr thrakisches Haar dunkel sich Asche und Staub.“ Die Verwendung des Verbs στίζειν belegt, dass hier tatsächlich Tätowierungen gemeint waren. Dazu vgl. Zimmermann 1980, 187; Tsiafakis 2000, 372; Renaut 2011, 196; Zidarov 2017, 137; eine Übersicht über alle Schriftquellen hierzu findet sich bei Jones 1987, 145. Man versuchte anscheinend, die als seltsam empfundenen Tätowierungen in die eigene Mythologie aufzunehmen und sie so zu erklären, ähnlich Zimmermann 1980, 187. Ob diese Episode Eingang in die Bilder gefunden hat, ist umstritten: Dafür spricht, dass der Einsatz von Tätowierungen auf Frauen beschränkt war; thrakische Männer werden dagegen nie mit Tätowierungen dargestellt (vgl. z. B. Abb. 29); dazu vgl. Zimmermann 1980, 187; Osborne 2011, 141; Renaut 2011, 192; Mayor 2014, 106; Jenkins u. a. 2015, 221. Andererseits sind die bei der Ermordung des Orpheus dargestellten Frauen bereits tätowiert, vgl. Tsiafakis 2000, 373.

550 Vgl. z. B. Raeck 1981, 68; Cohen 2000b, 114; Muth 2008, 541; Saporiti 2009, 131–137; Osborne 2011, 140; Wrenhaven 2011, 109. Viele Forscher bezeichnen die Tätowierungen als Zeichen von Erniedrigung (vgl. Jones 1987, 143; Renaut 2011, 197; Wrenhaven 2011, 109; Mayor 2014, 105) und erklären dies z. T. damit, dass Sklaven zur Strafe tätowiert wurden (dazu vgl. Jones 1987; auch Wrenhaven 2011, 108; Mayor 2014, 95). Dies geht sogar so weit, dass Jiri Frel die Tätowierungen als „special scarification, wrongly called tattoos by archaeologists“ benennt, vgl. Frel 1981, 5.

546 Die Bilder sind einzusehen unter <<http://shopped-tattoos.tumblr.com>> (Audrey Hepburn; eingesehen am 06.02.2016); <<http://shoppedtattoos.tumblr.com>> (Marilyn Monroe, Jackie Kennedy; eingesehen am 23.08.2017); <<http://www.ufunk.net/en/artistes/shopped-tattoos-cheyenne-randall/>> (Herzogin Kate; eingesehen am 23.08.2017). Die beigefügten Männer (z. B. John F. Kennedy oder Prinz William) sind ebenfalls tätowiert. Der Fokus wird vom Künstler nicht speziell auf die Frauen gelegt, sondern gilt sowohl in Paarbildern als auch in Einzelporträts ebenso den Männern.

547 Vgl. Kapitel II.1.

ambivalenter ausfällt: Anstelle von „Schreckensvisionen“ athenischer Männer spiegeln sich in den Bildern neben furchtvollem Respekt, vielleicht angenehmem Schaudern, eine Freude an der Gestaltung exotischer Andersartigkeit sowie eine durch den beinahe liebevollen Einsatz von Tätowierungen deutlich spürbare Faszination an Unkonventionellem⁵⁵¹, die in dem Kolonettenkrater in München ihren Höhepunkt erreicht. Dennoch müssen die Tätowierungen aufgrund ihres ambivalenten Charakters stets von Kontext zu Kontext neu verhandelt werden.

2.2 Möglichkeiten der Erweiterung um eine soziale Dimension: Thrakische Sklavinnen

Eine weitere Spielart im Umgang mit als thrakische Tätowierung zu interpretierender Binnenzeichnung wird durch die Hinzufügung einer weiteren Verständnisebene ermöglicht. Auf einer Hydria in Paris⁵⁵² (**Abb. 41; Kat. 19**) sind drei Frauen in Chiton dargestellt, die drei exemplarische Handlungen der Tätigkeit des Wasserholens ausführen – das Auffüllen mit Wasser an einem Brunnen, das Abstellen sowie das Auf-dem-Kopf-Tragen einer vollen Hydria⁵⁵³. Alle drei Frauen tragen kurze, kinnlange Haare⁵⁵⁴. Diese aus anderen Bildzusammenhängen als typische „Sklavinnenfrisur“ bekannte Haartracht lässt zusammen mit ihrer schweren körperlichen Arbeit die Interpretation der drei Frauen als Sklavinnen zu⁵⁵⁵. Eine bildinterne Absetzung von einer Herrin bzw. einem Herrn wurde nicht vorgenommen, was –

wie der Vergleich mit bspw. der bereits besprochenen Lekythos in Brüssel verdeutlicht – den Fokus der Darstellung direkt auf die Sklavinnen lenkt⁵⁵⁶ und sie zum Bildthema macht.

Zusätzlich zu dieser sozialen Kennzeichnung sind die Frauen an den Unterarmen und den Kehlen sowie die mittlere und die rechte Frau auf den Fußrücken mit Leiterornamenten ausgestattet. Im Vergleich mit den sicher thrakischen Tätowierungen der Darstellungen der Ermordung des Orpheus lässt sich die Binnenzeichnung mit diesen parallelisieren und somit sicher als thrakisch zu verstehende Tätowierungen interpretieren. Eben diese Leiterornamente finden sich z. B. in der gleichen Machart auf dem rechten Unterarm der Thrakerin auf der Halsamphora in London (**Abb. 34**). Ähnlich wie bei den bereits gezeigten Thrakerinnenbildern wurden auch diese Tätowierungen an jeder nicht durch das Gewand bedeckten Stelle angebracht und möglichst effektiv dem Betrachter präsentiert. So sind z. B. die Füße der linken Frau beinahe vollständig vom Gewand bedeckt, was die Ausstattung mit Binnenzeichnung auf dem Fußrücken überflüssig machte; eindrucksvoll darbieten ließen sie sich so nicht. Im Gegensatz dazu steht die Frau in der Mitte der Darstellung, deren gesamter Körper in einer eleganten Drehung begriffen ist, die von dem Halten der Hydria auf dem Kopf mit dem rechten Arm, der Wendung des Oberkörpers nach vorne sowie des Kopfes nach links bis hin zu dem grazilen Anheben des Gewandzipfels mit der linken Hand und dem Heben der linken Ferse reicht. Passend dazu gibt sie selbst durch das adrette Anheben erst den Blick auf den tätowierten Unterschenkel frei⁵⁵⁷. Dies erinnert wiederum an den vorne geöffneten Chiton der Thrakerin auf der Seite A des Münchener Kolonettenkraters (**Abb. 39**).

Thrakische Tätowierungen müssen also nicht unbedingt in Mythenbildern mit thrakischem Hintergrund eingesetzt werden, sondern können davon ausgehend weitgehend unabhängig vom jeweiligen Bildkontext in das ikonographische Gefüge eingebunden werden. Die Bedeutung allerdings bleibt – zumindest in diesem Fall – gleich. Es geht um die ethnische Charakterisierung einer Frauenfigur als Thrakerin und in diesem speziellen Fall um die Kennzeichnung dieser Sklavinnen in ihrer Herkunft: Es handelt sich um die Darstel-

551 Die Begeisterung für das Exotische ist kein Einzelfall, wie Margaret C. Miller bereits für die Perser belegt hat, vgl. Miller 1997, 135–258.

552 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 2587. ARV² 506.29; Beazley Addenda² 252.

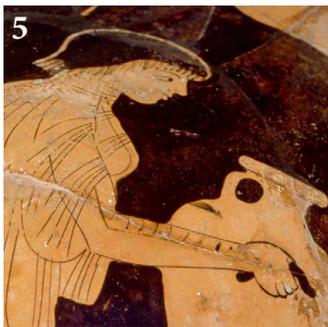
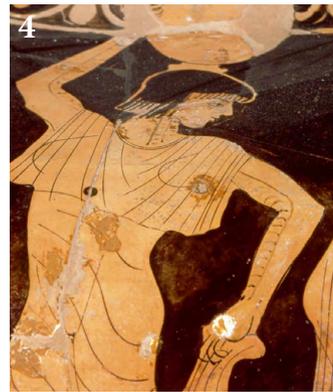
553 Passend dazu ist das Gefäß, das das Bild trägt, ebenfalls eine Hydria. William G. Thalmann hält einen interessanten Gedankengang bereit, was die Betrachtung der Darstellung bei den „realen“ Sklavinnen, die mit dieser Hydria zum Wasserholen geschickt wurden, ausgelöst haben könnte, vgl. Thalmann 2011, 85.

554 Die unteren Haarspitzen der linken Frau reichen ein wenig weiter als das Kinn, was vermutlich an ihrer stark gebeugten Haltung nach vorne liegt. Da die obere Begrenzungslinie des Rückens ein wenig zu weit oben für den Kopf angesetzt ist und der Hals somit unproportional dick erschienen wäre, behalf sich der Maler damit, den ungeschickten Übergang mit Haarsträhnen zu kaschieren. Vgl. dazu die rechte Frau dieser Darstellung.

555 Oakley 2000, 242; Thalmann 2011, 85.

556 Auch Thalmann 2011, 85.

557 Der Begrenzungsstrich des Leiterornaments scheint sogar unter dem Gewand noch durch.



lung dreier thrakischer Sklavinnen beim Wasserholen⁵⁵⁸.

Frauenfigur im Bild ebenso als Zeichen ihres sozialen Sklavenstandes fungiert⁵⁵⁹. Auch wenn

Dabei ist es essentiell, die beiden Kennzeichnungen der Frauenfiguren in ethnischer und sozialer Hinsicht unbedingt voneinander zu trennen. In der bisherigen Forschung hat die Vermischung der beiden zu dem Schluss geführt, dass die explizite Kenntlichmachung der Herkunft einer

558 So ebenso bspw. Zimmermann 1980, 194; Harvey 1988, 246; Fisher 1993, 88; Lissarrague 1993, 225; Oakley 2000, 242; Tsiafakis 2000, 373–374; Sabetai 2009a, 110; Saporiti 2009, 130; Osborne 2011, 141; Renault 2011, 193; Thalmann 2011, 85.

559 Vgl. Himmelmann 1971, 626; Zimmermann 1980, 192; Harvey 1988, 246; Fisher 1993, 88; Oakley 2000, 246; Osborne 2011, 140–141; Wrenhaven 2011, 108–109; Thalmann 2011, 85; Lee 2015, 49. Balbina Bähler bezeichnet z. B. die kurzgeschnittenen Haare einer der Thrakerinnen als „barbarische Frisur“, vgl.

beide Charakterisierungsmittel eine Absetzung von konventionellen Figuren bewirken, funktionieren sie auf rein formaler Ebene nach ihren jeweiligen eigenen Regeln und völlig unabhängig voneinander. Die Aussage Ingomar Weilers, dass „ikonographische Kriterien allein [...] zur Statusbestimmung nicht aus[reichen], da auch Banausen und Barbaren vielfach in despektierlicher Weise abgebildet werden und die Grenzen zu einer Sklavenphysiognomie somit nicht klar zu ziehen sind“⁵⁶⁰, zeigt das Dilemma deutlich auf und resultiert meiner Ansicht nach weniger aus der antiken Ikonographie als vielmehr aus dem neuzeitlichen Umgang damit. Gerade dadurch, dass die bisherige Forschung in ihren Interpretationen ethnische und soziale Kennzeichnungen oftmals vermischt hat⁵⁶¹, konnte es zu mehreren Fehl- bzw. Zirkelschlüssen kommen, was den Eindruck vermittelte, dass keine Grenzziehung möglich sei. In der weiblichen Sklaven- bzw. Fremdenikonographie aber sind beide Arten von Markierungsmöglichkeiten einer Figur formal immer getrennt: So sind fremde Frauen nur, wenn sie explizit Sklavinnen sind, kleiner oder haben kurzgeschnittene Haare, und Sklavinnen tragen nur ethnische Markierungen, wenn sie intentional in ihrer Herkunft charakterisiert werden sollen: Die Sklavin auf der Lekythos in Brüssel ist keine Thrakerin und die Thrakerin auf dem Münchener Kolonettenkrater keine Sklavin. Andererseits führt diese Gleichsetzung zweier unterschiedlicher Kennzeichnungen die Argumentation meistens gefährlich nahe in die Richtung von Gedankenkonstrukten wie der „zivilisatorischen Überlegenheit der Griechen“ und von Fremden als Sklaven „von Natur aus“, die als Konnotationen in den Bildern selbst nicht angelegt sind und so meistens den Blick auf die Darstellung an sich verstellen⁵⁶². Vielmehr vertieft

gerade das Ineinandergreifen und die gegenseitige Ergänzung dieser beiden formal getrennten Markierungen das Bild durch weitere Verständnisebenen.

Das Zusammenspiel der verschiedenen Bildebenen wird v. a. vor der Folie der sog. Brunnenhausdarstellungen⁵⁶³ sichtbar, von denen auf der Hydria in Paris einerseits viele Anleihen genommen und diese andererseits bewusst ins Gegenteil verkehrt wurden. Besonders interessant ist der Vergleich mit einer schwarzfigurigen sog. Brunnenhauszene auf einer Hydria in London⁵⁶⁴, in der Frauen, die sich durch reich geschmückte Kleidung und sorgfältig frisierte Haare auszeichnen sowie „festliche“⁵⁶⁵ Zweige bzw. Blumen tragen, an einem architektonisch durch Giebel und Löwenwasserspeier gefassten und elaborierten Brunnen Hydrien mit Wasser füllen. In der „Warteschlange“ drehen sich die Frauen einander zu und sind durch den Redegestus ihrer Hände in einer Konversation dargestellt, was das Brunnenhaus als Ort der Kommunikation für Frauen ausweist⁵⁶⁶. Viel Diskussionspotential⁵⁶⁷ birgt der soziale Status der Frauen, da das Wasserholen am Brunnen eigentlich eine Tätigkeit von Sklavinnen war, weshalb man wiederum eine Kenntlichma-

postuliert: „The clearest means by which painters indicate slave status is by indicating that the figure in question is not by nature a Greek“, Osborne 2011, 153. Die große Mehrheit der Sklavinnenbildern weist keine zusätzlichen ethnischen Markierungen auf. Seiner weiterführenden Schlussfolgerung, dass ethnische Kennzeichnungen außerhalb von Mythenbildern nur bei Sklavenbildern möglich seien, muss er den Folgeschluss nachziehen, dass somit sämtliche Fremdenbilder ohne soziale Markierungen als Fremde verkleidete Athener wären, vgl. Osborne 2011, 151–152. Das ist ein Zirkelschluss, der in den Bildern selbst keine Entsprechung mehr findet.

Bäbler 2005, 74.

560 Weiler 2007, 475. Weiler bezieht sich dabei auf die Ikonographien beider Geschlechter, die allerdings jeweils unterschiedlich funktionieren. So mag die Darstellungsweise männlicher Sklaven durchaus unspezifischer und dadurch schwerer im Bild zu erkennen sein, ein männlicher Fremder ist allerdings durch explizit gemachte Herkunftskennzeichen meistens leicht als solcher zu erkennen. Im in dieser Untersuchung behandelten Bereich der Frauenfiguren allerdings sind ethnische und soziale Markierungen relativ leicht voneinander abzugrenzen.

561 Dies soll im Folgenden anhand mehrerer Beispiele aufgezeigt werden. Im Besonderen auch in Kapitel III.2.1.

562 Vgl. bspw. Fisher 1993, 88. Ebenso Osborne, der

563 Zu Brunnenhauszenen allgemein: Lewis 2002, 71–75; Pfisterer-Haas 2002; Shapiro 2003, Schmidt 2005, 232–250. Eine methodisch problematische Sicht auf Brunnenhausdarstellungen bei Petersen 1997 (dazu vgl. Anm. 78).

564 London, British Museum, Inv. Nr. B 330. ABV 276.1, 676, 678; Beazley Addenda² 72; Beazley, Para. 121. Eine gute Abbildung findet sich bei CVA London (6) Taf. 88.2.

565 Schmidt 2005, 235.

566 Zum Brunnenhaus als Ort der Kommunikation vgl. Lissarrague 1993, 225; Lewis 2002, 71–75; Pfisterer-Haas 2002, 7–13.

567 Für eine ausführliche Diskussion der Forschungsliteratur vgl. Schmidt 2005, 238–241; Schmidt 2009, 10–12.

chung von Statusunterschieden im Bild erwartete⁵⁶⁸. Da aber in diesen Darstellungen jegliche Kennzeichnung eines sozialen Ungleichgewichts fehlt und die Frauen durchweg zusätzlich durch akkurate Locken und reich geschmückte Kleidung völlig der Konvention entsprechen, sind in diesen Szenen offensichtlich keine Sklavinnen dargestellt. Im Vordergrund steht vielmehr die „reizvolle [...] Kombination“⁵⁶⁹ zwischen dem architektonisch gefassten Brunnen, aus dem im Vergleich zu einer natürlichen Quelle quasi „kultiviertes“ Wasser kommt, und dem Brunnenhaus als Treffpunkt von schönen, z. T. auch unverheirateten Frauen⁵⁷⁰. Letzterer Aspekt wiederum wird dann in rotfigurigen sog. Brunnenhauszenen wie bspw. auf einer Hydria in Detroit⁵⁷¹ wichtiger, bei denen zwar der archaisch-überbordende Schmuck der schwarzfigurigen Frauen wegfällt, aber immer noch ganz der attischen Konvention entsprechende Frauen in Chiton und Himation an einem ebenfalls weniger dezidiert dargestellten Brunnen Wasser holen. Um die Attraktivität der Frauen noch weiter zu betonen und den Werbungsgedanken in den Vordergrund zu rücken, sind hier männliche Figuren integriert, die anscheinend von dem im Bild implizierten Liebreiz der Frauen angezogen wurden⁵⁷².

Vergleicht man nun diese für weitere gleichartige Szenen stehenden Beispiele mit der Pariser Hydria, so fällt auf, dass in der Darstellung der thrakischen Sklavinnen neben den bereits beschriebenen ethnischen und sozialen Kennzeichnungen noch weitere Bildebenen ineinander greifen. Die Thrakerinnen sind, ähnlich wie auf dem Stamnos in Zürich⁵⁷³, durch die felsartige Beschaffenheit des Brunnens und die kahlen Zweige, die oben aus dem Stein ragen, in eine naturhafte, wilde Umgebung eingebunden, die in starkem Gegensatz zu den üblichen Brunnenhausdarstellungen steht, auf denen entweder elaborierte Architektur den Brunnen einfasst oder

diese zumindest durch einen Löwenwasserspeier angedeutet wird. Wenn in herkömmlichen Brunnenhausdarstellungen Wasser als „kultiviertes“ Gut im Vordergrund steht, muss hier genau das Gegenteil ins Bild gesetzt sein. Ebenso führen die Frauen keine Unterhaltung, was den Brunnen hier nicht als Ort der sozialen Kommunikation, sondern als Ort der Arbeit charakterisiert und so die körperlich schwere Arbeit des Wasserholens in den Vordergrund rückt. Das spiegelt sich wiederum in der Körperhaltung der Frauen, die sich – im Gegensatz zu den aufrecht stehenden und in eigentlich unpraktikabler Weise Hydrien auf dem Kopf balancierenden konventionellen Frauen – aufgrund der schweren Arbeit bücken bzw. die vollen Hydrien tragen müssen. So muss sogar die mittlere Thrakerin, die ihre Hydria zwar elegant auf dem Kopf trägt, den Henkel mit der rechten Hand festhalten, was die herkömmlichen Frauen nicht nötig zu haben scheinen. Dass allerdings gerade dies zu ihrer grazilen Körperdrehung und damit -präsentation beiträgt, offenbart, dass bei aller Abgrenzung und bewusstem Ins-Gegenteil-Verkehren bei der Interpretation dieser Darstellung kein Schwarz-Weiß-Denken angebracht ist. Gerade die mittlere Frau nämlich macht den aufsehenerregenden Reiz dieser Darstellung aus, was erklärt, dass bei ihr keinerlei ikonographische Mittel zur Abwertung der Figuren zu finden sind⁵⁷⁴. Dies ist doch im Vergleich mit den üblichen Sklavinnenfiguren erstaunlich, die durch die sog. Bedeutungsgröße kleiner als ihre Herren dargestellt sind und deren Haare aufgrund ihrer Kürze gar nicht zu schönen, elaborierten Locken frisiert werden können⁵⁷⁵. In Abgrenzung dazu sind die Sklavinnen auf der Hydria in Paris zum Bildthema gemacht und sogar deren Grazie, eine Konnotation, die in üblichen Sklavinnendarstellungen nie vorkommt, kann – zumindest im Fall der mittleren Frau – zum spektakulären Mittelpunkt der Aufmerksamkeit avancieren.

Diese auf den ersten Blick ungewöhnliche Aufmachung von Sklavinnen kann nur durch die Tätowierungen erreicht werden. Nähert man sich den thrakischen Sklavinnen nämlich nicht von den üblichen Sklavinnenbildern, sondern von den bereits gezeigten Thrakerinnenbildern her, wird die Bildkomposition verständlicher. Auch wenn

568 Dazu vgl. Lewis 2002, 1; Schmidt 2005, 238–240; Sabetai 2009a, 104–105.

569 Schmidt 2005, 242.

570 Vgl. Schmidt 2005, 241–242.

571 Detroit, Institute of Arts, Inv. Nr. 63.13. ARV² 565.40; Beazley Addenda² 260; Beazley, Para. 389. Eine gute Abbildung findet sich bei Schmidt 2005, 248 Abb. 122.

572 Dazu vgl. Pfisterer-Haas 2002, 26–30; Schmidt 2005, 246–250; Sabetai 2009a, 104, 107.

573 Auf dem Stamnos in Zürich haben die Bäume aber Blätter, vgl. S. 90 mit Anm. 458.

574 Somit ist Wrenhaven zu widersprechen, die das Versehen von Sklaven mit „barbarian characteristics“ als Möglichkeit interpretiert, die Unterlegenheit der Figur noch zu vertiefen, vgl. Wrenhaven 2011, 107.

575 Vgl. S. 55–57. Dazu auch Anm. 498.

auf der Hydria in Paris sämtliche auf Bildern der Ermordung des Orpheus Hand in Hand mit den Tätowierungen gehenden zusätzlichen Charakterisierungsmittel der Wildheit und Zügellosigkeit fehlen⁵⁷⁶, wird auf der Hydria in Paris genau der Effekt visualisiert, der auf dem Kolonettenkrater in München offensichtlich wurde: Es geht hier neben der wertneutralen Kennzeichnung der Herkunft der Frauen v. a. um die deutlich spürbare Faszination für exotische Andersartigkeit, welche die mittlere Frau durch das kokette Anheben ihres Gewandes selbst offenbart. Diese Freude an der reizvollen Gestaltung wird noch unterstützt, indem durch das durchscheinende Gewand der Blick auf die Brüste der Frau sowie auf ihr Geschlecht freigegeben ist. Sind die durchscheinenden Brüste noch ein recht verbreitetes, nicht unbedingt mit sexuellen Untertönen konnotiertes Bildmittel, um die Gewandwölbung über weiblichen Brüsten anzuzeigen⁵⁷⁷, ist die explizite Angabe des weiblichen Geschlechtsteils durch das Gewand doch eine eher ungewöhnliche Praxis, wie sie manchmal im Kontext von sexuellen Reizen und Begehrlichkeiten vorkommt⁵⁷⁸. Es scheint somit, dass bei dieser thrakischen Sklavin zur Gestaltungsfreude von exotischen Details das Spielen mit sexuellen Anreizen hinzukommt; ein Spiel, zu dem die Thrakerin durch das Anheben des Gewandes selbst beiträgt. Davon war in den Darstellungen der Ermordung des Orpheus nichts zu spüren: Die einzigen sexuellen Konnotationen waren dort im Kontext von Dominanz und Unterwerfung zu sehen; mit ihren „weiblichen Reizen“ spielte keine der Frauen. Vielleicht wurden auf der Hydria in Paris gerade deshalb die explizit gemachten Kennzeichnungen ihres Sklavenstandes

in die Komposition eingefügt: Den wilden, gefährlichen und einen Mann meuchelnden Thrakerinnen hätte sich vermutlich kein Mann freiwillig genähert, weshalb auch die Darstellung von sexuellen Reizen keinen Platz gehabt hätte.

Dieses Beispiel, das in der attischen Vasenmalerei einzigartig ist und keine erhaltenen Parallelen hat⁵⁷⁹, zeigt wiederum, wie stark Tätowierungen als physiognomische Markierung das Bild verändern können und aus sonst recht unspektakulären, an den Rand gerückten Sklavinnen – zumindest im Fall der mittleren Thrakerin – eine elegante Frauenfigur machen können, die selbst mit ihren exotischen Reizen spielt⁵⁸⁰. Dennoch funktioniert diese Figur vor der Folie schwerer körperlicher Arbeit sowie des in einer rauen Natur verorteten Brunnens, um möglicherweise beide Pole in der ambivalenten Aufmachung der drei Frauen ins Bild zu setzen und ein Gleichgewicht zwischen diesen herzustellen: So werden die Frauen einerseits in gleich zweierlei – in sozialer und ethnischer – Hinsicht deutlich von konventionellen Frauenfiguren abgesetzt⁵⁸¹, um durch dieses Mittel der Kontrastierung überhaupt Differenz herstellen zu können; andererseits wird in diesem Fall die Darstellung genau durch diesen Kontrast, der sich durch sämtliche Bildebenen zieht, ins Spielerische verkehrt, um einen gewissen Reiz des Andersartigen auszudrücken. Diese ambivalente Bewertung der drei thrakischen Sklavinnen bewegt sich auf vielschichtigen Verständnisebenen, die in ihrer Gesamtheit nur durch die strikt getrennte Betrachtung der jeweiligen Arten von Kennzeichnungen erfasst werden können⁵⁸².

576 Diese Bildmittel würden auch gar nicht in die Komposition passen: Sklavinnen sind nicht wild oder zügellos.

577 Schön zu sehen ist dies z. B. bei der mittleren Frau auf der Seite A (Abb. 28.12) sowie bei der linken Frau auf der Seite B (Abb. 28.4) des Stamos in Zürich.

578 Vgl. z. B. die Hetäre auf dem Innenbild einer Kylix in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 44. ARV² 318.2, 313, 1604; Beazley Addenda² 214; Beazley, Para. 358), deren Freier sogar explizit die Hand an die durchscheinende Scham führt. Auch die von Menelaos begehrte Helena auf einem Skyphos in Boston (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 13.186. ARV² 458.1, 481, 1654; Beazley, Addenda² 243; Beazley, Para. 377) ist die einzige Frauenfigur des Bildfeldes, bei der die Scham sichtbar wird. Für diese Hinweise danke ich herzlich Stefan Schmidt. Eine weitere Einordnung dieses Phänomens kann hier nicht erfolgen.

579 Lissarrague 1993, 225; Sabetai 2009a, 109.

580 Damit ist Oakley zu widersprechen, der die Frauen als „scruffy and inelegant“ beschreibt und damit die an sich ungewöhnliche Abwesenheit eines Herrn bzw. einer Herrin im Bildgefüge zu erklären versucht, vgl. Oakley 2000, 242. Auch Sabetai spricht den Figuren ihre Grazie ab: „Instead of graceful hydriaphorai, the protagonists here are tattooed female identified with Thracians“, Sabetai 2009a, 110.

581 Ebenso Oakley 2000, 241–242; Thalmann 2011, 85; Wrenhaven 2011, 107.

582 Die Vorteile dieser Vorgehensweise zeigen sich besonders deutlich vor dem Hintergrund von Sabetai 2009a: Sabetai nähert sich der Interpretation der Hydria in Paris vom ideellen Diskurs idealer Weiblichkeit in Brunnenhauszenen her und kommt angesichts der ungewöhnlichen Aufmachung der drei thrakischen Sklavinnen in ihrer ansonsten schlüssigen Argumentation ins Stocken, da gerade für derart ungewöhnliche Bilder keine Schriftquellen zu finden sind, vgl. Sabetai 2009a, 110–111. Erst wenn

Bei diesem Beispiel bestätigt sich wiederum, dass die Art, Menge, Farbe sowie der Anbringungsort der Tätowierungen völlig unabhängig davon sind, ob die Trägerin nun als zügellose und gefährliche Frau Orpheus ermordet oder als Sklavin am Brunnen Wasser holt; die Intensität der Tätowierungen bleibt die gleiche. Dies verdeutlicht, dass das Bildzeichen „Tätowierung“ frei in den unterschiedlichsten Bildkontexten eingesetzt werden kann und zunächst eine wertneutrale ethnische Herkunftsbezeichnung in die Darstellung einbringt. Mit welcher Konnotation – also ob wehrhaft-gefährlich oder exotisch-reizend – sich die Tätowierungen im Bildgefüge eingliedern, lässt sich nur unter Einbeziehung sämtlicher Bildebenen entscheiden.

2.3 Zusammenfassung und zeitliche Einordnung

Im Mittelpunkt dieses Kapitels stand die ikonographische Übersetzung von in die Haut gestichelten Tätowierungen ins Bild. Der Ausgangspunkt dafür waren die Darstellungen der Ermordung des Orpheus, bei denen die Hautornamente auf den Körpern der Frauenfiguren, die sich als Binnenzeichnung äußern, sicher als „thrakisch“ gemeint bestimmt werden können. Somit konnten diese methodisch von anderer Binnenzeichnung im Feld der attischen Vasenmalerei abgegrenzt werden und nur diese Machart der Hautornamente in Darstellungen der Ermordung des Orpheus als in die Haut eingestichelt, und damit als Tätowierungen identifiziert werden. Binnenzeichnung in anderen Bildzusammenhängen muss daher vor einer Interpretation als Tätowierung immer mit den thrakischen Tätowierungen verglichen werden. Tätowierungen fungieren in den Bildern als ikonographische Charakterisierungsmittel von Frauenfiguren und stehen somit außerhalb jeder ethnographischer Realität; im Vordergrund stand neben der ethnischen Herkunftskennzeichnung die möglichst effektvolle Einpassung in die Bildkomposition. Deren Darstellungsabsicht ist die Kontrastierung zu herkömmlichen Figuren zur Herstellung einer Differenz, was in den meisten Fällen durch bildinterne Referenzfiguren wie Orpheus erreicht

wird. Tätowierte Frauenfiguren können allerdings auch für sich alleine stehen und bedürfen durch ihre vielschichtige Ikonographie z. T. gar keines Bildkontextes mehr, um sie als aussagekräftig und spannend wahrnehmen zu können.

Die Tätowierungen sind bildintern oftmals eingebettet in Darstellungen, deren Thema oder auch nur die kleinen Details Anspielungen auf die verschiedensten, in der attischen Vasenmalerei recht häufigen Szenen enthalten und diese z. T. bewusst ins Gegenteil verkehren. Somit sind mit den Tätowierungen oftmals weitere Konnotationen verbunden, die allerdings nicht genuin durch die Tätowierungen transportiert werden. Es entstehen vielschichtige Verständnisebenen, deren Zusammenspiel die größtmögliche Fülle und damit die größtmögliche Kontrastierung und die Erregung größtmöglichen Aufsehens zum Ziel hat. Trotzdem ist die Herstellung von Differenz nicht mit einer Abwertung gleichzusetzen; vielmehr ist die Bewertung der Frauenfiguren zwar je nach Kontext mit unterschiedlichen Konnotationen aufgeladen, aber immer ambivalent. Dabei haben Parameter wie der Anbringungsort, die Ornamentart, die Farbgebung sowie die Menge der Tätowierungen – mit der Ausnahme des Sonderfalls des Kolonettenkraters in München – keinen Einfluss auf die Bildaussage; wichtig war, dass die Frauenfiguren als Thrakerinnen gekennzeichnet sind. So entstehen Bilder von wilden, gefährlichen, exotischen oder auch sexuell reizvollen Frauen, deren Kennzeichnung der Haut vor dem Hintergrund der Idee herkömmlicher makelloser weiblicher Schönheit für Überraschung, Aufmerksamkeit und Verwunderung sorgt und zum Spiel mit den Sehgewohnheiten der Betrachter einlädt.

Hinsichtlich der zeitlichen Einordnung (**Abb. 42**) ergibt sich ein überraschendes Bild: Beinahe sämtliche in diesen Ausführungen behandelten Vasenbildern kristallisieren sich auf eine Zeitstellung von 480/470 v. Chr. Einzig die Nolanische Amphora in München datiert auf 440/430 v. Chr. Da es sich bei dieser Untersuchung um keine Zusammenstellung von Bildern mit Tätowierungen handelt, die einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, ergibt sich daraus natürlich kein repräsentatives Bild für die Gesamtheit der erhaltenen Bilder mit Tätowierungen⁵⁸³. Daher muss nach den Auswahlkriterien gefragt werden, nach denen die Bilder für diese Untersuchung ausgewählt

die einzelnen Elemente der Darstellungen aus ihren ursprünglichen Bildzusammenhängen heraus verstanden werden, kann man die einzelnen Charakterisierungen und möglicherweise ihre bewusste Abkehr von Konventionen erst zur Gänze erfassen.

583 Den vollständigsten Überblick bietet immer noch Zimmermann 1980.

wurden: Im Vordergrund stand dabei die Aussagekräftigkeit der Darstellungen, die v. a. durch eine Einbettung der Tätowierungen in vielschichtige Bedeutungszusammenhänge erreicht werden konnte. Gerade kleine Details, wie bspw. die sorgfältige Faltenlegung zerstörende Blähung der Gewänder, machen hierbei den Unterschied aus. Diese bewegte und detailreiche Darstellungsweise erfährt gerade in hochklassischer Zeit ein wenig Beruhigung, wie die Nolanische Amphora in München zeigt, auf der weder die Kleidung übermäßig gebläht ist noch weitere Bildelemente die Schnelligkeit der Handlung anzeigen⁵⁸⁴. Die Darstellungen von Frauenfiguren, auf deren Körpern auf diese kreative Weise sinnhafte Details zur Bildung mehrerer Verständnisebenen konzentriert werden, scheinen dem Geschmack um 480/470 entsprochen zu haben. Es ist somit kein Zufall, dass die dezidierteste Darstellung thrakischer Tätowierungen zusammen mit einer Fülle weiterer Bildelemente auf dem Kolonettenkrater in München in diese Zeitspanne fällt.

584 Zur zeitlichen Einordnung des Ausmaßes der Gewalt vgl. Muth 2006, 274–275.

Abb. 42 Zeitliche Zusammenstellung der Tätowierungen

480



470



450



440/430



3 Afrikanische Physiognomien

Die dritte Einfachmarkierung, die in diesem Rahmen behandelt werden soll, ist diejenige der afrikanischen Physiognomien. In der bisherigen Forschung sind diese oftmals durch die Brille moderner gesellschaftlicher Problematiken untersucht worden, was sich neben den Etikettierungen und Interpretationen der einzelnen Bilder v. a. in deren Terminologie niedergeschlagen hat. Deshalb sollen zunächst die Begrifflichkeiten geschärft werden, um dann mit einem klar definierten Terminusapparat in die Betrachtung der Bilder eintauchen zu können.

Mit der Bewusstwerdung des Prinzips der Augenhöhe zur Bewältigung politischer und sozialer Schwierigkeiten und dem damit verbundenen Bemühen westlicher Gesellschaften um politisch korrekte Bezeichnungen im Laufe des 20. Jhs. sind wichtige Änderungen von Begrifflichkeiten durchgesetzt worden, um – v. a. im Falle der USA – der Vergangenheit zu begegnen und diese durch einen neuen Sprachgebrauch aufzuarbeiten. So ist bspw. die Bezeichnung für die dunkelhäutige Minderheit in Nordamerika von *Negro* zu *Black* und schließlich zu *African American* verändert worden⁵⁸⁵. Doch auch unser deutsches Wort *schwarz* birgt die Kontrastierung zu *weiß* und bedeutet eine Klassifizierung des Menschen aufgrund äußerlicher Charakteristika, die Unbehagen und Unsicherheit ob der richtigen Ausdrucksweise auslöst⁵⁸⁶. Deshalb ist bei der Benennung von Figuren antiker Bilder äußerste Vorsicht und Begriffsschärfe angebracht: Historisch gesehen sind die Völker aus dem damals noch unbekanntem subsaharischen Afrika über Söldner aus den Gebieten südlich von Ägypten und dem heutigen Sudan im Mittelmeerraum bekannt geworden, die Bestandteil der ägyptischen Armee waren⁵⁸⁷. Sie wurden mit

dem aus den mythischen Geschichten bekannten Volk der *Aithiopen*, wörtlich den „von der Sonne verbrannten Gesichtern“⁵⁸⁸, gleichgesetzt, das geographisch nicht genauer bestimmte Gebiete des Südens bewohnte, die sich im griechischen Verständnis v. a. durch ihre immense Entfernung auszeichneten⁵⁸⁹. Aufgrund dieser antiken Benennung wurde in der Forschung bisweilen das Wort *Äthiopier* (eng. *Ethiopian*)⁵⁹⁰ für die Bezeichnung von Figuren der antiken Kunstproduktion verwendet, was allerdings die Gefahr der Verwechslung mit dem modernen afrikanischen Staat Äthiopien birgt⁵⁹¹. Dessen Name geht zwar auf die Aithiopen zurück⁵⁹², ist aber angesichts der recht schwammigen griechischen

588 Snowden 1983, 7; Werner 1993, 21; Snowden 2001, 246; Janda 2006, 525; Gruen 2011, 197; Sparkes 2011, 145; Eaverly 2013, 147; Jenkins u. a. 2015, 210. Tiefere linguistische Analysen des Namens finden sich z. B. bei Werner 1993, 21 Anm. 46; Janda 2006, 525.

589 Snowden 1983, 7; Werner 1993, 21–22; Griffith 1998, 213; Bérard 2000, 397; Janda 2006, 525–526; Gruen 2011, 197; Näpel 2011, 96.

590 Z. B. Snowden 1970, vii; Snowden 1976, 135; Snowden 1983, 3; Snowden 2001, 247; Lissarrague 2002, 115; Keuls 2007, 21; Stansbury-O’Donnell 2011, 198; Jenkins u. a. 2015, 210.

591 Ähnlich auch Eaverly 2013, 147. Ein gutes Beispiel für die Folgen dieser möglichen Verwechslung findet sich bei Mark D. Stansbury-O’Donnell: Dieser konstatiert im Kontext von Bildern des Memnon, des mythischen König der Aithiopen, mit seinem Gefolge: „the artist is clearly making a stylized rendering of an African physiognomy, but not necessarily one that reflects the reality of Ethiopia as a specific area within Africa“, Stansbury-O’Donnell 2011, 198. Dieser Beobachtung liegt eine Verwechslung zwischen dem schwammig im Süden von Ägypten lokalisierten mythischen Volk der Aithiopen und dem in der heutigen Vorstellung geographisch klar umrissenen Staat Äthiopien zugrunde, sodass Stansbury-O’Donnell die Frage nach der Lokalisierung der spezifischen Schädelformen stellt bzw. zumindest andeutet, dass er Überlegungen zu diesem Thema angestellt hat. Zu den Problematiken der Zuordnung zu einem historisch fassbaren Volk, vgl. Kapitel II.3.1.

592 Brockhaus II (2010) 421–424 s. v. Äthiopien, bes. 423.

585 Vgl. dazu Rankine 2006, 5.

586 Für den anregenden Gedankenaustausch zu diesem Thema danke ich herzlich Huguette Agossah.

587 Näheres dazu z. B. bei Snowden 1970, 121–129; Snowden 1976, 139–140; Snowden 1983, 21–34; Werner 1993, 6–8. 13–20.

Lokalisierungsbestrebungen dieses mythischen Volkes eindeutig eine zu konkrete geographische Bezeichnung. Ähnliches gilt für die Benennung als *Nubier* (eng. *Nubian*)⁵⁹³: Da die Nubier ein Volksstamm sind, der zwar ungefähr an dem von den Griechen vermuteten Ort angesiedelt war und nach modernen Erkenntnissen auch bis in die Vorgeschichte zurückverfolgbar ist⁵⁹⁴, ist dieses historisch fassbare Volk – auch *Kuschiten* genannt⁵⁹⁵ – im griechischen Verständnis entweder unbekannt oder zumindest nicht explizit von den Äthiopen unterschieden bzw. mit diesen gleichgesetzt worden. Daher wird die Bezeichnung der Figuren der griechischen Kunstproduktion als *Nubier* oder *Äthioper* mit geographisch zu genauen Lokalisierungen assoziiert, während die sehr allgemeine Benennung als *Afrikaner* wiederum zunächst zu unpräzise scheint⁵⁹⁶; zumindest die ersten beiden Bezeichnungen eignen sich somit nicht für eine klare Diskussion über die in diesem Kapitel vorzustellenden Figuren. Die Benennung als *Äthiopen* hingegen ist ein genuin in griechischen Texten verwendeter Begriff und kann daher für Darstellungen verwendet werden, die Vertreter dieses mythischen Volkes innerhalb eines Erzählzusammenhangs zeigen. Für die in manchen Kontexten nötige Kontextualisierung innerhalb des Völkerreichtums Afrikas soll in diesem Zusammenhang als Behelfsterminus die Bezeichnung als *Schwarzafrikaner* vorgeschlagen werden, da dieser Begriff, wenn er rein deskriptiv und wertneutral zur geographischen Lokalisierung der im subsaharischen Afrika heimischen Menschen verwendet wird, den diffusen und bewusst unpräzisen Lokalisierungsbestrebungen der griechischen Schriftquellen entspricht. Dennoch ist bei der Anwendung dieser Bezeichnung Vorsicht geboten, weshalb hier explizit von dem rassistischen und stark wertenden Missbrauch zu Kolonialzeiten Abstand genommen werden soll, der damals als Abgrenzung des nördlichen Teils von Afrika als *Weißafrika* von den als „unzivilisiert“

wahrgenommenen südlicheren Regionen des Kontinents eingesetzt wurde⁵⁹⁷.

Die Methodik dieser Untersuchung legt den Fokus allerdings nicht auf die Bilder von bestimmten Völkern, sondern auf die ikonographischen Charakteristika der jeweiligen Figuren, denen – nach einer Analyse in gesicherten Bildzusammenhängen zur Vermeidung von Fehlschlüssen – unabhängig von ethnischen Grenzen innerhalb des Fundus der attischen Vasenmalerei nachgegangen werden soll. Somit wäre eine Bezeichnung von Vorteil, die direkt auf die ikonographischen Charakteristika abzielt. Dafür sind von der Forschung die Termini *schwarz* (eng. *black*)⁵⁹⁸ oder *negroid*⁵⁹⁹ gewählt worden: Während ersterer Begriff – ähnlich wie die „von der Sonne verbrannten“ Äthiopen – auf die dunkle Hautfarbe anspielt, nimmt der aus der Anthropologie stammende Terminus *negroid* die charakteristischen Schädelformen schwarzafrikanischer Völker in den Mittelpunkt. Da – wie später noch genauer ausgeführt werden soll – die dunkle Hautfarbe zwar in den antiken Texten einen zentralen Stellenwert einnimmt⁶⁰⁰, in der schwarz- oder rotfigurigen Vasenmalerei als Charakterisierungsmittel aber nur in einem Fall vorkommt, ist der Terminus *schwarz* oder auch *dunkelhäutig* in diesem Zusammenhang nicht brauchbar. Auch wenn es hier um die wissenschaftliche Beschäftigung mit ikonographischen Gestaltungsmitteln der Gesichtszüge geht, ist der Terminus *negroid* mit einigen Problematiken verbunden⁶⁰¹: Als Bestandteil der Kategorisierung der Menschen in verschiedene „Rassen“ in der anthropologischen Wissenschaft des 19. Jhs.⁶⁰² ist der Begriff *negroid* zu Recht in Verruf geraten, da bei dessen Anwendung Anklänge z. B. an die Praxis der Sklaverei in Verbindung mit der bis heute andauernden Ungleichheit in den USA mitschwingen, die beim Leser einen bitteren Nachgeschmack hinterlassen. Es begegnen daher immer wieder Empfehlungen, das Wort *negroid* zu umgehen, da dessen Gebrauch als potentiell beleidigend

593 Z. B. Snowden 1970; Snowden 1976, 140; Snowden 1983, 5; Miller 2000, 417.

594 DNP VIII (2000) 1039–1042 s. v. Nubien (S. J. Seidlmayer).

595 Brockhaus XII (2010) 4263 s. v. Kusch.

596 Auch wenn unser Bild dunkelhäutiger Menschen genuin mit Afrika verknüpft ist, ist Afrika ein großer Kontinent mit den unterschiedlichsten Ethnien. So sind z. B. auch Ägypter oder später Punier Bewohner des Kontinents Afrika. Dazu genauer in Kapitel II.3.1.

597 Machnik 2009, 204–206.

598 So z. B. Snowden 1970; Snowden 1976, 133; Snowden 1983; Bérard 2000; Miller 2000, 417; Snowden 2001, 247.

599 So z. B. Snowden 1970, viii; Snowden 1976, 133; Snowden 1983; Snowden 2001, 247; Keuls 2007, 21.

600 Vgl. z. B. Snowden 2001, 247.

601 Für wertvolle Hinweise zu dieser Thematik danke ich herzlich Ruth Bielfeldt.

602 Dazu vgl. z. B. Panese 2014.

gend und unangemessen gilt⁶⁰³. Trotzdem findet sich in der deutschsprachigen Forschungsliteratur sogar noch bis 1999 der Begriff des „Negers“⁶⁰⁴, weshalb nicht zuletzt aus diesem Grund der Terminus der *negroiden Züge* auch zur rein deskriptiven Verwendung innerhalb der attischen Vasenmalerei nicht mehr tragbar ist.

In dieser Untersuchung soll zur Beschreibung des Versehens von Figuren der attischen Vasenmalerei mit den Gesichtszügen damals bekannter schwarzafrikanischer Völker angesichts dieser Benennungsschwierigkeiten der Behelfsterminus der *afrikanischen Physiognomien* vorgeschlagen werden, der zwar eine ethnische Komponente aufweist und damit nicht direkt auf die ikonographischen Charakteristika abzielt, aber dennoch – v. a. angesichts der Alternativen – der adäquatere ist. Da, wie in Kapitel II.3.1 noch ausgeführt werden wird, auf attischen Vasenbildern keine Unterscheidung zwischen der ikonographischen Kennzeichnung schwarzafrikanischer oder z. B. ägyptischer Figuren gemacht wird, kann hier im Zusammenhang mit ikonographischen Charakteristika der Begriff *afrikanisch* stehen bleiben und muss nicht durch den Behelfsterminus *schwarzafrikanisch* ersetzt werden, wie es bei der Benennung antiker Völker der Fall war. So kann zumindest in diesem Fall der Begriffsproblematik weitgehend aus dem Weg gegangen werden.

Diese Fokussierung der Begrifflichkeiten auf die Gesichtszüge zeichnet den methodischen „Trampelpfad“ vor: Ähnlich wie bei den thrakischen Tätowierungen sollen zunächst die Bestandteile afrikanischer Physiognomien innerhalb eines durch mythische Geschichten gesicherten aithiopischen „Settings“ genau definiert werden und in einem weiteren Schritt den jeweiligen Kontexten und Funktionen innerhalb des Bildgefüges nachgegangen werden.

3.1 Memnon und Busiris: Die Zusammensetzung und Herkunft afrikanischer Physiognomien in der Bildkunst

Der erste Aithiope, der auf attischen Vasenbildern auftaucht, ist Memnon, der mythische König der Aithiopen⁶⁰⁵. Auch wenn die hier behandelten Darstellungen ausschließlich schwarzfigurig sind, kann dessen unzweifelhaft als aithiopisch anzunehmende Umgebung die benötigte sichere Grundlage für die folgende Argumentation bieten. Die in diesem Kapitel zusammengetragenen Ergebnisse können dann in einem weiteren Schritt auf Frauenfiguren übertragen werden.

Auf Seite B einer schwarzfigurigen Halsamphora in London⁶⁰⁶ (**Abb. 43**) sind drei männliche Figuren zu sehen, die in der Rolle von zum Kampf gerüsteten Kriegerern auftreten. Während der mittlere Mann im üblichen Hoplitenschema mit Helm⁶⁰⁷, Rundschild, Speer und Schienbeinpanzerung auftritt, sind die beiden auf ihn bezogenen Figuren mit Keulen und – im Fall des rechten Mannes – mit einer Pelte bewaffnet und haben keine Helme oder Beinschoner. Auch in der Gesichtsgestaltung finden sich Unterschiede zu derjenigen des Hopliten, deren grundlegende Charakteristika trotz des Helms des Hopliten gut vergleichbar sind (**Abb. 43.2–4**): Während die Nase-Stirn-Linie des Hopliten durchgezogen ist, weist diejenige der beiden äußeren Figuren mehrere Kurven und Rundungen auf. So wird auf der Höhe der Augenbrauen eine Art Stirnwulst gebildet. Im weiteren Verlauf der Linie entsteht durch die starke Einziehung auf der Höhe der Augen und die geschwungene Weiterführung der Linie bis zur Nasenspitze entsteht der Eindruck einer im Ansatz recht dicken Stupsnase, deren Nasenspitze v. a. im Fall der rechten Figur eindeutig nach oben zeigt. Dies steht in eklatantem Gegensatz zu der Nase-Stirn-Linie des Hopliten, von dessen Gesicht zwar nur die Nase unter dem Helm sichtbar ist, diese aber völlig konventionell

603 Z. B. Agyemang u. a. 2005; <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/negroid>> (21.10.2017).

604 Steingraber 1999, 39. Früher bei LIMC VI,1 (1992) 449 s. v. Memnon (A. Kossatz-Deissmann); Werner 1993, 25. S. auch die ca. ein Jahrzehnt frühere unreflektierte, beinahe inflationäre Verwendung dieses Begriffs bei Wulf Raeck, vgl. Raeck 1981, 164–213.

605 Eine Zusammenstellung der Schriftquellen zu Memnon findet sich in LIMC VI,1 (1992) 448–461 s. v. Memnon (A. Kossatz-Deissmann), bes. 448–450; Gruen 2011, 200 Anm. 27. Eine interessante etymologische Analyse des Namens Memnon ist bei Janda 2006, 521–523 zu finden.

606 London, British Museum, Inv. Nr. 1849.5–18.10. ABV 144.8, 686; Beazley Addenda² 39; Beazley, Para. 60.

607 Der Helm hat einen auffallend kunstvollen Federbusch, der als Schwanz eines Hundes gestaltet ist.



als durchgehende Linie gestaltet ist und eine vergleichsweise scharfe Nasenspitze hat, die eher nach unten weist. Es scheint sogar so, als ob sich das Stirnteil des Helms zur Betonung an die Nase-Stirn-Linie anpassen würde. Die Lippenpartie der beiden Krieger lässt sich nur anhand der rechten Figur beschreiben, da dieser Teilbereich bei der linken Figur nicht erhalten ist; ebenso können in

diesem Punkt weder der Hoplit noch die beiden Figuren – ein Hoplit und eine Amazone⁶⁰⁸ – der Seite A der Halsamphora als Vergleichsobjekte

⁶⁰⁸ Die Figuren sind als Achilles und Penthesilea identifiziert worden, vgl. z. B. Bérard 2000, 395. 397; Stansbury-O'Donnell 2011, 200. Eine gute Abbildung der Seite A der Halsamphora findet sich bei LIMC I,2 (1981) Nr. 260 s. v. Amazones.

dienen, da die Mündel beider Hopliten durch die Backenklappen der Helme verdeckt werden und im Fall der Amazone aufgrund des im Gesicht nicht mehr erhaltenen zusätzlichen weißen Farbauftrages keinerlei Ritzungen der Gesichtszüge zu erwarten sind. Auch wenn bildintern keine Vergleichsmöglichkeit der Lippenpartie gegeben ist, ist die Linienführung zur Konstitution der Lippen dennoch als ungewöhnlich wulstig zu beschreiben: Sowohl über der Oberlippe als auch unter der Unterlippe macht die Umrisslinie eine vergleichsweise tief in den Gesichtsbereich hineinreichende Kurve, was die Lippen an sich weiter nach vorne auskragen lässt. Zusätzlich dazu sind die einzelnen Lippenwülste verhältnismäßig dick und die mittlere Linie, die den geschlossenen Mund darstellen soll, geht ungewöhnlich weit in das Gesichtsfeld hinein. Außer der aufsehenerregenden Gestaltung der Profillinie sind im Gesichtsfeld Binnenritzungen in den schwarz gebrannten Tonschlicker zu sehen: Die beiden Striche oberhalb der Augenbraue sind vielleicht als perspektivische Linien zur Betonung der ebenfalls nicht streng linear gestalteten Stirnlinie oberhalb der Augenbrauen zu verstehen. Die beiden Striche auf den jeweiligen Wangenpartien der beiden Figuren könnten möglicherweise als Betonung hervorstehender Wangenknochen⁶⁰⁹, die Ritzung auf der Nase wiederum durchaus als erweiterte Angabe eines Nasenflügels zu deuten sein⁶¹⁰. Die Linie, die bei der rechten Figur wie zur Abgrenzung des Gesichtsfeldes vom Hals zu sehen ist, kann nicht eingeordnet werden; bei der linken Figur ist nur noch der obere Ansatz dieser Ritzung zu erkennen. Die Haare beider Männer wiederum sind im Vergleich zu den langen, in relativ geraden und sich erst an den Spitzen zu einzelnen Locken formenden, aus dem Helm des Hopliten quellenden Haaren kurz und stehen in einzelnen noppenartigen Büscheln, was sowohl durch die Modellierung der Umrisslinie auf dem

Kopf als auch durch geritzte Binnenzeichnung am Haaransatz angezeigt wird⁶¹¹.

Trotz der gestalterischen Besonderheiten der beiden Randfiguren ist das Bild so aufgebaut, dass die Aufmerksamkeit auf die Mitte gelenkt wird: Beide Krieger drehen sich zum in der Mitte stehenden Mann hin, der einerseits größer ist⁶¹² und damit die gesamte Höhe des Bildfeldes ausfüllt und andererseits durch den großen Schild auch in der Breite deutlich präsenter wirkt. Auch wenn diesmal keine Beischrift bei der Identifikation der Figuren hilft⁶¹³, ist die von der Forschung⁶¹⁴ vorgeschlagene Benennung als aithiopischer König Memnon inmitten seines Gefolges durchaus belastbar: Mythologisch ist keine weitere Figur fassbar, die sowohl im Hoplitenschema auftreten könnte als auch thematisch mit dem mythischen Volk der Aithiopen verbunden wäre. Dennoch ist er im Gegensatz zu seinem Gefolge eben gerade nicht mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet, wie es bei einem Vertreter dieses Volkes zu erwarten wäre, sondern tritt völlig der ikonographischen Konvention entsprechend auf. Die Darstellung auf der Halsamphora in London ist kein Einzelfall, sondern Teil einer Serie auf schwarzfigurigen Vasen – zum Großteil Halsamphorai – am Ende des 6. Jhs.⁶¹⁵, die alle ein ähnliches Schema aufweisen. Stellvertretend dafür soll eine weitere

609 Bspw. bei plastischen janiförmigen Wiedergaben zweier gegenübergestellter Köpfe einer konventionellen Frau und eines mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestatteten Mannes (z. B. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 987) tritt der Backenknochen des Mannes stärker hervor, während dieser bei der Frau nicht explizit sichtbar gemacht wird.

610 Die explizite Angabe des Nasenflügels kommt auch bei konventionellen Figuren vor (z. B. Abb. 1.1. 1.3. 1.5. 1.6), wird bei afrikanischen Physiognomien aber zur Betonung der Breite der Nasen eingesetzt. Dennoch gehört dies freilich nicht genuin zu afrikanischen Gesichtszügen.

611 Stansbury-O'Donnell beschreibt zusätzlich aufgetragene Tonnoppen auf der Haarfläche, vgl. Stansbury-O'Donnell 2011, 198.

612 Der Größenunterschied fiel bereits Raeck auf, Raeck 1981, 170–171. Seine darauf zurückgeführte Deutung der Krieger als Pygmäen ist allerdings zurückzuweisen; zu Pygmäendarstellungen vgl. S. 208.

613 Beischriftlich ist nur der rechte aithiopische Krieger als *Amasis* benannt. Die Interpretationen dieser Bezeichnung oszillieren zwischen der ironischen Nennung des zeitgleich mit Exekias aktiven Töpfers Amasis (vgl. Snowden 1970, 188; Snowden 1976, 140; Sparkes 2011, 149; Stansbury-O'Donnell 2011, 200) und der Bezeichnung der Figur mit dem Namen eines ägyptischen Pharaos, der zeitgleich mit der Fabrikation der Halsamphora regierte (vgl. Snowden 1976, 140; Sparkes 2011, 149; Stansbury-O'Donnell 2011, 200). Allgemein dazu vgl. auch Stansbury-O'Donnell 2011, 200.

614 Snowden 1970, 152; Snowden 1976, 144; Raeck 1981, 170; LIMC VI,1 (1992) 448–461 s. v. Memnon (A. Kossatz-Deissmann), bes. 450; Bérard 2000, 395. 397; Lissarrague 2002, 114; Gruen 2011, 215; Näpel 2011, 127; Osborne 2011, 132; Stansbury-O'Donnell 2011, 198. Eine Zusammenfassung der Forschungsgeschichte findet sich bei Gruen 2011, 215 Anm. 132.

615 Dazu vgl. Snowden 1976, 144; Raeck 1981, 170–171.



Halsamphora in New York⁶¹⁶ (Abb. 44) stehen, auf der sich eine ähnliche Bildkonstellation wie auf der Londoner Halsamphora findet: In der Mitte steht Memnon im Hoplitenchema mit Helm, Speer, Beinschienen und einem vor den Oberkörper geschalteten weißen Rundschild, das seine Körperumrisse teilweise in Silhouettententechnik durchscheinen lässt. Zu beiden Seiten stehen ihm zugewandt zwei mit Keulen und Bögen mit Köchern bewaffnete Krieger, deren Gesichtsgestaltung wiederum von der konventionellen Ikonographie des Memnon abweicht (Abb. 44.2–4). Obwohl Memnon auch hier

einen Helm trägt, ist eine Aussage zur Nase-Stirn-Linie zu machen: Auch wenn der Verbindungsstrich von der Stirn bis zum Nasenrücken beider aithiopischer Krieger linear verläuft und keinen Augenbrauenwulst wie auf der Halsamphora in London bildet, ist die Nase-Stirn-Linie dennoch auf dem Nasenrücken stark geknickt, wird geschwungen weitergeführt und endet in einer im Ansatz dicken Stupsnase. Auch hier sind die Lippen wulstig und verdickt gestaltet, was zum einen durch die weit auseinandergreifenden Linien der Ober- bzw. Unterlippe und zum anderen durch das langgestreckte Eingreifen in die Gesichtsfäche erreicht wird. Ähnlich wie auf der Halsamphora in London stehen die Haare der beiden Krieger in kleinen Buckello-

616 New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 98.8.13. ABV 149; Beazley Addenda² 42; Beazley, Para. 62.

cken; ungewöhnlich ist der rot gemalte Bart des rechten Kriegers⁶¹⁷.

Die Gegenüberstellung dieser beiden Beispiele aus der Serie der Memnondarstellungen innerhalb seines aithiopischen Gefolges offenbart einige grundsätzliche Prinzipien der Bildgestaltung: Der als Hoplit auftretende Memnon steht im Zentrum der Aufmerksamkeit, während seine Krieger sich mit Keulen bzw. Bögen ausgestattet ihm zuwenden. Im Gegensatz zu jenen ist Memnon in dieser Darstellungstradition nie mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet. Gleiches gilt für die rotfigurige Vasenmalerei: Hier taucht er zum einen nie in Begleitung aithiopischer Krieger auf und ist zum anderen aufgrund seiner konventionellen Ikonographie eines Hopliten nur zu erkennen, wenn er durch eine Beischrift explizit als Memnon benannt ist oder ihm seine Mutter Eos beigefügt ist⁶¹⁸.

Dieses durchaus erklärungsbedürftige Phänomen ist in der Forschung zu Recht auf Verwunderung gestoßen, woraufhin vielfältige Erklärungsversuche unternommen worden sind⁶¹⁹: Einerseits wurde die teils recht inkonsequente literarische Überlieferung der Herkunft des Memnon als einerseits aithiopisch und andererseits als „asiatisch“ zum Anlass genommen, die nicht-afrikanischen, konventionellen Visualisierungen des Memnon dahingehend zu interpretieren, dass die Künstler der Überlieferung der „asiatischen“ Provenienz Memmons gefolgt wären⁶²⁰. Andererseits wurden diese Bilder als Beweise für ein ethnozentrisches, zum Teil sogar als rassistisch⁶²¹ beschriebenes griechisches Verständnis herangezogen, dessen logische Folge es wäre, dass ein Held aus den griechischen Epen nicht als Schwarzafrikaner auftreten dürfte⁶²². Auch wenn v. a. letzterer Gedankengang

durchaus einleuchtend klingt, sind dennoch die Bilder und ihre individuellen Bewertungsmechanismen in den Fokus zu stellen und von Fall zu Fall neu zu überprüfen: Memnon ist durch die beiden Aithiopen in seiner Umgebung eindeutig als Aithiope gekennzeichnet. Hätte man seine – nur literarisch fassbare – asiatische Herkunft ins Bild setzen wollen, hätte man ihn explizit in asiatischer Tracht darstellen können. Memnon tritt in der attischen Bilderwelt allerdings unmissverständlich konform mit den attischen Bildkonventionen auf und verkörpert ein ikonographisches Schema, das in der attischen Kunstproduktion eine lange Tradition hat: das eines Hopliten. Dieser in unzähligen Bildern auftretende Kriegertypus in Brustpanzer, kurzem Chiton, Helm, Beinschienen sowie mit Rundschild und der „Standardbewaffnung“ mit einem Speer oder Schwert gehört zu einem standardisierten Archetyp, in dem sowohl Helden als auch namenlose Krieger in Zweikämpfen unterschiedslos auftreten können⁶²³. Wie ein recht willkürlich herausgegriffenes Beispiel einer Halsamphora in Paris⁶²⁴ (**Abb. 45**) zeigt, sind die beiden Kontrahenten ikonographisch derart undistinktiv dargestellt, dass sie nur durch die Beischriften HEKTOR und ACHILLEEUS erkennbar sind. Das ikonographische Schema ist dasselbe: Helm, Brustpanzer, kurzer Chiton sowie Rundschild und Schwert; bezeichnenderweise ist der am Boden zusammengebrochene namenlose Mann im Gegensatz dazu nackt und ohne Bewaffnung. Eine andere Möglichkeit, eine Hoplitenfigur mit einem aus den mythischen Geschichten bekannten Namen in Verbindung zu bringen, ist die Beiordnung von aufgrund ihrer distinktiven Ikonographie

ikonographischen Konventionen gestaltet werden könnten, und schließt mit der wichtigen Bemerkung: „which is not at all the same as repugnance or aversion to blacks“, vgl. Gruen 2011, 215–216. Dem Erklärungsversuch von Osborne, dass Memnon aufgrund seiner Rolle als „protagonist with a name“ nicht als Fremder dargestellt werden könne, ist bspw. angesichts des mit einer afrikanischen Physiognomie auftretenden ägyptischen Königs Busiris, der einerseits benennbar ist und andererseits zusammen mit Herakles als Protagonist auftritt, zu widersprechen, vgl. Osborne 2011, 132–133. Zu Busiris vgl. Kapitel II.3.1. Die Problematiken und Stolpersteine moderner Herangehensweisen an die Figur des Memnon hat Näpel hervorragend aufgearbeitet, bleibt dem Leser aber leider eine Erklärung des Phänomens schuldig, Näpel 2011, 133.

617 Der rote Bart ist in der Reihe der mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Figuren singular und erinnert an die Bilder von mit rotem Haar versehenen Thrakern (vgl. S. 105). Möglicherweise ist der Bart eher in einen weiteren Kontext von Fremdheit einzuordnen.

618 Vgl. z. B. LIMC VI,1 (1992) 448–461 s. v. Memnon (A. Kossatz-Deissmann).

619 Eine kurze Forschungsgeschichte zu dieser Frage findet sich bei Gruen 2011, 215 Anm. 132.

620 Z. B. Snowden 1970, 152. Dazu vgl. Näpel 2011, 127.

621 Eine genauere Erörterung der „Rassismus“-frage wird auf S. 155 vorgenommen.

622 Z. B. Bérard 2000, 395–402. Gruen weitet diese Beobachtung noch aus und gelangt zu dem Schluss, dass Helden und Götter generell nur innerhalb der

623 Eine präzise kunsthistorische Auseinandersetzung mit Hoplitenbildern findet sich bei Muth 2008. Vgl. hier auch die zeitbedingten ikonographischen Veränderungen dieses Schemas.

624 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 4201.



Abb. 45 Attisch sf. Halsamphora (nicht zugeordnet), um 520. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 4201

leicht erkennbaren Figuren. So wird der Hoplit auf der Seite A der Halsamphora in London nur durch das Hinzufügen einer Amazone, bei der es sich – wie von der Forschung überzeugend postuliert⁶²⁵ – um die Amazonenkönigin Penthesilea handelt, als Achilles benennbar. Ähnliches ist bei Memnon auf Seite B der Halsamphora der Fall: Erst durch die Beifügung von durch ihre distinktive Ikonographie eindeutig als Aithiopen lesbaren Kriegern seines Gefolges wird der Hoplit in der Mitte als Memnon erkennbar. Achilles auf Seite A ist allein durch seine Aufmachung nicht von Memnon auf Seite B zu unterscheiden⁶²⁶.

Die von der Forschung postulierten Bewertungsmechanismen des Memnon als „impossible black hero“⁶²⁷ stehen diesen Beobachtungen diametral entgegen. Denn gerade durch die Aufmachung des Memnon im althergebrachten Schema eines Hopliten ist der eigentlich Fremde gleichsam in die attische Vorstellungswelt hereingeholt worden, oder besser: Die Fremdheit des Memnon war anscheinend derart unwichtig, dass sie in den Hintergrund rückte. In der attischen Vasenmalerei ist keine Darstellung eines als fremd gekennzeichneten

neten Hopliten erhalten. Dies hat den einfachen Grund, dass in der männlichen Kriegerikonographie Fremdheit – bis auf die Ausnahme der afrikanischen Physiognomien – allein durch distinktive Kleidung ausgedrückt werden kann⁶²⁸; der konstituierende Faktor des Hoplitenschemas ist aber gerade die Kleidung mit Brustpanzer, kurzem Chiton, Helm und Beinschienen (zusammen mit der Bewaffnung mit einem Schwert bzw. Speer sowie der Ausstattung mit einem Rundschild). Würde man also einen Hopliten z. B. mit langen Hosen darstellen, um seine – in diesem Fall orientalische – Fremdheit aufzuzeigen, wäre er nicht mehr als Hoplit zu erkennen. Das gleiche gilt für die Ausstattung mit afrikanischen Gesichtszügen zur physiognomischen Kenntlichmachung einer schwarzafrikanischen Herkunft: Auch wenn diese allein von den Bildebenen her nicht mit der Kleidung eines Hopliten kollidieren würde, setzte man diese Charakterisierungsmöglichkeit nicht ein. Der Grund dafür war allerdings weniger, dass Memnon nicht mit afrikanischen Gesichtszügen darstellbar war, vielmehr wollte man ihn explizit als Hoplit darstellen, ein Schema, das ein hohes Maß an Standardisierung mit sich brachte, das mit einer „korrekten“ ethnographischen Kennzeichnung unvereinbar war. Wäre Memnon nämlich mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet worden, hätte der Betrachter Schwierigkeiten ihn zu erkennen. Nur so ist die Fehlinterpretation eines mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestatteten Kriegers zwischen zwei Amazonen auf einer Halsamphora in Brüssel⁶²⁹ zu erklären, der in Analogie zu der Bildkonstellation der hier behandelten Bildserie vereinzelt als Memnon identifiziert worden ist⁶³⁰. Abgesehen von der eher den Kriegern des Gefolges ähnlichen Bewaffnung mit einem Bogen und der damit erreichten deutlichen Abgrenzung vom Hoplitenschema gibt es gerade aufgrund der Präsentation der Figur als Nicht-Hoplit mit afrikanischer Physiognomie keinerlei Anhaltspunkte, diesen als Memnon anzusprechen⁶³¹. Auch wenn die physiognomische Kennzeichnung durch afri-

625 Vgl. Anm. 608. Zusätzlich dazu sind Penthesilea und Memnon auf den beiden Seiten der Halsamphora Vertreter des verlorenen Epos der *Aithiopsis*, das das Eingreifen der Aithiopen und der Amazonen in den trojanischen Krieg thematisierte, vgl. DNP I (1996) 367–368 s. v. *Aithiopsis* (J. Latacz). Dass hier explizit eine Art Illustrierung dieses Epos vorgenommen werden sollte, ist allerdings von der Hand zu weisen, weshalb diese Beobachtung nur als Randnotiz stehen bleiben soll. Von der von Bérard postulierten kulturellen Höherstellung des Memnon über Penthesilea ist im Bild nichts zu erkennen, vgl. Bérard 2000, 405.

626 Ähnlich auch Bérard 2000, 395. 397; Lissarrague 2002, 114; Stansbury-O’Donnell 2011, 198.

627 Bérard 2000, 395.

628 Vgl. z. B. die zahllosen Bilder persischer Krieger, die in langen gemusterten Hosen und phrygischen Mützen auftreten, vgl. z. B. eine Oinochoe in Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 13.196. ARV² 631.38; Beazley Addenda² 272; Beazley, Para. 399.

629 Brüssel, Musees Royaux, Inv. Nr. A 130. ABV 308.82; Beazley Addenda² 83. Eine gute Abbildung findet sich bei Bérard 2000, 399 Abb. 15.6.

630 Vgl. z. B. Snowden 1976, 144.

631 Ähnlich auch Raeck 1981, 172; Bérard 2000, 398.

kanische Gesichtszüge offensichtlich nicht zum Hoplitenschema passte, muss dies keine Bewertung beinhalten. So ist in der Reihe der Memnon-Darstellungen inmitten seines Gefolges bildintern kein bewertendes Gefälle sichtbar: Weder unterliegen die Krieger noch sind sie weniger bewaffnet bzw. als weniger wehrhaft charakterisiert⁶³². Dass der Fokus der Bildkonstellation naturgemäß auf Memnon liegt, muss ebenso keine pejorativen Darstellungsabsichten bedeuten: Die Rolle einer Randfigur ist in der attischen Vasenmalerei an sich nichts Abwertendes⁶³³.

Anders als von der bisherigen Forschung postuliert, steht hier somit eben kein Gegensatz zwischen zwei sich im Äußeren unterscheidenden Völkern im Vordergrund. So wie eine Hoplitendarstellung keine explizite Vorführung eines wie auch immer gearteten „Griechentums“ ist, tritt die schwarzafrikanische Herkunft des Memnon in den Hintergrund und macht einem ikonographischen Schema Platz, das eine lange Bildtradition als Visualisierung „grundsätzliche[r] Erfahrungen des Kämpfens“⁶³⁴ hat. Dass die aithiopischen Krieger mit Waffen ausgestattet sind, die als Keulen, einer Pelte und als Bögen in deutlichem Gegensatz zu der standardisierten Bewaffnung eines Hopliten stehen⁶³⁵, spricht nicht unbedingt für eine bewusste Abkehr von dem als „Griechen“ dargestellten Memnon⁶³⁶, sondern vielmehr für eine sorgfältige Abgrenzung von seinem Hoplitenschema. Gerade durch die Aufmachung des Memnon als Hoplit konnte er ohne afrikanische Gesichtszüge dargestellt werden, ohne dabei einen Widerspruch auszulösen. Diese Beobachtung lässt sich wiederum mit denjenigen der thrakischen Tätowierungen⁶³⁷ parallelisieren: Um unterschiedliche Rollen-

bilder gemeinsam ins Bild setzen zu können, ist das Merkmal der expliziten ethnographischen Zuordnung form- und auch veränderbar. Die Zeichen ethnischer Zugehörigkeit der afrikanischen Physiognomien sind – ähnlich wie die Tätowierungen – sinnhafte Markierungen einer Figur, die je nach Bildaussage angepasst werden können. Wenn – wie im Falle des Memnon – seine Zugehörigkeit zu der Masse standardisierter Hopliten der attischen Bildproduktion wichtiger war, konnte er auch völlig ohne die Herkunftsbezeichnung der afrikanischen Gesichtszüge auftreten, um diese Rolle einnehmen zu können. Das heißt freilich nicht, dass ethnische Kennzeichnungen in dieser Bildreihe überhaupt keine Rolle spielten: Der Fokus lag allerdings nicht auf der Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Völker, sondern auf Memnon und seiner Rolle als hoplitischer Krieger. Die beiden Aithiopen wurden ihm zu Erkennungszwecken⁶³⁸ beigeordnet und erfüllen somit ähnliche Funktionen wie seine Mutter Eos oder eine Beischrift.

In der Forschung ist der Versuch unternommen worden, die spezifischen Schädelformen der Aithiopen einem bestimmten schwarzafrikanischen Volksstamm zuzuordnen⁶³⁹. Ganz davon abgesehen, dass seit der Herstellung der Vasenbilder doch einige Veränderungen im Phänotyp schwarzafrikanischer Völker vonstatten gegangen sein dürften, ist die Gleichsetzung von Bild und (historischer) Realität auch hier von vielen methodischen Problemen begleitet: Zwar standen die im Mittelmeerraum bekannten Vertreter schwarzafrikanischer Völker sicherlich Pate für die eine oder andere Darstellung, es handelt sich allerdings mitnichten um ethnographische Porträts, sondern um Reflexionen der Wirklichkeit⁶⁴⁰, die sich einerseits dem Medium der Vasen und andererseits der Bildsprache anpassen müssen. Diese mit der ethnischen Kennzeichnung der afrikanischen Gesichtszüge zugeschriebene *Fremd-Identität* ist das Ergebnis von Etikettierungen und Ausdeutungen, die als interpretative Charakteri-

632 Dass die beiden Krieger auf der Halsamphora in London kleiner als Memnon dargestellt sind, hat vermutlich eher damit zu tun, dass die Aufmerksamkeit in diesem Bild auf ihn gelenkt werden sollte. Auf dem Beispiel der Halsamphora in New York wiederum sind die beiden Krieger ebenso groß wie Memnon, dem gerade durch die ungewöhnliche Färbung des Schildes und seines in der aufsehenerregenden Silhouettentechnik gestalteten Oberkörpers bereits die Aufmerksamkeit sicher ist.

633 Vgl. z. B. die ähnliche Bildkonstellation in Abb. 15.

634 Muth 2008, 94.

635 Auch wenn sie – wie die Hopliten – einen Brustpanzer und einen kurzen Chiton tragen, fehlen Helme und Beinschienen.

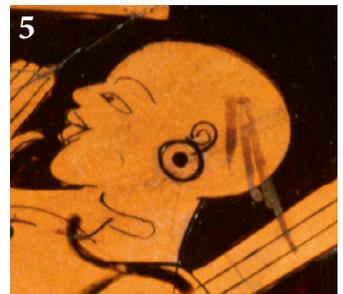
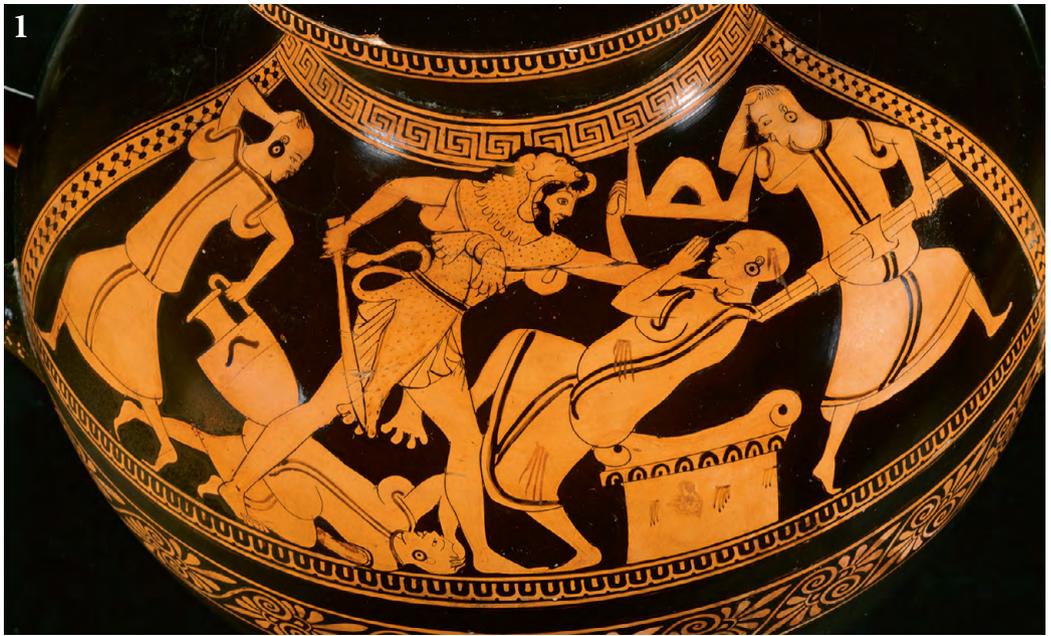
636 So bspw. Raeck 1981, 172; Lissarrague 2002, 114; Näpel 2011, 127; Sparkes 2011, 148.

637 Vgl. S. 90–91.

638 Ähnlich bereits Bérard 2000, 397; Lissarrague 2002, 115; Stansbury-O'Donnell 2011, 199.

639 Snowden 1970, 23. 26–28. 185. 189. 195; Snowden 1976, 133. 167; Snowden 1983, 15. 81. 94–97; LIMC I,1 (1981) 413–419 s. v. Aithiopes (F. M. Snowden, Jr.), bes. 413; Thompson 1989, 157–158; Miller 2000, 432; Snowden 2001, 253.

640 Für diesen Gedankenstoß danke ich herzlich Tonio Hölscher.



sierungen der Figuren fungieren. Daher stand auch – wie bereits bei Memnon offensichtlich geworden – kein ethnographisch-dokumentatorisches Interesse den fremden Völkern gegenüber im Vordergrund, sondern vielmehr die sinnhafte Übersetzung afrikanischer Physiognomien in die Bilderwelt. Dabei heraus kam ein Konglomerat verschiedener Beobachtungen, die kein spezifisches historisch fassbares Volk darstellen sollen und damit gar keine bestimmte Lokalisierung auf dem afrikanischen Kontinent zum Ziel haben.

Kein Beispiel kann dies besser veranschaulichen als die in mehreren Bildern erhaltene Episode des Kampfes des Herakles mit dem ägyptischen Pharo Busiris und seinen Priestern, die Herakles dem Zeus opfern wollen und letztendlich von diesem getötet werden⁶⁴¹. Diese Geschichte ist auf dem Schulterbild einer Hydria in München⁶⁴² (Abb. 46) verbildlicht, auf dem in der Mitte Hera-

641 Zu diesem Mythos vgl. Snowden 1970, 159; LIMC III,1 (1986) 147–152 s. v. Bousiris (A.-F. Laurens), bes. 147–148; Schefold – Jung 1988, 176; van Straten 1995, 46; Miller 2000, 414–415; Brinkmann 2003, 175; Lissarrague 2002, 122; Wannagat 2003, 71.

642 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2428. ARV² 297.13,

kles in Chiton und seinem Löwenfell⁶⁴³ in großem Ausfallschritt nach vorne mit der linken Hand die Kehle einer Figur vor ihm greift und mit einem Schwert in der rechten Hand zum Schlag ausholt. Er ist umgeben von fliehenden oder bereits getroffenen männlichen Figuren: Der Mann vor ihm ist schwer verwundet und blutet aus drei Wunden am Kopf, am Bauch und am linken Oberschenkel. Durch den Griff an die Kehle und vielleicht auch durch den drohenden Schwerthieb oder seine Verletzungen hat dieser das Gleichgewicht verloren und fällt nach hinten in Richtung eines blutbefleckten, architektonisch ausgestalteten Altars⁶⁴⁴. Während die beiden äußeren Figuren mit großen Ausfallschritten aus dem Bild zu fliehen versuchen und über die Schulter auf das Geschehen im Zentrum des Vasenbildes blicken, liegt ein weiterer Mann auf einer hinteren Bildebene zwischen den Beinen des Herakles. Er weist eine starke Körperversenkung auf, die es ermöglicht, einerseits den Unterkörper eine beinahe kriechende Haltung einnehmen zu lassen und andererseits den rechten Arm an die Stirn zu führen⁶⁴⁵ sowie seine aufsehenerregende Physiognomie in Profilansicht zu zeigen⁶⁴⁶. Letztere ist bei allen vier Männern ähnlich und setzt sich von derjenigen des Herakles ab (**Abb. 46.2–6**): Während letzterer ganz der ikonographischen Konvention entsprechend mit durchgezogener Nase-Stirn-Linie ausgestattet ist, ist diese bei den drei rechten Figuren auf der Höhe

der Augenbrauen geknickt und einzig bei der linken Figur leicht geschwungen⁶⁴⁷. Eine weitere Besonderheit ist die Gestaltung der Lippenpartie, die im Gegensatz zu den kleinen Lippen des Herakles mehr Raum im Gesicht einnimmt: So füllen sie einerseits mehr Platz auf der verbindenden Profilinie zwischen Nase und Kinnansatz aus bzw. kragen andererseits wulstig nach vorne aus; ein Einduck, der durch die explizite Abgrenzung vom Gesichtsfeld durch Striche verstärkt wird. Sowohl dadurch als auch durch die stärker in das Gesichtsfeld eingezogenen Mundwinkel nimmt die Lippenpartie der Figuren innerhalb der Gesichter eine prominente Rolle ein. Weitere Besonderheiten sind die großen „Schmuckscheiben“⁶⁴⁸ an den Ohren sowie die kahlrasierten Köpfe und ihr spezifisch ägyptisches Gewand, die *kalasiris*⁶⁴⁹. Unser Bild von Ägypten⁶⁵⁰ ist geprägt von den figürlichen Darstellungen auf Relieftafeln mit Hieroglyphen⁶⁵¹ oder plastischen Porträts⁶⁵², deren Protagonisten keine afrikanischen Gesichtszüge tragen. Auch wenn neueste Erkenntnisse die Genetik der damaligen Bevölkerung Ägyptens als durchaus heterogen und das ägyptische Reich als eine Art Vielvölkerstaat beschreiben⁶⁵³, wird das historische Ägypten in unserer Wahrnehmung durchaus als unterschiedlich zum Rest Afrikas verstanden. Daher ist der Befund, dass im 8. Jh. v. Chr. Vertreter des Volkes der Nubier die ägypt-

1643; Beazley Addenda² 211.

643 Ein schönes Detail ist der mit dem Gürtel hochgebundene Schwanz des Löwenfells, der dadurch wie bei einem lebenden Löwen in einer Kurvenlinie nach oben steht.

644 Dass Altäre mit Blutflecken dargestellt werden, ist in der attischen Vasenmalerei nichts Ungewöhnliches (z. B. die Kleophrades-Hydria in Neapel, gute Abbildung bei Pfisterer-Haas 2009a, 30 Abb. 2). Dazu vgl. auch Brinkmann 2003, 176.

645 Auch wenn diese Geste Ähnlichkeiten zu den standardisierten Trauergesten in Begräbnissen (s. Kapitel III.2.1) aufweist, ist sie bei den drei Priestern unterschiedlich gestaltet: Während bei dem am Boden liegenden und ganz rechten Priester der Ellenbogen nach vorne weist, zeigt dieser beim ganz linken Priester nach hinten. Sie sind je nach Bewegungsmotiv effektiv in das Bildgeschehen eingepasst und somit doch eher in den weiteren Kontext von Verzweiflungs- denn von Trauergesten zu stellen, ähnlich auch Brinkmann 2003, 176.

646 Vinzenz Brinkmann deutet die Körperhaltung als Hervorhebung „des gewaltsamen Todes [...] durch die verdrehten Beine“, vgl. Brinkmann 2003, 177. Dazu sind mir keine weiteren ikonographischen Parallelen bekannt.

647 Bei der linken Figur ist ein Nasenflügel durch Binnenzeichnung angegeben; bei den restlichen drei Figuren – auch bei Herakles – ist dies nicht der Fall. Die Wiedergabe des Nasenflügels als Binnenzeichnung kommt auch regelmäßig bei konventionellen Nasen vor (vgl. z. B. Abb. 1), weshalb diese nicht als zu den afrikanischen Gesichtszügen zugehörig interpretiert werden darf. In diesem Zusammenhang unterstützt sie aber den beschriebenen Eindruck der Schwerpunktsetzung der Verdickung der Nase nach unten.

648 Brinkmann 2003, 177.

649 Dazu vgl. Brinkmann 2003, 177.

650 Die im Folgenden im Anmerkungsapparat aufgeführten Stücke sind eine willkürliche Auswahl und sollen lediglich einen kleinen Einblick bieten. In diesem Rahmen kann keine wissenschaftliche Einordnung ägyptischer Denkmäler erfolgen.

651 S. z. B. ein Relief des Königs paares Nofretete und Echnaton mit ihren Kindern (um 1340 v. Chr.): Berlin, Ägyptisches Museum, Inv. Nr. 14145.

652 S. z. B. die berühmte Büste der Königin Nofretete in Berlin (um 1340 v. Chr.): Berlin, Ägyptisches Museum, Inv. Nr. 21300.

653 Vgl. z. B. Redford 2004.

tischen Pharaonen stellten⁶⁵⁴, als Sensation aufgefasst worden und zierte 2008 das Titelblatt der Februar-Ausgabe der englischsprachigen Edition der Zeitschrift *National Geographic* (Titelstory *The Black Pharaohs*). Darauf trägt ein sowohl durch seine Hautfarbe als auch durch seine Gesichtszüge als (schwarz-)afrikanisch gekennzeichnete Mann Goldschmuck mit den – schnell als ägyptisch zu erkennenden – Symbolen der Kobra und des Amun. Die als gegensätzlich wahrgenommenen und damit bewusst als Blickfang eingesetzten Gegenpole werden durch ein – allgemein eher mit schwarzafrikanischen Volksstämmen verbundenes – Leopardenfell und ägyptische Pyramiden im Hintergrund komplettiert. Mit ähnlich aufsehenerregendem Einsatz von als charakteristisch wahrgenommenen ethnischen Zeichen arbeitet die Aufmachung der „Kuschitinnen“⁶⁵⁵ in dem historisch gut recherchierten Comic „Asterix in Italien“⁶⁵⁶. Diese in eine Art Body aus Leopardenfell gekleideten Frauen erfüllen einerseits mit ihren wulstigen Lippen, den breiten Nasen, den zu Zöpfen hochgebundenen Rastalocken und den goldenen Halsringen, die an die sog. Giraffenfrauen des südafrikanischen Volkes der Ndebele erinnern⁶⁵⁷, die Klischeevorstellungen schwarzafrikanischer Völker⁶⁵⁸ und „sprechen“ andererseits in pseudo-ägyptischen Hieroglyphen. Doch nicht nur in der heutigen Wahrnehmung sind (schwarz-)afrikanische Physiognomien als unterschiedlich zu ägyptischen aufgefasst worden, da auch in ägyptischen Bildquellen Figuren auftauchen, die sich durch afrikanische Gesichtszüge von den konventionellen Figuren absetzen⁶⁵⁹. Es scheint

also, dass sowohl in der heutigen als auch in der ägyptischen Wahrnehmung Schwarzafrikaner und Ägypter⁶⁶⁰ aufgrund ihres Aussehens als verschiedenen angesehen werden bzw. wurden.

Vor allem eingedenk des Bekanntheitsgrades von Zeugnissen aus Ägypten im Mittelmeerraum⁶⁶¹ ist es umso erstaunlicher, dass in den attischen Bildern von der ägyptischen Figur des Busiris diese Grenzziehung anscheinend nicht stattfand⁶⁶². Obwohl – zumindest im Fall der Nase – recht zurückhaltend ausgeführt, sind die Gesichtszüge von Busiris und seinen Priestern als (schwarz-)afrikanisch zu identifizieren: Im Vergleich mit den bereits gezeigten schwarzfigurigen aithiopischen Gefolgs Männern des Memnon, deren Lippen ebenfalls größer und wulstiger als die konventionellen Lippenpartien gestaltet waren, wird dieser Eindruck gerade durch die expliziten Außenlinien der Lippen noch verstärkt. Die Nase-Stirn-Linie ist auch auf der Höhe der Augenbrauen geknickt, die Weiterführung der Profillinie gerät allerdings nicht zu der dicken Stupsnase wie sie bei den schwarzfigurigen Aithiopen zu sehen war. Auch die Wölbung der Augenbrauen ist hier nicht zu sehen. Das andere Ende der Skala zeigt eine weitere Busirisdarstellung auf einem Stamnos in Ox-

654 Vgl. dazu z. B. Redford 2004, 101–116.

655 Ferri – Conrad 2017, 33. Vgl. dazu auch S. 118.

656 Ferri – Conrad 2017, bes. 15, 3. Bild.

657 Dazu z. B. Courtney-Clarke 2003. Diesen Brauch gibt es auch in Thailand bei dem Volksstamm der Padaung. Diese sollen hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden, da die Halsringe der Asterix'schen „Kuschitinnen“ sicherlich keine Anspielungen auf Asien enthalten.

658 Diese Zuspitzung von Klischees ist teilweise auch dem Medium Comic geschuldet, dazu vgl. Näpel 2011.

659 Die Wandmalerei aus dem Grab des Huy in Theben (s. Vercoutter u. a. 1976, Abb. 26) zeigt die Entrichtung von Tributzahlungen durch Kuschiten (um 1342–1333 v. Chr.); die Reliefs vom Palasttempel des Ramses III. in Medinet Habu (s. Vercoutter u. a. 1976, Abb. 44) zeigen zwei Gefangene (um 1198–1166 v. Chr.); das Relief auf der Basis eines Throns im Großen Amuntempel in Karnak (s. Vercoutter u. a. 1976, 76 Abb. 45) zeigt wiederum einen Gefangenen (um

1312–1298 v. Chr.). Zu den historischen Beziehungen vgl. Redford 2004, 5–10; zu ägyptischen Bildern von mit (schwarz-)afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Figuren vgl. Leclant 1976; Vercoutter 1976. Hier wird wiederum deutlich, dass die in der jeweiligen Ikonographie konventionell gestalteten Figuren jeweils als Wiedergaben der eigenen Ethnie verstanden werden, weshalb es in der jeweiligen eigenen Bildsprache eben keine „ägyptischen“ bzw. im Falle der attischen Vasenmalerei „griechischen/athenischen“ Züge gibt. Die Zuschreibung der konventionellen Ikonographie an die eigene ethnische Identität gewinnt erst an Relevanz, wenn im Unterschied dazu andere Völker dargestellt werden. Ebenso sind die jeweiligen Gesichtszüge – weder die eigenen noch die fremden – nicht als Wiedergaben des „realen“ Aussehens, sondern als Übersetzungen in die jeweilige Ikonographie zu deuten.

660 Diese Verallgemeinerung ist in wissenschaftlicher Hinsicht sicherlich zu problematisieren (vgl. dazu Anm. 652), in perzeptiver Hinsicht lebt die Gegenüberstellung von als solche wahrgenommenen Gegenpolen allerdings von Generalisierungen, weshalb an dieser Stelle der Terminus „die Ägypter“ bewusst verwendet wird. Ähnliches gilt für „die Schwarzafrikaner“, dazu vgl. S. 118.

661 Dazu vgl. z. B. Miller 1997, 419; Isaac 2004, 352–370; Gruen 2011, 76–114; Stansbury-O'Donnell 2011, 200.

662 Dies fiel bereits Snowden auf, vgl. Snowden 1970, 159.

ford⁶⁶³ (**Abb. 47**). Ähnlich wie auf der Hydria in München steht Herakles mit seinen charakteristischen Attributen – diesmal links im Bild – in weitem Ausfallschritt, hat seine Keule zum Schlag erhoben und packt den sich vor ihm auf den blutbefleckten Altar geflüchteten nackten Busiris an der Kehle. Dieser stützt sich mit der linken Hand und – halb verdeckt – mit dem linken angewinkelten Bein auf dem Altar ab und hat den rechten Arm zu einem Flehgestus⁶⁶⁴ in Richtung des Herakles ausgestreckt. Der Vergleich mit dem konventionellen Kopf des Herakles (**Abb. 47.2–3**) offenbart die deutlichen afrikanischen Gesichtszüge: Die Unterschiede betreffen den Wulst auf der Höhe der Augenbrauen, den Knick in der Nase-Stirn-Linie unterhalb dieses Wulstes⁶⁶⁵, die Betonung der breiten Nase durch Nasenflügel und die großen, nach vorne auskragenden Lippen. Auch die Priester des Busiris, die teilweise mit Flehgesten⁶⁶⁶ oder Gesten der Aufregung⁶⁶⁷ über beide Seiten des Stamnos hinweg vor der Mittelszene fliehen, sind alle mit deutlichen afrikanischen Physiognomien ausgestattet. So ist z. B. die Nase-Stirn-Linie des linken Priesters auf Seite B unterhalb der Augenbraue geknickt und wölbt sich darunter zu einer im Ansatz dicken Stupsnase nach oben. Die Lippenpartie ist wulstig und stark nach vorne auskragend⁶⁶⁸. Besonders interessant ist die Wiedergabe der Lippen des rechts von Letzterem laufenden Priesters, der auf der Flucht über seine Schulter zurückblickt und dessen Gesicht damit in Dreiviertelansicht dargestellt ist. Sowohl die Einziehung der Nase-Stirn-Linie als auch die wulstigen Lippen waren anscheinend so wichtig, dass sie auch in dieser – für attische Vasenmaler recht ungewohnten – Gesichtsansicht besonders betont werden sollten: Die perspektivische Linie zwischen Augenbraue und Nasenspitze ist geknickt und endet in der Darstellung einer verhältnismä-

ßig dicken Stupsnase; die Wulstigkeit der Lippen wird – diesmal nicht durch das Auskragen der Profillinie darstellbar – durch begrenzende Linien der Ober- und Unterlippe angedeutet.

Der Vergleich der bisher gezeigten schwarz- und rotfigurigen Bilder macht deutlich, dass es eine große Spannbreite von als afrikanisch zu identifizierenden Gesichtszügen gibt, die je nach Technik⁶⁶⁹, Maler, Zeitstellung und Bildintention durchaus unterschiedlich ausfallen können. So kann die individuelle Ausprägung sowohl der Nase – mal dick und stupsnasig mal mit recht schmaler und eher den konventionellen Bildern ähnlicheren Nasenspitzen – als auch der Lippen – mal dicker und tiefer in das Gesichtsfeld reichend mal weit nach vorne auskragend und mit einer Abgrenzungslinie betont – recht unterschiedlich ausfallen. Trotz dieser Vielfalt der einzelnen Versionen können dennoch Grundkonstanten erkannt werden, die damit als konstituierend für die Verständlichmachung afrikanischer Physiognomien in der attischen Vasenmalerei gelten können: Bei allen bis jetzt gezeigten Bildern löst ein Knick in der Nase-Stirn-Linie eine Nase aus, deren die Linearität der konventionellen Nasen verändernde Verdickung tendenziell im Bereich der Nasenspitze liegt. Damit unterscheidet sie sich grundlegend von den Hakennasen der alten Frauen, denen ebenso eine Einziehung der Nase-Stirn-Linie ursächlich ist, deren Schwerpunkt der Verdickung aber auf dem Nasenrücken liegt⁶⁷⁰. Auch die den Knick verursachende Einziehung in die Gesichtsfäche ist bei den als afrikanisch zu verstehenden Nasen tendenziell stärker als bei den Hakennasen alter Frauen, was wiederum den Eindruck einer nach unten verdickten Stupsnase verstärken kann. Das zweite konstituierende Element sind die Lippen, die bei allen bisher gezeigten Bildern von mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Figuren hinsichtlich ihrer Größe bzw. Dicke und ihres nach vorne Auskragens deutlich stärker gewichtet werden als die allgemein sehr kleinen Lippen der konventionellen Gesichter. Zusätzlich dazu können Außenlinien als Binnenzeichnung den wulstigen Charakter der Lippen verstärken.

663 Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. V 521. ARV² 216; Beazley Addenda² 197.

664 Vgl. Anm. 138.

665 In diesem Fall wird die Nase durch die weit in das Gesichtsfeld reichenden Nasenflügel verstärkt. Vgl. dazu Anm. 647.

666 Vgl. z. B. den Priester rechts neben Busiris, der den rechten Arm nach Herakles ausstreckt.

667 Vgl. z. B. Abb. 11. Vgl. Anm. 490.

668 Der Mund ist geöffnet und gibt den Blick auf zwei keramisch-rot belassene Strukturen frei, die möglicherweise als Zähne zu interpretieren sind. Eine gute Abbildung der Seite B findet sich bei CVA Oxford (1) Taf. 26.4.

669 Die technischen Unterschiede zwischen der schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei sind in diesem Zusammenhang natürlich zu berücksichtigen, weshalb z. B. die Ritzungen in den Gesichtern der schwarzfigurigen Aithiopen nicht in einen direkten Vergleich zu den rotfigurigen Beispielen gesetzt werden können.

670 Vgl. z. B. Abb. 13. 17. 19. 21. 22. Dazu vgl. S. 34.



Elemente wie der Augenbrauenwulst oder eine bewusste Angabe der Nasenflügel⁶⁷¹ können zu diesen beiden Grundkonstanten hinzutreten; die Identifikation einer Figur als afrikanisch bzw. aithiopisch ist aber auch ohne diese möglich. Die von einigen Forschern⁶⁷² als wichtiges Element afrikanischer Physiognomien angesehenen zu

kleinen Büscheln zusammengefassten Haare, die in einigen auch hier gezeigten Bildern auftauchen, sind im Bereich der attischen Vasenmalerei nicht auf Figuren mit afrikanischen Physiognomien beschränkt, sondern gehören als Buckellocken zum gebräuchlichen Repertoire attischer Haargestaltung⁶⁷³. Besonders deutlich zeigt dies die als Punkte gestaltete Haarpartie des Busiris auf dem Stamnos in Oxford (**Abb. 47.3**), die

671 Dazu vgl. Anm. 647.

672 Vgl. z. B. Snowden 1970, 24; Snowden 1976, 133. 140; LIMC I,1 (1981) 413–419 s. v. Aithiopes (F. M. Snowden, Jr.), bes. 413; Snowden 1983, 11; Snowden 2001, 247; Keuls 2007, 22; Sparkes 2011, 146; Gruen 2011, 204; Moreno Conde 2015, 195.

673 Vgl. z. B. die Haargestaltung des jugendlichen Herakles auf Abb. 73.

zwar durchaus an die Wiedergabe der einzelnen Haarbüschel der Aithiopen auf der Halsamphora in London (**Abb. 43.2. 43.4**) erinnert, sich aber bildintern auch im Haar und im Bart des Herakles wiederfindet. Die Wiedergabe von Schwarzafrikanern mit dunkler Hautfarbe, die sowohl von der Forschungsliteratur⁶⁷⁴ als auch von anderen Kunstproduktionen⁶⁷⁵ ebenfalls als konstituierend wahrgenommen wird, ist in einer Vasenmalerei, die auf der Basis der Dualität der Farben Rot und Schwarz operiert, schwer darstellbar und wird daher nur äußerst selten angewendet⁶⁷⁶. Der Fokus liegt auf den Gesichtszügen, deren spezifische Ausprägung der Nasen- und Lippenpartie für afrikanische Physiognomien konstituierend ist. Anders als bei den thrakischen Tätowierungen⁶⁷⁷ ist innerhalb der Reihe der unterschiedlichen Ausprägungen afrikanischer Physiognomien eine Nivellierung in der Intensität – d. h. der Menge und des Grades der Charakterisierungen – zu erkennen, wie anhand der beiden Enden der Skala auf der Münchener Hydria und auf dem Stamnos in Oxford gut zu beschreiben ist: Auch wenn die Lippen in ihrer Wulstigkeit stark betont sind und die Nase-Stirn-Linie zumindest in drei Fällen eingezogen ist, ist im unteren Bereich der geknickten Nasen auf der Hydria in München (**Abb. 46.4–6**) keine Verdickung festzustellen. Bei der nicht geknickten, sondern nur gekurvten Nase-Stirn-Linie des linken Priesters (**Abb. 46.3**) ist dies interessanterweise schon der Fall: Durch den als Binnenzeichnung angegebenen Nasenflügel rückt der Schwerpunkt der Verdickung ähnlich wie bei den anderen Beispielen nach unten. Dies ist im Vergleich zu den Nasen des Busiris und seiner Priester auf dem Stamnos in Oxford (**Abb. 47.3**), die sowohl eine starke Einziehung der Nase-Stirn-Linie zur Konstituierung einer durch die Angabe des Nasenflügels betonten Nase, deren Schwerpunkt deutlich nach unten weist, als auch wulstige, stark nach vorne auskragende Lippen zeigen, zwar eine zurückhaltendere, aber dennoch deutlich als sol-

che erkennbare Ausführung einer als afrikanisch zu interpretierenden Nase. Anders als durch die distinktiven ägyptischen Details in der Ausstattung der Figuren zu vermuten, sind diese physiognomischen Charakterisierungen eben nicht als Ausprägung „ägyptischer Züge“, sondern als afrikanisch zu bezeichnen⁶⁷⁸. In der Lippenpartie ist die Wulstigkeit der beiden Vergleichsobjekte in der Intensität ebenbürtig. Vergleicht man die weitere Aufmachung der Figuren auf den beiden zum Vergleich stehenden Vasenbildern miteinander, wird auch hier eine Diskrepanz offensichtlich: Auf der Hydria in München lag der Fokus eher auf den als distinktiv ägyptisch wahrgenommenen Ausstattungsdetails der *kalasiris*-Gewänder, der Ohrenscheiben und der kahlrasierten Schädel⁶⁷⁹, mit dem man bereits einen Eindruck einer fremden und andersartigen Welt befriedigend erwecken konnte. Auf dem Stamnos in Oxford dagegen sind keine ägyptischen Details vorhanden: Nackt oder in konventionelle kurze Chitone ge-

678 Da die Busirisepisode die einzige mit Ägypten verbundene in der attischen Vasenmalerei dargestellte mythische Geschichte ist, gibt es in der attischen Vasenmalerei keine Darstellungsweisen, die sich als „ägyptische Züge“ deuten ließen; alle Ägypter treten mit (schwarz-)afrikanischen Physiognomien auf, vgl. LIMC III,2 (1986) s. v. Bousiris. Bezeichnend für die diesbezügliche Verwirrung ist die Kategorisierung Snowdens der Busirisbilder unter der Rubrik „Aethiopiens and Busiris“, vgl. LIMC I,1 (1981) 413–419 s. v. Aithiopes (F. M. Snowden, Jr.), bes. 415; ähnlich auch bei Snowden 1970, 189; Raecq 1981, 176–179; LIMC III,1 (1986) 147–152 s. v. Bousiris (A.-F. Laurens), bes. 152; Sparkes 2011, 144–154. Vereinzelt wird auch konstatiert, dass nur die „servants“ von Busiris (schwarz-)afrikanische Gesichtszüge hätten und nicht er selbst, vgl. Mitchell 2009, 302; dazu vgl. S. 145 mit Anm. 753. Brinkmann bspw. umgeht die genaue Benennung und beschreibt die Gesichtszüge als „ungriechische [...] Physiognomie“, Brinkmann 2003, 175. Näpél verweist darauf, dass „die Räume Aithiopen und Ägypten [...] in der Vorstellungs- und Bilderwelt eng verwoben“ waren, Näpél 2011, 143; dazu auch Gruen 2011, 76–114. Im Vordergrund stand allerdings die ikonographische Präsentation als fremdartig mit nicht genau definierten ethnischen Grenzen zwischen Aithiopen und Ägyptern, dazu vgl. S. 133–134.

679 Vgl. Miller 2000, 425. Sie benennt diese als „ethnographical[...]“ im Gegensatz zu den die Physiognomie betreffenden „racial[...]“ Details, Miller 2000, 425. Gerade aufgrund der fehlenden ethnischen (und damit auch phänotypischen) Grenzen ist hier allerdings keine Unterscheidung zu treffen, da beide der ethnischen Kennzeichnung dienen und formal unterschiedliche Hierarchieebenen betreffen, dazu vgl. S. 25–26.

674 Vgl. z. B. Snowden 1970, 24; LIMC I,1 (1981) 413–419 s. v. Aithiopes (F. M. Snowden, Jr.), bes. 413; Snowden 2011, 247; Lee 2015, 50; Moreno Conde 2015, 195. Dagegen bereits bspw. Keuls 2007, 22; Sparkes 2011, 146.

675 Vgl. z. B. die Wandmalerei aus dem Grab des Huy in Theben oder die Reliefs vom Palasttempel des Ramses III. in Medinet Habu, dazu vgl. Anm. 659.

676 Vgl. z. B. Abb. 49. Zu dieser Problematik vgl. auch Näpél 2011, 126.

677 Vgl. S. 101–102.

wandelt⁶⁸⁰ lenkt das „Setting“ nicht durch distinktive Kleidung, Schmuck oder Haartracht von der spektakulären Physiognomie der Figuren ab. Man könnte eben dies als Grund für die verschiedenen Intensitäten der beiden um ein Jahrzehnt auseinanderliegenden Vasenbilder vermuten: Während auf der Hydria in München die Fremde, in der sich Herakles befindet⁶⁸¹, durch ägyptische Trachtelemente ins Bild gesetzt werden konnte, konnte durch die wenig distinktive Kleidung auf dem Stamnos in Oxford der Fokus ganz auf die Ausstattung mit afrikanischen Physiognomien gelegt werden. Dennoch ist Menge und der Grad der afrikanischen Gesichtszüge nicht in der Art wie bei den Alterszügen maßgebend für die Bildausgabe⁶⁸²: Auch hier ist die durch die afrikanischen Physiognomien angezeigte ethnische Herkunft an sich nicht intensivierbar; die stärkere oder schwächere Ausprägung dient allein der Fokussierung und verändert den Sinn des Bildes nicht.

680 Diese erinnern – passend zum Bildthema – an die Gewänder von Figuren, die im Opferzusammenhang stehen, vgl. z. B. die frag. Kylix in Palermo, s. S. 89–90.

681 Diese im Bild dargestellte Fremde hat – abgesehen von den afrikanischen Gesichtszügen, der distinktiven Kleidung, dem Schmuck und der Haartracht – weitere Ebenen, die den Eindruck des Andersartigen vertiefen. In diesem Zusammenhang soll allerdings die distinktive Ikonographie des Busiris und seiner Priester im Vordergrund stehen, die beim Verständnis der Frauenfiguren helfen kann. Da es hier v. a. um Letztere gehen soll, können weitere Verständnisebenen – wie z. B. die bildinterne Betonung, dass es sich um ein (versuchtes) Menschenopfer handelt (dazu vgl. z. B. van Straten 1995, 46–49; Bérard 2000, 405–406; Miller 2000, 425–438; Gebauer 2002, 497; Lissarrague 2002, 123–124; Brinkmann 2003, 175–177), die im Bild karikierte ägyptische Sitte der Beschneidung (dazu vgl. Snowden 1970, 23; McNiven 1995, 11–13; Bérard 2000, 393–394; Miller 2000, 430; Lissarrague 2002, 123; Keuls 2007, 20–21; Lee 2009, 173; Näpel 2011, 141–143; Osborne 2011, 132; Vlasopoulos 2013, 187; Lee 2015, 86; Heinemann 2016, 155) oder die die Plötzlichkeit der Gegenwehr des Herakles anzeigenden fallenden Gegenstände (dazu vgl. Wannagat 2003, 71–73) – nicht hinreichend behandelt werden. Dass dabei die mit afrikanischer Physiognomie ausgestatteten Figuren als moralisch verwerflich bzw. „eklig“ gekennzeichnet wären und damit die afrikanischen Gesichtszüge als pejoratives Charakterisierungsmittel fungieren würden (vgl. z. B. Raeck 1981, 178; Bérard 2000, 394. 405–406; Miller 2000, 426–430; Brinkmann 2003, 176; Mitchell 2009, 302; Näpel 2011, 141–143, dazu vgl. z. B. Snowden 2001, 253–254), bedarf einer Durchsicht sämtlicher männlicher Figuren mit afrikanischen Physiognomien. Hier sollen aber die Frauenfiguren im Vordergrund stehen. Zu den Bewertungsmechanismen bei Frauenfiguren vgl. S. 155–156.

682 Vgl. S. 47.

Die teilweise als distinktiv wahrgenommenen (schwarz-)afrikanischen und ägyptischen Völker haben also fließende Grenzen und können – je nach gewünschter Bildausgabe – die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Elemente der – im weitesten Sinne – afrikanischen Fremdheit legen: Allerdings handelt es sich dabei mitnichten um Porträts bestimmter afrikanischer Phänotypen – z. B. dem des von der Forschung postulierten „nilotischen Typs“⁶⁸³ oder dem der „Mulatten“⁶⁸⁴ –, sondern um verschiedene Intensitäten der gleichen Grundkonstanten. Die Anwendung der afrikanischen Gesichtszüge im Bildkontext ist vielmehr bewusst schwammig gehalten, da zwar eine ungefähre Lokalisierung auf dem afrikanischen Kontinent gewünscht war, das Ziel allerdings nie eine genaue ethnographische Einbindung in den Völkerreichtum Afrikas war.

Dieser freie Umgang mit Gestaltungsmitteln mit ethnischem Hintergrund gipfelt in einer weiteren, diesmal späteren Busirisdarstellung um die Jahrhundertmitte auf einer Kylix in Berlin⁶⁸⁵ (**Abb. 48**), deren Darstellungsmoment weg von dem Kampf während der (versuchten) Opferung des Herakles hin zu der deutlich beruhigteren Szene der Vorführung des gefesselten Herakles vor den Pharaos Busiris verschoben ist⁶⁸⁶. Die Physiognomien der Herakles umgebenden Priester, die die Seile seiner Fesseln halten oder Opferinstrumente mit sich führen⁶⁸⁷, sind sehr unterschiedlich dargestellt: Während die beiden linken Priester hinter Herakles neben den durch die Einziehung der Nase-Stirn-Linie erreichten dicken Stupsnasen – kaum merklich – nach vorne auskragende, vergrößerte und stärker in das Gesichtsfeld reichende Lippen aufweisen, ist das Gesicht des Priesters vor Herakles erstaunlicherweise völlig konventionell gestaltet. Er hat sowohl kleine Lippen als auch eine durchgezogene Nase-Stirn-Linie, auch wenn die Opferinstrumente ihn deutlich als zu der Menge der ägyptischen Priester zugehörig kennzeichnen.

683 Vgl. z. B. Snowden 1970, 194; Miller 2000, 417. Ähnlich auch Snowden 1970, 159; Raeck 1981, 176.

684 Vgl. z. B. LIMC I,1 (1981) 413–419 s. v. Aithiopes (F. M. Snowden, Jr.), bes. 413; Snowden 1983, 15; Miller 2000, 432. Ähnlich auch Snowden 1970, 159; Raeck 1981, 176.

685 Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 2534. ARV² 826.25; Beazley Addenda² 294.

686 Zur Einordnung dieser Darstellung in die Reihe der übrigen Busirisdarstellungen vgl. Miller 2000, 430–438.

687 Vgl. dazu CVA Berlin (2) Taf. 100.



Die Physiognomien der beiden folgenden Priester auf der gegenüberliegenden Seite der Kylix wiederum sind ähnlich wie die beiden Figuren hinter Herakles gestaltet und können durch die zurückhaltendere Ausprägung der Lippenpartie durchaus als weniger intensive afrikanische Gesichtszüge interpretiert werden⁶⁸⁸. Am Ende des Zuges steht ein Stuhl, auf dem der Pharao Busiris sitzt, von dem leider nur noch der Unterkörper erhalten ist. Interessanterweise ist Busiris in orientalischer Tracht mit langen ornamentierten Hosen geklei-

det, die an die zahlreichen Darstellungen persischer Krieger erinnern und in eklatantem Gegensatz zu der konventionellen Gewandung seiner Priester in Chiton und Himation stehen. Freilich wäre es nun interessant, ob Busiris ebenfalls mit afrikanischen Gesichtszügen dargestellt ist, was sich aufgrund des fragmentierten Erhaltungszustandes der Figur des Busiris leider nicht mehr feststellen lässt.

Dennoch lässt sich auch aus den Fragmenten eine Aussage ableiten: Völlig unabhängig von der von der mythischen Geschichte abgeleiteten ethnischen Herkunft der Protagonisten treten die Figuren mal als Schwarzafrikaner – Ägypter oder Aithiopen? –, als Perser oder als Griechen auf. Das offenbart die methodischen Schwierigkeiten eines „Schubladendenkens“, das dem Drang nachgibt, Figuren eindeutig zu etikettieren und zu kategorisieren: Die nach dem Bausteinprinzip der

688 Miller verwendet für die weniger intensive Darstellung afrikanischer Gesichtszüge den Terminus „semi-Negroid“, Miller 2000, 434. Diese Ausprägung afrikanischer Physiognomien ist allerdings eher in der Menge und im Grad als weniger intensiv als „halb“ zu bezeichnen. Zur Interpretation der Gesichtszüge als „mixed type“ vgl. Snowden 1976, 152. 155.

attischen Ikonographie als bewusst abweichend oder auch als explizit nicht-distinktiv eingesetzten Charakterisierungen sollen die Figuren aber eben gerade nicht einer eindeutigen Kategorie zuweisen, sondern spielen einerseits mit Ambivalenzen und funktionieren andererseits in ikonographischen Schemata. Ähnlich wie Memnon eher als Hoplit denn als „Grieche“ dargestellt wurde, ist auch der ägyptische Priester vor Herakles nicht als Grieche zu interpretieren. Vielmehr handelt es sich bei beiden Darstellungen um Bilder, die als konventionell ausgezeichnet werden und gerade keine ethnische Markierung als „Grieche“ oder „Athener“ beinhalten oder gar als Darstellung eines identitären Griechentums fungieren⁶⁸⁹. Auch Busiris ist kein Perser, sondern die orientalische Tracht wurde vielmehr dazu verwendet, eine wie auch immer geartete ethnische Andersartigkeit herzustellen⁶⁹⁰. Besonders im Laufe des 5. Jhs. verschwimmen die vermeintlich strengen ethnischen Grenzen, was wiederum für die Lesart ethnischer Kennzeichnungen als sinnhafte Übersetzungen von als distinktiv wahrgenommenen Merkmalen spricht. Daher gibt es auch auf der Kylix in Berlin keinen Grund, bildinterne Widersprüche zu verorten; das Ziel war die Darstellung sowohl der Priester als auch des Busiris als in irgendeiner Form „ethnisch andersartig“, was sowohl durch die physiognomische Kennzeichnung durch afrikanische Gesichtszüge als auch durch die distinktive orientalische Kleidung erreicht werden konnte. Gerade durch die schwammigen ethnischen Grenzen konnten innerhalb der Kennzeichnung einer Figur als „fremd“ Präferenzen getroffen werden: So konnte man unterschiedliche Fokussierungen – auf Kleidung oder auf Gesicht – treffen, die Intensität der afrikanischen Gesichtszüge dem jeweiligen Bildzusammenhang anpassen oder eine eigentlich „fremde“ Figur in ganz anderen, innerhalb eines „Schubladenden-

kens“ konträr zur Herkunft stehenden ikonographischen Schemata bzw. Rollenbildern auftreten lassen – wie Memnon als Hoplit inmitten seines aithiopischen Gefolges. Diese mangelnde Grenzziehung zwischen – in unserem Verständnis – festen Kategorien stellte in sich keinen Widerspruch dar, sondern war Mittel zum Zweck.

3.2 Andromeda: Das Spiel mit Gegensätzen und Abstufungen

Die einzige Frau, die mit dem mythischen Volk der Aithiopen verbunden ist und daher möglicherweise Hinweise auf die Gestaltung afrikanischer Gesichtszüge bei Frauenfiguren liefern könnte, ist Andromeda, die aufgrund der Hybris ihrer Mutter Kassiopeia auf Geheiß ihres Vaters Kepheus, dem König der Aithiopen, an einen Felsen geschmiedet wurde, um dem Seeungeheuer Ketos geopfert und nach ihrem Tod mit Hades verheiratet zu werden. Perseus aber besiegte Ketos und befreite Andromeda⁶⁹¹. Die Episode ihrer Fesselung ist auf einer Pelike in Boston⁶⁹² (**Abb. 49**) dargestellt: Andromeda steht frontal zum Betrachter in der Mitte der Seite A und ist mit der linken Hand bereits an einen Pfahl⁶⁹³ gebunden, der die gesamte Höhe des Bildfeldes

691 Zum Mythos vgl. LIMC I,1 (1981) 774–790 s. v. Andromeda I (K. Schauenburg), bes. 774–775.

692 Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 63.2663. Beazley Addenda² 325; Beazley, Para. 448.

693 Der Pfahl – auf anderen attischen Vasendarstellungen der Andromeda sind es derer zwei (vgl. LIMC I,2 (1981) Nr. 3. 5–7 s. v. Andromeda I) – soll den Eingang der Höhle anzeigen, an den Andromeda gebunden wird, vgl. Bérard 2000, 402. Angesichts der meist verkürzten Umgebungsangaben der attischen Vasenmalerei (vgl. z. B. eine Hydria in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 169. ARV² 1026, 1681; Beazley Addenda² 323), auf der die Darstellung der Felsen, in die der Pfahl für die Fesselung der Andromeda eingehauen wird, auf den für das Verständnis wichtigen Bildausschnitt konzentriert wird, auch wenn die Szene in einer felsigen Landschaft zu vermuten ist) wäre die Darstellung eines Felsmassivs mit einer Höhle im Hintergrund der Szene überraschend, weshalb auf die Pfähle als leicht darstellbare Variante zurückgegriffen wurde. Die aus den Vasenbildern entwickelte These Konrad Schauenburgs, nach der die Pfähle Bestandteil des Bühnenbilds bei der Tragödie des Sophokles gewesen wären (vgl. LIMC I,1 (1981) 774–790 s. v. Andromeda I (K. Schauenburg), bes. 775. 787; ähnlich auch Schmidt 2005, 265–266; Cohen 2006c, 184), ist zurückzuweisen: Vasenbilder funktionieren nach eigenen Gesetzmäßigkeiten und sind nicht als Illustrationen von Theaterstücken zu deuten, wenn nicht explizit ein Bühnenkontext angegeben ist.

689 Auch die in unserer Wahrnehmung als „Ägypter“ zu interpretierten Figuren auf dem Relief in Berlin (vgl. Anm. 650) sind ursprünglich nicht als „Ägypter“ gezeichnet worden. Vielmehr handelte es sich um konventionelle Figuren der ägyptischen Ikonographie, von denen die mit der ethnischen Markierung der (schwarz-)afrikanischen Physiognomie ausgestatteten Figuren abgesetzt werden. Vgl. dazu auch Anm. 659.

690 Miller beschreibt, dass die Szene den Eindruck mache, als würde Herakles dem „Great King of Persia“ vorgeführt werden, Miller 2000, 433–434. 437–438. 440–442. Leider gibt es in der attischen Vasenmalerei keine Darstellungen eines persischen Königs, weshalb diese im Bild angelegte Assoziation nicht bewiesen werden kann.



einnimmt. Der rechte Arm liegt in den Händen eines links von ihr stehenden Mannes, der diesen mit beiden Händen hält. Auf dieser Vase ist als einzige⁶⁹⁴ erhaltene rotfigurige Darstellung afrikanischer Physiognomien die schwarze Hautfarbe festgehalten: Die Umrisse sowohl der männlichen Figur, die Andromedas Arm hält, als auch einer weiteren, die vor ihr steht und einen

Stuhl sowie eine Kiste auf dem Kopf trägt, sind in zusätzlichem weißen⁶⁹⁵ Farbauftrag auf den schwarz gebrannten Hintergrund der Pelike aufgemalt. Ein schönes Detail ist das Greifen der durch Tonschlicker schwarz gebrannten Hände des linken Mannes in den ausgesparten Bereich

⁶⁹⁴ Cohen 2006c, 183.

⁶⁹⁵ Laut Cohen hat der weiße Farbauftrag einen leichten „pinkish cream“-Stich, der auf den Fotografien leider nicht zu sehen ist, Cohen 2006c, 183.

des Stuhlbeins⁶⁹⁶, was der Mischung aus weißer Umrandung der Figuren und schwarzer Körperlichkeit auf rotfigurigem Grund ein hohes Maß an Virtuosität verleiht⁶⁹⁷. Zusätzlich zu der schwarzen Hautfarbe sind die beiden Figuren mit deutlichen afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet: Die Nase-Stirn-Linie beider Männer ist unterhalb der Augenbrauen stark eingezogen und endet in einer dicken Stupsnase; auch wenn der Stuhl das Gesicht der linken Figur teilweise verdeckt, ist dennoch ein Teil der Einziehung unterhalb der mit zusätzlichem weißen Farbauftrag angegebenen Augenbraue zu erkennen. Die distinktive Lippenpartie wiederum, die wulstige, nach vorne ausragende Lippen und eine weit in das Gesichtsfeld reichende Mundlinie aufweist, ist nur bei der rechten Figur zu sehen, in Analogie aber auch für den linken Mann anzunehmen. Die lockigen Haare⁶⁹⁸ der beiden sind mit zusätzlichem weißen Farbauftrag angegeben. Der einzige weitere Fall innerhalb der attischen Vasenmalerei, bei dem die Haarpartie anstatt mit schwarz gebranntem Tonschlicker mit weißem Farbauftrag aufgefüllt wird, ist Bestandteil der Altersikonographie⁶⁹⁹ und sogar innerhalb derselben Pelike in der Figur des Kepheus, des Vaters der Andromeda, auf Seite B zu sehen. Der Grund für die Darstellung von mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Figuren mit weißen Haaren liegt allerdings eher in der technischen Besonderheit der Ausgestaltung als in einem gewollten Anzeigen hohen Alters: Da sowohl die Umrisslinien als auch die Gewänder zur Sichtbarkeit der Figuren in weiß gehalten sind, sind die weißen Haare sicher in diesem Kontext zu verorten; hätte man die Haare in wie üblich schwarz gebranntem Tonschlicker gestaltet, wären sie nicht von dem Hintergrund zu unterscheiden und somit nicht zu sehen gewesen. Von einer Ritzung der Gesichtszüge – wie bei

696 Dies fiel bereits Cohen auf, vgl. Cohen 2006c, 183.

697 Diese kluge und ungewöhnliche Art, dem Problem der Darstellbarkeit dunkler Hautfarbe in der attischen Vasenmalerei zu begegnen, fand bereits Erwähnung, vgl. Snowden 1983, 81; Bérard 2000, 402.

698 Snowden möchte in deren Haargestaltung die explizite Angabe von „woolly hair“, ein für ihn zu einer dedizierten afrikanischen Physiognomie gehörendes Merkmal, erkennen, vgl. Snowden 1983, 14. Auch wenn die Haare hier lockig sind und damit möglicherweise den Eindruck eines als schwarzafrikanisch zu interpretierenden ethnischen Hintergrundes unterstützen, sind sie nicht als zu den afrikanischen Physiognomien zugehörig zu deuten, dazu vgl. auch Anm. 697.

699 Näheres dazu auf S. 47.

den ebenfalls schwarz gebrannten Körpern vor einem roten Hintergrund in der schwarzfigurigen Malerei⁷⁰⁰ – wurde den zeitlichen Konventionen gemäß abgesehen, vielmehr sind die Gesichtszüge in weiß aufgemalt. Diese Aufmachung steht in eklatantem Gegensatz zu der Gestalt der mittleren Andromeda, deren Umrisslinie ganz der rotfigurigen Konvention entsprechend ausgespart ist und die Binnenzeichnung mit schwarz gebranntem Tonschlicker aufgebracht ist. Ihre Gesichtszüge sind mit der durchgezogenen Nase-Stirn-Linie und der kleinen Lippenpartie⁷⁰¹ konventionell gestaltet; ihre Haare sind in zu Punkten stilisierten Buckellocken geformt⁷⁰². Gekleidet ist sie in ein tunikaartiges, am Saum ornamentiertes Gewand, unter dem lange Ärmel und Hosenbeine mit Zickzackmuster hervortreten. Auf dem Kopf trägt sie eine phrygische Mütze⁷⁰³.

Hier begegnet ein ähnliches Phänomen wie bei den Darstellungen des Memnon, der zuerst behandelten mythischen Figur aus dem Volk der Aithiopen: Auch wenn mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattete Beifiguren in den jeweiligen Bildzusammenhängen auftauchen, sind die Hauptfiguren, bei denen aufgrund ihrer Herkunft afrikanische Gesichtszüge zu erwarten wären, ohne diese gezeichnet. Während bei Memnon das stark festgeschriebene ikonographische Schema eines Hoplitens wichtiger als seine korrekte ethnographische Verortung war, tritt Andromeda hier im

700 Vgl. z. B. Abb. 43. 44.

701 Dies ist aufgrund der Größe der Lippenpartie im Vergleich zu den anderen Gesichtszügen anzunehmen. Allerdings ist diesbezüglich keine genaue Aussage möglich, da gerade der Bereich der Lippen von einer fleckigen Ablagerung überdeckt ist, vgl. den ähnlichen Fleck auf der rechten Schulter der Andromeda.

702 Zwar kann die Angabe von Buckellocken bei Figuren mit afrikanischen Gesichtszügen die Intensität der Darstellung steigern, Buckellocken an sich gehören in der attischen Vasenmalerei aber nicht ausschließlich zur Darstellung afrikanischer Physiognomien und sind an sich ein verbreitetes Phänomen. Somit kann die alleinige Angabe von Buckellocken in einem ansonsten konventionellen Gesicht keineswegs als Hinweis auf eine intendierte afrikanische Physiognomie verstanden werden. Dazu vgl. auch S. 129–131.

703 Cohen nennt die Mütze eine „soft cap“ (Cohen 2006c, 183). In Analogie zu Amazonen- oder Perserdarstellungen ist die Identifikation der Kopfbedeckung als phrygische Mütze aber eindeutig, vgl. z. B. die Darstellung eines persischen Kriegers auf einer Oinochoe in Boston (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 13.196. ARV² 631.38; Beazley Addenda² 272; Beazley, Para. 399).



Abb. 50 Attisch rf. Kylix des Penthesilea-Malers, um 460. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 8705

Unterschied dazu nicht als konventionelle Frauenfigur auf, sondern ist in orientalischer Tracht gekleidet. War bei Memnon das Rollenbild eines Hopliten ausschlaggebend für seine Aufmachung, erinnert diejenige der Andromeda – orientalische Tracht am Körper einer Frauenfigur – an Amazonendarstellungen (Abb. 5.1)⁷⁰⁴. Wurde hier also in Analogie zum hoplitischen Memnon dem ikonographischen Schema einer Amazone der Vorzug gegeben? Auch wenn die orientalische Kleidung in diese Richtung deutet, ist Andromeda weder bewaffnet noch in Rüstung gezeigt⁷⁰⁵; ebenso verhält sich Andromeda im Gegensatz zu den wehrhaften und gefährlichen Amazonen passiv und lässt sich ohne jede sichtbare Gegenwehr anbinden⁷⁰⁶. Die einzige mir bekannte Darstellung einer passiven, sich nicht wehrenden Amazone ist diejenige der Penthesilea auf einer Kylix in

704 Bereits Bérard 2000, 402; Cohen 2006c, 183.

705 Die Ausstattung mit einer Rüstung ist nicht unbedingt konstituierend für eine Amazonendarstellung (vgl. z. B. die tote Amazone in Abb. 50), tritt aber häufig in solchen auf.

706 Die einzige Darstellung, in der Andromeda nicht gefesselt ist und Perseus sogar im Kampf mit Ketos hilft, ist auf einer spätkorinthischen Amphora in Berlin (Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 1652) zu sehen.

München⁷⁰⁷ (Abb. 50), die unbewaffnet ist und bereits von Achilles' Schwert getroffen niedergesunken ist. Interessanterweise ist sie – anders als ihre Kollegin, die bereits tot am Bildrand liegt, – gerade nicht in der üblichen orientalischen Tracht einer Amazone dargestellt, sondern entspricht mit ihrem kurzen Chiton der Konvention. Diese Diskrepanz zwischen dem üblichen ikonographischen Schema einer Amazone und der fehlenden Bewaffnung und Passivität sowohl bei der Penthesilea auf der Münchener Kylix als auch bei der Andromeda auf der Pelike in Boston bedeutet, dass es sich hier um bedeutsame Abweichungen von dem üblichen Erscheinungsbild von Amazonen handelt, die bei der Penthesilea sogar zu einer für Amazonen einzigartigen konventionellen und damit wenig distinktiven Aufmachung geführt hat. Für die Darstellung der Andromeda auf der Pelike in Boston bedeutet das, dass es sich nicht um eine versuchte Angleichung an eine Amazone und ihr ikonographisches Schema handeln kann, sondern dass ihre ethnographisch nicht

707 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 8705. ARV² 879.1, 1673; Beazley Addenda² 300; Beazley, Para. 428

„korrekte“ Aufmachung andere Gründe haben muss⁷⁰⁸.

Diese sind vielmehr in der Kennzeichnung der Andromeda als „fremd“ zu suchen: Die Markierung einer Frauenfigur als ethnisch andersartig kann in der rotfigurigen attischen Vasenmalerei durch die Ausstattung mit distinktiven orientalischen oder thrakischen Trachtelementen, mit den bereits behandelten thrakischen Tätowierungen oder den afrikanischen Physiognomien erfolgen, welche Thema des vorliegenden Kapitels sind. Weitere Möglichkeiten im Bereich der Frauenfiguren sind mir nicht bekannt. Wollte man nicht, dass sich die Physiognomie der Frauenfigur durch Tätowierungen oder afrikanische Gesichtszüge verändert, scheint die Ausstattung mit einer Tracht, in diesem Fall der orientalischen, die naheliegende Option innerhalb der Fremdkennzeichnung zu sein. Der in unserem Verständnis augenscheinliche Widerspruch zwischen der „Orientalin“ Andromeda und der einerseits mythisch bezeugten und andererseits durch die beiden sie umgebenden Männer deutlich als solche angezeigten „Aithiopin“ Andromeda⁷⁰⁹ entspringt vielmehr einem Changieren mit den verschiedenen Möglichkeiten der Kennzeichnung von Fremdheit. Somit ist die Figur der Andromeda nicht als Orientalin, sondern weitaus neutraler als fremde Frau zu bezeichnen, die erst durch ihre Identifikation als Andromeda und die sie umgebenden Männer mit afrikanischen Physiognomien „aithiopisch“ wird. Auch hier sind die ethnischen Grenzen durchlässig und nicht als feste Kategorien anzusehen.

Noch deutlicher wird dies bei der Figur des Kepheus auf der Seite B der Pelike in Boston, der wie in der rotfigurigen Vasenmalerei üblich ebenso wie seine Tochter Andromeda von Tonschlicker ausgespart ist. Anders als diese hat er allerdings deutliche afrikanische Gesichtszüge⁷¹⁰, die eine

ähnliche Ausprägung wie die beiden Andromeda umgebenden Männer finden – nur eben nicht als Umriss auf schwarzem Hintergrund zur Darstellung schwarzer Hautfarbe gestaltet sind. So ist die Nase-Stirn-Linie des Kepheus unterhalb der Augenbraue stark eingezogen und bildet eine nach unten dicke Stupsnase, während die wulstigen Lippen nach vorne ausragen. Zur Betonung der Lippenpartie ist an dieser Stelle sogar der um das Gesicht zur Angabe von Haar und Bart angebrachte zusätzliche weiße Farbauftrag teilweise ausgesetzt, um die Linie zur Angabe des geschlossenen Mundes weiter in das Gesichtsfeld reichen zu lassen. Damit ist vermutlich auch die ungewöhnlich schräge Führung der Mundwinkel nach oben zu erklären, die beinahe wie ein Lächeln wirkt, aber freilich nicht als solches zu deuten ist⁷¹¹. Auch seine Gestalt offenbart die Tücken des kategorisierenden „Schubladendenkens“: Auch wenn der König der Aithiopen – diesmal im Gegensatz zu Memnon – scheinbar ethnographisch kongruent mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet ist, ist er in ein langärmeliges Gewand mit Zickzackmuster gekleidet, hat eine phrygische Mütze auf und ist in ein „griechisches“ Himation gehüllt. Somit sind auch hier scheinbar wieder drei verschiedene Kategorien – „Aithiope“, „Perser“ und „Grieche“⁷¹² – in einer Figur vertreten, was wiederum die Grenzen dieses Erklärungsmodells aufzeigt, die bereits bei den Busirisdarstellungen offensichtlich wurden: Die Ikonographie von mit orientalischen Trachtelementen ausgestatteten männlichen Figuren erstreckt sich über die verhältnismäßig große Anzahl persischer Krieger, eine persische Figur mit Alterszügen allerdings ist mir nicht bekannt; das übliche Schema eines persischen Kriegers hätte auch nicht zu dem alten König gepasst. Vielmehr gehört das weiße Haar des Kepheus zusammen mit dem Szepter⁷¹³ und

708 Ähnliches gilt für andere Andromedadarstellungen in der attischen Vasenmalerei, für die die Pelike in Boston exemplarisch stehen kann. Vgl. dazu LIMC I,2 (1981) Nr. 3. 5–7 s. v. Andromeda I.

709 Dazu vgl. z. B. Snowden 1970, 154. 157–159; Bérard 2000, 402–406; Näpel 2011, 129. Zurückzuweisen ist die anhand der Vasenbilder entwickelte Vermutung Schauenburgs, nach der Andromeda in Bühnenstücken mit „orientalische[m] Gewand“ aufgetreten sei, vgl. LIMC I,1 (1981) 774–790 s. v. Andromeda I (K. Schauenburg), bes. 775. 787; ähnlich auch Snowden 1970, 157–158; Snowden 1976, 155; Sparkes 2011, 151. Dazu vgl. auch Anm. 693.

710 Damit ist Bérard zu widersprechen, der dieses Detail übersieht und ausgehend von der Farbe lediglich die drei mit Tonschlicker schwarz gebrannten männ-

lichen Figuren als schwarzafrikanisch ausweist, vgl. Bérard 2000, 405. Eine gute Abbildung der Seite B der Pelike in Boston findet sich bei Cohen 2006c, 184 Abb. 49.2.

711 Emotionen werden in der attischen Bildsprache der Vasen eher durch Gestik als durch Mimik dargestellt, dazu vgl. McNiven 2000. Eine lächelnde Figur in der attischen Vasenmalerei ist mir nicht bekannt.

712 So ähnlich bei Raeck 1981, 175.

713 Das Szepter ist ein direkter gestalterischer Bezug zu dem Pfahl, an den Andromeda gebunden wird, wie Cohen richtig beobachtete, vgl. Cohen 2006c, 183. Somit könnten kompositionelle Gründe dafür verantwortlich sein, dass in diesem Bild nur ein Pfahl anstatt der ansonsten üblichen zwei (vgl. LIMC I,2

dem Himation in die Ikonographie „alteswürdiger“ Männerfiguren⁷¹⁴. Dabei ist das über die orientalische Tracht geworfene Himation kein Ausdruck eines „Griechentums“, sondern gehört zur Darstellungskonvention⁷¹⁵. Die Kennzeichnung seiner Fremdheit durch die orientalische Tracht ist möglicherweise vielmehr als Angleichung an seine Tochter Andromeda auf der Seite A zu verstehen, seine afrikanischen Gesichtszüge als Zuordnung zu den mit Tonschlicker schwarz gebrannten mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Männern. Diese – ein weiterer, ebenso wie die beiden anderen Gestalteter⁷¹⁶ befindet sich direkt vor Kepheus mit einer Kiste auf dem Kopf und einem Alabastron in der linken Hand⁷¹⁷ – sind somit als Untergebene des Kepheus zu interpretieren, die durch ihre Tätigkeit und die Bedeutungsgröße den bereits gezeigten Sklavinnenfiguren⁷¹⁸ sehr ähnlich sind und daher die Deutung als Sklaven wahrscheinlich gemacht werden kann⁷¹⁹. Die Präferenzen innerhalb der Kennzeichnung der vorliegenden Figuren als „fremd“ konnten also durch variable ethnische Schemata sichtbar gemacht werden⁷²⁰ und waren in diesem Fall folgendermaßen gesetzt: Einerseits wollte man die Figuren als ethnisch andersartig markieren und nutzte dabei die zur Verfügung stehenden Möglichkeiten der orientalischen Kleidung und der afrikanischen Gesichtszüge und wendete andererseits verschiedene ikonographische Schemata und Rollenbilder an, um bildinterne Bezüge aufzubauen und anzuzeigen. Dennoch darf man dabei nicht vergessen, formal klar zwischen dem orien-

talischen Gewand und den afrikanischen Physiognomien zu trennen, da sie beide unterschiedlichen Darstellungstraditionen entstammen: So weisen orientalische Gewänder eben nicht auf einen äthiopischen Hintergrund hin⁷²¹ oder *vice versa*; die jeweiligen Verwischungen der ethnischen Grenzen stehen vielmehr in jeder Darstellung für sich und müssen immer von Fall zu Fall neu überprüft werden. Durch dieses Spiel mit den durchlässigen Grenzen zwischen ethnischen Gruppen konnte man sich aus den jeweiligen Ikonographien die benötigten Teile nehmen und aus ihnen ein spielerisches Gesamtkunstwerk basteln, das seinen Zweck erfüllte.

Wie welche Kennzeichnungen über das Bildfeld verteilt wurden, ist wiederum bedeutsam: Diese Frage offenbart ein *Gefälle* innerhalb der Figuren, das am einen Ende der Abstufung die drei Untergebenen des Kepheus mit den afrikanischen Gesichtszügen und der dunklen Hautfarbe, in der Mitte Kepheus mit afrikanischer Physiognomie ohne den schwarz gebrannten Tonschlicker und am anderen Ende der Skala Andromeda ohne afrikanische Gesichtszüge zeigt. So werden unterschiedliche Intensitäten afrikanischer Physiognomien zum Ausdruck gebracht⁷²². Ebenso wesentlich ist eben nicht die Frage nach der genauen ethnographischen Zuordnung der Andromeda, sondern die Tatsache, *dass* in ihrer Figur der orientalischen Kleidung der Vorzug vor den – in unserem Verständnis – naheliegenderen afrikanischen Gesichtszügen gegeben wurde. Das Ausweichen auf die nicht-physiognomische orientalische Variante der Fremdheitsmarkierung ohne ein genau definiertes ikonographisches Schema im Hintergrund legt eine Deutung des genannten Gefälles in der Verteilung der afrikanischen Gesichtszüge als *Bewertungsgefälle* nahe: Aus irgendeinem Grund wollte man Andromeda nicht mit der physiognomischen Markierung der afrikanischen Gesichtszüge ausstatten, die – im Gegensatz zur „Verkleidung“ mit orientalischer Tracht – eine starke Betonung innerhalb des Bildgefüges nach sich zieht⁷²³. Gerade weil das

(1981) Nr. 3. 5–7 s. v. Andromeda I) auftaucht.

714 Vgl. z. B. eine beschriftlich bezeugte Darstellung des Priamos in einer Kriegerabschiedszone auf einer Oinochoe auf dem Markt in Basel (vgl. Schefold – Jung 1989, 144 Abb. 126a–b).

715 Dazu vgl. auch S. 133–134.

716 Die weiße Farbe seiner Umrisse ist bereits ein wenig verblasst, weshalb er nicht mehr gut sichtbar ist. Zu weiteren technischen Details vgl. Cohen 2006c, 183.

717 Die Gegenstände sind überzeugend als Hochzeitsgeschenke anlässlich der geplanten Verheiratung der Andromeda mit Hades gedeutet worden, vgl. Bérard 2000, 405, Schmidt 2005, 264–265, Cohen 2006c, 183.

718 Vgl. z. B. S. 55–57.

719 Ähnlich auch bereits Snowden 1983, 14; Raeck 1981, 169–170. 174–175; Bérard 2000, 403; Cohen 2006c, 183.

720 Vgl. z. B. auch Darstellungen des in orientalischer Kleidung auftretenden thrakischen Sängers Orpheus, dazu s. z. B. Hölscher 2000b, 311. Allgemein bereits bei Zimmermann 1980, 163–164.

721 Damit ist Gorzelany zu widersprechen, die konstatiert: „for example, Oriental clothes, full lips and a fleshy upturned nose indicate the Ethiopian origin of King Kepheus“, z. B. Gorzelany 2014, 160.

722 Somit ist z. B. Kepheus eben kein „Mulatte“ (z. B. Snowden 1976, 155), sondern dessen ikonographische Präsentation stellt lediglich eine Abstufung dar.

723 Vgl. S. 25–26.

andere Ende der Skala auf der Pelike in Boston die drei Sklavenfiguren bilden, die als Trägerfiguren sozial-hierarchischer Statusabsetzung meist in einem abgewerteten Sinne auftreten, ist allein aufgrund der bewussten Auslassung bei der Figur der Andromeda zu vermuten, dass mit den afrikanischen Physiognomien eine negative Bewertung mitschwang, mit der man die Figur der Andromeda nicht in Verbindung bringen wollte⁷²⁴. Das zeigt den grundsätzlichen Unterschied zu den Memnondarstellungen, in denen kein bildinternes Bewertungsgefälle sichtbar war und daher die konventionelle Kriegerdarstellung des Memnon mit dem Schema eines Hopliten gut zu erklären war. Auch der als ehrwürdiger alter König dargestellte Kepheus kann auf der Pelike in Boston ohne Weiteres afrikanische Gesichtszüge bekommen⁷²⁵; er reiht sich zwar in das Bildgefälle ein, seine afrikanische Physiognomie stellt ihn aber in kein negatives Licht. Anders sieht es wiederum bei Busiris aus, dessen Bewertung im Bild deutlich ambivalenter zu deuten ist⁷²⁶.

Diese Fälle zeigen, dass die von manchen Forschern postulierte pejorative Wirkung⁷²⁷ der afrikanischen Physiognomien nicht pauschalisiert und immer erstens von Fall zu Fall und zweitens vor dem Hintergrund der jeweiligen Ikonographien überprüft werden muss. Dabei ist auch deutlich zwischen den männlichen und weiblichen Ikonographien zu unterscheiden: Die zur Verdeutlichung der Schwammigkeit ethnischer Grenzen und dem bewussten Einsatz von vermeintlich grenzüberschreitenden Kennzeichnungen behandelten Beispiele aus der männlichen Ikonographie afrikanischer Physiognomien konnten in diesem Zusammenhang nur isoliert betrachtet werden, weshalb keine übergreifenden

Antworten auf die Bewertungsmechanismen innerhalb männlicher Bildzusammenhänge gegeben werden können. Im Fall der Frauenikonographie scheint es – zumindest bei einem ersten Blick auf die Andromedadarstellung – um einiges schwieriger zu sein, Figuren mit afrikanischen Gesichtszügen auszustatten. Um die bewusste Auslassung der Andromeda innerhalb der weiblichen Ikonographie afrikanischer Physiognomien erklären und daraus eine Basis für die Annäherung an die Frage nach den möglichen pejorativen Bewertungen afrikanischer Gesichtszüge bilden zu können, ist es unerlässlich, die gesamte weibliche Ikonographie afrikanischer Physiognomien in den Blick zu nehmen, bevor weitere Vermutungen angestellt werden können.

3.3 Möglichkeiten der Erweiterung um eine soziale Dimension: Afrikanische Sklavinnen

Interessanterweise wird man bei der Durchsicht der Frauenikonographie erst bei Sklavinnenfiguren fündig, die eine weitere Ebene in die Bildgestaltung einfügen. Auf einer Lekythos in Berlin⁷²⁸ (**Abb. 51; Kat. 20**) sind zwei weibliche Figuren vor einer mit Tänen geschmückten Grabstele dargestellt. Gerade durch die Gegenüberstellung beider Figuren werden mehrere bildinterne Kontrastebenen aufgemacht. Die erste betrifft die jeweilige ikonographische Ausgestaltung der Gesichter: Die Nase-Stirn-Linie der linken Frau erfährt zwar keinen Knick, ist aber nach unten hin stark gebogen und endet in einer dicken Knollennase, deren breite Ausprägung durch die zusätzliche Angabe des Nasenflügels noch verstärkt ist⁷²⁹. Auch wenn hier keine Einziehung der Nase-Stirn-Linie in den Gesichtsbereich zu sehen ist, die die „Stupsnasigkeit“ und das Auskragen der Nase aus dem Gesicht heraus betont hätte, steht die Nasenspitze – gerade im Vergleich zu der ihr gegenübergestellten konventionellen Frau – stärker aus dem Gesicht heraus. Dadurch ist keine Einziehung in den Gesichtsbereich mehr nötig, um die Nase besonders zu betonen. Ihre Lippenpartie ist im Vergleich mit der konventionellen Frau zwar nur wenig, aber doch sichtbar wulstiger gestaltet. Ebenso beinahe unmerklich krägt der Mund aus dem Gesichtsbereich heraus. Das Zusammenspiel

724 Zur klaren formalen Trennung der sozialen und ethnischen Kennzeichnungen im Fall der afrikanischen Physiognomien vgl. Kapitel II.3.3.

725 Seine Figur widerspricht der Forschungsmeinung, dass Heroen und Heroinnen bzw. Protagonisten nie mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet werden können, vgl. z. B. Bérard 2000, 405; Gruen 2011, 215–216; Osborne 2011, 130–133. Cohen benennt als Grund die „hierarchy of class“, Cohen 2006c, 183. Dazu vgl. auch Anm. 622. Diese Darstellung des Kepheus mit afrikanischen Gesichtszügen ist allerdings singulär, vgl. LIMC VI,1 (1992) 6–10 s. v. Kepheus I (K. Schauenburg).

726 Vgl. Anm. 681.

727 Vgl. Raeck 1981, 178; Bérard 2000, 394. 405–406; Miller 2000, 426–430; Brinkmann 2003, 176; Mitchell 2009, 302; Näpel 2011, 141–143. Dazu auch Anm. 681.

728 Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. VI.3291. ARV² 1227.9; Beazley Addenda² 350.

729 Vgl. dazu Anm. 610.



Abb. 51 (= Kat. 20) Attisch wgr. Lekythos des Bosanquet-Malers, um 450/440. Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. VI.3291

der beiden Merkmale der Nasen- und Mundpartie lässt die Gesichtszüge der Frau als afrikanisch erkennen⁷³⁰. Zusätzlich dazu sind ihre Haare auf Kinnhöhe abgeschnitten, sodass ihre deutlich angegebenen Haarspitzen auf Kinnhöhe zu sehen sind⁷³¹.

Die Frau trägt einen Stuhl auf einem „flachen Kissen“⁶⁷³² auf dem Kopf, den sie mit der linken Hand festhält; in der rechten trägt sie ein Alabastron. Die Sitzfläche des Stuhls zwischen ihrem Kopf und dem oberen Ornamentband bewirkt, dass die Frau ein wenig kleiner ist als die konventionelle Frauenfigur rechts von ihr, deren Kopf

730 Vgl. auch Oakley 2000, 246; Oakley 2004, 158; Oakley 2010, 97; Wrenhaven 2011, 109. Himmelmann übergeht die ethnische Konnotation der Gesichtszüge und beschreibt die Frau als „physiognomisch verhässlichte[...] Dienerin“, Himmelmann 1971, 40. Jiri Frel beschreibt ein „astonishing profile with a big, upturned nose“, ebenfalls ohne ihre Gesichtszüge als afrikanisch anzusprechen, Frel 1981, 5.

731 Hier ist Frank M. Snowden, Jr. zu widersprechen, der die Darstellung langer Haare im Vergleich zu den gekräuselten Haar imitierenden Buckellocken als Anlass nimmt, die Figur einem „Nilotic type of Negro“ zuzuordnen, Snowden 1970, 26–27. Zu der Rolle von Buckellocken in den Bildern von mit afrikanischen Gesichtszügen versehenen Figuren vgl. S. 130–131.

732 CVA Berlin (12) Taf. 23. Ähnlich Oakley 2010, 97.

direkt unterhalb des Mäanders sitzt. Da – sogar im selben Bild bei der Bekrönung der Grabstele – grundsätzlich eine Überschneidung mit dem Ornamentband möglich wäre, kann dies durchaus im Kontext des Phänomens der Bedeutungsgröße gesehen werden, die bei Sklavenfiguren die soziale Inferiorität anzeigt⁷³³. Eine weitere, bei Sklaven ebenso übliche Kontrastebene wird mittels der Schwere der Tätigkeit der Frau erreicht: Während die konventionelle Frauenfigur eine Lekythos und eine Tanie hält, trägt die linke Frau – neben einem Alabastron – den Stuhl, dessen schweres Gewicht sich sogar in ihrer Körperhaltung niederschlägt. Ihre Schultern sind leicht nach vorne gezogen, wodurch eine leicht gebückte Haltung entsteht, die sich auch in den nach hinten abgerundeten Gewandfalten ihres Rückens niederschlägt⁷³⁴.

733 Vgl. S. 55–57 mit Anm. 270.

734 Der leicht gebeugte Oberkörper und die ein wenig nach vorne gezogenen Schultern sind als „gedrungene[...] Statur“ bezeichnet worden, CVA Berlin (12) Taf. 23. An derselben Stelle wurde versucht, zusätzliche Kontrastebenen zu öffnen, indem das Gesicht und die Hände der rechten Frau als „feiner“ und ihre Arme als „weniger kräftig“ beschrieben wurden, vgl. CVA Berlin (12) Taf. 23. Dabei sind die Hände und Arme beider Frauen weitgehend gleich gestaltet, der Unterschied der Gesichter liegt in der

Aufgrund der kurzgeschnittenen Haare⁷³⁵, ihrer kleinen Statur und der schweren körperlichen Tätigkeit⁷³⁶ ist die Frau als Sklavin⁷³⁷ zu deuten, die Utensilien zur Grabpflege an ein Grab bringt. Die konventionelle Frauenfigur ist als ihre Herrin zu verstehen⁷³⁸. Durch ihre afrikanische Physiognomie ist die Herkunft der Frau als schwarzafrikanisch anzunehmen⁷³⁹.

Eine weitere, eng verwandte Darstellung einer afrikanischen Sklavin⁷⁴⁰ findet sich auf einer Lekythos in Atlanta⁷⁴¹ (**Abb. 52; Kat. 21**), die ebenfalls in dem Bildkontext eines Grabmales auftaucht. Auf der Grabstele sitzt diesmal ein Kleinkind, das von oben auf die Sklavin herabblickt⁷⁴²; auf der anderen Seite des Grabmales steht wiederum eine konventionelle Frauenfigur, deren Vergleich mit der Physiognomie der rechten Frau die unterschiedlichen Aufmachungen offenbart (**Abb. 52.4. 52.5**): Während die Gesichtszüge der linken Frau konventionell gestaltet sind, zeichnet sich das Gesicht der Sklavin durch einen deutlich sichtbaren Knick in der Nase-Stirn-Linie kurz oberhalb der Nasenspitze aus. Die Nase wiederum ist rundlich. Hier findet sich interessanterwei-

se eine Parallele zu der konventionellen Frauenfigur ihr gegenüber, deren Nasenspitze ebenfalls abgerundet ist, deren Gesicht aber eine gerade Nase-Stirn-Linie aufweist. Bei der Sklavin wiederum krägt die Nase nicht weit aus dem Gesicht heraus; die Rundlichkeit der Nase wird durch die explizite Angabe des Nasenflügels betont⁷⁴³. Die Lippen der Sklavin sind zurückhaltend, aber dennoch sichtbar dicker gestaltet; auch die Mundpartie krägt nicht aus dem Gesicht heraus. Dennoch sind ihre Gesichtszüge eindeutig als afrikanisch zu bezeichnen⁷⁴⁴. Ihre Haare sind kurzgeschnitten und enden in deutlich sichtbaren Haarspitzen auf Kinnhöhe.

Ähnlich wie auf der Lekythos in Berlin trägt die Frau einen Gegenstand auf dem Kopf: Diesmal handelt es sich um einen Korb mit herunterhängenden Tänien, um die Grabstele zu schmücken; im Gegensatz zur Lekythos in Berlin ist auf derjenigen in Atlanta kein Kissen dazwischengeschoben. Mit der rechten Hand hält sie den Korb und in der linken trägt sie wiederum ein Alabastron. Ihr Kleid ist vermutlich mit nachträglich aufgetragener Farbe gestaltet worden und leider nicht mehr erhalten. Die gebrannten Konturen ihrer Arme und Schultern sind aber noch erhalten und lassen eine ähnlich gebückte Haltung wie auf der Lekythos in Berlin erkennen: Ihre Schulterblätter sind nach vorne gezogen und ihr Kopf neigt sich ebenso leicht nach vorne. Dennoch muss man die Haltung nicht als derart stark nach vorne gebeugt sehen, wie sie auf den ersten Blick scheint⁷⁴⁵: Die gebrannten und dadurch erhaltenen Füße der Figur befinden sich fast direkt unter den Armen und dem Kopf. Die leicht gebückte Haltung sollte die Schwere des zu tragenden Gegenstandes betonen⁷⁴⁶; ebenso ist die Frau kleiner als die ihr

konventionellen Gestaltung bzw. der Ausstattung mit afrikanischen Physiognomien. Letzteres ist eine sinnhafte ethnische Kennzeichnung und nicht mit den Adjektiven „fein“ bzw. „nicht-fein“ erfassbar. Dazu vgl. auch S. 155–156.

735 Ebenso Oakley 2000, 246; Oakley 2004, 158; Oakley 2010, 97; Thalmann 2011, 87.

736 Ebenso Thalmann 2011, 87.

737 Oakley 2000, 246; Oakley 2004, 158; Oakley 2010, 97; Wrenhaven 2011, 109; Thalmann 2011, 87; Jacquet-Rimassa 2014, 183.

738 Oakley 2010, 97; Wrenhaven 2011, 109. Die Frau könnte entweder als Verstorbene (Frel 1981, 5) oder als Trauernde (Thalmann 2011, 87) zu deuten sein.

739 Schwierig ist die Kategorisierung Snowdens als „mulattoe“, vgl. Snowden 1976, 166; Snowden 1983, 15. Auch Thalmann 2011, 87–88. Dazu vgl. S. 132.

740 Diese beiden sind die einzigen mir bekannten Darstellungen afrikanischer Sklavinnen, vgl. auch Miller 1997, 212–213. Zu afrikanischen männlichen Sklavenfiguren vgl. z. B. Himmelmann 1971, 31–35; Raack 1981, 179–182; Miller 1997, 212; Lissarrague 2002, 109.

741 Atlanta, Emory University, Michael C. Carlos Museum, Inv. Nr. 1999.11.1. ARV² 1230.44; Beazley Addenda² 351.

742 Für eine genauere Beschreibung vgl. Kat. 21. Das Kind wird gemeinhin als verstorben, die konventionelle Frauenfigur als seine Mutter und die Herrin der Sklavin gedeutet, vgl. z. B. Reeder 1996, 224; Lewis 2002, 29; Neils 2003, 301; Oakley 2010, 97–98.

743 Der zweite, weiter im Gesichtsfeld stehende Punkt ist entweder als missglückte Weiterführung des Nasenflügels zu deuten oder könnte auch einfach eine nachträgliche Verfärbung sein. Leider ist dies allein anhand der Bilder nicht zu entscheiden.

744 Auch Reeder 1996, 224.

745 Ellen D. Reeder nimmt die stark gebeugt wirkende Haltung der Sklavin zum Anlass, diese mit der Sklavin auf der Lekythos in Berlin zu kontrastieren, die „aufrecht steht und einen Fusschemel auf ihrem Kopf balanciert“, vgl. Reeder 1996, 224 Anm. 1. Bedenkt man aber die direkt unter dem Oberkörper sichtbaren Füße, wird deutlich, dass dieser Eindruck der starken Beugung nur durch die fehlende Kleidung und die dadurch betonten Schultern entsteht.

746 Bereits Reeder 1996, 223.

Abb. 52.1-5 (= Kat. 21) Attisch wgr. Lekythos des Thanatos-Malers, um 460/450. Atlanta, Emory University, Michael C. Carlos Museum, Inv. Nr. 1999.11.1



gegenüberstehende konventionelle Frau⁷⁴⁷. Diese Merkmale charakterisieren die Frau in ihrem sozialen Status⁷⁴⁸.

Ziel dieser Kontrastierung ist ein ikonographischer Mechanismus, der auf der Grundlage der eigenen Sehgewohnheiten Etikettierungen und in einem weiteren Schritt Absetzungen von vorherrschenden Konventionen vornimmt. Die über mehrere Bildebenen reichende Abgrenzung der beiden Frauenfiguren ist somit als vielschichtige interpretative Charakterisierung zu verstehen, die über die bloße Benennung als afrikanische Sklavinnen hinausgeht.

Beide beschriebenen Frauenfiguren sind in einem Grabkontext gezeigt, in dem sie Utensilien bereithalten, die zur Grabpflege benötigt werden. Meistens tragen in derlei Bildzusammenhängen konventionelle Frauenfiguren die Tännenkörbe, um die Grabstelen zu schmücken – wie bspw. auf einer Lekythos in Athen⁷⁴⁹ (Abb. 53) zu sehen. Der

Korb wirkt aber – im Gegensatz zu der Lekythos in Atlanta – eben nicht schwer, sondern leicht, wie man es von einem Korb mit Stoffbändern auch eher erwarten würde. Dementsprechend ist die Frau auf der Lekythos in Athen nicht gebückt, sondern kann den Korb sogar mit einer Hand halten und in der anderen eine Lekythos balancieren. Die explizite Darstellung von Sklavinnen ist in diesem Kontext nichts Ungewöhnliches, wie eine weitere Lekythos in Athen⁷⁵⁰ (Abb. 54) zeigt. Hier trägt eine durch ihre kinnlangen Haare als Sklavin kenntlich gemachte Frauenfigur wiederum einen Korb mit Tännen, während ihre Herrin ihr gegenüber trauert. Im Unterschied zu den beiden Sklavinnen auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta ist diese Sklavin weder kleiner als ihre Herrin dargestellt noch sind ihre Schultern durch die Schwere ihrer Tätigkeit nach vorne gebeugt. Sie zeigt vielmehr eine ganz ähnliche Haltung wie ihre Herrin, die zu einem Trauergestus ihren Kopf ein wenig nach vorne neigt. Die Schultern beider Frauenfiguren sind aufrecht und nicht nach vorne geneigt. Gerade in der Reihung der konventionellen Frauenfigur auf der Athener Lekythos (Abb. 53), der Sklavin auf der Lekythos in Athen (Abb. 54) und der afrikanischen Sklavin in Atlanta (Abb. 52) zeigt, dass das „reale“ Gewicht des getragenen

747 In dieser Darstellung ist mehr Platz zwischen dem oberen Ornamentband und den Köpfen gelassen, was vermutlich an dem Kind auf der Grabstele liegt. Dennoch ist die Sklavin um die Höhe des Tännenkorb kleiner, was daher sicher als bewusst intendierte Bedeutungsgröße interpretiert werden kann.

748 Reeder 1996, 224.

749 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1959. ARV² 748.3; Beazley Addenda² 284; Beazley, Para. 413.

750 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1958. ARV² 748.2, 1668; Beazley Addenda² 284; Beazley, Para. 413.



Abb. 53.1–2 Attisch wgr. Lekythos des Inschriften-Malers, um 460/450. Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1959

Gegenstandes an sich nicht ausschlaggebend für den Grad der Beugung der Schultern ist: Alle drei tragen einen Korb mit Täniën, die entweder keine (**Abb. 53, 54**) oder eine deutlich sichtbare Beugung (**Abb. 52**) des oberen Rückens bewirkt. Bezieht man ebenso die afrikanische Sklavin auf der Lekythos in Berlin (**Abb. 51**) ein, so zeigt sie einen ähnlichen Grad der Beugung wie diejenige auf der Lekythos in Atlanta (**Abb. 52**), auch wenn hinsichtlich des Gewichtes der Stuhl um einiges schwerer sein dürfte. Die Beugung des oberen Rückens ist also durchaus als interpretative Charakterisierung der Frauenfiguren zu verstehen, die zwar die Schwere des Tragens betont, aber nicht von dem getragenen Gegenstand abhängt⁷⁵¹. Die gebeugte Haltung aufgrund schwerer körperlicher Tätigkeiten wiederum erinnert an die Hydria in Paris (**Abb. 41**) mit den thrakischen Sklavinnen beim Wasserholen⁷⁵². Die beiden äußeren thrakischen Sklavinnen erscheinen in einem ähnlichen Habitus wie die Sklavinnen auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta; alle vier sind mit körperlich schweren Tätigkeiten beschäftigt, was durch ihre nach vorne gezogenen Schultern und die dadurch ein wenig rundlichen Rücken betont wird. Auch diese sind mit dem ethnischen Merkmal der Tätowierungen als fremd gekennzeichnet. Könnte also der Grund für die – von der Sklavinnendarstellung auf dem Lekythos in Athen (**Abb. 54**) abweichende – gebeugte Haltung die ethnische Kennzeichnung sein und könnte dies einen Hinweis auf eine abwertende Intention in der bewussten Visualisierung ethnischer Fremdheit liefern?

Grundsätzlich steht eine gebeugte Haltung in starkem Gegensatz zu der konventionellen aufrechten Haltung und ist als Zeichen schwerer körperlicher Arbeit – bei der freie Frauen nie dargestellt werden – durchaus als pejorativ zu verstehen und lassen die beiden Sklavinnenfiguren in einem negativen Licht erscheinen. Der Frage aber, *ob* und *inwiefern* welche Bewertungsmechanismen auf diesen beiden Lekythoi operieren, ist nur beizukommen, wenn die beschriebenen sozialen und ethnischen Kennzeichnungen formal getrennt werden⁷⁵³.

751 Freilich ist dies kein dauerhafter Buckel wie bei den Alterszügen (dazu vgl. Kapitel II.1), sondern entsteht situativ durch das Tragen schwerer Gegenstände.

752 Die einzige weitere mir bekannte Fremde in Grabpflegeszenen ist die später noch zu behandelnde Amme mit Tätowierungen auf einer Lekythos in Athen (Abb. 67; vgl. Kapitel III.2.1).

753 Leider ist die Kennzeichnung durch afrikanische

Die Abwertung geschieht nämlich nur auf der Grundlage der sozialen Kennzeichnungen der Mittel der Bedeutungsgröße bzw. der den Körper verformenden körperlichen Anstrengung und nicht durch die Kenntlichmachung ihrer afrikanischen Herkunft. Dies zeigt wiederum die bereits beschriebene Wichtigkeit der formalen Trennung der als ethnisch bzw. sozial zu interpretierenden Absetzungen von der ikonographischen Konvention, deren Charakterisierungen und Bewertungsmechanismen unabhängig voneinander funktionieren. Zwar greifen diese ineinander und lassen so ein stimmiges Gesamtbild entstehen, dennoch geschieht die Abwertung der Sklavinnenfiguren in diesem Bildzusammenhang in der Formensprache sozialer Kennzeichnung. Die ethnische Markierung der afrikanischen Physiognomien ist davon unabhängig zu sehen und kann nicht *per se* als abwertend beschrieben werden⁷⁵⁴.

Vergleicht man die afrikanischen Sklavinnen nämlich mit der mittleren Thrakerin auf der Hydria in Paris (**Abb. 41.3**), die im Gegensatz zu den beiden anderen eine grazile Körperdrehung vollführt, zeigt sich eine völlig andere Spielart in der Darstellung körperlich schwerer Tätigkeit: Durch die anmutige Körperhaltung mit der Hydria auf dem Kopf steht eben nicht mehr die Schwere der Handlungen im Vordergrund, sondern das Darstellungsinteresse wird auf die reizvolle Präsentation exotischer Andersartigkeit gelegt, die sie selbst durch das Anheben des Gewandzipfels „enthüllt“⁷⁵⁵. Auch hier ist das Gewicht des zu tragenden Gegenstandes nicht unbedingt ausschlaggebend für die Körperhaltung. Diese Faszination ethnischer Andersartigkeit ist bei den Frauen auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta nicht zu spüren; anders als bei der mittleren Thrakerin auf der Hydria in Paris sind die Kontrastierungsmechanismen nicht ins Spielerische verkehrt. Im Vordergrund steht damit eben nicht die Fremd-

Gesichtszüge hier oftmals als Zeichen der sozialen Einordnung gewertet worden und in den Kontext der aristotelischen Theorie des „Sklassen von Natur aus“ gestellt worden, vgl. Harvey 1988, 246; Neils 2003, 301; Osborne 2011, 133. 151–153; Thalman 2011, 88; Jacquet-Rimassa 2014, 183. Dagegen bereits Snowden 1983, 108. Zu den daraus resultierenden Problematiken vgl. S. 109–110. Exemplarisch ist dies im Bezug auf männliche Sklaven mit afrikanischen Gesichtszügen bei Himmelmann 1971, 31–35 zu beobachten. Dazu speziell zu den afrikanischen Physiognomien vgl. bes. Rankine 2006, 5.

754 Anders z. B. Raeck 1981, 218.

755 Dazu vgl. Kapitel II.2.2.



heit der Frauen, weshalb die bildliche Abwertung auch nicht auf der Grundlage der afrikanischen Herkunft, sondern in der Formensprache sozialer Stigmatisierung geschehen kann.

Der Vergleich mit den üblichen Grabpflegeszenen zeigt stattdessen, dass durch das Zusammenspiel ethnischer und sozialer Kennzeichnungen einer ansonsten recht unspektakulären Szene eine weitere Verständnisebene hinzugefügt werden kann: Wäre bspw. auf der Lekythos in Berlin die Sklavin der Lekythos in Athen (Abb. 54) oder die völlig konventionelle Frauenfigur der Lekythos in Athen (Abb. 53) an der Stelle der afrikanischen Sklavin gestanden, hätte dies den Aussagegehalt der Szene deutlich reduziert. So allerdings bringt die afrikanische Sklavin durch ihre Ausstattung mit einer afrikanischen Physiognomie Spannung in die Komposition und zieht als mehrfach abgesetzte Figur gerade aufgrund der nicht-distinktiven Ikonographie ihrer Herrin

die Aufmerksamkeit auf sich⁷⁵⁶. Die einfache soziale Kennzeichnung auf der Lekythos in Athen (Abb. 54) wiederum schafft dies nicht. Die Sklavinnenikonographie ist auf den beiden hier behandelten Lekythoi vertiefter und durch mehr Details bereichert, die eine verstärkte Absetzung von den beiden ebenfalls im Bild präsenten Herrinnen bewirkt. Es ist zu vermuten, dass letzteres das Darstellungsziel war: die möglichst detailreiche Absetzung von konventionellen Frauenfiguren.

Wenn die Abwertung der beiden Figuren nur auf der sozialen Ebene erfolgt, ist die Kennzeichnung einer Frauenfigur mit afrikanischen Gesichtszügen also als ähnlich wertneutral und auf Augenhöhe wie die Kenntlichmachung

⁷⁵⁶ Bei der Lekythos in Atlanta ist dies durch den durch das Kind erweiterten Figurenkreis nicht so offensichtlich.

einer thrakischen Herkunft mit Tätowierungen⁷⁵⁷ zu verstehen? Auch wenn die einfache ethnische Kennzeichnung durch Tätowierungen im Bildkontext der Ermordung des Orpheus diese auf Augenhöhe zeigt, ist die Überschneidung sozialer und ethnischer Kennzeichnungen in den Figuren der beiden Sklavinnen am Bildrand auf der Hydria in Paris (**Abb. 41.2**) sehr ähnlich zu denen auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta zu werten. Auch hier sind es wiederum die sozialen Kennzeichnungen, die das abwertende Bild vermitteln, die bei der mittleren Thrakerin – mit Ausnahme der kinnlangen Haare – nicht vorkommen.

Der Frage nach der Bewertung der afrikanischen Gesichtszüge ohne die soziale Markierung ist in diesem Fall nur durch die Verteilung der Häufigkeit der Frauenfiguren mit afrikanischen Physiognomien beizukommen: Es ist in diesem Zusammenhang weniger bedeutend, dass die Frauen durch soziale Mittel abgewertet sind, sondern vielmehr, dass einfachmarkierte Frauenfiguren *ohne* soziale Markierungen bewusst ausgelassen worden zu sein scheinen. War bei der konventionellen Darstellung der Andromeda durch die Gegenüberstellung mit den dunkel gemalten Sklavenfiguren bereits ein bildinternes Bewertungsgefälle zu vermuten, bestätigt sich diese Mutmaßung gerade durch die bewusste Nicht-Darstellung weiterer Frauenfiguren mit afrikanischen Gesichtszügen ohne die zusätzliche Markierung ihres sozialen Status⁷⁵⁸. Diejenigen mit afrikanischer Physiognomie ausgestatteten Frauen, bei denen sich auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta ethnische und soziale Kennzeichnungen überschneiden, sind verhältnismäßig häufig: Es handelt sich hierbei um zwei von den insgesamt fünf Darstellungen von Frauen mit afrikanischen Gesichtszügen, die sowohl ähnlich gestaltet als auch im gleichen Kontext der Grabpflege dargestellt sind, während die anderen drei in jeweils verschiedenen Zusammenhängen zu sehen sind⁷⁵⁹. Trotz dieser Häufigkeit sind afrikanische Physiognomien keinesfalls als soziale Zeichen eines Sklavenstatus zu werten, wie manchmal postuliert wird⁷⁶⁰ und was in den meisten Fällen postkoloniale Be-

wertungsstrategien offenbart⁷⁶¹. Vielmehr gibt die Verteilung der afrikanischen Physiognomien innerhalb der weiblichen Ikonographie einen Hinweis auf die inhärente Bewertung.

3.4 Afrikanische Physiognomien als Bestandteile von Parodien? Ein komisches Grenzbeispiel

Neben den beiden Sklavinnenfiguren auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta ist ein weiteres Beispiel der Einfachmarkierung von Frauenfiguren mit afrikanischer Physiognomie erhalten, die in den Bereich der Parodien bzw. sog. komischen Theaterdarstellungen weist. Auf einem Chous in Paris⁷⁶² (**Abb. 55; Kat. 22**) lenkt Nike neben Herakles einen Wagen, der von vier Kentauren gezogen wird. Diese Bildkomposition erinnert an die zahlreich erhaltenen Darstellungen der Apotheose des Herakles, für die stellvertretend ein Kelchkrater in New York⁷⁶³ (**Abb. 56**) stehen soll: Auch hier fährt Herakles auf dem Wagen der Nike⁷⁶⁴, der von vier Pferden gezogen wird, in Richtung Olymp. Trotz der Ähnlichkeit der Bildkomposition sind in der konkreten Ausgestaltung doch deutliche Unterschiede zu sehen: Auf dem Kelchkrater ist die Quadriga mit Herakles in eine größere Figurenkomposition – quasi in eine weitläufigere Geschichte – eingebunden. So wird der Wagen bspw. von Hermes in Richtung Olymp geleitet, während die untere Bildhälfte ganz der vorherigen Verbrennung gewidmet ist. Auf Holzscheiten, die den Scheiterhaufen bilden, ist noch der Brustpanzer zu sehen, den Herakles – auf dem Wagen nunmehr nackt – zurückgelassen hat. Der Scheiterhaufen wird von zwei Frauen mit Wasser aus Hydrien gelöscht, die von Athena angewiesen werden. Auf dem Chous in Paris ist die Szene mit der Quadriga herausgehoben und steht für sich alleine. Auch wird der Wagen diesmal nicht von vier Pferden, sondern von vier Kentauren gezo-

761 Dazu überzeugend Näpel 2011, 125–145.

762 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 3408. ARV² 1335.34, 1690; Beazley Addenda² 365; Beazley, Para. 522.

763 New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 52.11.18.

764 Manchmal tritt auch Athena als Wagenlenkerin auf, vgl. LIMC V,2 (1990) Nr. 2916. 2927. 2930 s. v. Herakles. Auch in der unteren Bildhälfte des Kelchkraters in New York ist Athena präsent. Vielleicht rührt daher die Konfusion Walshs hinsichtlich der beiden Göttinnen her, vgl. Walsh 2009, 236.

757 Vgl. S. 107–108.

758 Die einzige Ausnahme davon ist eine Frauenfigur mit afrikanischen Gesichtszügen als Bestandteil einer Parodie, die im nächsten Kapitel behandelt werden soll, vgl. Kapitel II.3.4.

759 Einen kurzen Überblick zeigt Abb. 61. Zu den weiteren Beispielen vgl. Kapitel II.3.4 und Kapitel III.3.

760 Vg. dazu Anm. 753.

Abb. 55.1-5 (= Kat. 22) Attisch rf. Chous des Nikias-Malers, um 410. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 3408

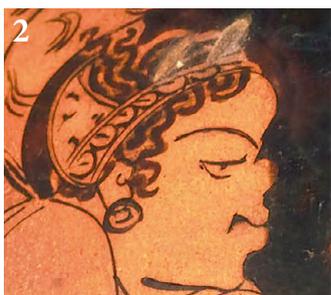
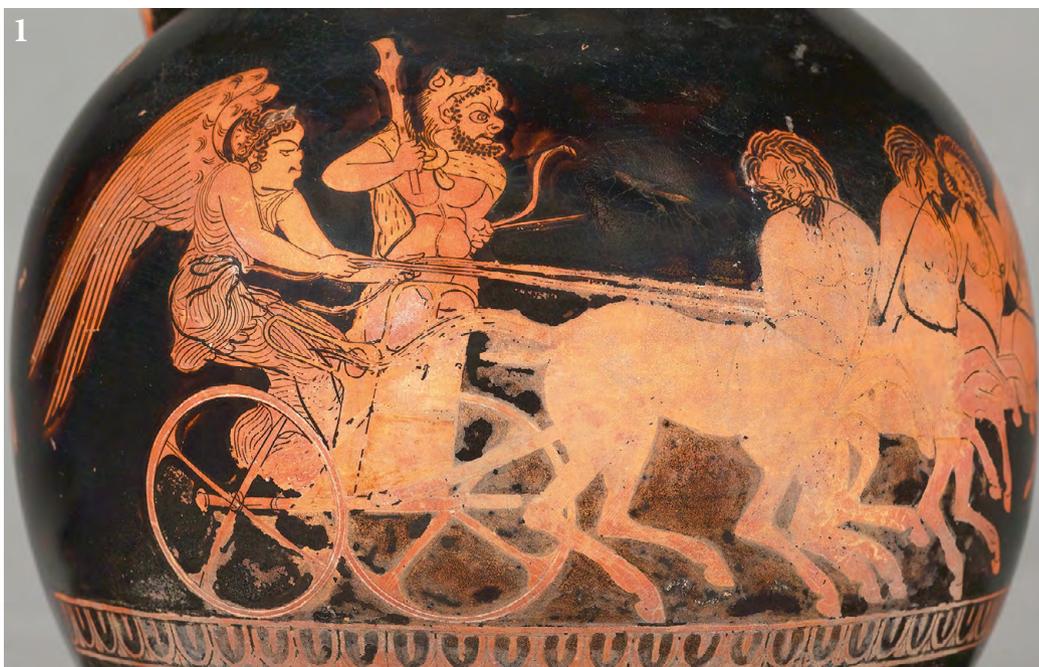




Abb. 56 Attisch rf. Kelchkrater (nicht zugeordnet), um 400–380. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 52.11.18

gen, deren Arme am Rücken gefesselt sind und die – ähnlich wie die Pferde auf dem Kelchkrater in New York – ihre Köpfe in kraftvoller Unruhe in verschiedene Richtungen werfen. Sowohl die Kentauren als auch Herakles sind mit komisch-verzerrten Physiognomien ausgestattet, die aus starken Einziehungen der Nase-Stirn-Linie unterhalb der Augenbrauen und gebeulten Stirnen bestehen, die mit langen Stirnfalten durchzogen sind. Bei den Kentauren kommen noch ausladende geöffnete schmale Lippen hinzu; Herakles' Lippen sind ebenso geöffnet, aber konventionell gestaltet. Passend dazu ist vor der Kentaurenquadriga ein mit einer ähnlichen Physiognomie ausgestatteter Schauspieler eingefügt, der mit zwei Fackeln in der Hand tanzt.

Auch Nikes Gesichtszüge sind unkonventionell gestaltet: Bei ihr ist die Nase-Stirn-Linie ebenso unterhalb der Augenbrauen geknickt und stark eingezogen, was durch eine starke Beulung der Stirn noch betont wird und unterhalb der Einziehung in einer dicken Stupsnase endet. Ihre Lippen wiederum sind stark wulstig, kragen weit nach vorne aus, was durch die lange Mundlinie in den Gesichtsbereich hinein noch verstärkt wird. Stirnfalten wiederum sind bei der Nike nicht zu

sehen⁷⁶⁵. Im Vergleich mit den anderen bereits behandelten Physiognomien schwarzafrikanischer Figuren ist diejenige der Nike eindeutig als afrikanisch zu identifizieren: Bei ihren Gesichtszügen koinzidieren die durch einen Knick in der Nase-Stirn-Linie erreichte Stupsnase *und* die wulstigen Lippen, die bereits als konstituierend für afrikanische Gesichtszüge angesprochen wurden⁷⁶⁶.

Darin zeigt sich der deutliche Unterschied zwischen ihr und den anderen Figuren der Darstellung: Auch wenn die Nase und die nach vorne auskragenden Lippen durchaus ähnlich sind, sind die Lippen der anderen Figuren gerade nicht wulstig und daher nicht als afrikanisch anzusprechen. Die Stupsnase an sich wiederum ist im Bereich der attischen Ikonographie nichts Ungewöhnliches: Neben den komisch-grotesken Physiognomien taucht sie bspw. auf einer Kylix in Basel⁷⁶⁷ (**Abb. 57**) auf, an deren linken Rand zwei Kentauren

765 Die „Beule“ auf der Stirn kommt immer wieder bei Darstellungen afrikanischer Physiognomien vor (vgl. z. B. Abb. 59, 60), ebenso bei den komisch-grotesken Physiognomien (Abb. 58).

766 Dazu vgl. S. 129–131.

767 Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. Nr. BS 489. ARV² 454; Beazley Addenda² 242. Für den Hinweis auf dieses Vasenbild danke ich herzlich Manuel Förg.



ren mit Zweigen in der Hand stehen, von denen der linke dem Betrachter seinen Anus zuwendet. Während letzteres auch auf Bildern auftaucht, auf denen sich Figuren „danebenbenehmen“ und dadurch degradiert werden sollen⁷⁶⁸, sind ihre Gesichter sowohl mit den üblichen langen Ohren als auch mit der durch eine Einziehung der Nase-Stirn-Linie erreichten Stupsnase ausgestattet. Der als Pholos benennbare Kentaur in der Mitte des Bildes wiederum hat sich gesittet zum Symposion gelegt und hält ein Rhyton in der linken Hand. Passend dazu ist seine Physiognomie konventionell – d. h. ohne Stupsnase – gestaltet, allein seine langen Ohren geben im Gesicht einen Hinweis auf seinen Pferdekörper. Damit ist er ikonographisch um einiges näher an den hinter ihm ebenfalls zum Symposion lagernden Herakles herangerückt und wird daher mit veränderter Physiognomie dar-

gestellt. Damit wird ein gewisses Gefälle in der Bildkomposition sichtbar: Je weiter die Figuren von der „zivilisierten“ Institution des Symposions entfernt sind, desto eher ist ihre Nase eine Stupsnase. Passend dazu begegnen weitere mit Stupsnasen ausgestattete Figuren in wie auch immer gearteten „Gegenwelten“⁷⁶⁹: so z. B. Satyrn⁷⁷⁰, Gorgoneia⁷⁷¹ oder eben komisch-groteske Physio-

768 Vgl. z. B. eine Kylix in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 71. ARV² 372.29; Beazley Addenda² 225), auf der ein Symposiast seinen Anus zeigt. Dazu vgl. Sutton 2000, 192–193.

769 Ähnlich bereits Keuls 2007, 22. Die „Semantik der Stupsnase“ bei Satyrn ist wunderbar erklärt bei Heinemann 2016, 104–110.

770 Vgl. z. B. das Innenbild einer Kylix in Wien (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 137. ARV 104.1). Zu den Nasen der Satyrn vgl. Heinemann 2016, 104–110.

771 Vgl. z. B. das Gorgoneion auf der Ägis der Athena auf einer Halsamphora in Castle Ashby (Castle Ashby, Inv. Nr. 66, ARV² 1107.4), das im Gegensatz zu den meisten in Frontalansicht wiedergegebenen Bildern in Dreiviertelansicht dargestellt ist und eine Einziehung in der Nase-Stirn-Linie aufweist. Auch die sonst übliche Frontalansicht gibt die Nase nach unten besonders dick wieder, vgl. z. B. eine Amphora in München (München, Staatliche Antikensammlungen,



Abb. 58 Paestanisch rf. Glockenkrater (nicht zugeordnet), um 380–370. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 1661

gnomien, wie sie auf dem Chous in Paris zu sehen sind. Damit sind die Stupsnasen afrikanischer Gesichtszüge durchaus formal in die Nähe dieser Gestalten gerückt – wie später noch genauer ausgeführt werden soll –, keine dieser zeigen aber die für die Konstitution afrikanischer Physiognomien notwendigen wulstigen Lippen. Die afrikanischen Gesichtszüge der Nike auf dem Chous in Paris unterscheiden sich also deutlich von den Gesichtern der übrigen Figuren; beide Gestaltungsarten rekurrieren auf unterschiedliche Ikonographien⁷⁷².

Dass sich die beiden Arten von Physiognomien voneinander unterscheiden, ist nicht ungewöhnlich; dass sie aber in einer Darstellung miteinander kombiniert wurden, ist umso aufsehenerregender: Während die komisch-verzerrten Züge des Herakles, des Schauspielers und der Kentauren auf den ikonographischen Bereich der sog. Theaterdarstellungen verweisen⁷⁷³, rekuriert

die Physiognomie der Nike auf Bilder schwarzafrikanischer Völker, deren Zugehörigkeit zu verschiedenen Völkern zwar bildintern variabel ist, aber dennoch immer auf einen – wie auch immer gearteten – afrikanischen Kontext verweist. Was aber macht eine afrikanische Nike in einer Theaterdarstellung?

Um die Frage nach der Rolle der mit afrikanischen Gesichtszügen versehenen Nike innerhalb der Darstellung zu beantworten, ist es zunächst wichtig, die Kontexte der im Bild zitierten Theaterdarstellungen mit in die Überlegung einzubeziehen. Wie Gwendolyn Compton-Engle überzeugend aufzeigt, werden komische Schauspieler mittels grotesk-übertriebener Masken mit Stupsnasen, weit geöffneten, beinahe klaffenden Mündern sowie Falten als solche gekennzeichnet. Bekleidet sind sie mit einer Art Ganzkörperanzug mit dickem Bauch und ausladendem Phallos, dem sog. *somation*, über das in den meisten Fällen die übliche Kleidung gezogen wird⁷⁷⁴. Der Faltenwurf auf den Beinen und der Stoffabschluss an den Knöcheln zeigen dies eindeutig an; die Masken wiederum haben keinen expliziten Abschluss zum Gesicht des Schauspielers und sind deshalb nicht auf den ersten Blick als über das Gesicht

Inv. Nr. 2312. ARV² 197.11, 1633; Beazley Addenda² 190; Beazley, Para. 342). Eine Ausnahme ist die konventionelle Ikonographie der Gorgo auf einer Pelike in New York (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 45.11.1. ARV² 1032.55; Beazley Addenda² 318; Beazley, Para. 442).

772 Damit ist den Forschungsmeinungen zu widersprechen, die beide Arten von Physiognomien gleichsetzen, vgl. z. B. Walsh 2009, 236; Compton-Engle 2015, 31.

773 Vgl. z. B. Varakis 2010, 19.

774 Vgl. Compton-Engle 2015, 16–17. Vgl. ebenso Taplin 1993; Foley 2000; Varakis 2010. Detaillierte Forschungsgeschichten finden sich bei Varakis 2010, 17–18; Compton-Engle 2015, 1–3.



Abb. 59.1–2 Apulisch rf. Askos des Felton-Malers, 4. Jh. Ruvo, Museo Jatta, Inv. Nr. 1402



gezogene Masken erkennbar. Dennoch sind die komisch-grotesken Physiognomien aufgrund des explizit gemachten Theaterkontextes sicher als Masken mit übertrieben gestalteten Gesichtszügen zu interpretieren⁷⁷⁵.

Die komische Darstellung der Nike auf dem Chous in Paris ist das einzige Beispiel der attischen Vasenmalerei, in der eine Frau innerhalb eines komisch-grotesken Kontextes auftritt⁷⁷⁶. Deshalb muss hier auf das große Bildrepertoire komischer Schauspieler in der unteritalischen Vasenmalerei zurückgegriffen werden, um die Figur zunächst einordnen und in einem zweiten Schritt interpretieren zu können. Da die Formensprache der unteritalischen Vasenmalerei allerdings grundsätzlich eine andere ist, können die Schauspielerfiguren nur als grobe Referenz gelten und sind nicht in jedem Detail mit der attischen Vasenproduktion vergleichbar. Dennoch sind hier weiterführende Ergebnisse zu erwarten.

Weibliche komische Schauspielerinnen sind auch in der unteritalischen Vasenmalerei sehr selten dargestellt⁷⁷⁷. Bei den meisten handelt es sich um männliche Schauspieler, die sich als Frauen verkleidet haben. So ist die Frau auf einem Glockenkrater in St. Petersburg⁷⁷⁸ (Abb. 58) nur durch ihre

Kleidung als solche zu erkennen. Darunter trägt die Figur ein Somation, das allerdings mit dem der männlichen Körper identisch ist⁷⁷⁹: Die rechte Brustwarze der drei – zwei männlichen und einer weiblichen – Figuren bspw. unterscheidet sich nicht voneinander. Konventionelle Frauenkörper und Masken sind bei einer Darstellung zweier Nymphen oben rechts auf einem Glockenkrater in London⁷⁸⁰ miteinander verbunden. Auch wenn die männlichen Masken bei diesen Beispielen übertriebener gestaltet sind, sind die Gesichtszüge der weiblichen Figuren dennoch eindeutig komisch und damit als Masken zu identifizieren. Am besten wird dies am Beispiel der in Profilansicht gezeigten Nymphe auf dem Londoner Glockenkrater deutlich, die zwar eine Stupsnase hat, deren Mund allerdings weit aufklafft und deren Lippen nicht wulstig sind.

Neben diesen ähnlich wie die männlichen Pendants gestalteten Schauspielerinnen bzw. Frauen darstellenden Schauspielern tauchen im Zusammenhang mit komischen Schauspielern auch Frauen auf, deren Gesichtszüge sich von den gezeigten deutlich unterscheiden: Auf einem Askos in Ruvo⁷⁸¹ (Abb. 59) findet sich inmitten eines

775 Dies wird anhand einer Vorbereitungszone auf ein Theaterstück auf einem Volutenkrater in Neapel (Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. 81673. ARV² 1336.1, 1704; Beazley Addenda² 365; Beazley, Para. 480) deutlich, bei der die Schauspieler die Masken noch in der Hand halten. Das einzige mir bekannte Beispiel einer Maske, bei der die Ränder zu sehen sind, befindet sich vor dem Gesicht einer Frauenfigur auf einem Kelchkrater in Lentini (Lentini, Museo Archeologico, ohne Inv. Nr.; Foley 2000, 297 Abb. 11.10). Dazu vgl. Foley 2000, 296.

776 Bereits Compton-Engle 2015, 28.

777 Compton-Engle 2015, 28.

778 St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 1661.

779 Dazu vgl. auch Foley 2000, 291–192; Compton-Engle 2015, 29.

780 London, British Museum, Inv. Nr. 1849,0620.13. Eine gute Abbildung findet sich online unter <<http://www.britishmuseum.org/collection>> (eingesehen am 18.04.2021).

781 Ruvo, Museo Jatta, Inv. Nr. 1402.

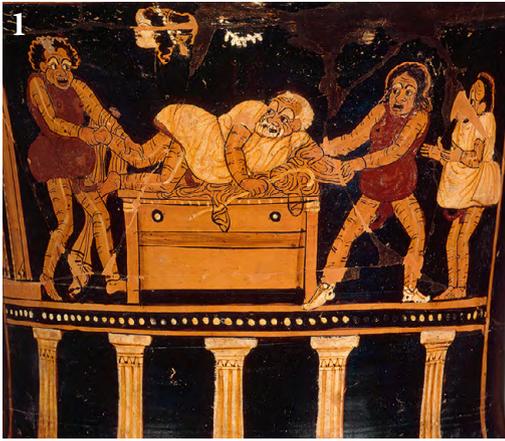


Abb. 60.1–2 Paestanisch rf. Kelchkrater des Asteas, um 350–325. Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 3044

ausgelassenen Reigens von Satyrn und Mänaden ein durch eine Maske und ein Somation deutlich als solcher zu erkennender Schauspieler. Rechts von ihm – neben einem weiteren Satyrn – tanzt eine nackte Frau ohne Somation mit einer Physiognomie, deren Parallelen in der hier behandelten Ikonographie afrikanischer Gesichtszüge zu suchen sind⁷⁸² (Abb. 59.2): Ihre Nase-Stirn-Linie ist unterhalb der Augenbrauen stark eingezogen und endet in einer Stupsnase, während die direkt unter der Nase anschließende Lippenpartie stark wulstig gestaltet ist und weit nach vorne ausragt. Parallel dazu ist auf einem Kelchkrater in Berlin⁷⁸³ (Abb. 60) eine Maske aufgehängt, deren Physiognomie interessanterweise keine komisch-grotesken Züge, sondern eindeutig afrikanische Gesichtszüge aufweist⁷⁸⁴: Man beachte die starke Einziehung der Nase-Stirn-Linie kurz unterhalb der Augenbrauen, die in einer dicken Stupsnase endet, und die wulstigen, durch eine lange Mundlinie betonten Lippen. Dass es sich um eine Frauenmaske handelt, ist anhand der Frisur zu erkennen, deren lange Haare kunstvoll und mit einem schmückenden Haarband mit Perlen versehen hochgesteckt sind.

Anhand der relativ willkürlichen und zugegebenermaßen oberflächlichen Rundschau durch das Personal unteritalischer komischer Theaterdarstellungen, die meistens durch die Angabe eines

Bühnenbodens explizit als solche gekennzeichnet sind⁷⁸⁵, ist zu erkennen, dass neben den mit den üblichen Masken ausgestatteten Frauenfiguren auch einige mit afrikanischen Physiognomien eingestreut sind – eine davon interessanterweise wiederum wie auf dem Kelchkrater in Berlin (Abb. 60) ganz explizit als Maske kenntlich gemacht. Auch wenn die jeweilige künstlerische Ausführung der Figuren der unteritalischen Vasen von der der attischen divergiert, sind die afrikanischen Gesichtszüge dennoch eindeutig als solche zu erkennen. Somit ist die bei der Nike auf dem Chous in Paris als solche erkannte Physiognomie nicht zufällig näher an den Sklavinnenfiguren auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta als an den als komische Masken zu identifizierenden Physiognomien der übrigen Figuren anzusiedeln, sondern sie ist Teil eines zwar seltenen, aber dennoch anhand mehrerer Darstellungen belegbaren Phänomens. Ein Beispiel, bei dem eine männliche Figur im Kontext von Komödiendarstellungen mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet worden wäre, ist mir nicht bekannt.

Wie Compton-Engle plausibel darlegt, operieren Darstellungen männlicher grotesk-komischer Körper auf der Ebene der Differenz vom konventionellen männlichen Körper und setzen das Mittel der Übertreibung spielerisch ins Bild⁷⁸⁶. Bei den seltenen Frauendarstellungen sind ähnliche Differenzierungsstrategien fassbar, die aber eher auf der Basis der Gesichtszüge als auf derjenigen der Körper funktionieren: Zwar ist es mög-

782 Ähnlich bereits Snowden 1976, 176. Auch hier ist die Bezeichnung als „ugly“ (z. B. Keuls 2007, 22 Anm. 17) fehl am Platz, dazu s. S. 59–60.

783 Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 3044.

784 Vgl. dazu die ebenso aufgehängte männliche Maske mit klar komisch-grotesken Zügen auf einem Kelchkrater in New York (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 24.97.104).

785 Vgl. z. B. Abb. 58. 60.

786 Vgl. Compton-Engle 2015, 146. Sie bezeichnet dieses Spielfeld als „productive tension between the comic grotesque and the athletic ideal“, Compton-Engle 2015, 146.

lich, die Figuren mit Somation und weiblicher Kleidung als Frauen verständlich zu machen, das Somation gibt allerdings den männlichen Körper wieder. Ein die Charakteristika des weiblichen Körpers übertreibendes Ganzkörperkostüm ist nicht dargestellt. Ebenso ist die Kombination von komischen Masken mit konventionellen Frauenkörpern ohne Somation möglich; auch hier sind keine übertrieben grotesken Körperformen erhalten. Die spielerische Differenzierung zu konventionellen Körpern kann somit nur durch die Gesichtszüge geschehen; die Körpergestaltung findet keinen Einfluss auf die Art bzw. den Grad der Abgrenzung der komisch-grotesken Masken. Afrikanische Gesichtszüge wiederum sind nur in Kombination mit Frauenkörpern ohne Somation erhalten. So wird der komische Kontext in den drei erhaltenen Beispielen nie durch die Frau mit den afrikanischen Gesichtszügen angezeigt, sondern immer durch die Einstreuung von komischen Schauspielern in den Bildkontext. Dennoch sind die afrikanischen Gesichtszüge auch hier fester Bestandteil des Spiels mit z. T. krassen Abweichungen von Konventionellem: Stellt man die mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattete Nike (**Abb. 55**) in eine Reihe mit dem Askos in Ruvo (**Abb. 59**) und dem Kelchkrater in Berlin (**Abb. 60**), wird deutlich, dass die Ausstattung von Frauenfiguren mit afrikanischen Physiognomien eine weitere Spielart in der Darstellung grotesk-komischer Frauen zu sein scheint, durch die größtmögliche Differenz von konventionellen Frauengesichtern hergestellt werden kann. Dabei spielen Details wie z. B. die Stupsnase der afrikanischen Physiognomien, die auch bei anderen außergewöhnlichen Figuren vorkommt, durchaus mit dem Assoziationspotential mit bspw. den Satyrnasen⁷⁸⁷, sind jedoch primär als Bestandteil der Ikonographie schwarzafrikanischer Völker zu verstehen.

Auch wenn – wie Walsh richtig anmerkt – die Fokussierung auf den großen Mund und die Stupsnase auch bei Masken stattfindet⁷⁸⁸, sind diese dennoch formal von den afrikanischen Gesichtszügen abzugrenzen, die auf eine zwar kleine, aber den-

787 Vgl. z. B. eine Pelike in St. Petersburg (St. Petersburg, Staatliche Hermitage, Inv. Nr. 614. ARV² 288.11; Beazley Addenda² 209; Beazley, Para. 511), auf der der übliche mit afrikanischen Gesichtszügen versehene Kamelführer durch einen Satyr ersetzt wird. Dazu vgl. z. B. Raeck 1981, 167–168 mit Anm. 725.

788 Walsh 2009, 252.

noch belegbare Ikonographie zurückgreifen. Die auf der versuchten Widerlegung der Interpretation als afrikanische Gesichtszüge basierende Deutung von Walsh als „mask-like caricature“⁷⁸⁹ muss dennoch nicht falsch sei: Auch wenn eindeutig afrikanische Gesichtszüge dargestellt sind, ist in manchen Kontexten auf das Darstellungsmittel der afrikanischen Physiognomien zurückgegriffen worden, um ähnliche Bildstrategien wie die Masken zu verfolgen. Die ursprünglich ethnische Kennzeichnung der afrikanischen Physiognomien kann somit die Funktion verlieren, eine schwarzafrikanische Herkunft anzuzeigen. Die bereits aufgeweichten ethnischen Grenzen werden noch durchlässiger, sodass es hier nicht mehr um die Darstellung ethnischer Charakteristika ging, sondern auch in andere Bereiche der Ikonographie führen konnte. Das bedeutet, dass auf dem Chous in Paris freilich keine schwarzafrikanische Nike den Wagen des Herakles steuert, sondern, dass die afrikanischen Gesichtszüge eingefügt wurden, um die Göttin zu karikieren. Die Ähnlichkeit zu den komisch-grotesken Masken half dabei, die afrikanischen Physiognomien als Mittel der Karikatur in komisch-grotesken Kontexten erkennbar zu machen. In diesen Bildern scheinen sie einen ähnlichen Zweck wie die Masken zu erfüllen: Die Schaffung größtmöglicher Differenz, um lächerlich zu machen⁷⁹⁰ und um – wie in dem Fall des Chous in Paris – eine Darstellung als Parodie erkennbar zu machen. Gerade das Zusammenspiel der Masken, des mit Somation wiedergegebenen Schauspielers und der Nike mit den afrikanischen Gesichtszügen in Verbindung mit den starken formalen Ähnlichkeiten mit den gängigen Darstellungen der Apotheose des Herakles lässt die Figuren als Bestandteile einer Parodie ebendieser herakleischen Himmelfahrt erkennen⁷⁹¹.

789 Walsh 2009, 252. Bereits Schefold und Jung identifizieren alle Physiognomien als „komische Masken“, Schefold – Jung 1988, 170.

790 Ähnlich bereits Gruen 2011, 213.

791 Ähnlich bereits Schefold – Jung 1988, 170; Vollkommer 1988, 75; Walsh 2009, 236. Die Interpretation von Schefold und Jung, dass Nike die zukünftige Braut des Herakles Hebe vertrete und der Fackeln tragende Schauspieler eine Parodie üblicher Szenen eines Hochzeitszuges darstelle, ist zwar reizvoll, vgl. Schefold – Jung 1988, 170. Der direkte Vergleich mit einem solchen Bild (z. B. auf einer Loutrophoros in Berlin (Berlin, Pergamonmuseum, Inv. Nr. F 2372)) zeigt aber, dass in dieser Darstellung weder Anspielungen an eine bevorstehende Hochzeit oder Hebe eingefügt sind noch Nike sich wie eine Braut verhält: Sie ist nicht verschleiert und lenkt selbst den Wagen,

Dabei ist ein genderspezifischer Umgang mit afrikanischen Physiognomien in diesen Bildkontexten fassbar: In der unteritalischen Vasenmalerei sind zum einen keine komisch-grotesken Männerfiguren mit afrikanischen Gesichtszügen fassbar, während die Frauenfiguren entweder mit Masken oder mit afrikanischer Physiognomie auftreten können. In der attischen Vasenmalerei allerdings ist keine Frauenfigur mit komisch-grotesker Maske erhalten: Die Nike auf dem Chous in Paris ist das einzige erhaltene Beispiel, bei dem in der attischen Vasenmalerei eine Frauenfigur im Zusammenhang mit einem komisch-grotesken Schauspieler auftritt⁷⁹²; bezeichnenderweise hat sie keine komische Maske auf dem Gesicht, sondern ist mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet.

Die Einordnung komisch-grotesker Züge in ein antikes Bewertungsgefüge ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden: Die Figuren sind mit negativ besetzten Begriffen wie „eklig“ belegt worden und als Abweichung von der *kalokagathia* gedeutet worden⁷⁹³, beides Termini, die erstens wenig objektiv sind und mit denen zweitens keine weiterreichenden Schlüsse möglich sind⁷⁹⁴. Die Nike auf dem Chous in Paris ist allein hinsichtlich ihres Habitus frei von negativen Darstellungsmitteln. Wie Walsh richtig feststellt, können auch Götter oder Heroen mit komischen Zügen ausgestattet werden, über die man sich dadurch freilich lustig machte, sie aber nicht unbedingt mit einer pejorativen Bildaussage belegte⁷⁹⁵. Ähnlich sind vermutlich die afrikanischen Gesichtszüge innerhalb solcher Bildzusammenhänge zu sehen: Zwar ist die afrikanische Physiognomie Bestandteil einer Karikatur, deren Zweck es ist, die Figur der Lächerlichkeit preiszugeben, doch sind diese nicht durchweg als pejorativ zu verstehen. Ähnlich wie bei den Sklavinnenfiguren auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta sind es wiederum die Umgebung bzw. die Charakterisierungsmittel aus anderen Zusammenhängen, die die afrikanischen Gesichtszüge innerhalb negativ besetzter Darstellungskontexte zeigen. Der Frage, ob afrikanische Physiognomien *per se* negativ bewertet

werden, kann man sich nur anhand der Verteilung afrikanischer Gesichtszüge bei Frauenfiguren annähern. Die bewusste Auslassung afrikanischer Physiognomien bei der in einem positiven Licht gezeigten Andromeda im Zusammenhang mit deren Verwendung im Kontext von Sklavinnen und karikativen Bildzusammenhängen lässt dies vermuten, zumal eindeutig positiv besetzte Frauenfiguren mit afrikanischen Physiognomien nicht erhalten sind. Der Terminus „Rassismus“, der im Bezug auf die Darstellung afrikanischer Physiognomien in der attischen Kunstproduktion oftmals benutzt wurde⁷⁹⁶, ist allerdings nicht angebracht, da dieser ein modernes gedankliches Konstrukt beinhaltet, das für die Annäherung an die Funktionsweise attischer Vasenmalerei nicht tragbar ist und durch neuzeitliche Problematiken den Blick auf die Figuren verstellt⁷⁹⁷. Dass die mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestatteten Figuren durchweg positiv und damit auf kultureller Augenhöhe präsentiert wurden, wie es einerseits von einem Teil der Forschung postuliert wurde⁷⁹⁸ und andererseits bei den thrakischen Bildern der Fall war, stimmt zumindest hinsichtlich der Frauenfiguren auch nicht. Allerdings sind im Falle der afrikanischen Gesichtszüge als Bestandteile von Parodien keinerlei ethnische Charakterisierungsmittel wie z. B. Tracht zu sehen⁷⁹⁹. Die ursprünglich ethnische Komponente der afrikanischen Physiognomien ist vielmehr völlig von den ethnischen Sinnzusammenhängen gelöst, sodass es sich hier eben nicht um eine Karikatur eines schwarzafrikanischen Volkes handeln kann⁸⁰⁰. Thema und

was für eine Braut im Hochzeitszug doch recht unüblich ist.

792 Compton-Engle 2015, 28.

793 Varakis 2010, 19. Eine gute Aufstellung bisheriger Forschungsmeinungen findet sich bei Walsh 2009, 245–247.

794 Vgl. auch S. 59–60.

795 Walsh 2009, 246–247.

796 Vgl. z. B. Bérard 2000, 405–406, 408–411; Metzler 2004. Um den modernen Implikationen des Begriffs auszuweichen, wurde der Begriff „Proto-Rassismus“ eingeführt, dazu vgl. Isaac 2004, bes. 503–516; Isaac 2006; Wrenhaven 2011, 107–108.

797 Überlegungen zu möglichen antiken Konzepten von „Rasse“ bzw. „Rassismus“ bei Thompson 1989, 12–20; Rankine 2006, 4–5; Näpel 2011, 89–174.

798 Vgl. z. B. Snowden 1983.

799 Die einzige Darstellung einer Frauenfigur mit pseudo-afrikanischer Tracht findet sich auf einem unteritalischen Calyx-Krater in Berlin (Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. 3237), die als Personifikation der Ethiopia zu verstehen ist. Hier sind keinerlei karikative Absichten zu erkennen.

800 Ähnlich bereits Snowden 1970, ix; Snowden 1976, 245; Snowden 1983, 80; Snowden 2001, 253–254; Gruen 2011, 213. In dieser Hinsicht ist Lloyd A. Thompson zu widersprechen, Thompson 1989, 163–164. Zu auf ethnischen Eigenheiten basierenden Witzen allgemein vgl. Mitchell 2009, 81–86, 301–302; Cohen 2011; Näpel 2011, bes. 366. Mitchell sieht das

Darstellungszweck der afrikanischen Gesichtszüge sind in diesem Fall keine Diffamierung eines bestimmten Volkes, das in einer positiven oder negativen Beziehung zur athenischen Bevölkerung steht, sondern eher die Übertreibung, für die sich die stark von konventionellen Frauenbildern abweichende Physiognomie anscheinend besonders gut eignete. Die formale Ähnlichkeit zu grotesk-komischen Gesichtszügen oder zu Kentauren-, Satyrn- oder Gorgoneionphysiognomien hat allerdings eher mit Darstellungsmitteln als mit einer bewussten Angleichung an die genannten Gestalten zu tun. Deshalb ist es gerade aufgrund moderner alltäglich präsenter Problematiken wichtig, die im Fall der afrikanischen Physiognomien vereinzelt Bilder mit ihren verschiedenen Kontextualisierungen in Verbindung zu bringen und dadurch zu versuchen, die Darstellungen aus sich heraus zu lesen. Daraus entsteht ein deutlich ambivalenteres Bild der Lesarten afrikanischer Gesichtszüge als es mit den Etikettierungen „positiv“ oder „negativ“ möglich wäre.

3.5 Zusammenfassung und zeitliche Einordnung

Thema dieses Kapitels war die sinnhafte Umsetzung spezifischer Schädelformen schwarzafrikanischer Völker in die attische Bilderwelt. Dazu war zunächst die Problematisierung der Begrifflichkeiten in Beschreibung und Umgang mit dem Phänomen der (schwarz-)afrikanischen Physiognomien notwendig, da diese von der Forschung noch nie entsprechend in ihren Hintergründen beleuchtet wurden. Um anschließend den spezifischen Ausprägungen afrikanischer Gesichtszüge in der Bildkunst auf den Grund gehen zu können, war es wichtig, ein belastbares methodisches Gerüst zur zweifelsfreien Erkennung afrikanischer Physiognomien aufzubauen. Deshalb wurde von den mythischen Figuren der Aithiopen ausgegangen, die eine sichere Grundlage für die Argumentation bilden, auch wenn es sich zum Großteil um Männerfiguren handelt, deren Ergebnisse dann später auf die Frauenfiguren übertragen wurden. Memnon, der König der Aithiopen, ist der früheste Aithiope der attischen Vasenmalerei und bilde-

te deshalb den Ausgangspunkt. Interessanterweise ergab die Untersuchung einer Bildserie schwarzfiguriger (meist) Halsamphorai, von denen exemplarisch zwei ausgewählt wurden und auf denen Memnon inmitten zweier aithiopischer Krieger steht, dass Memnon – im Gegensatz zu seinem Gefolge – ohne afrikanische Gesichtszüge und in der konventionellen Ikonographie eines Hoplitens präsentiert wird. Diese auf den ersten Blick widersprüchlich zu seiner ethnischen Herkunft stehende Beobachtung konnte aber anhand des in der attischen Vasenmalerei stark standardisierten Hoplitenschemas erklärt werden, das eine ethnische Kennzeichnung des Kriegers nicht zulässt. Diese standardisierte und dadurch undistinktive Darstellungsweise steht den von der Forschung postulierten Bewertungsmechanismus der bewussten „griechischen“ Darstellung einer afrikanischen Heldenfigur entgegen: Im Vordergrund der Memnon-Bilder mit seinem Gefolge stand kein Gegensatz zwischen äußerlich verschiedenen Volksstämmen, sondern die Figur des Memnon und seine Rolle als Hoplit. Beide Aithiopen wurden ihm beigeordnet, um den durch seine undistinktive Ikonographie nicht erkennbaren Memnon eindeutig zu identifizieren. Die ethnische Kennzeichnung einer Figur ist also – wie bereits bei den Tätowierungen zu sehen war – formbar und kann je nach gewünschter Bildaussage angepasst werden.

Anhand der Bilder des ägyptischen Pharaos Busiris und seines Gefolges konnte gezeigt werden, dass die sowohl in unserer heutigen Wahrnehmung als auch in der ägyptischen Kunst als distinktiv wahrgenommenen schwarzafrikanischen und ägyptischen Volksgruppen fließende Grenzen haben und beide mit (schwarz-)afrikanischen Physiognomien dargestellt werden. Das Ziel der Bilder war eben kein ethnographisches Porträt, sondern vielmehr die ungefähre Lokalisierung der Szene auf dem afrikanischen Kontinent, was durch die sinnhafte Übersetzung afrikanischer Physiognomien in die Bilderwelt erreicht werden konnte. Durch das Zusammenspiel und die unterschiedliche Nivellierung der beiden für afrikanische Gesichtszüge konstitutiven Merkmale – der eingezogenen Nase-Stirn-Linie mit der Verdickung im Bereich der Nasenspitze und der wulstigen sowie eine große Fläche im Gesicht einnehmenden Lippen – konnte innerhalb der Bilder der Fokus auf die aufsehenerregenden Physiognomien oder auf die ethnographischen Ausstattungsdetails bspw. ägyptischer Trachtelemente festge-

Versehen mit afrikanischen Gesichtszügen bereits an sich als karikativ an (Mitchell 2009, 34. 302). Das kommt bei attischen Frauenfiguren nur bei der Nike auf dem Chous in Paris vor, deren parodistische Elemente allerdings nicht auf dem humorvollen Umgang mit schwarzafrikanischen Völkergruppen basieren.

legt werden. Somit waren die unterschiedlichen Ausprägungen der afrikanischen Physiognomien eher der Intensität geschuldet als der intentionalen Darstellung bestimmter afrikanischer Phänotypen. Vielmehr konnte das Versehen mit afrikanischen Gesichtszügen auch hier unabhängig von der tatsächlichen Herkunft fungieren, was keine Nachlässigkeit mit – in unserem Verständnis – festen ethnischen Kategorien bedeutete, sondern immer Mittel zum Zweck war: So konnten innerhalb der Kennzeichnung einer Figur als „fremd“ Präferenzen getroffen werden, ohne bildinterne Widersprüche auszulösen.

Die einzige aus dem Mythos bekannte Aithiopin ist Andromeda, mit deren Betrachtung die Frauenikonographie in den Blick gerückt wurde. Anders als erwartet ist Andromeda mit konventionellen Gesichtszügen ausgestattet und tritt in orientalischer Tracht auf. Anders als bei Memnon, dessen bewusste Nicht-Markierung mit afrikanischen Gesichtszügen in dem standardisierten Hoplitenschema begründet lag, erinnerte die Darstellung der Andromeda zwar an die Ikonographie von Amazonen, ist aber durch ihre Passivität und Wehrlosigkeit nicht an diese angeglichen. Vielmehr war die orientalische Tracht – neben der Ausstattung mit thrakischen Tätowierungen und afrikanischen Physiognomien – als dritte Möglichkeit innerhalb der Kennzeichnung einer Frauenfigur als „fremd“ zu verstehen, auf welche zurückgegriffen wurde, da man anscheinend Andromedas Physiognomie nicht verändern wollte. Im Zusammenhang mit ihrem Vater Kepheus, der ein „griechisches“ Himation, darunter orientalische Tracht und im Gesicht afrikanische Züge aufweist, zeigten sich die Grenzen der eindeutigen ethnischen Zuweisung. Dementsprechend sollten durch die Auswahl der unterschiedlichen Möglichkeiten fremder Kennzeichnung neben der Verkörperung verschiedener Rollenbilder auch bildinterne Bezüge sichtbar gemacht werden. Die Intensität bzw. die bewusste Auslassung afrikanischer Gesichtszüge bei Andromeda, Kepheus und seinem Gefolge offenbarte ein Gefälle, das zumindest im Fall der Andromeda als Bewertungsgefälle erkannt wurde. Eine grundsätzliche und pauschalisierte pejorative Wirkung afrikanischer Gesichtszüge konnte aber ausgeschlossen werden, da bspw. bei Kepheus und Memnons Gefolge keinerlei negative Konnotationen offenbar wurden.

Dass bei Frauenfiguren die Ausstattung mit afrikanischen Gesichtszügen anscheinend um einiges

schwieriger war, machte die Verteilung dieser Form der Kennzeichnung innerhalb der Frauenikonographie deutlich, nach der man erst unter Einbeziehung einer sozialen Ebene fündig wurde. Diese schwarzafrikanischen Sklavinnen sind mit zwei sehr ähnlichen Darstellungen aus insgesamt fünf mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Frauenfiguren vergleichsweise häufig. Die Überschneidung sozialer und ethnischer Kennzeichnungen der Frauenfiguren fungierte dabei als vielschichtige interpretative Charakterisierung der Figuren, die damit über die bloße Benennung als schwarzafrikanische Sklavinnen hinausging. Durch die vertiefte Absetzung von den konventionell gezeigten Herrinnenfiguren zogen die um mehr Details bereicherten Frauen mehr Aufmerksamkeit auf sich und erweiterten damit den ansonsten recht unspektakulären Bildzusammenhang um mehrere Verständnisebenen. Die durch den gebeugten Rücken zur Betonung des zu tragenden Gewichts ins Bild gesetzte Abwertung der Frauen erfolgte allerdings in der Formensprache sozialer Kennzeichnung, auch wenn die Korrelation von gebeugten Rücken bei zusätzlich in ihrer ethnischen Dimension gekennzeichneten Sklavinnenbildern und der bewussten Auslassung dieser expliziten Angabe bei Sklavinnen ohne ethnischen Hintergrund auffiel.

Eine weitere einfachmarkierte Frauenfigur fand sich innerhalb einer mit komischen Elementen aufgeladenen Darstellung der Apotheose des Herakles, innerhalb der eine mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattete Nike neben Herakles eine Quadriga mit Kentauren lenkt, vor der ein Schauspieler mit Somation und Maske tanzt. Die Unterschiede zwischen den komisch-grotesken Physiognomien der übrigen Figuren und den afrikanischen Gesichtszügen der Nike wurden durch die wulstigen Lippen evident, während die „Stupsnase“ ebenso in anderen Ikonographien vorkam. Die Kombination beider unterschiedlicher Gestaltungsarten ist Teil eines seltenen und neben dem hier behandelten Beispiel auf dem Chous in Paris nur in der unteritalischen Vasenmalerei fassbaren Phänomens, bei dem Frauenfiguren in sog. komischen Theaterdarstellungen statt mit Masken mit afrikanischen Physiognomien ausgestattet wurden. Damit konnten die afrikanischen Gesichtszüge als weitere Spielart in der Darstellung komisch-grotesker Frauen erkannt werden. Dadurch wurde deutlich, dass das ursprünglich ethnische Kennzeichen völlig seinen ethnischen Hintergrund verliert: Es handelte

sich freilich nicht um eine afrikanische, sondern um eine karikierte Nike, was gerade durch die größtmögliche Differenz von konventionellen Frauenfiguren offensichtlich wurde. Dennoch war der Zweck der ironischen Übertreibung keine bewusste Karikatur schwarzafrikanischer Völker, zumal da keine afrikanischen Trachtelemente zu sehen sind.

Daher ist auch die Bewertung der afrikanischen Physiognomien bei Frauenfiguren deutlich ambivalenter zu verstehen, als es durch die Zuweisung an die Pole „positiv“ oder „negativ“ möglich wäre: So lieferte einerseits nur die Verteilung von Frauenfiguren mit afrikanischen Gesichtszügen innerhalb der attischen Vasenmalerei einen Hinweis auf die Frage nach deren Bewertung in der weiblichen Ikonographie: Aussagekräftiger als dass die schwarzafrikanischen Sklavinnen durch soziale Mittel abgewertet wurden, war, dass es – außer der karikierten Nike – keine einfachmarkierten Frauenfiguren ohne soziale Markierungen gibt und damit anscheinend bewusst ausgelassen wurden. Andererseits waren die afrikanischen Gesichtszüge der Nike Bestandteil einer Karikatur, deren Zweck es ist, die Figur lächerlich zu machen, wobei dabei keine bewusste Karikatur schwarzafrikanischer Volksstämme intendiert wurde. Angesichts der bewussten Auslassung der afrikanischen Physiognomie bei der im positiven Licht erscheinenden mythologischen Figur der Andromeda muss dennoch postuliert werden, dass in der attischen Vasenmalerei keine eindeutig positiv besetzte Frau mit afrikanischen Gesichtszügen erhalten ist.

Bezüglich der zeitlichen Einordnung der drei behandelten Frauenfiguren mit afrikanischen Physiognomien ist nicht viel zu erkennen: Die beiden Bilder von schwarzafrikanischen Sklavinnen datieren um die Mitte des 5. Jhs., während die Nike entsprechend ihrer komisch-grotesken Umgebung folgerichtig eher am Ende des Jahrhunderts angesiedelt wird.

Abb. 61 Schnittmengen zwischen den drei physiognomischen Charakterisierungen „Alterszüge“, „Tätowierungen“ und „Afrikanische Physiognomien“

Tätowierungen



Oinochoe in Berlin (Kat. 3)

frag. Krater in Delos (Kat. 2)

Alterszüge



Afrikanische Physiognomien



III Doppelmarkierungen und Fälle von Bedeutungs- überschneidung

1 Spektrum der Doppelmarkierungen

Neben den nun in den jeweiligen Einfachmarkierungen behandelten physiognomischen Kennzeichnungen der Alterszüge, Tätowierungen und afrikanischen Physiognomien gibt es Darstellungen, die sich in einer Schnittmenge zwischen zweien dieser Charakterisierungen befinden und hier daher in einem dritten Teil als *Doppelmarkierungen* behandelt werden sollen. Die Überlagerungen und daraus entstehenden Schnittmengen wurden in **Abb. 61** visualisiert.

Unter Berücksichtigung von Wannagats Kriterien einer ethnischen, physischen und sozialen Markierung zur Darstellung von Andersartigkeit⁸⁰¹, zeigt sich, dass beinahe alle dieser Bilder sämtliche dieser drei Kriterien erfüllen. Dementsprechend wird für Figuren, die in diesem Sinne „dreifach markiert“ sind, der Terminus *Dreifachmarkierung* verwendet. Bei der Benutzung dieses Begriffes ist es allerdings unerlässlich, die interne Hierarchisierung der Bildebenen in starke und weniger starke Kennzeichnungen immer miteinzubeziehen, und damit etwaige Überlegungen zur Anzahl der Kombinationsmöglichkeiten eher in den Hintergrund zu stellen. Dennoch kann, wie sich im Folgenden herausstellen wird, die Bildaussage durch die Ergänzung mit weniger starken Kennzeichnungen in vielerlei Hinsicht erweitert werden.

Es zeigt sich, dass die Überschneidung der Tätowierungen und der Alterszüge in einer *Doppelmarkierung* lediglich in einen einzigen Themenbereich führt, der auf den großen, relativ

einheitlichen Komplex der Ammendarstellungen beschränkt ist, in dem diese in zweifacher Hinsicht von der ikonographisch wenig distinktiven konventionellen Frauenfigur abgesetzt werden. In einem zweiten Schritt soll die Schnittmenge der afrikanischen Physiognomien mit den Alterszügen behandelt werden, die vor allem in dionysische Welten führen und zwei schwer einzuordnende Frauenfiguren zum Thema haben wird. In beiden Themenbereichen zeigt sich, dass sich durch die Überlagerungen die jeweiligen Konnotationen der Einfachmarkierungen in den neuen Bildzusammenhängen ergänzen und z. T. neue Bedeutungen bekommen.

⁸⁰¹ Vgl. Kapitel I.

2 Doppelmarkierung mit Alterszügen und Tätowierungen: Ammen und andere Sonderfälle

Die Überlagerung der beiden physiognomischen Charakterisierungsmöglichkeiten der Alterszüge und Tätowierungen erscheint gerade angesichts der gezeigten Darstellungen von wilden, gefährlichen und exotisch-reizenden Frauenfiguren zunächst überraschend, haben doch auf den ersten Blick die alten und gebrechlichen Figuren so gar nichts mit den wehrhaften Thrakerinnenbildern gemein. Doch lehrt auch dieses Beispiel, sich den vorliegenden Bildern nicht von vornherein bewertend zu nähern, sondern zunächst wertneutral nach den einzelnen Merkmalen der Altersikonographie bzw. des ornamentalen Spektrums thrakischer Tätowierungen zu suchen. Fündig wird man bei einem relativ häufigen und in sich vergleichsweise homogenen ikonographischen Schema: demjenigen der Ammenfiguren.

2.1 Die Darstellung von Ammen in Szenen der Trauer um jung Verstorbene

Auf einer fragmentierten Loutrophoros in Athen⁸⁰² (**Abb. 62; Kat. 23**) ist die Prothesis, also die Aufbahrung, einer jungen, mit Stephane⁸⁰³ geschmückten Frau dargestellt, deren Kopf auf reichverzierte Kissen gebettet ist. Um die Kline stehen mehrere Frauen, die sich die langen Haare raufen⁸⁰⁴, während sich hinter der eigentlichen Aufbahrungsszene eine Prozession männlicher Reiter anschließt, die um den Vasenkörper herumführt und am Kopfende der Kline endet⁸⁰⁵. Der Schnitt innerhalb des Bildes verläuft fließend: Der

Schweif des hintersten Pferdes sowie der Mantel seines Reiters überlagern die Szene, die sich am Kopfende der Kline abspielt (**Abb. 62.1–3**): Dort steht eine Frau in gebückter Haltung und bettet den Kopf der Verstorbenen in beide Hände.

Neben der deutlichen Rundung des oberen Rückens⁸⁰⁶ ist sie durch Alterszüge von den ansonsten jungen Frauen der Szene abgesetzt, wie der direkte Vergleich mit dem jungen Gesicht der Verstorbenen (**Abb. 62.4. 62.5**) zeigt. So ist bei der rechten Frau die Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen leicht geknickt⁸⁰⁷ sowie ein Doppelkinn durch eine Beugung in der Verbindungslinie zwischen Hals und Kinn angezeigt. Die ungewöhnliche geschwungene Linie auf der Backe der Frau findet ihre Parallele bei der Gerasdarstellung auf der Pelike in Paris (**Abb. 8.4**) und kann damit als ausgemergelte Backenkontur zu den Charakterisierungsmitteln hinzugezählt werden, die diese Frau als alt kennzeichnen sollen. Es entsteht ein Bild einer alten, gebeugten Frau, deren Darstellung die typischen Merkmale der weiblichen Altersikonographie aufweist.

Anders als die in der Altersikonographie üblicherweise weißen Haare sind die Haare der Frau in dieser Darstellung rot gefärbt⁸⁰⁸, was wiederum

802 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1170. ARV² 512.13, 1657; Beazley Addenda² 252; Beazley, Para. 382.

803 Diese Kopfbedeckung scheint als Brautschmuck gemeint gewesen zu sein, vgl. Keuls 1985, 150; Pfisterer-Haas 2009b, 72; Lee 2015, 226; Rächle 2017, 214.

804 McNiven sieht dies als Trauergestus, vgl. McNiven 2000, 72.

805 Für eine ausführliche Beschreibung der Loutrophoros vgl. Kat. 23.

806 Nach Pfisterer-Haas könnte die gebeugte Haltung auch durch die Handlung der Frau zustandekommen, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 29. Allerdings ist angesichts der weitverbreiteten Darstellungen eines Buckels innerhalb der Altersikonographie die Rundung des oberen Rückenbereichs unmissverständlich als Alterszug zu verstehen, was sich in diesem Fall mit dem fürsorglichen Betten des Kopfes der Verstorbenen ergänzt.

807 Verdeutlicht ist dies hier sogar mit einem zusätzlichen Strich zwischen dem Tränenkanal und der Einziehung in der Nase-Stirn-Linie.

808 Vgl. auch Zimmermann 1980, 194; Bäbler 2005, 73; Gorzelany 2014, 167–168. Viktoria Rächle beschreibt diese als „lichte[...] Haare“, Rächle 2017, 212. Auf Schwarz-Weiß-Abbildungen entsteht tatsächlich dieser Eindruck, da der Schein des rot gebrannten Tonschlickers die Kalotte heller und



der Vergleich mit den schwarzen Haaren der Verstorbenen verdeutlicht und die Haargestaltung damit stark von derjenigen der anderen Figuren absetzt. Im Gegensatz zu den geschlossenen schwarzen Haarflächen dieser sind bei der alten Frau die einzelnen Haarsträhnen fein voneinander unterscheidbar. Dies erinnert stark an den Haarschopf der Thrakerin auf dem Münchener Kolonettenkrater (**Abb. 39.3**), bei dem die rot gebrannte Haare aus verdünntem Tonschlacker

dadurch lichter erscheinen lässt. Vergleicht man allerdings die Farbabbildung mit den Haaren der Thrakerin auf dem Kolonettenkrater in München, wird deutlich, dass dieser Eindruck täuscht und die Haarfülle beider Frauen vergleichbar ist.

ebenfalls einzeln sichtbar waren. Auch wenn rote Haare nicht als untrügliches Zeichen zur Erkennbarkeit von Thrakern dienen, ist diese Übereinstimmung mit der Thrakerinnendarstellung doch auffällig. Außerdem treten rote Haare, wie sie bspw. ohne thrakische Hintergründe bei dem frühen rotfigurigen Kelchkrater in Cerveteri (**Abb. 35**) auftauchen, nie in Bildern alter Frau-

en auf, die durchweg entweder schwarze oder weiße Haare haben.

Ein weiteres ungewöhnliches Motiv findet sich auf dem Doppelkinn der Frau: Hier sind drei parallele schwarze Striche angebracht, die sich auf der Ausbeulung der Linie zwischen Kinn und Halsansatz befinden. Diese gehören nicht zur Darstellungsweise des Doppelkinns: So reicht einerseits bereits die Ausbeulung, um ein Doppelkinn verständlich zu machen; andererseits wird diese Art, ein Doppelkinn darzustellen, nie durch eine zusätzliche Darstellung von Falten ergänzt. Sollte das Doppelkinn wiederum durch die Angabe von Falten erzeugt werden, geschieht dies nie zusammen mit einer Ausbeulung und immer durch Linien, die sich mit der Umrisslinie verbinden, um eine perspektivische Wirkung zu erzielen. Dies verdeutlicht besonders der Vergleich der Doppelkinne auf der Lekythos in London (**Abb. 21.3**) bzw. der Kylix in Boston (**Abb. 19.3**) mit demjenigen der Frau auf der Loutrophoros in Athen. Im Gegensatz zu diesen perspektivischen Linien bleiben die drei kurzen parallelen Striche hier zur Gänze auf der Hautfläche und sind somit als Binnenzeichnung anzusprechen. Anders allerdings als die ebenfalls als Binnenzeichnung zu verstehende Backenkontur findet dieses Motiv keine Parallelen innerhalb der Alterskennzeichnung, sondern wiederum in den Darstellungen von thrakischen Tätowierungen. Parallellinien sind ein häufiges Schema von Tätowierungen und tauchen auf den Körpern von mehreren in dieser Arbeit gezeigten Thrakerinnen auf: Auf der Kehle der Thrakerin auf der fragmentierten Kylix in Athen (**Abb. 38.2**), auf dem Kinn, dem Bein und dem Oberarm der Thrakerin auf Seite A des Kolonettenkraters in München (**Abb. 39.1**) sowie auf den Oberarmen und dem Hals der Thrakerin auf Seite B desselben Kolonettenkraters (**Abb. 39.2**). Aufgrund dieser Parallelen sind die drei Linien auf dem Kinn der Frau nicht als zur Altersikonographie zugehörig, sondern als thrakische Tätowierung zu interpretieren⁸⁰⁹. Somit ist den Einwänden Harald Schulzes zu widersprechen, der sich aufgrund des „Fehlen[s] weiterer Ornamente“ und der „ungewöhnliche[n] Position im Gesicht“ gegen eine Deutung als Tätowierung ausspricht⁸¹⁰. Wie bereits bei der Zusammenschau der

Bilder mit Tätowierungen gezeigt, ist die Menge der Hautornamentierungen nicht relevant für die Bildaussage⁸¹¹; vereinzelte Tätowierungen reichen, um die Frauenfigur als thrakisch auszuweisen⁸¹². Außerdem sind Kinn bzw. Kehle beliebte Anbringungsorte für Tätowierungen⁸¹³.

Somit sind diese zwar zurückhaltenden, aber dennoch als solche erkennbaren Tätowierungen als ethnische Kennzeichnung zu verstehen, die diese Frauenfigur als thrakisch ausweist. Zudem ist der vor den Oberkörper der Frau wehende Gewandsaum des hintersten Reiters des Prozessionszuges mit Zinnenborten versehen⁸¹⁴. Gleich den roten Haaren tauchen Zinnenornamente zwar häufig in thrakischen Zusammenhängen auf, sind aber keine exklusiv thrakischen Kennzeichnungen⁸¹⁵. Das Assoziationspotenzial dieser beiden Bildmittel innerhalb der Darstellung lässt sich allerdings nicht abstreiten.

Zusätzlich dazu ist die Frau mit kurzgeschnittenen Haaren, deren Haarspitzen auf Kinnhöhe sichtbar sind, dargestellt, eine Haargestaltung, die bereits hinreichend als „Sklavinnenfrisur“ identifiziert worden ist⁸¹⁶.

Diese Frau in der Prothesisdarstellung auf der Loutrophoros in Athen ist also in dreifacher Weise – in physischer, sozialer und ethnischer Hinsicht – in einen Kontrast zu konventionellen Frauenfiguren gesetzt, die auch noch innerhalb des Bildzusammenhangs als Referenzfiguren vertreten sind. Auch wenn alle drei Kennzeichnungen ineinandergreifen und sich gegenseitig ergänzen, ist es dennoch wichtig, die verschiedenen Bildmittel, die alle aus den unterschiedlichsten ikonographischen Schemata kommen, zunächst getrennt voneinander zu betrachten, um diese Frauenfigur korrekt einordnen und in einem weiteren Schritt interpretieren zu können. Dies zeigt der bisherige Umgang mit derlei Darstellungen in der Forschung, bei dem es durch die mangelnde Trennung der verschiede-

Falten in Zusammenhang mit dem Doppelkinn (Schulze 1998, 21 Anm. 98) ist durch die bereits genannten Argumente zu entkräften.

811 Vgl. S. 101–102.

812 Vgl. z. B. Abb. 67.

813 Vgl. z. B. Abb. 28.6. 28.9. 28.12. 34.2. 38.2. 39.3. 39.4. 41.4. 41.5.

814 Vgl. Rühfel 1988, 46.

815 Vgl. S. 104–105.

816 Vgl. S. 55–57 mit Anm. 269.

809 Ebenso: Zimmermann 1980, 193–194; Pfisterer-Haas 1989, 27; Pfisterer-Haas 2009b, 72; Tsiafakis 2000, 374. Lee deutet fälschlicherweise die Backenkontur als Tätowierung, vgl. Lee 2015, 226.

810 Schulze 1998, 21 Anm. 98. Seine Interpretation als

nen Kennzeichnungsarten zu Fehlschlüssen gekommen ist, die in diesem Kontext aufgearbeitet werden sollen:

Das häufige gemeinsame Auftreten von kurzgeschnittenen Haaren mit Alterszügen in Ammendarstellungen hat zu der Annahme geführt, dass diese Art von Haargestaltung als „Altfrauenfisure“⁸¹⁷ und damit als Teil der Altersikonographie zu verstehen sei⁸¹⁸. Wenn diese beiden Kennzeichnungen in einer Figur gemeinsam vorkommen, soll damit aber zu verstehen gegeben werden, dass die als alt charakterisierten Frauenfiguren im sozialen Umfeld von Sklavinnen zu verorten sind⁸¹⁹. Freie alte Frauen wie bspw. Aithra oder die Graien sind nie mit kurzen Haaren dargestellt⁸²⁰; Frauenfiguren, die durch die Kurzhaarfrisuren explizit als Sklavinnen gekennzeichnet werden sollen, sind auch – um nicht zu sagen vor allem – jung. Angesichts des häufigen Vorkommens von Ammenfiguren in Bildzusammenhängen, deren Thema der Verlust eines geliebten Menschens ist, wurden einerseits die Alterszüge mit einer nicht weiter definierten „Trauermimik“⁸²¹ gleichgesetzt⁸²² und andererseits auch die kurzgeschnittenen Haare als Zeichen von Trauer gedeutet⁸²³. Erstens sind die Alterszüge zunächst immer als Kennzeichnungen von Alter und nie als genuine Zeichen von Trauer zu verstehen, da sie auch in Zusammenhängen vorkommen, deren Thema keine Trauerkonnotationen beinhaltet⁸²⁴. Zweiteres lässt sich leicht anhand der Loutrophoros in Athen widerlegen, auf dem die neben der Kline stehende junge Frau sich erstens die langen Haare rauft und zweitens durch diesen Klagegestus eindeutig trauert⁸²⁵.

Doch auch nicht nur hinsichtlich der kurzgeschnittenen Haare ist es zu widersprüchlichen Forschungsmeinungen gekommen: So sieht bspw. Pfisterer-Haas die „Einziehung an der Nasenwurzel, die plumpe Nase selbst und das kleine Kinn“

der Amme auf der Loutrophoros in Athen als soziale Kennzeichnungen⁸²⁶. Der Knick in der Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen und der dadurch entstehende Eindruck einer Haken-nase sind dezidierte Alterszüge und haben keinerlei sozialen Hintergrund. Der Eindruck, den Pfisterer-Haas als „kleine[s] Kinn“ beschreibt, entsteht möglicherweise durch die im Vergleich zur Kinnspitze breitere und damit präsentere Gestaltung des Zungenbeins zur Konstitution eines Doppelkinns – ebenfalls ein Bestandteil der Altersikonographie. Balbina Bähler wiederum sieht die Amme auf der Loutrophoros in Athen als „durch ihre Physiognomie und ihr kurzes, rötliches Haar [...] als thrakische Barbarin gekennzeichnete alte Frau“⁸²⁷. Mag dies für die roten Haare – natürlich mit der Einschränkung, dass kurze Haare den sozialen Status als Sklavin anzeigen, – noch zutreffend sein⁸²⁸, so meint Bähler mit der „Physiognomie“ vermutlich die Abweichungen der Gesichtsgestaltung von derjenigen konventionell gestalteter Frauenfiguren. Bereits im Zusammenhang mit den drei thrakischen Sklavinnen auf der Pariser Hydria wurde auf das Dilemma hingewiesen, dass die Vermischung sozialer und ethnischer Kennzeichnungen in der Interpretation der Bilder zu der Annahme geführt hat, dass eine Grenzziehung zwischen den beiden gar nicht möglich wäre⁸²⁹. Im Fall der Interpretation Bählers der Amme auf der Loutrophoros in Athen wird dieser Konflikt um eine weitere Ebene vertieft: Die Interpretation der „Physiognomie“ der Amme als ethnischer Zug kam vermutlich vor dem Hintergrund von Gedankenkonstrukten wie dasjenige von fremden Völkern als „Sklaven von Natur aus“⁸³⁰ sowie von seitens der Forschung verwendeten Begriffen wie der der „Sklavenphysiognomie“⁸³¹ zustande. Es handelt sich hierbei somit nicht nur um die willkürliche Gleichsetzung der Bildmittel mit sozialem und ethnischem Hintergrund: Die Bestandteile der aufsehenerregenden „Physiognomie“ der Frau sind ausnahmslos der physischen Altersikonographie zuzuordnen und können weder als soziale Indikatoren eines Sklavenstandes noch als ethnische Herkunftsbezeichnungen dienen.

817 Schulze 1998, 21.

818 Pfisterer-Haas 1989, 10–11. 22; Pfisterer-Haas 1990a, 181. 196; Schulze 1998, 21; Amedick 1999, 33; Brandt 2002, 83; Bähler 2005, 75.

819 Zu den Sonderfällen vgl. Kapitel III.2.3.

820 Vgl. Abb. 11.1. 13.2. 14.2. 16.3. 17.2.

821 Pfisterer-Haas 1989, 14.

822 Pfisterer-Haas 1989, 12. 14.

823 Harvey 1988, 246; Killet 1994, 27; Schulze 1998, 21; Kreiling 2007, 157. Dazu vgl. auch Oakley 2000, 236.

824 Vgl. z. B. Kapitel II.1.

825 Für diese Darstellung ähnlich bereits Schulze 1998, 21. Leider zieht er keine weiteren Schlüsse daraus.

826 Pfisterer-Haas 1989, 27. Ähnlich auch Heide Mommsen, die „ihre Hakennase“ als Charakterisierungsmittel einer Sklavin deutet, vgl. Mommsen 2010, 40.

827 Bähler 2005, 73. Ähnlich auch Rühfel 1988, 46.

828 Dazu vgl. S. 165–167.

829 Vgl. S. 109–110.

830 Vgl. dazu Anm. 256 und S. 110.

831 Z. B. Weiler 2007, 475. Dazu vgl. S. 109–110 mit Anm. 560.

Diese Beispiele zeigen, wieviel Verwirrungspotential die Bilder bereithalten, wenn die verschiedenen Charakterisierungen der Figur nicht von ihrem Ursprung her begriffen werden. Somit ist es auch nicht verwunderlich, dass die Zuweisung der Bildmittel an die jeweiligen Ikonographien immer von der Seite her erfolgte, die das Thema der Abhandlung stellt: Pfisterer-Haas legte ihr Augenmerk auf die alten Frauen – und nicht auf die Sklavinnen –, bei Bäbler standen die fremden Thrakerinnen – und nicht Sklavinnen oder alte Frauen – im Fokus. Dies zeigt, wie wichtig es ist, die verschiedenen Charakterisierungen der Figuren zunächst getrennt voneinander in ihren Einfachmarkierungen zu begreifen, um diese dann in einem zweiten Schritt bei Bildern mit Mehrfachmarkierungen überhaupt auseinanderhalten zu können. Erst dann kann überprüft werden, ob auch die in den Bildern mit einfacher Kennzeichnung enthaltenen Bewertungsmechanismen in die Darstellungen, in denen mehrere Charakterisierungsmittel aufeinandertreffen, übernommen oder bewusst umgedeutet wurden. Diese Vorgehensweise zeichnet den methodischen „Trampelpfad“ vor.

Die alte thrakische Sklavin auf der Loutrophoros in Athen ist in der Forschung übereinstimmend als Amme der Verstorbenen interpretiert worden⁸³². Um dies überprüfen zu können, ist zunächst einmal die Frage zu stellen, wie eine Amme im Bild überhaupt erkannt werden kann. Ammen waren in der griechischen Antike fester Bestandteil des athenischen *oikos*. Die Aufgaben einer Amme – τροθός⁸³³ oder τίτην⁸³⁴ in relativ synonyme Verwendung genannt⁸³⁵ – umfassten sowohl das Stillen des Kindes als auch die lebenslange Begleitung desselben in z. T. inniger Vertrautheit, wie Grabinschriften vermuten lassen⁸³⁶. Dabei

war eine Amme bis zum siebten Lebensjahr des Kindes für beide Geschlechter zuständig, wobei die Jungen dann in die Obhut eines Pädagogen⁸³⁷ übergingen und die Mädchen ihre Amme sogar nach ihrer Hochzeit als Begleiterin in den neuen Haushalt mitbringen konnten⁸³⁸. Dies zeigt die enge Beziehung zwischen der Amme und ihrem Schützling. Deshalb ist es umso spannender, dass Ammen in der Regel⁸³⁹ Sklavinnen ethnisch andersartiger Herkunft waren, was durchaus die Frage nach sich zieht, wie es möglich war, dass eine „privilegierte Gesellschaftsschicht“⁸⁴⁰ die doch so wichtige Kindererziehung jemandem anvertraute, der sich sowohl in sozialer als auch in ethnischer Hinsicht von den Eltern des Kindes unterschied. Harald Schulze nennt dies zu Recht ein „paradoxes Phänomen“⁸⁴¹ und versucht es mit der starken Verbundenheit der Amme mit dem Haushalt zu erklären⁸⁴², die auch Gegenstand mehrerer Schriftquellen ist⁸⁴³. Für die ethnische Herkunft der Ammen sind je nach Mode zwar mehrere Orte⁸⁴⁴ überliefert, es ist aber eine besondere Vorliebe für Thrakerinnen zu konstatieren, die als „fleißig“⁸⁴⁵ galten und deren „treuliche Pflege“⁸⁴⁶ gelobt wurde⁸⁴⁷. Außerdem waren sie durch die Präsenz von Thrakern in Athen⁸⁴⁸ erstens schnell und leicht zu bekommen und zweitens bereits mit der athenischen Lebensart und Sprache vertraut⁸⁴⁹.

Aufgrund dieser engen Verbundenheit der Ammen mit ihren Schutzbefohlenen bzw. dem *oikos* ist es kein Wunder, dass auch Ammendarstellungen in die attische Vasenmalerei Eingang gefunden haben. Schwierig ist es allerdings, diese eindeutig im Bild zu erkennen, da das von Schulze

832 CVA Athen (2) Taf. 21–26; Zschietzschmann 1928, 21–26; Zimmermann 1980, 193–194; Frel 1981, 5; Keuls 1985, 149–150; Rühfel 1988, 46; Pfisterer-Haas 1989, 27; Killet 1994, 28–30; Schulze 1998, 21; Amedick 1999, 33; Tsiafakis 2000, 374; Bäbler 2005, 73; Matheson 2009, 197; Pfisterer-Haas 2009b, 72–73; Mommsen 2010, 40; Lee 2015, 226; Walter-Karydi 2015, 327–328; Rächle 2017, 212–214.

833 Von griech. τροθεῖν, „ernähren“, vgl. Schulze 1998, 13.

834 Von griech. τιτθεῖν, „stillen“, vgl. Schulze 1998, 13.

835 Rühfel 1988, 43; Pfisterer-Haas 1989, 16; Schulze 1998, 13; Pfisterer-Haas 2009b, 72.

836 Für eine detaillierte Auflistung von Grabinschriften für Ammen vgl. Bäbler 1998, 282–295.

837 Zu Pädagogen vgl. Schulze 1998, 16–19, 23–24, 68–71; Pfisterer-Haas 2009b, 79–80.

838 Schulze 1998, 15–16; Bäbler 2005, 73.

839 Hilde Rühfel und Pfisterer-Haas beschreiben einzelne Fälle, in denen verarmte „Bürgerinnen“ Ammendienste leisten mussten, vgl. Rühfel 1988, 45; Pfisterer-Haas 1989, 16.

840 Schulze 1998, 18.

841 Schulze 1998, 18.

842 Schulze 1998, 18–19.

843 Dazu vgl. z. B. Rühfel 1988, 47–48.

844 Für eine Auflistung der Herkunftsorte vgl. Schulze 1998, 17–18.

845 Hdt. V 13,3.

846 Anth. Gr. VII 663.

847 Dazu vgl. z. B. Tsiafakis 2000, 366; Bäbler 2005, 65.

848 Vgl. S. 85–86.

849 Rühfel 1988, 45; Bäbler 1998, 37; Schulze 1998, 17–18; Bäbler 2005, 65.

Abb. 63.1–4 Attisch rf. Pyxis des Leningrad-Malers, um 470. Athen, Archaeological Collection of Melidoni Str., Inv. Nr. A1892 (ehem. Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. TE 1623)



aufgestellte Kriterium des „Bezug[s] zu einem oder mehreren Schützlingen“⁸⁵⁰ auch auf andere, in die Kinderbetreuung involvierte Frauen wie bspw. die Mütter⁸⁵¹ zutrifft: Eine Pyxis in Athen⁸⁵² (Abb. 63) zeigt ein sog. Frauengemachbild⁸⁵³, in

das zwei Kinder zwischen mehreren Frauen eingefügt sind. Die sozialen Statusunterschiede der Frauen untereinander sind durch Bildzeichen wie „Sitzen“ bzw. „Stehen“ kenntlich gemacht⁸⁵⁴, sodass hier zwei Herrinnen am rechten und am linken Rand der Frauengruppe ausgemacht werden können. Am unteren Rand der sozialen Skala befindet sich eine Frau, die kleiner als die anderen Frauen ist und eins der Kinder dergestalt auf den Schultern trägt, dass ihr Gesicht beinahe vollständig verdeckt ist⁸⁵⁵. Durch den so stark ins Bild

850 Schulze 1998, 11.

851 Zur Ikonographie von Müttern allgemein: Lewis 2002, 38–42; Petersen – Salzman-Mitchell 2012; Rächle 2017.

852 Athen, Archaeological Collection of Melidoni Str., Inv. Nr. A1892 (ehem. Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. TE 1623). ARV² 572.88BIS; Beazley, Para. 391.

853 Zu sog. Frauengemachbildern allgemein: Moraw 2001.

854 Dazu auch Walter-Karydi 2015, 329.

855 Somit kann nicht ausgemacht werden, ob die Frau

gesetzten sozialen Unterschied ist die Frage, wie die Rollen im Bild verteilt sind, relativ einfach zu beantworten: Die sozial höher gestellten Mütter sitzen in Klismoi und stützen ihre Füße auf Schemeln auf, während die Amme mit der Kindererziehung beschäftigt ist⁸⁵⁶. Deutlich zeigt sich dies am rechten Bildrand, wo vor dem Fußschemel ein Kind krabbelt und seine rechte Hand in Richtung der sitzenden Frau reckt. Diese streckt zwar beide Arme nach dem Kind aus, steht aber weder auf noch bückt sie sich, um das Kind in Empfang zu nehmen. Die einzige Frau, die in dieser Darstellung direkt bei der Kinderpflege und der damit verbundenen Arbeit dargestellt ist, ist die Amme, wodurch die soziale Herabsetzung als mögliches Kriterium zur Unterscheidung von Müttern und Ammen herangezogen werden kann.

Zusätzlich zur sozialen kann auch eine ethnische Kennzeichnung erfolgen, was bei einer Hydria in Cambridge⁸⁵⁷ möglicherweise angedeutet ist. Zwischen einer dritten männlichen Figur und einem Webstuhl sind zwei Frauen und ein Kind dargestellt. Die sitzende Frau, die in Analogie zur Pyxis in Athen als die Herrin und daher als die Mutter des Kindes zu identifizieren ist⁸⁵⁸, übergibt der vor ihr stehenden Frau ein Kind, das die Arme nach ihr ausstreckt. Auch wenn der Fokus in diesem Fall durch das Fehlen bspw. kurzgeschnittener Haare nicht explizit auf das Sklaventum der Frau gerichtet ist, ist doch durch das Sitzen ihrer bildinternen Referenzfigur deutlich, dass sie die Amme des Kindes ist. Das Augenmerk in dieser Darstellung ist jedoch auf etwas anderes gerichtet – auf ihre ethnische Herkunft: In Abgrenzung zum konventionellen Chiton und Himation der Herrin ist sie mit einem langärmeligen, bis auf die Oberschenkel reichenden Obergewand bekleidet, das an den Borten mit einem Zinnenmuster versehen ist. Gerade die langen Ärmel dieses Gewandes tauchen nur als Trachtelemente ethnisch andersartiger Figuren auf⁸⁵⁹ und weisen ihre Trägerin als Fremde aus. Die Ornamentierung mit der Zinnenborste – wiederholt in dem unfertigen, auf dem Webstuhl aufgespannten Stück Stoff⁸⁶⁰

– gibt zusammen mit der schriftlich überlieferten Vorliebe der Athener für thrakische Ammen einen Hinweis darauf, dass hier eine Thrakerin dargestellt sein könnte. Auch wenn diese Art von Ornamentierung trotz des häufigen Auftretens in thrakischen Zusammenhängen nicht als sicheres thrakisches Zeichen gelten kann und die Form des langärmeligen Gewandes in Thrakerinnendarstellungen keine Parallelen findet, macht gerade der Umstand, dass in der attischen Vasenmalerei keine andere Ethnie bei der Kinderpflege dargestellt ist als die der Thraker die Identifikation der Frau als Thrakerin wahrscheinlich⁸⁶¹, auch wenn sie keine Tätowierungen trägt. In Verbindung mit dem durch die sitzende Referenzfigur der Herrin/Mutter angezeigten sozialen Unterschied kann also auch die Kenntlichmachung der ethnischen Herkunft eine einem Kind zugeordnete Frauenfigur als Amme kennzeichnen.

Fehlen beide Bildmittel, wird die Identifikation schwierig: Eine Kylix in Brüssel⁸⁶² zeigt eine Frau, die mit Chiton und Himation bekleidet und einer Binde im Haar einem Kind gegenüber sitzt, das in einer Art Kindersitz hockt. Die beiden sind durch interaktive Gesten – die Frau hat eine Hand erhoben, das Kind beide Hände⁸⁶³ – miteinander in Beziehung gesetzt, die dem Bild einen Eindruck von inniger Verbundenheit geben. Die Frau ist konventionell gestaltet und weder durch bildinterne Bezüge von einer potentiellen Amme abgegrenzt noch durch soziale oder ethnische Markierungen gekennzeichnet. Das heißt allerdings nicht, dass es sich damit um die Darstellung der Mutter han-

kurzgeschnittene Haare hat.

856 Rühfel 1988, 49; Schulze 1998, 23.

857 Cambridge (MA), Harvard University Arthur M. Sackler Museum, Inv. Nr. 1960.342. Eine gute Abbildung findet sich bei Rühfel 1988, 45 Abb. 3.

858 Reeder 1996, 219; Schulze 1998, 22.

859 Vgl. z. B. die Amazone in Abb. 5.1.

860 Rühfel 1988, 46.

861 Anders Schulze, der die Frau als „Barbarin östlicher Herkunft“ (Schulze 1998, 23) benennt und dabei vermutlich v. a. die Langarmhemden der Perser bzw. Amazonen im Kopf hat (vgl. z. B. den Perser auf der Oinochoe in Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 13.196. ARV² 631.38; Beazley Addenda² 272; Beazley, Para. 399), ähnlich z. B. auch Walter-Karydi 2015, 328. Allerdings haben diese nie Zinnenborten; außerdem wäre dies die einzige Darstellung, bei der eine Amazone bzw. Perserin in Zusammenhang mit einem Kind dargestellt wäre. Vielmehr wollte man die Frau eben nicht durch Tätowierungen, sondern durch ihre Kleidung als „ethnisch andersartig“ kennzeichnen, wobei man anscheinend nicht auf die eher aus kriegerischen Bildkontexten bekannte Zeira zurückgreifen wollte und sich mit dieser eher unspezifischen Kleidung behelf. Zur weiteren Diskussion vgl. Lee 2015, 122.

862 Brüssel, Musées Royaux, Inv. Nr. A 890. ARV² 771.1; Beazley Addenda² 287. Eine gute Abbildung findet sich bei Neils 2003, 241 Abb. 42.

863 Es scheint fast, als ob das Kind aus dem Sitz gehoben werden möchte und deshalb beide Arme ausstreckt.



Abb. 64 Attisch sf. Pinax des Sappho-Malers, um 500. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MNB 905

deln muss, da auch sozial untergeordnete Frauen völlig der Konvention entsprechen können: So sind die drei gestikulierenden Frauen im sog. Frauengemach auf der Athener Pyxis zwar auch in Chiton und Himation gekleidet, aber erst durch das Hinzufügen der beiden sitzenden Frauen werden die sozialen Unterschiede offensichtlich⁸⁶⁴. Da auf der Kylix in Brüssel weder eine bildinterne Referenzfigur zur sozialen Einordnung noch ethnische Kennzeichnungen vorkommen, geraten die Möglichkeiten der Unterscheidung an ihre Grenzen, weshalb man nicht eindeutig sagen kann, ob hier eine Amme oder eine Mutter bei der Kinderbetreuung dargestellt ist⁸⁶⁵. Anscheinend steht hier der Aspekt der Kindererziehung im Vordergrund, weshalb es in diesem Fall offenbar nicht wichtig war, genau zu kennzeichnen, von wem diese ausgeführt wird. Gänzlich sicher, ob es sich um eine Amme oder eine Mutter in Verbindung mit einem Kind handelt, kann man sich also nur sein, wenn im Bild selbst soziale oder ethnische Differenzierungsmöglichkeiten auftauchen, die die Amme – ob jung oder alt – von einer konventionellen Frauenfigur abgrenzen⁸⁶⁶.

Die fragliche Frau auf der Loutrophoros in Athen weist die geforderte Verbindung mit einem Schützling – diesmal kein Kleinkind, sondern eine erwachsene Frau – sowie die ethnische und soziale Absetzung auf und ist zusätzlich dazu mit starken Alterszügen versehen. Die Frau ist in diesem Zusammenhang unmissverständlich als Amme anzusprechen und bedarf dadurch nicht mehr der Mutter/Herrin im Bild selbst, um sie als Amme erkennbar zu machen.

Die Identifizierung der Figur als Amme gewinnt an Brisanz, wenn man sich die Platzierung derselben am Kopfende der Kline vergegenwärtigt, eben demjenigen Platz, der traditionell der Person vorbehalten war, die dem Verstorbenen am nächsten stand⁸⁶⁷. Folgt man dem von Viktoria Rächle zu Recht angeführten Beispiel einer schwarzfigurigen Prothesisdarstellung auf einem Pinax in Paris⁸⁶⁸ (Abb. 64), ist diese Person die Mutter, die hier eindeutig durch die Beischrift ausgewiesen wird⁸⁶⁹. Vergleicht man die Gesten der beiden Figuren miteinander, so fallen die Parallelen sofort ins Auge: Auch wenn die schwarzfigurige Mutter vermutlich aus Gestaltungsgründen nicht hinter,

864 Ein ähnliches Beispiel findet sich auf einer Pyxis in Manchester (Manchester, The Manchester Museum, Inv. Nr. 40096. ARV² 931.2; Beazley Addenda² 306).

865 Für die Darstellung der Mutter des Kindes könnte die innige Verbindung der beiden sprechen, wobei diese wie auf der Hydria in Cambridge auch zwischen Amme und Kind möglich ist. Trotz einer Tendenz zur Darstellung einer Mutter ist eine gänzlich sichere Identifikation der Frau auf der Kylix in Brüssel nicht möglich.

866 Damit ist Schulze zu widersprechen, der die „ikono-

graphische[...] Kennzeichnung der Frau als ältere Nichtgriechin“ in Verbindung mit der „innigen Verbundenheit“ als Identifikationsmerkmal für die Amme auf der Loutrophoros in Athen ansieht, vgl. Schulze 1998, 21.

867 Zschietzschmann 1928, 25–26; Pfisterer-Haas 1989, 27.

868 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MNB 905.

869 Vgl. Rächle 2017, 210–211. Dazu auch Pfisterer-Haas 1989, 27.



Abb. 65 Terrakottastatuetten, frühhellenistisch. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. NI 5253

sondern vor dem Kopfende der Kline steht⁸⁷⁰, ist sie dennoch – ebenso wie die rotfigurige Amme – kompositorisch in den Vordergrund gerückt. Wie die Amme bettet auch die Mutter in liebevoller Art und Weise den Kopf des Verstorbenen auf die Kline, eine Geste, die in beiden Bildzusammenhängen den Eindruck von inniger Verbundenheit erzeugt⁸⁷¹. Gerade diese intensive Nähe zwischen der Mutter bzw. der Amme und dem bzw. der Verstorbenen ist in beiden Bildzusammenhängen in

870 Das Bildfeld eines Pinax gehorcht durch die Plattenform naturgemäß anderen Gesetzmäßigkeiten als die runde, umlaufende Komposition auf der Loutrophoros. So gibt es hier im Gegensatz zu dem Pinax keine „Randfiguren“. Die Position hinter dem Kopfende der Kline könnte auf dem Pinax möglicherweise als zu weit abseits des Geschehens verstanden worden sein, weshalb man die Mutter vor der Kline platzierte.

871 Killet 1994, 28; Schulze 1998, 21. Bzgl. der Mutter auf dem Pinax in Paris vgl. Rächle 2017, 211. Zum Körperkontakt mit Verstorbenen vgl. z. B. Rächle 2017, 216–218.

einer – unter Berücksichtigung der jeweiligen technischen Gegebenheiten – ähnlichen Intensität ins Bild gesetzt, was doch angesichts der ethnischen, sozialen und physischen Dreifachmarkierung der Amme auf der Loutrophoros in Athen verwundert. Wieso wird an dieser zentralen Bildstelle die Mutter durch eine alte thrakische Sklavin ersetzt, möchte man doch meinen, dass eine derart als andersartig gekennzeichnete Frau in einer „gut-bürgerlichen“ Umgebung und bei so etwas gesellschaftlich Wichtigem wie einem Begräbnis nicht die Schlüsselrolle übernehmen kann?

Um sich dieser Fragestellung zu nähern, ist es zunächst wiederum wichtig, die jeweiligen Kennzeichnungen getrennt voneinander und erst dann in ihrem Ineinandergreifen zu beobachten. Daher ist zunächst zu fragen, wieso die Amme Alterszüge trägt, sind doch auch junge Ammen dargestellt. An dieser Stelle könnte man – wie bereits bei den Aithradarstellungen geschehen⁸⁷² – wiederum Argumente den Darstellungsrealismus betreffend anführen, wie bspw., dass durch das fortgeschrittene Alter des Schützlings auch die Amme älter sein muss. Diese Annahmen gehen allerdings auch hier nicht auf. Dies zeigt eine Terrakottastatuetten in München⁸⁷³ (Abb. 65), auf der eine mit deutlichen Alterszügen wie Falten, Doppelkinn und hängenden Brüsten ausgestattete Frau gleich zwei kleine Kinder betreut. Diese Art von Terrakotten⁸⁷⁴ können – laut Schulze – deutlich von konventionellen jungen Frauenfiguren mit kleinen Kindern abgesetzt werden, weshalb hier sicher davon ausgegangen werden kann, dass es sich hier um eine alte Amme handelt⁸⁷⁵. Dies bedeutet, dass auch im Medium der Terrakottastatuetten die physische Abweichung von der Konvention ein mögliches Erkennungsmerkmal für eine Amme ist, weshalb diese Statuetten wenn auch nicht zum formalen, dafür umso mehr zum inhaltlichen Vergleich mit alten Ammen auf Vasenbildern herangezogen werden kann. Die Amme ist hier – trotz ihres Alters – mit kleinen Kindern in Beziehung gesetzt, obwohl die in ihrem Alter nicht mehr ausführbare

872 Vgl. S. 47.

873 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. NI 5253.

874 Für einen Überblick zur Forschungsliteratur über diese Statuetten vgl. Schulze 1998, 50 Anm. 314. Vgl. auch Pfisterer-Haas 2009b, 74–79.

875 Schulze 1998, 50–51.

Stilltätigkeit⁸⁷⁶ damit nicht vereinbar ist und man deshalb eigentlich einen erwachsenen Schützling erwarten würde. Dass dies nicht der Fall ist, zeigt, dass das Phänomen „Alter“ auch im Zusammenhang mit Ammenfiguren konstruiert ist und nicht ins Bild gesetzt wird, um realistische Altersbezüge anzuzeigen.

Wie bei den Aithradarstellungen exemplarisch durchgespielt⁸⁷⁷, transportieren Alterszüge einen Sinngehalt, der Konnotationen von Schwäche und Gebrechlichkeit ins Bild setzt. Je nach Intensität, also der Menge und dem Grad der Alterszüge, konnte damit eine Steigerung bzw. bewusste Entschärfung der Dramatik einer Situation erreicht werden. War es bei Aithra noch eine Gefahrensituation, aus der sie von ihren Enkeln gerettet wurde, ist hier das Bildthema die Trauer um den Verstorbenen. Dass diese Schwäche auch in solchen Szenen, die mit Trauer zu tun haben, mit dem Abschiedsschmerz in Wechselwirkung treten kann⁸⁷⁸, zeigt wiederum eine sog. Kriegerabschiedsszene auf einer Amphora in Oxford⁸⁷⁹, auf der drei Figuren einen jungen, bereits gerüsteten Mann verabschieden. Diesmal sind die Figuren nicht durch Beischriften eindeutig benannt, weshalb die Deutung der beiden Frauen als Mutter bzw. Ehefrau durch ihre fehlende ikonographische Altersdifferenzierung offenbleiben muss⁸⁸⁰. Auch hier sind ähnlich wie bei der Kriegerabschiedsszene auf der Bauchamphora in München (**Abb. 15**) der Vater und die (mögliche) Mutter des jungen Mannes nicht auf der gleichen Altersstufe situiert: Der Vater ist im Gegensatz zu den jungen Frauen mit deutlichen Alterszügen wie der gebeugten Haltung, den weißen Haaren, dem Stock und der Stirnglatze ausgestattet. Er hat seinem Sohn die rechte Hand auf die Schulter gelegt und erhebt die Linke zu einem

Redegestus, was zusammen mit dem Blickkontakt zwischen beiden die starke Verbindung zwischen Vater und Sohn anzeigt. Diese Darstellung indiziert, dass durch die Alterszüge in Kriegerabschiedsszenen in besonderem Maße die Dramatik des Abschieds betont wird, da der Sohn, laut Pfisterer-Haas, seinen gebrechlichen alten Vater hinterlassen könnte⁸⁸¹. Für diese Erhöhung des Pathos reichte in dieser Darstellung anscheinend die physische Kennzeichnung des Vaters.

Auch bei der Loutrophoros in Athen ist die Szene mit Abschiedsschmerz und Trauer angereichert: Der Tod der jungen Frau auf der Kline ist bereits eingetreten und nicht eine Möglichkeit wie beim Kriegerabschied. Gerade der Tod in jungen Jahren war in der griechischen Antike besonders schmerzlich, da dadurch einerseits – wie bereits beschrieben – alte, möglicherweise hilflose Eltern hinterlassen wurden und andererseits dem jungen Menschen, wie bspw. Grabinschriften nahelegen⁸⁸², die „Erfüllung des Lebens versagt“⁸⁸³ blieb. Es ist somit auch kein Zufall, dass diese Prothesiszene – wie die meisten rotfigurigen Prothesisdarstellungen – auf einer Loutrophoros zu finden ist⁸⁸⁴, einer Gefäßform, die zum einen als zeremoniales Brautgefäß und im Falle von jung Verstorbenen als Grabgefäß für das rituelle Waschen verwendet wurde⁸⁸⁵. Ebenso wie bei der Kriegerabschiedsszene auf der Halsamphora in Oxford ist auch in diesem Fall eine mit Alterszügen ausgestattete Figur der Träger der größten Emotionalität: Auch wenn sich die jungen, um die Kline versammelten Frauen in Trauer die Haare raufen, ist keine in derartig emotionaler Nähe zur Verstorbenen gezeigt wie ihre alte Amme. Im Zusammenspiel mit der hilflosen Gebrechlichkeit wird dadurch ein anrührendes Bild von tiefer Trauer in einer Intensität vermittelt, wie es durch keine andere Figur auf dieser Loutrophoros übertragen werden kann.

Was passiert, wenn diese Trägerfigur fehlt, zeigt ein Negativbeispiel auf einer Loutrophoros in Paris⁸⁸⁶,

876 Schulze 1998, 100. Vgl. dazu die Darstellung einer stillenden jungen Frau auf einer Hydria in Berlin (Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 2395). Dazu z. B. Bonafante 1997; Sommer – Sommer 2015, 64–69. Vgl. ebenso die Darstellung einer jungen thrakischen Amme mit Tätowierungen beim Stillen auf einem Fragment in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 509,1).

877 Vgl. Kapitel II.1.3.

878 Ähnlich Lewis 2002, 54; Pfisterer-Haas 2009b, 72. Zu alten Figuren in Begräbnisszenen allgemein auch Gorzelany 2014, 170–171. 174.

879 Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 280. ARV² 604.56; Beazley Addenda² 267. Eine gute Abbildung findet sich bei Lewis 2002, 41 Abb. 1.22.

880 Lewis meint einen Altersunterschied zwischen den beiden Frauen in ihrer Kleidung zu erkennen, vgl. Lewis 2002, 40.

881 Pfisterer-Haas 2009a, 34. Zu dem Hinterlassen alter Eltern, die sich dann möglicherweise nicht mehr selbst versorgen können vgl. z. B. Pfisterer-Haas 1989, 14; Amedick 1999, 33; Pfisterer-Haas 2009b, 72.

882 Pfisterer-Haas 2009b, 72.

883 Pfisterer-Haas 2009b, 72.

884 Schulze 1998, 22.

885 Schmidt 2005, 79–85.

886 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 1685. ARV² 1099.46. Eine gute Abbildung findet sich bei Zschietzschmann 1928, Taf. XVIII.111.

auf der ein junger Mann auf der Kline liegt und von mehreren, ihn umringenden jungen Frauen beklagt wird. Am Kopfende steht eine Frau mit kurzen kinnlangen Haaren, die sich mit der linken Hand die Haare rauft, wodurch ihr Gesicht halb durch das Handgelenk verdeckt wird, und die Rechte zur Klage erhebt. Sie ist im Gegensatz zu der alten Amme auf der Loutrophoros in Athen nicht durch Alterszüge charakterisiert. Ein weiterer Unterschied besteht in der Darstellung der Verbindung zu dem Verstorbenen: Die Frau auf der Loutrophoros in Paris steht ein wenig weiter von der Kline weg und beugt sich auch nicht zu dem Verstorbenen hinunter, um seinen Kopf bspw. auf ein Kissen zu betten. Es sollte anscheinend in diesem Zusammenhang keine innige Beziehung gezeigt werden. Die junge Frau ist durch die soziale Kennzeichnung ihrer kurzgeschnittenen Haare von der Darstellung einer konventionellen Frauenfigur abgesetzt und unterscheidet sich somit nicht von den anderen Frauen, die um die Kline herum aufgereiht sind. Wie oben beschrieben, gibt es die Möglichkeit, durch soziale oder ethnische Kennzeichnung in Verbindung mit einem Schützling eine Amme zu charakterisieren und diese so im Bild kenntlich zu machen. Aber handelt es sich deshalb um die Amme des Verstorbenen? Angesichts der Austauschbarkeit mit den anderen bei der Prothesis anwesenden Frauen ist dies nicht zu klären. Es scheint vielmehr so, als ob die Reihe der die Kline umringenden, klagenden Frauen⁸⁸⁷, die zum üblichen Repertoire in Prothesisdarstellungen gehören⁸⁸⁸, in dieser Darstellung auch um den Platz am Kopfende erweitert worden wäre. Dies zeigt, dass die ermittelten Kriterien zur Erkennung einer Amme⁸⁸⁹ zwar eine Möglichkeit darstellen, aber auch immer von Kontext zu Kontext neu überdacht werden müssen, um vorschnelle Zuweisungen zu vermeiden. Durch die fehlende Herausstellung sowohl der innigen Verbindung als auch einer durch Alterszüge als schwach charakterisierten Figur kann in diesem Bild nur wenig Dramatik innerhalb der an sich durchaus anrührenden Situation erzeugt werden.

887 Zimmermann äußert die Vermutung, dass es sich hierbei um professionelle Klagefrauen handelt, vgl. Zimmermann 1980, 193. Aufgrund fehlender gesicherter Darstellungen von Klagefrauen kann diese Frage allerdings nicht zweifelsfrei entschieden werden. Wichtig ist es allerdings, Ammenfiguren und Klagefrauen nicht gleichzusetzen, vgl. z. B. Zimmermann 1980, 192; Renaut 2011, 193.

888 Zschietzschmann 1928, 23–26.

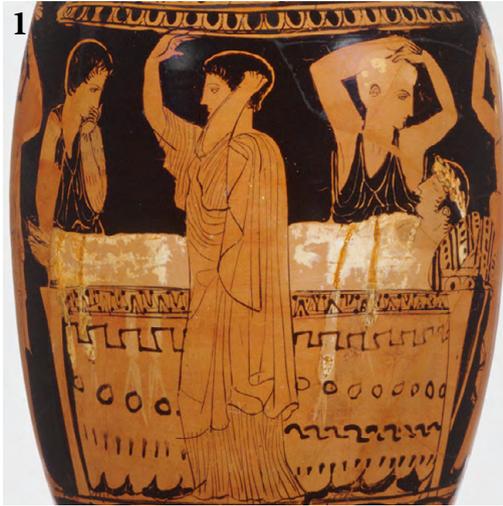
889 Vgl. S. 169–172.

Auf der Loutrophoros in Athen wird also gerade durch den bewussten Einsatz von Alterszügen die Tragik des Abschieds von der Verstorbenen betont – ein Verfahren, das in der Kriegerabschiedszene auf der Halsamphora in Oxford seine Parallele findet. Auch hier führt der alte Vater die Gesten der Zuneigung aus, die in Verbindung mit seinem unübersehbaren Alter die Dimensionen dieses Abschieds zur Schau stellen; die beiden jungen Frauen werden zu Randfiguren. Interessant ist, dass die Amme auf der Loutrophoros in Athen trotz ihrer Rolle als visueller Trägerin der Trauer dafür keine Klagegesten benötigt, die ansonsten alle Frauenfiguren außer ihr ausführen. Selbst die schwarzfigurige Mutter auf dem Pinax in Paris führt die Geste des Bettens nur mit einer Hand aus, um mit der linken Hand einen Klagegestus vollziehen zu können. Darin zeigt sich ein großer Unterschied zwischen der schwarzfigurigen und rotfigurigen Vasenmalerei: Auf dem Pinax in Paris unterscheidet sich die Mutter ikonographisch nur aufgrund ihrer Platzierung und der Geste des Bettens von den anderen anwesenden Frauen; allein durch ihre Beschriftung als Mutter wird die Dimension begreifbar, in der sich ihre Trauer bewegen muss. In der rotfigurigen Vasenmalerei rückt die ikonographische Präsentation der Figur in den Vordergrund, die meistens für sich spricht und daher keiner Beischrift mehr bedarf. Dies erklärt auch, warum an die Stelle der Mutter auf der Loutrophoros in Athen nur die Amme treten konnte: Da Mutterfiguren – mit Ausnahme der Aithra und der Argiope⁸⁹⁰ – nicht alt dargestellt werden können⁸⁹¹, ist ihre Ikonographie anscheinend zu unspezifisch gewesen, um die Dimensionen der Trauer durch die Figur *selbst* und nicht durch die beischriftliche Bezeichnung als Mutter darstellen zu können. Das heißt, dass man auf ein bewährtes Bildzeichen hätte verzichten müssen, das im Kontext von Trauer neben dem Eindruck von Schwäche und Gebrechlichkeit auch die Dramatik von Abschiedsszenen erhöht. Da dies anscheinend aber eine Darstellungsabsicht gewesen ist, konnte nur die Amme diese Funktion übernehmen⁸⁹², die ohne Probleme mit Alterszügen ausgestattet werden konnte. Eine konventionelle Frauenfigur wäre an dieser Stelle zu wenig aussagekräftig gewesen.

890 Dazu vgl. Kapitel II.1.3 und Kapitel III.2.2.1.

891 Pfisterer-Haas 1989, 10; Brandt 2002, 72; Pfisterer-Haas 2009a, 33–34.

892 Ähnlich bereits Amedick 1999, 33; Pfisterer-Haas 2009b, 74.



Ähnlich wie bei den Aithradarstellungen⁸⁹³ ist auch hier die Intensität der Alterszüge und die damit verbundene Steigerung der Dramatik skalarierbar, wie eine Loutrophoros in München⁸⁹⁴ (Abb. 66) zeigt, auf dem ein auf einer Kline liegender junger Mann von mehreren Männern und Frauen betrauert wird. Die beiden physiognomischen Kennzeichnungen der Alterszüge und der Tätowierungen treten in diesem Bild nicht in einer Person vereint auf, sondern werden in kreativer Weise über das Bild verteilt: Neben dem Kopfende der Kline steht eine mit schwarzem Chiton

bekleidete Frau, die beide Arme über dem Kopf in Trauer zusammenschlägt. Durch ihre weißen, kurzen Haare⁸⁹⁵ ist sie als alte Sklavin markiert, wobei ihr Gesicht nicht mit Alterszügen gekennzeichnet ist⁸⁹⁶. Am Fußende der Kline steht eine weitere Frau, deren beide Arme mit je fünf schwarz gebrannten Strichbändern überzogen sind und die aufgrund der ikonographischen Parallelen mit den bereits gezeigten Darstellungen von Thrakerinnen sicher als Tätowierungen identifiziert werden können⁸⁹⁷. Auch diese Frau ist durch ihre kurzgeschnittenen Haare⁸⁹⁸ als Sklavin gekennzeichnet, ebenso wie die mittig vor der Kline stehende, allerdings durch keine physiognomischen Bildzeichen charakterisierte Frau. An der wichtigen Position am Kopfende steht diesmal keine Frau, sondern ein durch seine weißen Haare und den Stock als alt gekennzeichnete Mann, der die Hand in einer Klagegeste zum Kopf geführt

893 Vgl. S. 49–50.

894 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. SS 66. ARV² 1102.1.

895 Auch wenn die Haarspitzen diesmal nicht auf Kinnhöhe, sondern ein wenig weiter oben sichtbar sind, kann diese Frisur auch in Analogie zu der häufig in Prothesisdarstellungen vorkommenden „Sklavinnenfrisur“ dennoch als eben solche interpretiert werden.

896 Pfisterer-Haas 1989, 28.

897 Zimmermann 1980, 194.

898 Vgl. Anm. 895.

hat und entweder der Vater oder der Pädagoge des Verstorbenen sein kann⁸⁹⁹. Dies ist ungewöhnlich, da dieser Platz, wie bereits gezeigt, fast immer von einer Frau ausgefüllt wird⁹⁰⁰. Auch wenn alle drei Frauenfiguren mit charakterisierenden Kennzeichnungen versehen sind, kann es sich nur bei der alten Sklavin am Kopfende der Kline um dessen Amme handeln. Die tätowierte Frau steht zu weit vom Kopfende weg; sie scheint sich zwar wegzudrehen, sieht aber mit zum Mund hochgehaltener Hand zum Verstorbenen hin. Auch die allein durch ihre kurzgeschnittenen Haare gekennzeichnete Frau in der Mitte vor der Kline ist vermutlich eher den klagenden, die Kline umringenden Frauen zuzurechnen, da sie sich vom Kopf des Verstorbenen wegdreht.

Der Vergleich mit der Loutrophoros in Athen zeigt, dass die Menge und der Grad der Alterszüge auch die Intensität der dargestellten Tragik des frühen Todes beeinflussen kann. Die Amme in München erinnert stark an die Darstellung der Aithra auf dem Volutenkrater in Bologna (**Abb. 14**), deren Alter ebenfalls nur durch weiße Haare angezeigt ist; die Gesichter und die Körper der beiden Frauenfiguren wiederum sind frei von Alterszügen. Die bei der Aithradarstellung bemerkte Rücknahme des Eindrucks der Hilflosigkeit findet ihre Entsprechung bei der Amme auf der Loutrophoros in München im Kontext von Trauer: So ist die Amme in keine direkte Verbindung mit dem Verstorbenen durch bspw. das Betten seines Kopfes gesetzt; auch der Vater/Pädagoge übernimmt diese Aufgabe nicht. Ihre Blickrichtung zeigt zwar nach unten, geht aber oberhalb des Kopfes des Verstorbenen vorbei: Sie sieht ihn gar nicht richtig an. Passend dazu sind die Alterszüge auf der Loutrophoros in München stark zurückgenommen, auch wenn man doch nicht ganz auf sie verzichten wollte. Im Vergleich dazu ist die Darstellung der Amme auf der Loutrophoros in Athen um einiges intensiver und in beinahe liebevoller Detailarbeit ins Bild gesetzt: Dies betrifft sowohl die Gesten und die intime Nähe mit dem Schütz-

ling als auch die Alterszüge, zwei Bildbestandteile, die unmittelbar miteinander zusammenhängen.

Neben den Alterszügen ist die Amme auf der Loutrophoros in Athen ebenfalls durch die ethnische Kennzeichnung der Tätowierungen und ihre den sozialen Status indizierende Frisur charakterisiert. Wenn deren Alterszüge bereits das Bildthema der Trauer und der Tragik des Verlusts unterstreichen konnten, wieso werden dann noch die beiden anderen Merkmale ins Bild gesetzt? Dabei kann die Parallelisierung mit einer Lekythos in Athen⁹⁰¹ (**Abb. 67; Kat. 24**) weiterhelfen, auf der ebenfalls alle drei Kennzeichnungen in einer Figur im Kontext von Trauer vertreten sind. Hier sind zwei weibliche Figuren vor einem kleinen Grabhügel dargestellt, der von einer Loutrophoros bekrönt ist. Links des Grabes steht eine junge, mit langen Locken und einer Art Haarreif im Haar geschmückte Frau, die mit einem Hasen in ihrer Hand spielt⁹⁰². Ihr Blick ruht auf einer knieenden Frau auf der rechten Seite des Grabes, die den Kopf in den Nacken wirft, sich mit der linken Hand die Haare rauft und den rechten Arm langgestreckt nach oben erhebt. Ihr Mund ist leicht geöffnet. Ebenso wie die Amme auf der Loutrophoros in Athen wird diese Frau mehrfach von der bildinternen Referenzfigur der konventionellen Frau abgesetzt: Zum einen gehören die weiße Farbe in den Haaren, die kleinen Höcker in der Nase-Stirn-Linie sowie die Beugung in der Verbindungslinie zwischen Kinn und Halsansatz zur dezidierten Altersikonographie (**Abb. 67.2**). Zusätzlich dazu ist die Frau am linken Unterarm mit zwei schwarzen parallelen Wellenlinien und am linken Unterarm sowie an beiden Oberarmen mit je zwei schwarzen parallelen Strichen ausgestattet; zwei lange Parallellinien finden sich auf dem Hals (**Abb. 67.2. 67.3. 67.4**). Diese Binnenornamentzeichnungen können durch verschiedene Parallelen sicher als thrakische Tätowierungen identifiziert werden⁹⁰³.

Etwas schwieriger einzuordnen sind die in einer schwammiger wirkenden Malweise ausgeführten

899 Pfisterer-Haas 1989, 28–29. Ob nun der Vater oder der Pädagoge dargestellt ist, kann nicht zweifelsfrei festgestellt werden.

900 Pfisterer-Haas meint, dass eine „vergleichbare Zusammensetzung nicht bekannt“ sei, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 28. Es gibt Beispiele von Prothesisdarstellungen, auf denen ein Mann den Platz am Kopfende der Kline einnimmt, wie bspw. auf einer Loutrophoros in Kopenhagen (Kopenhagen, Nationalmuseet, Inv. Nr. 9195. ARV² 519.21; Beazley Addenda² 253; Beazley, Para. 383).

901 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 19355. ARV² 1022.139BIS; Beazley Addenda² 316; Beazley, Para. 441.

902 Zur Rolle von Hasen in Grabszenen vgl. Walter-Karydi 2015, 155.

903 Parallelstriche und Wellenlinien finden sich z. B. auf Abb. 28. 34. 38. 39. 41. Auch die Anbringung am Hals ist nichts Ungewöhnliches, vgl. z. B. Abb. 28.6. 28.9. 28.12. 34.2. 38.2. 39.3. 39.4. 41.4. 41.5.



Binnenlinien zwischen der Nase und dem Kinn der Frau, wobei der oberste, einen Halbkreis formende Strich noch eindeutig als Angabe des Nasenflügels zu verstehen ist. John H. Oakley und William G. Thalmann wollen die weiteren Linien um die Mundpartie als Tätowierungen deuten⁹⁰⁴, was allerdings erst anhand des Fundus der bereits gezeigten Bilder mit Tätowierungen überprüft werden muss: Die Angabe von Tätowierungen vom Kinn den Hals hinunter ist zwar weit verbreitet⁹⁰⁵, die verschwommenen Linien oberhalb der Oberlippe und unter dem Nasenflügel sind aber um einiges untypischer und finden innerhalb der Reihe der thrakischen Tätowierungen keine Parallelen. Auch wenn beide Arten von Binnenzeichnung in derselben Farbe wie die Umrisslinie ausgeführt sind und damit kein farbliches Unterscheidungskriterium ins Bild implementiert wird⁹⁰⁶, sind die

Tätowierungen in dieser Darstellung ansonsten recht linear gehalten und zeugen nicht von der beinahe zitternd-verschwommenen Pinselführung wie bei den Angaben um die Mundpartie. Diese erinnert aber wiederum an die ebenso unklare Ausführung der Falten der Frau auf der Iliupersiparodie auf der Kylix in Boston (**Abb. 19.3**), die sich ebenfalls weit nach oben in Richtung des Mundwinkels ziehen. Abgesehen von den drei Parallelfalten im Nasenbereich findet sich allerdings auch hier keine weitere Binnenzeichnung; oberhalb des Mundwinkels ist die Haut nicht besonders gekennzeichnet. Eine weitere, allerdings der unteritalischen Malerei entstammende Parallele verschafft hier Klarheit⁹⁰⁷: Auf einem

904 Vgl. Oakley 1990, 43; Oakley 2000, 242; Oakley 2004, 164; Oakley 2010, 98; Thalmann 2011, 86.

905 Vgl. z. B. Abb. 39.

906 Ein Beispiel für die bewusst inszenierte Unterscheidbarkeit von der Umrisslinie und der tätowierten Binnenzeichnung in der weißgrundigen Vasenmalerei findet sich auf Abb. 38.

907 Auch wenn die unteritalische Malerei z. T. anderen ikonographischen Regeln folgt wie die attische, soll dieses Beispiel hier herangezogen werden.

Kelchkrater in Cleveland⁹⁰⁸ (**Abb. 68**) ist eine die Medea kinder betrauernde Frau dargestellt, deren Arme mit Winkelmotiven und Punkten aus dick aufgetragenem verdünnten Tonschlicker bedeckt sind, die eindeutig als thrakische Tätowierungen zu klassifizieren sind⁹⁰⁹. Von diesen deutlich abzugrenzen sind die kleinen, weniger linear gemalten Striche im Gesicht der Frau, von denen vor dem Hintergrund der unteritalischen Vasenmalerei⁹¹⁰ die Linien parallel zur Nasenlinie sowie vertikal zum Mundwinkel als Falten definiert werden können. Während erstere Striche vermutlich als Angabe einer Backenkontur gedacht sind⁹¹¹, siedelt sich zweite Linie genau in dem Bereich der verschwommenen Striche oberhalb des Mundwinkels der Frau auf der Lekythos in Athen an. Somit können die zugegeben sehr uneindeutigen Striche möglicherweise als versuchte Angabe von Nasolabialfalten verstanden werden⁹¹². In konventionellen Frauengesichtern sind Nasolabialfalten nie dargestellt, weshalb diese in den Bereich der Altersikonographie zu verweisen sind. Den Schwierigkeiten, dieses ungewöhnliche Phänomen richtig einzuordnen, lässt sich also nur begegnen, indem man die verschiedenen Kennzeichnungen strikt auseinanderhält und die Ursprungsikonographien als Grundlage zur Annäherung an diese Darstellung verwendet.

Zudem ist die Frau durch die kurzgeschnittene Wiedergabe ihrer Haare als Sklavin markiert⁹¹³. Dieser Eindruck wird durch den starken Kontrast der beiden Frauen forciert, der die Kleidung, die Haartracht sowie die bildinternen Oppositionen *stehen/knien* und *Ruhe/Aufregung* betrifft⁹¹⁴. In Analogie zu der Loutrophoros in

Athen, bei der die Amme ebenfalls in dreifacher Weise ethnisch, sozial und physisch markiert war, kann diese Frau durch die Hinzufügung eines Schützlings ebenso als Amme desselben identifiziert werden⁹¹⁵.

Die Frau ist bei der Klage am Grab dargestellt und vollführt durch ihre beiden Arme, das Knien sowie das nach oben gerichtete Gesicht starke Trauergesten. Sowohl durch die Lekythos als Bildmedium⁹¹⁶ als auch durch die Einfügung des Grabes und der ausgedrückten Klage ist hier der Kontext des Bildes klar umrissen: Es handelt sich um die Darstellung der Trauer am Grab, die „die besondere Aufmerksamkeit vorführen [sollte], die [die Verwandten] den Toten entgegenbrachten“⁹¹⁷; im Fokus steht also das Andenken der Angehörigen⁹¹⁸. In solchen Darstellungen ist oftmals auch der Verstorbene anwesend: So kann auf der Lekythos in Athen die links neben dem Grab stehende junge Frau als Verstorbene identifiziert werden, wofür auch die Loutrophoros auf dem Grabhügel spricht, wie sie oft auf Gräbern von unverheirateten Frauen platziert wurden⁹¹⁹. Wie bei solchen Darstellungen, die die Verstorbenen und Hinterbliebenen gemeinsam im Kontext eines Grabes darstellen, üblich, treffen sich die Blickrichtungen

908 Cleveland, Museum of Art, Inv. Nr. 19.1.

909 Vgl. z. B. das Fragment der jungen stillenden thrakischen Amme in London (London, British Museum, Inv. Nr. 509,1). Vgl. dazu Anm. 876.

910 Die „Krähenfüße“ an den Augen, der Strich auf der Stirn der Frau sowie die beiden Linien unterhalb der Unterlippe zur Anzeige des Kinns sind in Gesichtern in Dreiviertelansicht der unteritalischen Vasenmalerei üblich und haben nichts mit der Angabe von Falten zu tun. Vgl. z. B. das Gesicht der Amme auf dem Fragment in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 509,1). Dazu vgl. Anm. 876. 909.

911 Vgl. z. B. Abb. 8.4. 17.2. 62.4.

912 Eine eindeutige Angabe derselben findet sich z. B. bei der Geropso auf einem Skyphos in Schwerin (Abb. 73.4), dazu vgl. S. 189–191.

913 Oakley 2000, 242; Oakley 2004, 161; Pfisterer-Haas 2009b, 73; Oakley 2010, 98; Thalmann 2011, 86.

914 Oakley 1990, 43; Thalmann 2011, 86.

915 Oakley 2000, 242; Pfisterer-Haas 2009b, 73; Mommensen 2010, 40. Gegen die Deutung Schmidts als „Klagefrau“ (Schmidt 2005, 68) spricht, dass es keine gesicherten Darstellungen von professionellen Klagefrauen gibt, vgl. dazu Anm. 887. Außerdem spricht das Versehen der Frau mit Tätowierungen doch für eine Amme, deren oftmals thrakischer Hintergrund einerseits durch zahlreiche Bilder und andererseits durch Schriftquellen belegt ist.

916 Lekythoi wurden als Gefäße für das Salböl im Begräbnisbereich verwendet, weshalb diese oft in Gräbern gefunden werden und meistens mit Bildern geschmückt sind, die in den Begräbnisbereich weisen. Für Lekythen allgemein, vgl. Schmidt 2005, 29–79.

917 Schmidt 2005, 56. Laut Schmidt ist dies neben Bildern der Charakterisierung des Verstorbenen eines von zwei Aussageintentionen der Maler von Lekythen, vgl. Schmidt 2005, 56.

918 Schmidt 2005, 58–59. Wagner-Hasel spricht von Begräbnissen als „gedächtnisstiftende Momente“, vgl. Wagner-Hasel 2011, 29.

919 Vgl. Oakley 1990, 43; Oakley 2000, 242; Sabetai 2009b. Daher ist es denkbar, dass die junge Frau so als nicht verheiratet gekennzeichnet werden sollte, vgl. Schmidt 2005, 68. In eine ähnliche Richtung deutet der Haarreif der Frau, den Schmidt als „bräutlich“ bezeichnet und diesen als eine Anspielung auf die möglicherweise bevorstehende Hochzeit der Frau deutet, vgl. Schmidt 2005, 68.



der beiden Figuren nicht⁹²⁰: Die junge Frau blickt ruhig auf die Amme, während die Amme ihren verstorbenen Schützling nicht zu sehen scheint⁹²¹. Auch wenn die beiden sich nicht berühren oder durch Blicke aufeinander bezogen sind, stehen sie dennoch in inniger Verbindung miteinander, die einerseits durch den Blick der Verstorbenen auf die Amme und andererseits durch die besonders stark ins Bild gesetzte Trauer der Amme entsteht. Außerdem sind keine weiteren Figuren ins Bild gesetzt, was den Fokus der Darstellung allein auf die Beziehung der beiden lenkt.

Hauptthema dieser Lekythis in Athen ist also die als besonders tragisch empfundene Trauer um eine jung Verstorbene, was durch die ins Bild eingestreuten Anspielungen auf den Status der Verstorbenen als unverheiratete junge Frau noch mehr forciert wird. Auch hier ist die Amme Trägerfigur dieser Trauer, auch wenn die alte Frau nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht: Durch ihre Rolle als Empfängerin der Trauer ist die „Hauptperson“ dieser Darstellung klar die

junge Verstorbene. So wird die Amme vielmehr zur Charakterisierung der Verstorbenen verwendet, die die junge Frau – wie Schmidt überzeugend konstatiert – als soziale Figur inmitten von liebenden Angehörigen ausweisen soll⁹²². So steht auch auf dieser Darstellung die Trauer der Hinterbliebenen im Vordergrund. Deshalb ist es umso interessanter, dass zu diesem Zweck – ähnlich wie auf der Loutrophoros in Athen – eine gleich in dreifacher Weise von einer konventionellen Frauenfigur abweichende Amme eingesetzt wird.

Die Rolle der Alterszüge in derlei Darstellungen wurde bereits geklärt; auch hier werden sie eingesetzt, um eine gesteigerte Intensität in der Tragik des Verlustes zu erreichen. Die Rolle der zusätzlichen – auf der Lekythis in Athen doch sehr deutlichen – Ausstattung mit thrakischen Tätowierungen ist allerdings auch hier nicht augenscheinlich. Dafür lohnt ein Blick auf ein Fragment in Athen⁹²³, was zwar nur einen spärlichen Eindruck von der verlorenen Szene liefert, aber doch genug Anhaltspunkte bereithält, um die Darstellung als eine Prothesis zu identifizieren. Vor der Kline im Hintergrund sind Teile einer Frauenfigur zu erkennen, die ihren Kopf stark in den Nacken geworfen hat und beide Arme nach oben durchgestreckt⁹²⁴. Ihr Mund ist weit geöffnet. Beide Arme und der Hals der Frau sind mit Wellenlinien, Strichbändern und Tiermotiven geschmückt, die aufgrund der iko-

920 Allgemein dazu vgl. Kunze-Götte 2009.

921 Oakley 2000, 243. Damit ist Elena Walter-Karydi zu widersprechen, die postuliert, dass sich die junge Frau „eher mit dem kleinen Hasen befasst, den sie hält, als dass sie auf ihre Amme achtet“, Walter-Karydi 2015, 155.

922 Schmidt 2005, 68–69. Ähnlich auch Giudice 2015, 7.

923 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 17420. ARV² 519.22; Beazley Addenda² 253. Eine gute Abbildung findet sich bei Zimmermann 1980, 193 Abb. 29.

924 Zimmermann 1980, 194.

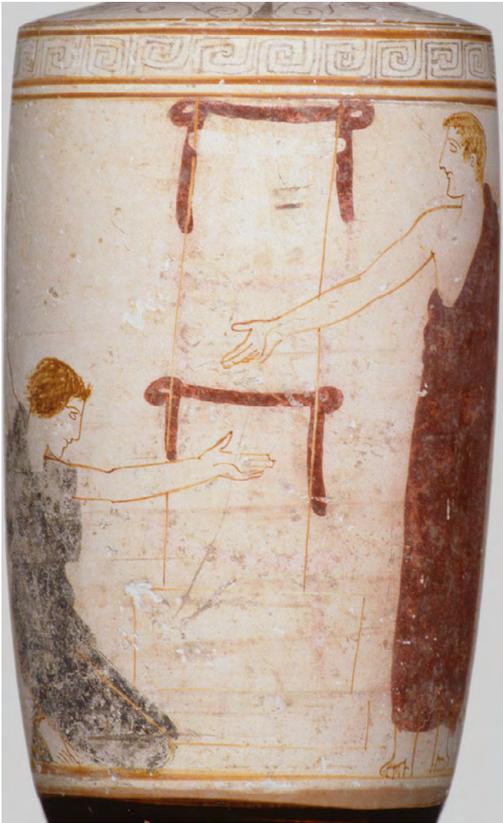


Abb. 69 Attisch wgr. Lekythos des Sabouroff-Malers, um 440. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. SS 76

nographischen Parallelen mit bereits gezeigten Thraikerinnen sicher als thrakische Tätowierungen zu identifizieren sind⁹²⁵. Ihre Haare sind aufgelöst und reichen in Strähnen bis knapp auf die Höhe der Halswirbel. Daher ist zu vermuten, dass die Frau als thrakische Sklavin erkennbar wird. Ob die Frau die Amme des Verstorbenen ist, ist aufgrund des fragmentierten Zustandes leider nicht zu entscheiden. Beide tätowierten Frauen auf dem Fragment und der Lekythos in Athen zeigen ähnliche Gesten und sind somit zu parallelisieren: Während die Amme auf der Lekythos nur ihren rechten Arm mit geöffneter Handfläche nach oben durchgestreckt, sind bei der Frau auf dem Fragment beide Ellenbogen der Frau durchgedrückt. Ver-

925 Zimmermann 1980, 194. Vgl. z. B. Abb. 28. 34. 38. 39. 41. Der Vermutung Saporitis, dass die Tiertätowierung nur beim Heben der Arme zum Vorschein käme und diese damit Bestandteil der Totenklage wäre (Saporiti 2009, 132), muss widersprochen werden, da die Anbringungsorte in den Bildern keinen Anspruch auf einen Bezug zur Realität erheben, sondern bei der Platzauswahl das Kriterium der spektakulären Präsentation im Vordergrund steht. Dazu vgl. S. 88.

gleicht man diese Geste mit dem Rest der gezeigten Trauerdarstellungen, fällt auf, dass bei den üblichen – von Rächle richtig als „hochgradig ritualisiert[...]“⁹²⁶ bezeichneten – Trauergesten die Ellenbogen abgewinkelt sind und die Hand immer mit dem Kopf bspw. zum Haareraufen verbunden ist. Die ausgestreckten Arme dieser beiden Frauen sind daher von den sonst in Trauerdarstellungen üblichen Klagegesten abzusetzen. Die einzige Szene, die annähernd mit dieser Art von Gestik zu vergleichen wäre, findet sich auf einer Lekythos in München⁹²⁷ (Abb. 69), auf der am linken Bildrand eine Frau am Boden kniet und den linken Arm nach vorne streckt sowie den rechten Arm nach oben erhebt. Allerdings ist im Vergleich mit dem Fragment und der Lekythos in Athen der Ellenbogen nicht ganz durchgedrückt; außerdem hebt sie ihr Gesicht nicht nach oben. Die durchgedrückten Ellenbogen in Verbindung mit dem senkrechten Strecken in die Höhe⁹²⁸ und das nach oben gereckte Gesicht scheinen also die entscheidenden Kriterien zu sein. Dennoch ist zu bemerken, dass diese, ebenfalls im Vergleich zu den üblichen Bildern auf der Skala der Ausdrucksstärke höher einzuordnende Geste wiederum nicht von einer konventionellen Frauenfigur, sondern von einer durch die strähnige Kurzhaarfrisur als solche gekennzeichneten Sklavin ausgeführt wird⁹²⁹. Allerdings erreicht sie nicht die Intensität, mit der die Trauer über den Verlust auf dem Fragment und der Lekythos in Athen ins Bild gesetzt wird. Hier gipfelt sie in schier emotionaler Verzweiflung⁹³⁰, eine ausdrucksstarke Gestik, die auf

926 Rächle 2017, 214.

927 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. SS 76. ARV² 845.171; Beazley, Para. 423. Eine gute Abbildung des erhobenen Arms findet sich bei Oakley 2004, 152 Abb. 116.

928 Somit ist diese Geste auch von anderen, nicht mit dem Kopf verbundenen Armgebärden abzusetzen, wie sie bspw. auf einer Lekythos in London (London, British Museum, Inv. Nr. D 62. ARV² 851.273; Beazley Addenda² 297) vorkommen. Hier sind die Ellenbogen zwar durchgedrückt, der Arm zeigt allerdings nicht senkrecht nach oben, sondern nach halb vorne.

929 Die ockerfarbenen Haare der Frau sind aufgrund der starken Polychromie der Lekythos nicht als bedeutsam einzustufen. So sind neben ihren Haaren auch die Tänien auf dem Grab und das Gewand sowie die Haare des ihr gegenüberstehenden Mannes farbig gestaltet.

930 Oakley benennt diesen Eindruck als „vociferously“, vgl. Oakley 1990, 43; Oakley 2000, 242; Mommsen als „exstatische[...] Klage“, vgl. Mommsen 2010, 40. Vgl. auch Matheson 2009, 197.

beiden Darstellungen mit Tätowierungen verbunden ist; weitere Beispiele durchgedrückter, in die Höhe gereckter Arme in Verbindung mit einem nach oben gewandten Gesicht sind mir in Trauerszenen nicht bekannt. Anscheinend musste also auf die Darstellung einer Nicht-Griechin zurückgegriffen werden, um in dieser extremen Art und Weise die Verzweiflung der Trauer ausdrücken zu können. Auch Pfisterer-Haas äußert die Annahme, dass es nur fremden Frauen möglich war, „ihrem Schmerz in einer Art und Weise Ausdruck [zu] verleihen, wie es für die Eltern – zumindest im Bild – nicht schicklich gewesen wäre.“⁹³¹ Dazu passen die erhaltenen Darstellungen von Eltern: Mutterfiguren hätten in Prothesisszenen die Tragik des Verlustes nicht auf diese zugespitzte Art und Weise ausdrücken können, da diese nur in Ausnahmefällen alt dargestellt werden. Für Vaterfiguren gab es zwar die Möglichkeit, diese mit Alterszügen auszustatten, doch sind ihre Trauergesten nicht in dieser extremen Weise überzeichnet⁹³². Aufgrund der schriftlich belegten Vorliebe für thrakische Ammen, die naturgemäß in enger Verbindung zu ihrem Schützling standen, war es nur logisch, die Figur der „Nicht-Griechin“ als Thrakerin zu etablieren, da man diese auch durch das ikonographische Mittel der Tätowierungen relativ leicht in ihrer Herkunft kennzeichnen konnte. So scheinen die Tätowierungen den Figuren auf dem Fragment und der Lekythos in Athen gleichsam die „Berechtigung“ zu geben, ihren Schmerz über den Verlust auf extreme, „ungriechische“ Weise auszudrücken⁹³³.

931 Pfisterer-Haas 2009b, 73. Auch Thalmann äußert die Vermutung, dass es in der Intensität der Trauer anscheinend eine Differenz zwischen Griechen und „Barbaren“ gab, führt dies aber nicht weiter aus, vgl. Thalmann 2011, 86.

932 Vgl. z. B. Abb. 66.2.

933 Timothy J. McNiven geht bei seinen Überlegungen zu Trauergesten und der damit verbundenen „lack of *σφροσύνη*“ zwar nicht auf die Darstellung von Fremden ein, erkennt aber, dass in der Darstellung von alten Männern, Kindern und Frauen beim Trauern auch starke Trauergesten im Gegensatz zu jungen Männern üblich waren, da junge Männer dem Ideal der *σφροσύνη* entsprechen mussten, vgl. McNiven 2000, 71–75. Deshalb scheint auch der Schritt zu Fremden, die natürlich aus griechischer Sicht ebenfalls keine *σφροσύνη* besitzen konnten, nicht zu weit hergeholt. Dazu auch Mommsen 2010. Wagner-Hasel versteht Trauergestärden weniger als individuelle Trauerverarbeitung durch unbeherrschte Emotionalität, sondern eher als „kulturell geformte[n] und kanalisierte[n] Ausdruck von Gefühlen“

Trotz der extremen Gestik sind die Tätowierungen der Frau auf der Lekythos in Athen dezent gehalten. Dies bestätigt wiederum, was bei der Einfachkennzeichnung mit Tätowierungen bereits offensichtlich wurde⁹³⁴. Eine größere Menge der durch die Tätowierungen angezeigten Kennzeichnungen der ethnischen Herkunft führt nicht dazu, dass die Trägerfiguren „thrakischer“ werden. Im Umkehrschluss hat auch eine intensivere Darstellung der Tätowierungen keinen Einfluss auf die Bildaussage. Auf der Lekythos in Athen wird die berührende Tragik zwar durch die Tätowierungen gleichsam „ermöglicht“, die Emotionalität des Bildes entsteht aber durch die Aussagekraft der Gesten und eben nicht durch die Tätowierungen. Die Angabe der Tätowierungen verläuft völlig unabhängig davon und muss daher auch nicht besonders dezidiert ausfallen. Das was zählt, ist die – wertneutrale – Kennzeichnung der ethnischen Herkunft. Das zeigt wiederum die Flexibilität der physiognomischen Charakterisierung der Tätowierungen, die sowohl wilde, gefährliche bzw. exotisch-reizende Frauenfiguren zieren können als auch bei wichtigen gesellschaftlichen Ereignissen wie einem Begräbnis die Berechtigung geben können, den naturgemäß extremen Schmerz, den die Angehörigen empfinden mussten, ins Bild zu setzen. Auch dieses Beispiel zeigt wiederum: Die spezifische Sinnggebung des Zeichens wird jeweils durch den Bildkontext gegeben, die Tätowierungen selbst markieren die Frauen wertneutral als Thrakerinnen.

Diese Art der Bildgestaltung war allerdings nicht zwingend, sondern stellte eine von verschiedenen Möglichkeiten dar: Dies zeigt das Beispiel der *Loutrophoros* in München (**Abb. 66**), auf dem die Verbindung von Tätowierungen und Alterszügen zwar auftritt, aber nicht in einer Figur vereint ist. Die mit Tätowierungen versehene Frau ist augenscheinlich betroffen von dem Tod des jungen Mannes

innerhalb eines „gesellschaftliche[n] Akt[es]“, Wagner-Hasel 2000, 84–85. Dazu vgl. auch Rächle 2017, 214. Vor diesem Hintergrund könnte man neben den üblichen Trauergesten auch die beschriebenen, deutlich mit dramatischer Emotionalität aufgeladenen Gebärden durchaus innerhalb dieses gesellschaftlichen Kontextes sehen. Dass sie auf den erhaltenen Bildern nur von „Nicht-Griechinnen“ ausgeführt werden, muss dem nicht entgegenstehen: Möglicherweise war es ihnen als Teil der Gesellschaft möglich, genau diesen Aspekt, den Mütter und Väter in der Bilderwelt nicht leisten konnten, zu verkörpern.

934 Vgl. S. 102.

auf der Kline⁹³⁵, zeigt aber keinerlei Trauergesten. Somit trauern thrakische Frauen in Begräbnisszenen nicht immer auf die gezeigte extreme Art und Weise, im Gegensatz zu den Müttern haben sie allerdings die Möglichkeit dazu und können dadurch neue, spannende Bildelemente in ansonsten stark normative Begräbnisszenen⁹³⁶ integrieren. Dass Tätowierungen in Trauerbildern nichts Ungewöhnliches darstellten, legt zumindest diese darin angelegte Konnotation nahe.

Zusammen mit der sozialen Kennzeichnung als Sklavin waren die Ammenfiguren also in dreifacher Weise von einer konventionellen Frauenfigur abgesetzt. Alle drei Markierungen greifen ineinander und tragen jeweils mit eigenen transportierten Bildkonnotationen zur Bildaussage bei: Zum einen unterstreichen die Alterszüge die Tragik eines frühen Todes, was die Einfachmarkierung der Alterszüge mit der Konnotation der Schwäche und Gebrechlichkeit im Zusammenhang mit Trauer um eine weitere Komponente vertieft. Zum anderen erhält die Trägerfigur durch die ethnische Markierung der Tätowierungen, die völlig losgelöst von den bereits gezeigten Bildkontexten der thrakischen Kriegerinnen ohne Probleme ins Bild gesetzt werden können, die Möglichkeit, extremer Trauer um den Verlust Ausdruck zu verleihen. Die soziale Markierung der trauernden Figuren weist die Frauen als Sklavinnen aus, was an sich nicht entscheidend für die Bildaussage ist, da dadurch keine neuen Konnotationen ins Bild gesetzt werden⁹³⁷. Vielmehr war die explizite Kennzeichnung als Sklavin wichtig, um die Figur auch ohne Beischrift eindeutig von der Mutter unter-

scheiden zu können. Zwar hätte die Kennzeichnung als Thrakerin an sich auch dazu ausgereicht, anscheinend wurde darauf aber besonderer Wert gelegt: So tauchen in Trauerszenen – neben konventionellen Frauenfiguren – zwar alte Figuren ohne Tätowierungen und tätowierte Frauen ohne Alterszüge auf; kinnlange Haare sind aber immer vertreten. Da die Amme in einer derart intimen Beziehung zu der Verstorbenen dargestellt ist, war es anscheinend nötig, sie in dreifacher Weise von einer konventionellen Frauendarstellung abzusetzen, um sie zweifelsfrei als Amme identifizieren zu können, und dass so keine Verwechslungsgefahr mit der Mutter bestehen konnte. Dass alle drei Kennzeichnungen in einer Figur vereint sind, ist in Szenen der Lebenswelt nur bei den zwei genannten Beispielen auf der *Loutrophoros* und der *Lekythos* in Athen erhalten. Diese Figuren tauchen beide in Szenen starker Emotionalität auf, die sie durch ihre besondere Aufmachung am besten transportieren können⁹³⁸. Eine Mutterfigur, die als alte thrakische Sklavin ihrer starken Trauer Ausdruck verleiht, ist undenkbar.

2.2 Sonderfälle: Argiope, Geropso und Krommyo

2.2.1 Argiope: Übernahme des Ammenschemas für eine trauernde Mutter?

Eine mögliche Ausnahme findet sich auf einer *Hydria* in Oxford⁹³⁹ (**Abb. 70; Kat. 25**), auf der ein junger Mann mit Schnürstiefeln auf einem Fels sitzt, auf den er sich mit der linken Hand aufstützt und die Rechte zu einem Flehgestus⁹⁴⁰ erhebt⁹⁴¹. Durch das nach unten gerichtete Gesicht sowie die geschlossenen Augen ist er als blind charakterisiert⁹⁴², wodurch er in Verbindung mit

935 Dies legt ihre Geste des Haltens der linken Hand vor den Mund nahe.

936 V. a. die Prothesisszenen sind seit der frühesten erhaltenen Darstellung um 770/760 v. Chr. fester Bestandteil der attischen Vasenmalerei, dazu vgl. Oakley 2004, 76. Auch wenn sich Kleinigkeiten wie das Medium, die Figurenanzahl oder bestimmte Modeerscheinungen im Laufe der Zeit ändern, bleibt die Grundkomposition unverändert, dazu vgl. Oakley 2004, 86 (im Falle der *Lekythoi*). Zu Prothesisszenen allgemein vgl. Zschietzschmann 1928; Oakley 2004, 76–87; Giudice 2015, 1–16.

937 Insofern ist Pfisterer-Haas zu widersprechen, die auch die soziale Kennzeichnung als Sklavin parallel zu den Tätowierungen als Berechtigung zu extremem Trauerausdruck interpretiert, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 100; Pfisterer-Haas 2009b, 73. Figuren, die allein mit sozialer Markierung auftreten, sind m. W. nie in extremen Trauerposen gezeigt, erst die Verbindung mit Tätowierungen – wie bei dem Fragment und der *Lekythos* in Athen der Fall – ermöglicht dies.

938 Möglicherweise liegt eine weitere Darstellungsabsicht darin, die Ammen als „to be perceived of as loving, caring family members“ (Oakley 2000, 246) zu charakterisieren. Dies ist durchaus eine Möglichkeit, m. E. stand aber die intentionale Ausstattung mit zur Trauer „berechtigenden“ Mitteln im Vordergrund. In einer derart wichtigen familiären und gesellschaftlichen Angelegenheit eines Begräbnisses ist den Ammen sicher nicht aus „Gutmenschlichkeit“ der Vorzug gegeben worden.

939 Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. G 291. ARV² 1061.152; Beazley Addenda² 323; Beazley, Para. 445.

940 Vgl. Anm. 138.

941 Für eine detaillierte Beschreibung vgl. Kat. 25.

942 Pfisterer-Haas 1989, 9; Garland 1995, 112.



dem Instrument der Kithara⁹⁴³, das von seinem Schoß fällt⁹⁴⁴, als Thamyris⁹⁴⁵ identifiziert werden kann⁹⁴⁶. Thamyris wurde als Sohn der Nympe

Argiope in Thrakien geboren und war ein berühmter Sänger, bis er in Hybris die Musen zu einem Wettstreit herausforderte⁹⁴⁷. Zur Strafe „blendeten [sie] ihn im Zorn und nahmen / ihm den holden Gesang und die Kunst der tönenden Zither.“⁹⁴⁸ In der Darstellung ist die Blendung bereits erfolgt und die Kithara scheint gerade – nunmehr nutzlos – von seinem Schoß zu kippen. Rechts neben Thamyris steht ruhig eine junge Frau in Chiton und Himation und mit einer Lyra in der linken Hand. Sie kann angesichts der dargestellten Geschichte als Muse erkannt werden⁹⁴⁹, die damit den für Thamyris schlecht ausgegangenen Wettstreit symbolisiert. Links der beiden steht eine weibliche Figur, die beide Arme erhebt und sich in dem aus den Trauerszenen bereits bekannten Klagegestus die kurzgeschnittenen, strähnig aufgelösten Haare rauft, deren Spitzen auf Kinnhöhe sichtbar sind. Der Körper der dadurch als Sklavin ausgewiesenen Figur ist ab kurz oberhalb der

943 Im Gegensatz zur normalen Kithara identifiziert Sherramy D. Bundrick dieses Instrument als eine explizit thrakische Kithara, vgl. Bundrick 2005, 28.

944 Ähnlich Schefold – Jung 1988, 95; Oakley 1990, 21; Garland 1995, 112. Anders Bundrick, der die Kithara als „abandoned instrument lying by his side“ (Bundrick 2005, 130) beschreibt. Die auffallende Schrägstellung der Kithara lässt allerdings einen Kippvorgang vermuten.

945 Neben Thamyris ist auch der Name Thamyris überliefert. Da laut Bundrick ersterer die attische Version des Namens darstellt, wird die Figur im Folgenden mit Thamyris benannt, vgl. Bundrick 2005, 126.

946 CVA Oxford (1) Taf. 32.1; Zimmermann 1980,

188–189; Schefold – Jung 1988, 95; Pfisterer-Haas 1989, 9; LIMC VII,1 (1994) 903 Nr. 16 s. v. Thamyris, Thamyris (A. Nercessian); Bundrick 2005, 130; Renaut 2011, 193.

947 Roscher, ML V (1965) 464–481 s. v. Thamyris (O. Höfer).

948 Hom. Il. 2, 599–600.

949 Pfisterer-Haas 1989, 9; Bundrick 2005, 130.

Hüfte nach vorn gebeugt. Auch wenn dieser Eindruck durch die Gestik der Frau unterstützt wird, ist die Beugung des Oberkörpers durch die Angabe einer kleinen Ausbeulung auf dem unteren Rücken und einer leichten Erhebung kurz oberhalb der Schulterblätter durchaus als intentional zu verstehen. Vor allem die Rundung der Schulterpartie zu einem Buckel in Verbindung mit der Oberkörperbeugung ist eine aus der Altersikonographie bekannte Kennzeichnung⁹⁵⁰. Da der zum Klagegestus erhobene rechte Arm das Gesicht der Frau verdeckt, ist leider nicht zu prüfen, ob sie im Gesicht ebenfalls Alterszüge trägt; allerdings ist die unter dem Unterarm noch sichtbare Nase-Stirn-Linie nicht geknickt. Vergleicht man diese Darstellung mit denjenigen der Aithra auf der Oinochoe in Berlin oder auf der Hydria in Neapel (**Abb. 16.3**), wird deutlich, dass zur Ikonographie einer alten Frau zwar häufig eine Hakennase gehört, ihr Alter aber auch durchaus ohne Einziehung der Nase-Stirn-Linie erkennbar wird. Auch wenn ein Doppelkinn intendiert gewesen wäre, wäre es durch den Arm nicht sichtbar gewesen. Somit muss konstatiert werden, dass die Figur zwar durch ihre Haltung und die daraus resultierenden Rundungen am Rücken durchaus als alte Frau zu deuten ist⁹⁵¹; eine dezidierte Darstellung von Alter war allerdings vom Maler sicher nicht intendiert: Im Vordergrund steht hier der Klagegestus, der anscheinend wichtiger als die Gesichtszüge war.

Dieser Arm ist mit verschiedener Binnenzeichnung in Form von drei umlaufenden Linien um das Handgelenk und mehreren Punkten auf dem Unterarm ornamentiert. Die Parallellinien sind von bspw. den Armreifen auf dem Stamnos in Zürich zu unterscheiden, die einerseits deutlich aus der Begrenzung der Umrisslinie hinausgehen (**Abb. 28.10. 28.12**) und bei denen andererseits – im Fall der linken Thrakerin, deren Striche um den Unterarm innerhalb der Umrisslinie bleiben (**Abb. 28.5**), – die übliche Spiralförmigkeit der Armbänder durch die beiden perspektivisch verkürzten Linien oberhalb der durchgehenden Linie angezeigt ist. Im Gegensatz dazu sind die Striche auf dem Handgelenk der Frau auf der Hydria in Oxford durchgehend und lassen durch die Dreizahl keinerlei Intentionen erkennen, einen spiralförmigen Armreif darzustellen. Auch Kleidungsformen

sind auszuschließen, da das Gewand der Frau eindeutig schulterfrei ist. Die Punkte auf dem Unterarm sind in einer Anordnung gruppiert⁹⁵² und als Überbleibsel früherer roter Linienführungen zu interpretieren. Beim Malen mit einem Pinsel ergeben sich naturgemäß an Stellen, an denen der Pinsel beim Malvorgang länger verweilt, kleine Kleckse, bei denen punktuell mehr Tonschlicker als beim Rest der Linie aufgetragen wurde. Diese können im Brennvorgang im Gegensatz zum übrigen roten Ornament schwarz werden⁹⁵³. Die daraus resultierenden schwarzen Punkte sind gerade bei nicht optimalem Erhaltungszustand manchmal besser zu sehen⁹⁵⁴. Auch wenn heute noch der Ansatz einer unteren roten Linie erkennbar ist, ist die genaue Form der Zeichnung nicht mehr zu erkennen. Die Identifikation der Binnenornamentik als thrakische Tätowierungen ist also durchaus belastbar⁹⁵⁵. Außerdem ist die Frau mit einem Gewand mit Mittelborte bekleidet, das zwar nicht exklusiv als thrakische Kleidung verwendet wird, zumindest im Fall des Stamnos in Zürich aber in Verbindung mit dem thrakischen Trachtelement der Zeira vorkommt (**Abb. 28.5**)⁹⁵⁶. Möglicherweise wurde durch diese Gewandgestaltung eine weitere assoziative Verbindung zu thrakischen Frauenfiguren geschaffen, was allerdings nur als Vermutung stehen bleiben kann.

Somit überlagern sich bei dieser Frau wiederum alle drei Kennzeichnungen, die bereits die Frauenfiguren auf der Loutrophoros und der Lekythos in Athen als alte thrakische Sklavinnen auszeichneten.

In der Forschung wird sie als Argiope, die Mutter des Thamyras, identifiziert⁹⁵⁷. Wenn es sich bei dieser Darstellung aber um eine Mutterfigur handeln sollte, ist doch recht verwunderlich, wie es

952 Zimmermann meint in den Punkten eine Rosette oder ein Tier zu erkennen, vgl. Zimmermann 1980, 189. Vgl. auch die Umzeichnung von Zimmermann (Zimmermann 1980, 189 Abb. 23a).

953 Zu sehen z. B. bei den Zickzackornamenten auf den Armen und den Beinen der Thrakerin auf der Seite A des Kolonettenkraters in München (Abb. 39.1).

954 Vgl. z. B. Abb. 75.3, dazu S. 185.

955 Auch Zimmermann 1980, 188–189; Pfisterer-Haas 1989, 9.

956 Dazu vgl. S. 84.

957 CVA Oxford (1) Taf. 32.1; Zimmermann 1980, 188–189; Schefold – Jung 1988, 95; Pfisterer-Haas 1989, 9; Oakley 1990, 21; LIMC VII,1 (1994) 903 Nr. 16 s. v. Thamyris, Thamyras (A. Nercessian); Bundrick 2005, 130; Renaut 2011, 193.

950 Ein gebeugter Rücken, der sich am unteren Rücken bemerkbar macht, findet sich auch auf Abb. 73.

951 Auch Pfisterer-Haas 1989, 9.

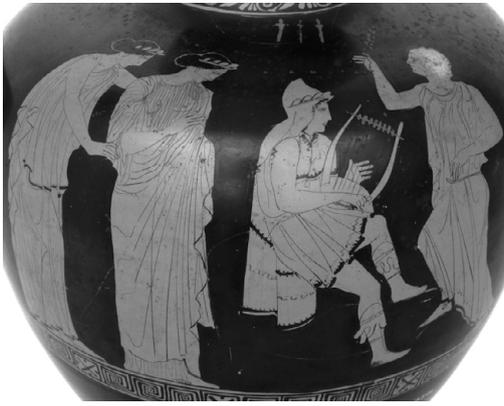


Abb. 71 Attisch rf. Hydria des Phiale-Malers, um 440.
Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. Nr. 16549

möglich war, diese als alte thrakische Sklavin darzustellen. Zur Annäherung an diese Fragestellung muss das Bild auf der Hydria in Oxford zunächst anhand von weiteren Thamyrasdarstellungen kontextualisiert werden: Auf einer Hydria im Vatikan⁹⁵⁸ (Abb. 71) ist Thamyras diesmal in dezidiert thrakischer Tracht mit phrygischer Mütze⁹⁵⁹, Zeira, Stiefeln, Kithara und einem Untergewand mit Zinnenborte dargestellt. Links von ihm stehen zwei junge Frauen in Chiton und Himation, die in Analogie ebenfalls als Musen zu identifizieren sind⁹⁶⁰. Rechts von ihm tritt eine Frau in gegürtetem Peplos mit einem Lorbeerzweig in der rechten Hand mit dem rechten Fuß auf den Felsen. Sie ist durch ihr mit zusätzlichem weißen Farbauftrag gestaltetes Haar und durch die Einziehung der Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen sowie durch das mittels des schrägen Verlaufs der Linie zwischen Kinn und Halsansatz und der kleinen perspektivischen Linie am Halsansatz angezeigte Doppelkinn⁹⁶¹ als alt gekennzeichnet. Ihr Haar ist lockig und hat keine explizit als solche sichtbar gemachten Haarspitzen, weshalb diese Haargestaltung von den üblichen kurzgeschnittenen Sklavinnenfrisuren abzusetzen ist⁹⁶². Die Aus-

stattung mit den deutlichen Alterszügen wird umso interessanter, als dass sie beischriftlich als Argiopo benannt ist⁹⁶³. Dies ist erklärungsbedürftig, da im Normalfall eine Mutter nicht alt dargestellt wird. Wie bereits mehrfach gezeigt, sind Alterszüge nicht dazu da, um realistische Altersbezüge im Bild anzuzeigen, sondern können durch die implizierten Konnotationen der Schwäche und Gebrechlichkeit in Trauerszenen dazu eingesetzt werden, um die Intensität der Tragik der Situation zu steigern. So könnte man in Analogie zu den Aithradarstellungen⁹⁶⁴ – dem einzigen weiteren Fall einer als alt charakterisierten Mutter – vermuten, dass durch die Kennzeichnung der Argiopo als alte Frau ebenfalls Dramatik in die Szene miteingebracht werden soll, die sie, wäre sie jung dargestellt, nicht in dieser Form transportieren könnte. Allerdings ist hier der Agon des Thamyras mit den Musen Bildthema und eben nicht die Blendung⁹⁶⁵. Auch der Lorbeerzweig in der Hand der Argiopo indiziert, dass es sich um einen musischen Agon handelt⁹⁶⁶. Deshalb hat Argiopo zumindest in dieser Darstellung noch keinen Grund zu trauern. Ähnlich sieht es bei einer weiteren Darstellung der Argiopo auf einer Hydria in Neapel⁹⁶⁷ aus, deren Komposition mit der Hydria im Vatikan vergleichbar ist: Auch hier sitzt Thamyras nach rechts gewandt in thrakischer Tracht, phrygischer Mütze und Kithara auf einem Felsen, während rechts von ihm Musen zu sehen sind. Von links eilt mit weit ausgreifendem Schritt eine Frauenfigur herbei, die in der linken, gesenkten Hand einen Lorbeerzweig hält und die rechte in Richtung des Thamyras erhebt. Ihr mit zusätzlichem weißen Farbauftrag gemaltes Haar ist kurzgeschnitten und durch die deutlich sichtbaren Haarspitzen auf Kinnhöhe diesmal deutlich mit den „Sklavinnenfrisuren“ zu

963 Bundryck 2005, 129.

964 Vgl. Kapitel II.1.3.

965 Insgesamt sind fünf Darstellungen des Thamyras erhalten, von denen vier den musischen Agon und eine die bereits erfolgte Blendung zum Thema haben, vgl. Bundryck 2005, 127.

966 Karl Schefold und Franz Jung vermuten, dass der Lorbeerzweig Argiopo als „Schutzflehende“ für ihren Sohn kennzeichnet, vgl. Schefold – Jung 1988, 95. Aufgrund fehlender ikonographischer Parallelen ist diese Interpretation allerdings nicht haltbar. Vielmehr weist bspw. bei den musischen Agonen in Delphi ein Lorbeerzweig den Sieger aus, vgl. DNP VII (1999) 440–442 s. v. Lorbeer (C. Hünemörder).

967 Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. 81531. ARV² 386. Eine gute Abbildung findet sich bei Oakley 1990, Taf. 72B.

958 Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. Nr. 16549. ARV² 1020.92, 1579; Beazley Addenda² 316; Beazley, Para. 441.

959 Die phrygische Mütze verweist ursprünglich in einen orientalischen Kontext, ist hier allerdings eher als Konnotation „fremd“ zu verstehen.

960 Auch wenn das Attribut der Lyra auf der Hydria in Oxford die Interpretation der Frauenfigur als Muse wahrscheinlicher macht, sind die Frauen hier aufgrund des Kontextes auch ohne Lyrai als solche zu verstehen.

961 Zum Doppelkinn vgl. auch Pfisterer-Haas 1989, 9.

962 Vgl. dazu Anm. 269, 498.

parallelisieren. Zusätzlich zu den weißen Haaren sind bei der Frau weitere Elemente der Altersikonographie zu sehen: Ein leicht angedeuteter Knick zieht die Nase-Stirn-Linie auf Augenbrauenhöhe ein und auch die Linie zwischen Kinn und Halsansatz weist – v. a. im Gegensatz zur Kinngestaltung des Thamyras – eine wiederum sehr kleine Beugung auf⁹⁶⁸. In Analogie zu der Hydria im Vatikan kann die Frau auch hier als Argiope benannt werden⁹⁶⁹. Der Vergleich der beiden Argiopendarstellungen macht deutlich, dass die Argiope auf der Hydria in Neapel in ihrer Gestik um einiges aufgeregter wirkt: Ihre rechte Hand ist erhoben⁹⁷⁰ und durch die verhältnismäßig weite Schrittstellung ist angedeutet, dass sie eilig auf das Geschehen zuschreitet. Auch ihre Annäherung von der linken Seite, der Thamyras den Rücken zudreht, spricht dafür. Dadurch ist Argiope auch im Hinblick auf ihr Verhalten in einen Kontrast zu den ruhig stehenden Musen rechts im Bild gesetzt. Vor allem in Anbetracht der Hybris, die Thamyras durch den musischen Agons begeht, und der drohenden Strafe vermittelt die Darstellung den Eindruck, als ob Argiope aufgeregter auf die Szene zueilen würde, um Thamyras von seinem Tun abzubringen⁹⁷¹.

In diesem Kontext würde die Darstellung von Alterszügen durchaus Sinn machen, da sie ein adäquates Mittel wären, um die Hilflosigkeit der Mutter und damit die Tragik der Darstellung anzuzeigen. Vergleicht man die beiden gezeigten Darstellungen, fällt auch auf, dass die Argiope auf der Hydria im Vatikan hinsichtlich der Schrittstellung und des erhobenen Armes⁹⁷² tatsächlich ähnliche Bewegungen wie die Argiope auf der Hydria in Neapel ausführt – wenn auch um einiges weniger ausgeprägt. In Analogie dazu ist diese eben nicht als „herantanzeln[d]“⁹⁷³ oder als Objekt, „an de[m] die Wirkung seiner [Thamyras’, Anm. d. Verf.] Musik vorgeführt wird“⁹⁷⁴, anzusprechen,



Abb. 72 Attisch rf. Amphora der späten Manieristen, um 430. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 1638

sondern als Mutter zu sehen, die ihren Sohn retten möchte. Die Einfügung von Alterszügen fungiert also auch in diesem Bildzusammenhang – ähnlich wie bei den Aithradarstellungen – als Bildmittel, um die Dramatik der Szene durch das Einfügen der alten Mutter des Thamyras steigern zu können⁹⁷⁵. Diese Wirkung verdeutlicht wiederum der Vergleich mit Darstellungen des musischen Agons des Thamyras ohne die Beifügung der Mutter, wie er bspw. auf einer Amphora in St. Petersburg⁹⁷⁶ (Abb. 72) zu sehen ist. Auch hier sitzt ein thrakisch gekleideter Thamyras mit seiner Kithara auf einem Felsen. Diesmal ist er von beiden Seiten mit vier Musen umgeben⁹⁷⁷; die Darstellung der Argiope fehlt. Bildthema ist hier klar der musische Agon ohne die explizite Andeutung der Bestrafung durch die herbeieilende Mutter; im Fokus stehen allein Thamyras und die Musen. Erst durch die Einarbeitung der alten Argiope in den Bildzusammenhang konnte der Darstellung die dramatische Note hinzugefügt werden; ohne ihre Alterszüge hätte sie einerseits nicht in dieser Weise Träger der Emotionalität sein können und wäre andererseits schwerlich von den völlig konventionell gestalteten Musen zu unterscheiden gewesen.

968 Die zwei Striche, die vom Ohr zum Halsansatz führen, haben keine weiteren Parallelen, weshalb ihre Deutung offenbleiben muss.

969 LIMC VII,1 (1994) 903 Nr. 3 s. v. Thamyris, Thamyras (A. Nercessian).

970 Erhobene Arme sind meistens Zeichen von Aufregung, vgl. McNiven 2000, 80–81.

971 Ähnlich bereits Bundrick 2005, 129.

972 Allerdings trägt sie im Gegensatz zur Argiope auf der Hydria in Neapel den Lorbeerzweig in der erhobenen Hand.

973 Pfisterer-Haas 1989, 9.

974 Pfisterer-Haas 1989, 9.

975 In diesem Punkt ist Pfisterer-Haas zu widersprechen, die die Alterszüge der Argiope darin begründet sieht, „um sie als Nichtgriechin und Mutter eines Frevlers zu brandmarken“, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 9. Die Kennzeichnung als Nichtgriechin kann nicht durch Alterszüge erfolgen, sondern nur durch Bildmittel mit ethnischem Hintergrund. Für die negative Charakterisierung der Mutter eines „Frevlers“ durch Alterszüge gibt es keine ikonographische Parallele, wobei hier Aithra als Mutter des Theseus das beste Gegenbeispiel liefert.

976 St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 1638. ARV² 1123.6.

977 LIMC VII,1 (1994) 903 Nr. 4 s. v. Thamyris, Thamyras (A. Nercessian).

Warum die Argoipe auf der Hydria im Vatikan kurzgeschnittene Haare hat, was üblicherweise in den Bereich von Sklavinnen verweist, ist vor allem im Vergleich mit den sämtlich langhaarigen Aithradarstellungen verwunderlich. Was damit ausgedrückt werden soll, wird aus dem Bildzusammenhang zunächst nicht ersichtlich, weshalb die Annäherung an diese Fragestellung erst unter Anschauung der Gesamtheit der in diesem Kapitel behandelten Frauenfiguren versucht werden soll⁹⁷⁸.

Prüft man die gezeigten Beispiele mit der Hydria in Oxford gegen, wird klar, dass hier ein anderer Zeitpunkt im Mythos des Thamyras als bei den anderen Argiopendarstellungen gezeigt wird: Die Blendung ist bereits erfolgt und er ist nicht mehr fähig, die Kithara zu spielen, weshalb sie nicht mehr in seinen Händen liegt. Er muss sie im Schreck der Blendung einfach fallengelassen haben, denn sie scheint gerade von seinem Schoß zu kippen. Somit ist es allein hinsichtlich des Verlaufs der Geschichte eigentlich nicht mehr nötig, dass Argoipe auf die Szenerie zuläuft, um ihren Sohn zu retten. Stattdessen ist die von der Forschung als Argoipe identifizierte Frau zwar auch in Schrittstellung gezeigt, die aufgeregte Geste des erhobenen Armes ist hier allerdings bereits in einen Klagegestus verwandelt: Sie greift sich an den Kopf. Zwar sind die Alterszüge und die kinnlangen, strähnigen Haare Elemente, die bei den übrigen Argiopefiguren ebenso auftauchen können; mit Tätowierungen ausgestattet ist allerdings nur die Frauenfigur auf der Hydria in Oxford⁹⁷⁹. Es bleibt daher die Frage, ob die in physischer, ethnischer und sozialer Hinsicht gekennzeichnete Frau hier tatsächlich als Argoipe anzusprechen

ist. Da hier keine Beischriften vorhanden sind, muss auf der Ebene der Ikonographie gearbeitet werden. Trotz ihrer Identität als Nymphe, welche eigentlich keiner bestimmten Ethnie zugewiesen werden⁹⁸⁰, ist ihr in Thrakien geborener Sohn auf allen erhaltenen Bildern in mehr oder weniger vollständiger thrakischer Tracht gezeigt⁹⁸¹. Somit wäre die Darstellung der Argoipe mit Tätowierungen an sich nicht verwunderlich – schon allein um den geographischen Kontext zu vergegenwärtigen. Da dies allerdings nur auf der Hydria in Oxford erfolgt, muss der Grund für die Ausstattung mit Tätowierungen in einem anderen Zusammenhang stehen.

Vielmehr verweist die in diesem Falle Dreifachkennzeichnung der Frau in einen anderen ikonographischen Kontext: in denjenigen der Ammendarstellungen. Ähnlich wie bei der Prothesisdarstellung auf der Loutrophoros in Athen (**Abb. 62**) oder bei der Amme auf der Lekythos in Athen (**Abb. 67**) ist diese Frau in dreifacher Weise von dem konventionellen Körper einer Frauenfigur abgesetzt, um sie in sozialer, ethnischer und physischer Weise von bspw. den Müttern unterscheiden zu können. Wie bereits gezeigt, eignet sich gerade das Zusammenspiel der drei Kennzeichnungen anscheinend besonders gut, um verzweifelte Trauer darstellen zu können. Deshalb, und auch aufgrund der Beifügung eines Schützlings, ist es denkbar, dass hier statt Argoipe die Amme des Thamyras ins Bild gesetzt ist, um diese Konnotation in das Bild aufzunehmen⁹⁸². Dass eine Amme in einen mythologischen Zusammenhang schlaglichtartig und relativ unabhängig vom

978 Vgl. Kapitel III.2.3.

979 Es gibt eine weitere Darstellung der Argoipe mit Tätowierungen auf einem Volutenkrater in Ferrara (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina, Inv. Nr. 3033. ARV² 1171.1, 1685; Beazley Addenda² 338; Beazley, Para. 459), bei der sie abseits von dem gerade stattfindenden Agon mit angewinkelten, erhobenen Armen vor einem Altar mit Xoana steht. Um den linken Unterarm ist eine Zickzacklinie, zwei Parallelstriche sowie eine Art eierstabförmige Wellenlinie zu einem Hautornament geformt, das von den üblichen aus spiralförmigen Linien bestehenden Armreifen sicher abgesetzt werden kann und daher als thrakische Tätowierung interpretiert werden muss (ähnlich bereits Zimmermann 1980, 190; Pfisterer-Haas 1989, 9). Da der Rest der Figur in einem sehr schlechten Zustand ist, kann über sie keine qualifizierte Aussage getroffen werden, ohne sich in Spekulationen ergehen zu müssen. Dennoch soll diese nicht unerwähnt bleiben. Vgl. auch Anm. 982.

980 Vgl. Roscher, ML I,1 (1965) 501 s. v. Argoipe (H. W. Stoll).

981 Auf der Hydria in Oxford ist Thamyras ikonographisch nur durch die Stiefel als Thraker auszumachen – im Gegensatz zu den anderen Darstellungen, auf denen er mit Stiefeln, *Zeira* und phrygischer Mütze ausgestattet ist.

982 In Analogie dazu könnte auch die als Argoipe benannte Figur auf dem Volutenkrater in Ferrara (vgl. Anm. 979) möglicherweise als Amme interpretiert werden, da sie die einzige ist, die innerhalb der – auch zeitbedingt – stark beruhigten Szene eine Gefühlsregung zeigt, indem sie die Arme zu einer Geste der Aufregung erhebt (dazu vgl. z. B. Abb. 11.1.; damit ist Zimmermann und Bundrick zu widersprechen, die die Armstellung als Gebet interpretieren, Zimmermann 1980, 190; Bundrick 2005, 130). So erinnert die Verbindung einer Amme mit einem Altar bspw. an die Amme der Kinder der Medea auf dem Kelchkrater in Cleveland (Abb. 68). Da der Erhaltungszustand der Figur aber so schlecht ist, kann dies nur eine Vermutung bleiben.

Erzählverlauf eingesetzt werden kann, ist kein Einzelfall, wie der bereits behandelte lukanische Kelchkrater in Cleveland (**Abb. 68**) verdeutlicht. Auch hier tritt eine dreifach gekennzeichnete Amme auf, die in der Erzählung streng genommen eigentlich nichts zu suchen hat⁹⁸³, durch deren Präsenz aber die Emotionalität der dramatischen Situation um die toten Kinder der Medea gleichsam verkörpert werden kann, während die Mutter der Kinder flieht. Hier kann die Mutter nicht nur aufgrund der Alterszüge nicht in dieser Rolle dargestellt werden, sie selbst ist ja die Verursacherin des Leids. Dies berechtigt die Ammenfigur gleich in doppelter Hinsicht zum „außerplanmäßigen“ Auftritt.

Ein weiteres Indiz, das für die Identifizierung der Frau auf der Hydria in Oxford als die Amme des Thamyras sprechen würde, ist, dass der Klagegestus deren Gesichtszüge verdeckt. Dies erinnert stark an die Darstellung der Sklavin auf der Pyxis in Athen (**Abb. 63**), deren Gesicht durch die Arme des Kleinkindes auf ihren Schultern derartig verdeckt ist, dass nur die Nase und ein Teil der Stirn sichtbar sind. Dies passt zur üblichen Rolle von Sklavinnen als Randfiguren: Es war anscheinend nicht wichtig, deren Gesichtszüge darzustellen; im Vordergrund stand das Kind. So erscheint die „gesichtslose“ Darstellung einer namentlich bekannten Mutter auf der Hydria in Oxford doch stark verwunderlich. Bei einer namenlosen Amme allerdings ist dies ungleich einfacher.

Für das Verständnis der Darstellung an sich aber ist die zweifelsfreie Identifikation der Figur nicht wichtig. Das Wesentliche steckt in der Dramatik der Hybris⁹⁸⁴ des Thamyras und dessen Bestrafung, was im Bild von einer dreifach markierten Figur – wer auch immer diese Rolle übernimmt – offenbar möglichst stark betrauert werden muss. Der einzige Unterschied zu den bereits gezeigten Darstellungen von trauernden Ammen ist, dass Thamyras nicht verstorben ist, sondern sein Augenlicht und seine musischen Fertigkeiten verloren hat. Dass dies für einen Sänger ebenso bedauernswert wie der Tod ist, zeigt die ebenbürtige Behandlung desselben durch die beigefügte trau-

ernde Figur. Dass bei der Präsentation der Frau im Bild die Trauer im Vordergrund steht, zeigt der vor die Gesichtszüge geschaltete Arm: So sollte sie anscheinend von links auf die Szenerie zuschreiten, sich dem Geschehen zuwenden und durch ihre Blickrichtung die Aufmerksamkeit auf den geblendeten Thamyras lenken; zugleich sollte sie aber auch trauern, was üblicherweise durch das Führen der Hand zum Kopf ausgedrückt wird. Dabei wurde dem Klagegestus gegenüber den Gesichtszügen der Frau der Vorzug gegeben; ähnlich wie bei der Sklavin auf der Pyxis in Athen steht eben nicht die Frauenfigur, sondern die Bestürzung und die Trauer um Thamyras im Vordergrund.

2.2.2 Gerops: Tätowierungen in einer sog. Schulwegszene

Eine aufsehenerregende Gestalt findet sich auf einem Skyphos in Schwerin⁹⁸⁵ (**Abb. 73; Kat. 26**), auf dem auf Seite A zwei Figuren dargestellt sind, die in starker Antithese zueinander stehen⁹⁸⁶. Links befindet sich ein junger, in sein Himation eingehüllter Mann mit Buckellocken; in der rechten Hand trägt er eine Lanze. Hinter ihm steht eine weibliche Figur in Chiton und Himation, stützt sich mit der rechten Hand auf einen gekrümmten Stock und hält in der linken Hand eine Lyra. Die Frau ist mit mehreren aus der Altersikonographie bekannten Elementen ausgestattet: Ihre Körperhaltung ist stark gebeugt, was in einer großen Ausbeulung ein wenig oberhalb ihres Gesäßes resultiert. Durch den tiefen Ansatz könnte dies entweder die gekrümmte Haltung betonen, wie bei der Frauenfigur auf der Bostoner Kylix (**Abb. 19.2**) zu sehen, oder aber tatsächlich als eine Art Knick im Rücken gemeint sein, wie er in einer derben Ausführung bspw. bei Geras auf der Pelike in Rom (**Abb. 7**) vorkommt⁹⁸⁷. An einer ähnlichen Stelle, wenn auch nicht so weit nach hinten ausgreifend wie hier, ist ebenfalls die untere Ausbeulung des Rückens der Frau auf der Hydria in Oxford (**Abb. 70**) angebracht. Auch wenn der Knick auf der Höhe des linken angewinkelten Ellenbogens liegt, ist es auszuschließen, dass es

983 Vgl. dazu ausführlich Schulze 1998, 77–83.

984 Bundrick sieht in den Gesten der Figuren eine besonders starke Betonung der Hybris des Thamyras und möchte so eine abschreckende Wirkung für etwaige Nachahmer unter den antiken Betrachtern erkennen, vgl. Bundrick 2005, 130. Diese beherrschende Bildintention ist zwar durchaus möglich, aber heute nicht mehr nachzuvollziehen.

985 Schwerin, Staatliches Museum, Inv. Nr. 708. ARV² 859, 862.30; Beazley Addenda² 298; Beazley, Para. 425.

986 Pfisterer-Haas 1989, 19.

987 Bereits Mirko D. Grmek und Danielle Gourevitch verwiesen auf die Analogien zu Gerasdarstellungen, Grmek – Gourevitch 1998, 156.





sich hier um eine ungeschickte zeichnerische Verlängerung des Ellenbogens handelt; die durchgezogene Rückenlinie vom Nacken bis zu der starken Ausbeulung intendiert sicher einen Knick im Körper der Frau und nicht in deren Gewand. Ihr Gesicht ist ebenfalls mit starken Alterszügen gekennzeichnet: Die Nase-Stirn-Linie ist kurz unterhalb der Augenbrauen stark geknickt und endet in einer spitzen, höckerigen, stark aus dem Gesicht hervorkragenden Nase⁹⁸⁸, die in einen zahnlos eingefallen wirkenden⁹⁸⁹ Mund übergeht, in dem noch ein Zahn sichtbar ist⁹⁹⁰. Ausgehend von den Mundwinkeln ziehen drei parallele Falten auf die Backe; eine Linie zwischen dem Nasenflügel und dem Mundwinkel zeigt tief eingegrabene Nasolabialfalten an. Ihr Kinn ist durch zwei perspektivische Linien und eine Ausbeulung zwischen den beiden als Doppelkinn charakterisiert, das in einen ebenfalls sehr weit nach vorne auskragenden Hals übergeht. Die Linien unterhalb des Auges bzw. unter der Unterlippe sind nicht als Falten, sondern als perspektivische Linien zur Angabe eingefallener Augen bzw. zur Kenntlichmachung

988 Die unregelmäßige Wiedergabe der Stirn zur Darstellung eines leicht gewölbten Stirnansatzes bei den Augenbrauen findet keine Parallelen innerhalb der Altersikonographie.

989 Dieser Eindruck entsteht durch die kleinen Einziehungen in den Verbindungslinien zwischen dem Nasenloch und der Oberlippe bzw. der Oberlippe und der Kinnschuppe. Gerade der obere Knick kommt bei konventionellen Darstellungen nicht vor.

990 Ähnlich Gorzelany 2014, 168.



der Ausbuchtung der Unterlippe zu verstehen, die bei konventionellen Figuren üblicherweise nicht zur Darstellung kommen. Ihr Haar ist zwar z. T. modern ergänzt worden⁹⁹¹; gesichert sind dennoch der zusätzliche weiße Farbauftrag und die kinnlangen Haare, auch wenn die Haarspitzen selbst nicht mehr sichtbar sind⁹⁹². Diese Akkumulation von Alterszügen der höchstmöglichen Intensität findet eine einzige Parallele in der Frauenfigur auf der Kylix in Boston (**Abb. 19.2**), wobei diese keine weißen Haare und keinen derart nach vorne gezogenen Hals aufweist. Von dieser extremen Form der Alterskennzeichnung sind m. W. nur diese beiden Ausführungen erhalten; sie stellen die Auswirkungen des Alters auf den Körper mit dem größtmöglichen Nachdruck dar⁹⁹³. Dass diese übertriebene und gleichsam deformierende Alterskennzeichnung deutlich negativ konnotiert ist, liegt nahe; sie hat aber in diesem Fall keinen humorvollen Hintergrund⁹⁹⁴. Selbst in der heutigen Forschung hat das aufsehenerregende und anscheinend abstoßend wirkende Erscheinungsbild der Frauenfigur immer noch den gewünschten Effekt: Erika Simon z. B. bezeichnete sie als „Hexe“⁹⁹⁵, ohne die Merkmale, aus denen sich ihre Interpretation speißt, explizit als Alterszüge zu identifizieren; gerne wählte man auch die Etikettierung „hässlich“ oder „eklig“⁹⁹⁶. Der starke Kontrast, in den sie allein bereits durch die extreme Altersdarstellung zu dem jun-

991 Eine Auflistung aller Ergänzungen findet sich in CVA Schwerin (1) Taf. 24.

992 Der weiße Farbauftrag endet auf Kinnhöhe.

993 Ähnlich bereits Pfisterer-Haas 1989, 19.

994 Mitchell 2009, 120.

995 Simon 1976, 128; ebenso Kyrielleis 2012/2013, 115. Ähnlich auch Hölscher 1996, 184. Möglicherweise orientierte Simon sich dabei an Paul Hartwigs Zeichnung ca. 80 Jahre früher, vgl. Hartwig 1893, 377.

996 Bspw. Pfisterer-Haas 1989, 19; Tsifakidis 2000, 373; Knauß 2003, 49; Moreno Conde 2015, 193. Dies wurde bereits bei den einfach gekennzeichneten alten Frauen deutlich, vgl. S. 50–60.

gen Mann vor ihr gesetzt ist⁹⁹⁷, wird bildintern noch weiter betont, indem der junge Mann einen – geraden – Speer in der Hand hält, während der Stock der Frau geknickt ist. Dies setzt sich in den Körpern der beiden fort: Der junge Mann geht aufrecht; der Rücken der alten Frau erfährt einen schmerzhaften Knick. Trotz ihres Alters und der damit einhergehenden, im Bild auch explizit gemachten körperlichen Schwäche verrichtet sie – im Gegensatz zu dem jungen Mann – körperliche Arbeit: Sie trägt eine Lyra in derjenigen Hand, die sie nicht für den Stock benötigt. Auch wenn das Instrument sicherlich nicht allzu schwer war, ist dennoch eindeutig, dass sie weder auf dieser zu musizieren gedenkt noch die Lyra als Attribut zu verstehen ist⁹⁹⁸. Hier steht eindeutig der Aspekt des Tragens im Vordergrund, was in deutlichem Kontrast zu den Bildern steht, auf denen konventionelle Frauenfiguren Gegenstände in den Händen halten⁹⁹⁹. Zusätzlich zu ihren kurzgeschnittenen Haaren ist die Frau somit auch durch ihre Tätigkeit in sozialer Hinsicht von dem jungen Mann abgegrenzt und weist sie als seine Sklavin aus. Zusätzlich dazu ist der Körper der alten Frau am rechten Unterarm (**Abb. 73.3**) und am Hals (**Abb. 73.4**) mit jeweils drei langen, sehr breiten, in verdünntem Tonschlicker¹⁰⁰⁰ schwarz gemalten Linien ausgestattet. Auch die Rücken beider Füße sind mit breiten, ebenfalls mit verdünntem Tonschlicker gemalten Strichmotiven geschmückt (**Abb. 73.3**). Diese Ornamente finden ihre direkte Parallele bei der Thrakerin auf der Halsamphora in London (**Abb. 34.5**). Auch die drei Parallelstriche sind ein häufiges Motiv in Bildern von tätowierten Thrakerinnen¹⁰⁰¹, weshalb die beschriebenen Binnenzeichnungen sicher als thrakische Tätowierungen interpretiert werden können¹⁰⁰², die wiederum

– in Analogie zu den einfachmarkierten Thrakerinnen-darstellungen – wertneutral die thrakische Herkunft der Frau kennzeichnen¹⁰⁰³. Die Machart der Binnenornamente erinnert an die der mit stark verdünntem Tonschlicker gemalten Winkelornamente auf den Armen der Thrakerin auf der Nolanischen Amphora in München (**Abb. 32.2**) und steht in starkem Gegensatz zu der linearen Gestaltung sowohl der Falten als auch der Gewandung und der Umrisslinie¹⁰⁰⁴. Genau darin liegt in dieser Darstellung das Unterscheidungskriterium, das vom Maler offensichtlich bewusst eingesetzt wurde, um beide ohnehin von einer konventionellen Frauendarstellung abweichenden Kennzeichnungen genau voneinander zu unterscheiden. Die einzige Ausnahme findet sich in der Machart der Augenbraue, die ebenfalls als breiter Pinselstrich mit verdünntem Tonschlicker gestaltet ist. Da die Hautpartien oberhalb des Auges üblicherweise weder Falten noch Tätowierungen aufweisen, war der Einsatz des Tonschlickers in diesem Fall anscheinend freier möglich. Die Augenbraue musste einerseits nicht zur Erkennbarkeit von Falten unterschieden werden und konnte andererseits nicht mit einer Tätowierung verwechselt werden. So tritt auch hier die bereits öfter gezeigte Kombination der physiognomischen Kennzeichnungen der Alterszüge und der Tätowierungen mit der sozialen Markierung gemeinsam auf¹⁰⁰⁵. In Analogie zu den anderen Darstellungen kann die Frau durch die Beifügung eines Schützlings sicher als Amme identifiziert werden¹⁰⁰⁶. Beide Figuren sind durch

Haut des linken Unterarms (Zimmermann 1980, 192) wiederholen sich bspw. in den Gewändern der Figuren und sind daher m. E. eher als Makel im Erhaltungszustand denn als Tätowierungen zu interpretieren.

997 Dazu auch Pfisterer-Haas 1989, 19; Grmek – Gourevitch 1998, 156; Mitchell 2009, 120. Bemerkenswert ist die bereits sehr früh erfolgte Beobachtung von Hartwig: Hartwig 1893, 376–377.

998 Vgl. hierzu z. B. die Darstellung der Muse auf der Hydria in Oxford (Abb. 70).

999 Vgl. dazu S. 55 mit Anm. 264.

1000 Zimmermann 1980, 192.

1001 Vgl. z. B. Abb. 38. 39. 41. 62. 66. 67. 70.

1002 Simon 1976, 128; Zimmermann 1980, 192; Rühfel 1988, 46; Scheffold – Jung 1988, 134; Pfisterer-Haas 1989, 19; Schulze 1998, 64; Tsiafakis 2000, 373; Sparkes 2004, 7; Bundrick 2005, 72; Oakley 2009, 69; Renaut 2011, 193; Wrenhaven 2011, 109; Jacquet-Rimassa 2014, 188; Moreno Conde 2015, 193. Ähnlich Mitchell 2009, 120. Die von Zimmermann ebenfalls als Tätowierung interpretierten Strukturen in der

1003 Somit ist Lee zu widersprechen, die die Tätowierungen der Geropso insofern deutet, als dass sie „her negative depiction“ komplettieren würden, vgl. Lee 2015, 48. 84. Ebenso Wrenhaven 2011, 109; Jacquet-Rimassa 2014, 188.

1004 Ähnliche Beobachtung bei Zimmermann 1980, 192. Dazu auch Pfisterer-Haas 1989, 19.

1005 Auch hier gilt es, die einzelnen Kennzeichnungen sauber voneinander zu trennen: Die Alterszüge können keinen unfreien sozialen Status indizieren, vgl. dazu Keuls 1985, 201; Sparkes 2004, 7; Jacquet-Rimassa 2014, 188; Lee 2015, 47–48. Dies gilt auch für die Tätowierungen, vgl. dazu Schulze 1998, 64; Sparkes 2004, 7. Trotz der durch die unterschiedliche Machart eindeutigen Unterscheidbarkeit zwischen den Altersfalten und den Tätowierungen, wurden letztere auch als Falten interpretiert, vgl. Keuls 1985, 201.

1006 Zimmermann 1980, 192; Rühfel 1988, 46; Pfisterer-

die Beischriften *HEPAK* bzw. *ΓΕΡΟΦΣΟ*¹⁰⁰⁷ benannt: Es handelt sich also hierbei um Herakles mit seiner Amme, die als *Geropso* bezeichnet wird. Da die Amme des Herakles mythologisch nicht überliefert ist¹⁰⁰⁸, könnte der Name einfach „alt“¹⁰⁰⁹ bedeuten, was als Bezeichnung wiederum mit der Ikonographie übereinstimmt¹⁰¹⁰. Durch die Ähnlichkeit des Namens *Geropso* zu *Geras*, der Personifikation des Alters, ist sie – ebenfalls passend zur ikonographischen Präsentation – mit ihm in Beziehung gesetzt¹⁰¹¹ oder gar als „weibliches Pendant zu *Geras*“¹⁰¹² angesprochen worden¹⁰¹³.

Die Darstellung weist mehrere Gemeinsamkeiten mit einer sog. Schulwegszene¹⁰¹⁴ auf einer Amphora in Baranello¹⁰¹⁵ auf: Ebenso wie auf dem Skyphos in Schwerin geht hier ein junger Mann, der sein Himation fest um sich geschlungen hat, einer durch Alter gekennzeichneten Figur voraus, die eine Lyra trägt. Auch hier sind die Kennzeichnungen der weißen Haare, der gebeugten Haltung und des Stockes vertreten, allerdings werden sie diesmal von einem Mann geführt. Das „Tragen der Schulsachen“¹⁰¹⁶ ist in der attischen Vasenmalerei ein relativ häufiges Motiv¹⁰¹⁷ und zählt – laut Schulze – zum Aufgabengebiet eines Päd-

agogen¹⁰¹⁸, weshalb er den Mann auf der Amphora in Baranello als eben solchen interpretiert, der seinen Schützling auf dem Schulweg begleitet¹⁰¹⁹. Auf dem Skyphos in Schwerin übernimmt *Geropso* sowohl die Position als auch die Aufgabe des Pädagogen¹⁰²⁰; aus dem Habitus einer üblichen Amme, die auf dem Großteil der Darstellungen entweder mit der Kinderpflege oder mit der Trauer um diese beschäftigt ist, fällt sie völlig heraus. Die Frage, weshalb in diesem Bildzusammenhang auf einmal eine Amme in der Rolle eines Pädagogen auftaucht, lässt sich nur durch die Unterschiede zwischen beiden Bildmotiven beantworten: Neben der *gender*-bedingten Antithese ist *Geropso* durch ihre Tätowierungen zusätzlich zu den beiden anderen Kennzeichnungen der physischen bzw. sozialen Ebene auch in einen ethnischen Kontrast zu Herakles gesetzt. Dies ist bei dem Pädagogen auf der Amphora in Baranello nicht der Fall. Entgegen Schulze, der die Alterszüge eines weiteren Pädagogen in einer ähnlichen Szene¹⁰²¹ beschreibt und diese statt als Merkmale fortgeschrittenen Alters als „geradezu in den Bereich der Barbarendarstellungen verweisende[...] Merkmale“¹⁰²² deutet, kann die Fremdheit einer männlichen Figur nicht anhand einer seinen Körper betreffenden physiognomischen Kennzeichnung explizit gemacht werden, sondern nur durch dessen Ausstattung mit ethnisch andersartiger Kleidung. So gibt es bspw. keine thrakischen Männer mit Tätowierungen, sondern ihre Herkunft wird nicht durch ihren Körper, der sich nicht von athenischen konventionellen Männerkörpern unterscheidet, sondern allein durch das Tragen einer Tracht erkennbar. Solche Trachten sind allerdings eher aus Bildkontexten mit Kriegern oder – im Fall von Thrakern – Sängern wie *Thamyras* bekannt¹⁰²³; die mögliche Fremdheit eines Pädagogen aber wird im Bild nie explizit gemacht¹⁰²⁴. Da

Haas 1989, 19; Hölscher 1996, 184; Schulze 1998, 64; Tsiafakis 2000, 373; Bundrick 2005, 72; Oakley 2009, 69; Renaut 2011, 193.

1007 CVA Schwerin (1) Taf. 24; Arias – Hirmer 1960, 82; Schulze 1998, 64; Mitchell 2009, 120.

1008 Rühfel 1988, 46; Pfisterer-Haas 1989, 19.

1009 Tsiafakis 2000, 373. Paolo E. Arias und Max Hirmer schlagen die Übersetzung des Namens als „Falkenauge“ vor (Arias – Hirmer 1960, 82); Dimitrios Yatromanolakis als „Old face“ (Yatromanolakis 2016, 3).

1010 Yatromanolakis bezeichnet dies treffend als „telling name“ (Yatromanolakis 2016, 3), Schulze als „Anspielung“ (Schulze 1998, 64 Anm. 407).

1011 Mitchell konstatiert: „The prefix *ger-* recalls *Geras*.“; Mitchell 2009, 120.

1012 Wagner-Hasel 2012, 162 Anm. 14.

1013 Möglicherweise liegt hier eine Anspielung auf die Herakles-Geras-Darstellungen (vgl. Kapitel II.1.1) vor, weshalb die in dieser Szene gemeinsam mit Herakles auftretende alte Frau mit einem ähnlichen Namen versehen wurde.

1014 Für sog. Schulwegszenen allgemein: Schulze 1998, 23–25.

1015 Baranello, Museo Civico, Inv. Nr. 85. Eine gute Abbildung findet sich bei Schulze 1998, Taf. 4.2.

1016 Schulze 1998, 24.

1017 Vgl. dazu Schulze 1998, 24 mit Anm. 121.

1018 Schulze 1998, 24. Ähnlich bereits Pfisterer-Haas 1989, 19.

1019 Schulze 1998, 24.

1020 Pfisterer-Haas 1989, 19; Grmek – Gourevitch 1998, 155; Schulze 1998, 64.

1021 Diese Szene findet sich auf einer Pelike in Athen (Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1418. ARV² 1104.11; Beazley *Addenda*² 329).

1022 Schulze 1998, 25.

1023 Vgl. z. B. die Zuhörer des Orpheus auf dem Kollonenkrater in Berlin (Abb. 29). Zum Phänomen geschlechtsspezifischer Darstellungskonventionen von Thrakerinnen und Thrakern vgl. auch Anm. 549.

1024 Vgl. die Zusammenstellung von Pädagogenbildern

die Kontrastierung der beiden Figuren auf dem Skyphos in Schwerin aber anscheinend auch eine ethnische Ebene enthalten sollte, musste an die Stelle des Pädagogen eine Amme rücken, deren ethnische Kennzeichnung durch das Mittel der Tätowierungen um ein Vielfaches leichter war: Anstatt mit besonderer Kleidung konnte nun einfach die Haut der Frau mit Ornamenten ausgestattet werden, die ohnehin bei Ammenfiguren nichts Ungewöhnliches sind; ein Pädagoge mit Zeira ist kaum vorstellbar, eine Amme mit Tätowierungen keine Überraschung. Das Ziel war es, den größtmöglichen Kontrast zur Figur des Herakles herzustellen¹⁰²⁵; mit welcher Figur konnte dies besser gelingen als mit einer alten thrakischen Sklavin, die obendrein durch weitere Bildparallelen leicht als seine Amme erklärbar wird?

Geropso ist nicht die einzige Vertreterin des thrakischen Volkes, die auf dem Skyphos in Schwerin dargestellt ist: Auf der Seite B (**Abb. 73.5**) gibt der beischriftlich als solcher benannte thrakische Sänger Linos einem ihm gegenüberstehenden jungen Mann eine Lyrastunde, der – ebenfalls beischriftlich – als der Halbbruder des Herakles Iphikles zu erkennen ist. Beide sitzen auf Stühlen und spielen auf ihren Lyrai, während im Hintergrund weitere Musikinstrumente wie eine Kithara¹⁰²⁶ und eine Phorminx¹⁰²⁷ hängen¹⁰²⁸. Der Jugend des Iphikles ist das durch die weißen Haare, die Stirnglatze, den durch seine feine Strähnigkeit ebenfalls als weiß bzw. grau zu deutenden Bart¹⁰²⁹ und seine leicht nach vorne gebeugte Haltung bezeichnete Alter des Linos gegenübergestellt. Obwohl Linos ein Thraker ist, ist seine Herkunft nicht explizit gemacht; ohne die Beischrift wäre er nicht als sol-

cher zu erkennen. Auch wenn thrakische Sänger – z. B. Thamyras – im Gegensatz zu Pädagogen durchaus in Tracht dargestellt werden konnten, wurde hier intentional darauf verzichtet bzw. war es anscheinend nicht wichtig.

Im Gegensatz zu den bereits gezeigten Darstellungen von dreifachmarkierten Ammen befindet sich Geropso weder in einer Trauerszene noch – in Analogie zu Aithra – in einer Gefahrensituation. Setzt man ihre Figur mit dieser Reihe der Ammendarstellungen in Beziehung, wird abgesehen von ihrem Einsatz als „Pädagoge“ eine mögliche weitere Intention ihrer Darstellung deutlich: Mit der Identifikation der Figuren wird eine themenbedingte Verbindung zwischen den beiden Vasenseiten deutlich, die sich durch die Erzählung der Ermordung des Linos durch den jungen Herakles aufgrund von Unstimmigkeiten im Unterricht¹⁰³⁰ aufeinander beziehen lassen. So scheint Herakles auf Seite A, von Geropso begleitet, auf dem Schulweg zu Linos zu sein¹⁰³¹, also möglicherweise kurz vor der Ermordung des Linos zu stehen, die auf einer Kylix in München¹⁰³² (**Abb. 74**) dargestellt ist. In der Mitte ist der nackte und nur mit Himation bekleidete, bärtige Linos bereits in die Knie gesunken, während der junge Herakles sich mit dem linken Knie auf den Oberschenkel des Linos aufstützt und mit einem abgebrochenen Stuhlbein in der rechten Hand zum Schlag ausholt. Linos versucht sich zwar noch mit seiner Lyra zu wehren, was angesichts seiner ausweglosen Lage nicht von Erfolg gekrönt sein wird¹⁰³³. Im Hintergrund stehen vier junge Männer, die das Bild mit aufgeregten Gesten¹⁰³⁴ als Zuschauerfiguren bereichern. Der Schauplatz der Schule ist durch die Schreibrtafel links oben angezeigt¹⁰³⁵. Hier ist durch die Ausstattung des Linos mit einem Bart zwar ebenfalls eine Altersdifferenz zu Herakles angedeutet¹⁰³⁶, der Linos auf dem Schweri-

bei Schulze 1998.

1025 Damit ist Schulze zu widersprechen, der den Grund der Auswechslung des Pädagogen durch die Amme in der bewussten Etablierung derselben als Gegenpart zu Linos auf der Seite B sieht, Schulze 1998, 64. Die beiden Alten sind auf dem Skyphos sogar eher aneinander angeglichene, das Objekt der Kontrastierung ist die konventionelle Figur des Herakles.

1026 Ein schönes Detail sind die beiden Augen auf dem Klangkörper der Kithara, vgl. Simon 1976, 128.

1027 Bundrick 2005, 72.

1028 Die Musikinstrumente sind an sich keine explizit thrakischen Kennzeichnungen, können allerdings – ähnlich wie die Zinnenborte (vgl. S. 105) – in thrakischen Kontexten das Ambiente vervollständigen.

1029 Vgl. z. B. die Kleophrades-Hydria in Neapel, eine gute Abbildung findet sich bei Pfisterer-Haas 2009a, 30 Abb. 2

1030 Roscher, ML II,2 (1965) 2057–2059 s. v. Linos (W. Greve).

1031 Ebenso Grmek – Gourevitch 1998, 156; Knauf 2003, 49; Kyrieleis 2012/2013, 115.

1032 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2646. ARV² 437.128, 1653; Beazley Addenda² 239; Beazley, Para. 375.

1033 Bundrick 2005, 72–73.

1034 McNiven 2000, 80–81.

1035 Auch auf der sog. Schulwegszene auf der Amphora in Baranello (vgl. S. 193) ist eine Schreibrtafel aufgehängt, vgl. Schulze 1998, 24.

1036 Dazu vgl. Wannagat 2001, 54–63.



Abb. 74 Attisch rf. Kylix des Douris, um 480. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2646

ner Skyphos ist allerdings ungleich älter. Mit diesem Hintergrundwissen könnte man vermuten, dass die Alterszüge des Linos auf der Seite B des Skyphos in Schwerin möglicherweise ebenfalls eingesetzt wurden, um die Gebrechlichkeit des Linos in Szene zu setzen und somit die Dramatik des nachfolgenden Geschehens zu betonen. In diesem Zusammenhang lohnt sich wiederum ein Blick auf die Darstellung des „Aggressors“ von Seite A: Im Vergleich mit dem Schüler auf der sog. Schulwegszene auf der Amphora in Baranello fällt auf, dass Herakles zwar in ähnlicher Weise in sein Himantion gewickelt ist, mit dem rechten Arm aus diesem aber gleichsam „ausbricht“ und in der rechten Hand eine Waffe trägt. Er erweckt so den Eindruck eines „unwilligen“ und rebellischen Schülers¹⁰³⁷, der bildintern in einen starken Gegensatz zu seinem „braven“¹⁰³⁸ Halbbruder Iphikles gesetzt wird. Angesichts des mythisch vorbestimmten Ausgangs der Geschichte werden so mehrere – wie Bundrick treffend formuliert – „element[s] of tension“¹⁰³⁹ im Bild erkennbar, die die Vermutung der Einfügung der Alterszüge des Linos als Mittel zur Steigerung der Dramatik stützen.

Die alte thrakische Amme Geropso wiederum scheint hier neben ihrer Rolle als „Pädagogin“

möglicherweise ebenso selbst zu den „element[s] of tension“¹⁰⁴⁰ dazuzugehören. Die Dreifachmarkierung in ethnischer, sozialer und physischer Hinsicht ist nur aus Szenen bekannt, in denen die extreme Trauer um einen jungen Verstorbenen am besten anhand des Körpers der Amme ausgedrückt werden konnte. So wurde möglicherweise der schlaglichtartige Einsatz einer Amme dazu benutzt, um Konnotationen aus eben diesen Bildzusammenhängen in die Darstellung einzubringen. Allerdings ist es nicht ihr Schützling Herakles, der in Gefahr gerät, sondern ihr thrakischer Kollege Linos, weshalb diese Beobachtung unbedingt eine Vermutung bleiben muss. Dennoch ist eine gewisse Freude an der Einstreuung thrakischer Motive festzustellen, durch deren entweder im Fall der Geropso ikonographische oder im Fall des Linos beischriftliche Erkennbarkeit in Verbindung mit den Musikinstrumenten eine thematische und motivische Verknüpfung der beiden Skyphosseiten erreicht wird. Diese Bildelemente können also relativ unabhängig vom dargestellten Kontext dazu verwendet werden, um Oppositionen bzw. Analogien zu erstellen und dem Betrachter so bildinterne Bezüge sichtbar machen zu können.

2.2.3 Krommyo: Die Hüterin der Krommyonischen Sau mit Tätowierungen

Ein weiteres Grenzbeispiel im Bereich der Doppelpemarkierungen unter Hinzufügung einer sozialen Ebene stellt das Innenbild einer Kylix in London¹⁰⁴¹ (**Abb. 75; Kat. 27**) dar, die einen Zyklus von Theseustaten bildet¹⁰⁴², zu dem auch die Episode der Erlegung der Krommyonischen Sau gehört (**Abb. 75.2**): Rechts steht Theseus mit dem Rücken zum Betrachter, der in dynamisch weiter Schrittstellung das linke Bein vorgesetzt hat und mit dem linken Arm sein Himantion hebt, während er mit dem Schwert in der Rechten nach hinten ausholt. Links von ihm ist ein durch fünf Zitzen sicher als Sau zu identifizierendes großes Wildschwein abgebildet, das durch die gehobenen Vorderhufe sowie das halb geöffnete Maul, in dem die Zähne sichtbar werden, recht angriffslustig wirkt. Hinter ihm steht eine mit Chiton bekleidete

1037 Knauß 2003, 49; Bundrick 2005, 72. Ähnlich Hölscher 1996, 184. Simon macht eine interessante Entdeckung, die zu diesen Beobachtungen gut passt und sich so in ein Gesamtbild fügt: „Die[...] in die Figurenbilder ragenden Palmetten entwickeln auf der Seite des Herakles überschüssige Kräfte – das Mittelblatt sprengt den umgebenden Bogen –, während sie auf der Seite mit Iphikles im Rahmen bleiben.“, Simon 1976, 129.

1038 Simon 1976, 128. Ähnlich Knauß 2003, 49; Kyrieleis 2012/2013, 115.

1039 Bundrick 2005, 72. Simon identifiziert richtig eine „dramatische[...] Spannung“, Simon 1976, 129; ähnlich auch Kyrieleis 2012/2013, 115.

1040 Bundrick 2005, 72.

1041 London, British Museum, Inv. Nr. E 84. ARV² 1269.4; Beazley Addenda² 356.

1042 Für eine Aufzählung der auf dieser Kylix dargestellten Theseustaten vgl. Kat. 27.



Frau, die sich weit noch vorne beugt¹⁰⁴³ und mit der rechten Hand einen Flehgestus¹⁰⁴⁴ ausführt sowie sich mit der linken Hand auf einen Stock stützt. Der außergewöhnlich große Stock, der bis zum Knöchel des Theseus reicht, ist so lang, dass die Frau ihre linke Hand sogar weit nach oben heben muss, um das obere – ohnehin schräg stehende – Ende greifen zu können. Das macht ihn an sich wenig praktikabel, was doch – auch angesichts der sonst üblichen Länge von Stöcken alter Figuren¹⁰⁴⁵ – ein wenig verwundert. Anscheinend sollte neben der bildinternen kompositorischen Parallele mit dem zwischen den Szenen mit Prokrustes und Kerkyon lehrenden Stock (**Abb. 75.1**), der das Bildfeld zusammen mit dem Stock der alten Frau in entgegengesetzter Richtung gliedert, die dadurch nötige Streckung der Frauenfigur nach vorne eben gerade bewirkt werden. So wird einerseits die Beugung des Rückens größer und andererseits vermittelt die Haltung den Eindruck, als würde die Frau beide Arme in Richtung des Theseus ausstrecken, auch wenn eine Hand den Stock hält. Außerdem wäre bei einem kürzeren Stock dieser zusammen mit der Hand hinter der Sau verschwunden. Da man die Sau als hauptsächliches Bildthema im Vordergrund ansiedeln wollte, aber dennoch nicht auf den Stock verzichten wollte, mussten die verschiedenen Bildelemente in dieser Weise angeordnet werden. Neben der starken Rückenbeugung nach vorne ist die Frau auch im Gesicht mit mehreren Kennzeichnungen von Alter ausgestattet: Neben den durch zusätzlichen weißen Farbauftrag geformten Haaren sind ausgehend vom Mundwinkel drei Falten in Richtung der Wange sichtbar¹⁰⁴⁶; eine kleine Beugung der Linie zwischen Kinnschuppe und Halsansatz sowie ein kleiner perspektivischer Strich zeigen ein Doppelkinn an. Auch wenn die Nase-Stirn-Linie keinen Knick aufweist, ist die Stirn dennoch im Vergleich zur konventionellen Gesichtsgestaltung bspw. des Theseus schräg abfallend und verschafft der Nase somit den Eindruck, sie würde aus dem Gesicht hervorstechen. Dieser Effekt wiederum findet seine Parallele in der Altersikonographie¹⁰⁴⁷.

Die kurzen Haare, deren durch den weißen Farbauftrag verwischte Haarspitzen auf Kinnhöhe sichtbar werden¹⁰⁴⁸, sind aus der Sklavinnenikonographie bekannt.

Sieht man sich die Gestaltung der Arme genauer an, fallen mehrere Punkte auf der Außenseite des rechten und der Innenseite des linken Armes auf. Vergleicht man diese bspw. mit den kleinen Punkten hinter dem Ohr der Sau (**Abb. 75.4**), wird klar, dass diese Zeichen keine Verunreinigungen des Erhaltungszustandes darstellen, sondern durchaus intentional dort angebracht sind. Deshalb sind diese Punkte – ähnlich wie bei der Frauenfigur auf der Hydria in Oxford (**Abb. 70.2**) – als schwarz gebrannte kleine Kleckse innerhalb ursprünglich rot gebrannter Linienführung zu verstehen¹⁰⁴⁹, die teilweise noch sichtbar ist: So verbinden sich die Punkte zu parallel verlaufenden schwach roten Wellenlinien, die sich als Binnenzeichnung über die nicht durch Kleidung bedeckten Arme ziehen. Rot gebrannte Wellenlinien sind von den gezeigten Thrakerinnenbildern her bestens bekannt, weshalb diese sicher als thrakische Tätowierungen interpretiert werden können¹⁰⁵⁰. Auch die Tatsache, dass die Ornamente anatomisch an unterschiedlichen Stellen der beiden Arme angebracht wurden, spricht dafür: Im Vordergrund stand nicht der „reale“ Anbringungsort, sondern die möglichst effektvolle Einpassung ins Bildgefüge. In die gleiche Richtung weist die rote Farbgebung, die die Wellenlinien einerseits von den schwarz gebrannten Falten im Mundwinkel absetzt und andererseits die Darstellung – neben den weißen Haaren – um weitere zusätzliche Farbnuancen bereichert.

Ähnlich wie bei den bereits gezeigten Vasenbildern der Schnittmenge der beiden physiognomischen Kennzeichnungen der Alterszüge und der Tätowierungen trägt auch diese Frau die Kennzeichnungen einer dreifachmarkierten alten thrakischen Sklavin.

1043 Die Körperhaltung ist mit derjenigen der Frau auf der Hydria in Oxford vergleichbar (Abb. 70), auch wenn kurz oberhalb der Hüfte keine Ausbeulung zu sehen ist.

1044 Näheres zu dieser Form eines Flehgestus vgl. McNiven 2000, 76–83.

1045 Vgl. Abb. 7. 8. 17. 19. 73.

1046 Vgl. z. B. Abb. 73.4.

1047 Vgl. z. B. Abb. 7–9. 13. 19. 62. 71. 73.

1048 Pfisterer-Haas bezeichnet die Haare als „struppig“, Pfisterer-Haas 1989, 22. Gerade im Vergleich mit den zottigen Haaren des Geras auf der Nolanischen Amphora in London (Abb. 9) ist diese Beobachtung zu entkräften.

1049 Vgl. dazu S. 185.

1050 Zu dieser Interpretation kommt auch Schulze 1998, 64.

Bei der Benennung der Frau kann eine Kylix in Madrid¹⁰⁵¹ (Abb. 76) weiterhelfen, auf der die Szene in ähnlicher Weise aufgebaut ist: Links steht Theseus, diesmal in Vorderansicht, in bekannter Haltung, während ihm, durch einen Baum optisch getrennt, wiederum ein – diesmal durch die Andeutung von Borsten deutlicher als solches gekennzeichnetes – Wildschwein sowie eine nunmehr in die vordere Bildebene gerückte Frau gegenüberstehen. Die Frau ist ähnlich der Frau auf der Kylix in London durch kurzes¹⁰⁵² weißes Haar, einen Stock sowie ihre leicht nach vorne gebeugte Haltung ebenfalls als alt gekennzeichnet – wenn auch durch das Fehlen jeglicher Alterszüge im Gesicht¹⁰⁵³ um einiges zurückhaltender. Auch sie streckt die rechte Hand zum Flehgestus in Richtung Theseus aus; die linke Hand greift zurückgenommen das obere Stockende. Aufgrund der Beischrift KPOMYΩ¹⁰⁵⁴ kann diese Frau hier sicher als Krommyo, die Hüterin der Krommyonischen Sau, identifiziert werden¹⁰⁵⁵. Krommyo, vermutlich eine Art Ortspersonifikation des Dorfes Krommyon¹⁰⁵⁶, welches durch die Sau terrorisiert wurde, ist in der Literatur oft auch als Phaia, die Graue, bezeichnet worden¹⁰⁵⁷. Allerdings liegt hier – laut Schulze – ein Missverständnis vor¹⁰⁵⁸, weshalb der Name Krommyo als verbindlich angesehen werden kann. Die Tötung der Krommyonischen Sau war eine der Taten des Theseus¹⁰⁵⁹.



Abb. 76 Attisch rf. Kylix des Aison, um 420/410. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. Nr. 11265

Darstellungsmoment der beiden Bilder ist der Augenblick kurz bevor die Kontrahenten aufeinander treffen¹⁰⁶⁰. Hier liegt eine implizite Gewaltdarstellung vor, die die Möglichkeit der Inszenierung von Angst des Opfers birgt¹⁰⁶¹. Interessanterweise zeigt die Sau – das künftige Opfer – im Gegensatz zu Orpheus keinerlei Angst, sondern erhebt angriffslos die Vorderhufe und zeigt im Falle der Kylix in London auch noch die Zähne. Die Trägerfigur der Angst ist in beiden Fällen vielmehr die den Kontrahenten beigefügte Krommyo, die sich zwar selbst nicht in einer direkten Gefahrensituation befindet – der Schwertstoß wird nicht ihr gelten –, aber dafür umso mehr ihr Schützling, der in diesem Fall kein Mensch, sondern ein Tier ist¹⁰⁶². Ihre Emotion ist in beiden Bildern durch den Flehgestus sichtbar gemacht. Dazu passen wiederum ihre Alterszüge, die – in Analogie zu den einfach gekennzeichneten alten Frauen – durch die implizierte Schwäche im Bild die Dramatik der Szene steigern können. Somit ist Pfisterer-Haas zu widersprechen, die die Alterszüge der Krommyo auf der Kylix in London einerseits auf eine von ihr postulierte „niedere Position“¹⁰⁶³ der Figur und andererseits auf ihren vermeintlichen Namen Phaia, die Graue, bezieht¹⁰⁶⁴. Abgesehen davon, dass Phaia der Name der Sau ist, können Alterszüge – wie bereits mehrfach gezeigt – keinen sozialen Status indizieren.

myo(n) (O. Höfer).

1051 Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. Nr. 11265. ARV² 1174.1, 1685.

1052 Dazu vgl. Kapitel III.2.3.

1053 Die Verwischungen auf der Wange sowie auf der Vorderseite des Halses können in Anbetracht der ähnlichen Merkmale auf dem Körper des Theseus als Makel im Erhaltungszustand angesehen werden.

1054 Laut Schulze ist die Figur mit KPOMMYΩ benannt, was auch die deutsche Schreibweise der Krommyonischen Sau nahelegt, vgl. Schulze 1998, 63. Allerdings wird anhand der Umzeichnung der Beischrift in CVA Madrid (2) Taf. 1–5 deutlich, dass hier nur ein M eingefügt ist.

1055 Schulze 1998, 63.

1056 Schulze 1998, 63. Die Bezeichnung als Ortsnympe findet sich bei Brommer 1982, 11; Pfisterer-Haas 1989, 22.

1057 Brommer 1982, 9–11 (mit der Erwähnung der Unstimmigkeiten in der Überlieferung); Pfisterer-Haas 1989, 21–22 (ebenfalls mit Überlegungen anlässlich der unklaren Tradierung); LIMC VI,1 (1992) 139 s. v. Krommyo (E. Simantoni-Bournia); Oakley 2013, 72.

1058 Laut Schulze beruht die Verwechslung der Phaia auf einer falschen Deutung einer Textstelle bei Apollodor. Danach sei Phaia der Name der Sau. Vgl. Schulze 1998, 63 Anm. 401.

1059 Roscher, ML II,1 (1965) 1450–1452 s. v. Krom-

1060 In diesem Fall ist Frank Brommer zu widersprechen, der den Kampf „im vollen Gange“ sieht, vgl. Brommer 1982, 12.

1061 Zu impliziten Gewaltdarstellungen, vgl. Muth 2006, 270–276.

1062 Schulze 1998, 63.

1063 Pfisterer-Haas 1989, 22.

1064 Pfisterer-Haas 1989, 22.

Vergleicht man beide Darstellungen, wird eine unterschiedliche Intensität der Menge und des Grades der Alterszüge deutlich¹⁰⁶⁵: Während die Krommyo auf der Londoner Kylix im Gesicht mit starken Altersmerkmalen gezeichnet ist, ist das Gesicht der Krommyo auf der Kylix in Madrid gänzlich frei von altersbedingter Veränderung. Auch die Beugung nach vorne ist auf der Londoner Kylix deutlich ausgeprägter. Passend dazu verhält sich die Intensität des Flehgestus: Auf der Madrider Kylix streckt Krommyo nur ihren rechten Arm mit geöffneter Hand in Richtung des Theseus aus, während sie den linken Arm angewinkelt bei sich behält, um sich auf ihren Stock aufzustützen. Im Gegensatz dazu hebt die Krommyo auf der Schale in London beide Arme, wobei sie die linke Hand auf dem Stockende behält, welche aber die Bewegung nach vorne mitmacht. Die Abstufung der durch den Flehgestus ausgedrückten Emotionalität geht also Hand in Hand mit der unterschiedlichen Ausprägung der Alterszüge; beide Elemente bewirken dabei im Zusammenspiel wiederum die Steigerung bzw. bewusste Rücknahme der dargestellten Dramatik. Passend dazu ist die Haltung der Londoner Krommyo um einiges stärker nach vorne gebeugt und tritt – wie bereits gezeigt – in Wechselwirkung mit dem Flehgestus¹⁰⁶⁶. In der Reihe der Krommyodarstellungen ist das Londoner Exemplar dasjenige, deren Alterszüge die stärkste Intensität annehmen¹⁰⁶⁷.

1065 Diese Beobachtung machte bereits Pfisterer-Haas, interpretierte dies aber als Eigenart des Malers, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 22.

1066 Schulze sieht in den „flehend ausgestreckten Armen, dem vorgebeugten Oberkörper und ihrem geöffneten Mund“ eine „deutlich in Szene gesetzte Emotionalität“, setzt die Beugung des Oberkörpers aber nicht in den Kontext der Altersikonographie, vgl. Schulze 1998, 64. Auch Pfisterer-Haas meint, dass die Beugung nach vorne – neben dem Hinweis auf ihr Alter – auch auf „ihre Rolle als Bittflehende hin[weist]“, Pfisterer-Haas 1989, 21–22. Hierbei ist allerdings eine klare Grenzziehung nötig: Der Flehgestus wird durch die Beugung des Oberkörpers verstärkt, die allerdings ein genuiner Alterszug ist. Das Ineinandergreifen der beiden Bildelemente lässt das Bild einer gebrechlichen, um Gnade flehenden Frau entstehen, deren Aufmachung das Bild mit Dramatik auflädt.

1067 Pfisterer-Haas meint, dass diese Krommyo die einzige mit Alterszügen im Gesicht ist, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 22. Allerdings werden auf der Kylix in London die verschiedenen Episoden des Theseuszyklus auf der Außenseite noch einmal wiederholt, so auch die Darstellung der Krommyo, vgl. Schulze 1998, 64. Zur genauen Beschreibung vgl. Kat. 27. Diese Krommyo ist zwar nicht mit Tätowierungen ausgestattet, jedoch

Bemerkenswerterweise ist diese Krommyo auch die einzige erhaltene Krommyodarstellung, die mit Tätowierungen ausgestattet ist. Hier wird eine bildinhaltliche Diskrepanz deutlich: Bis jetzt – sei es bei den Thrakerinnen bei der Ermordung des Orpheus, bei den thrakischen Sklavinnen oder bei den thrakischen Ammen, deren Beliebtheit schriftlich überliefert ist, – war die durch eine Tätowierung des Körpers angezeigte Herkunft der Frauenfiguren immer nachvollziehbar. Bei Krommyo aber ist eine ethnische Zugehörigkeit zu Thrakien ausgeschlossen: Auch wenn ihre von der Forschung vorgeschlagene Identität als Ortspersonifikation von Krommyon – gelegen auf dem Isthmus von Korinth¹⁰⁶⁸ – eine Vermutung bleibt, ist der Schauplatz der Szene durch die Geschichte mit Theseus eindeutig determiniert¹⁰⁶⁹. Darüber hinaus gibt es keinerlei Überlieferung, die die Herkunft der Hüterin der Sau thematisieren würde, was wiederum bedeutet, dass deren Provenienz erstens nicht wichtig war und damit zweitens sicher keine thrakische war – wäre dem so gewesen, hätte man sie sicherlich erwähnt. Das passt nicht mit den thrakischen Tätowierungen zusammen, weshalb Pfisterer-Haas auch die Deutung der Punkte – die roten Wellenlinien sind auf der von ihr verwendeten Schwarz-Weiß-Abbildung nicht zu sehen – als Tätowierungen ausschließt¹⁰⁷⁰. Die Form der Ornamente zusammen mit der rot gebrannten Farbgebung der Binnenzeichnung hat allerdings so viele Parallelen in Bildern von gesichert als solche zu deutenden Thrakerinnen, dass die Wellenlinien zweifelsohne als thrakische Tätowierungen gelten können. – Wie passt das zusammen?

mittels eines Doppelkinns und eines kleinen Knicks in der Nase-Stirn-Linie als alt gekennzeichnet. Dennoch erreicht deren Altersdarstellung nicht die Intensität der Krommyo der Innenseite.

1068 Brommer 1982, 9.

1069 Auch Argiope ist keine Thrakerin, hätte aber zur Vergegenwärtigung des geographischen Kontextes ohne Probleme mit Tätowierungen ausgestattet werden können. Bei Krommyo trifft beides nicht zu: Weder ist sie Thrakerin noch findet der Kampf in Thrakien statt.

1070 Pfisterer-Haas 1989, 22. Stattdessen deutet sie die Punkte als Altersflecken.

2.3 Zusammenfassung: Festschreibung des Ammenschemas und zeitliche Einordnung

Zur Annäherung an diese Fragestellung muss man die Frauenfigur in ihrer Gesamtheit noch einmal in den Blick nehmen: Setzt man nämlich die Tätowierungen mit der weiteren physiognomischen Kennzeichnung der Alterszüge sowie der durch die kinnlangen Haare angedeutete Markierung ihres sozialen Status in Beziehung, wird deutlich, dass die Zusammenstellung der Bildelemente in der Figur der Krommyo ihre Parallelen innerhalb der Ammenikonographie findet. Alle bisher in diesem Kapitel gezeigten Frauenfiguren wiesen dieselbe Kombination der drei Kennzeichnungen auf, die die jeweiligen Frauen in physischer, sozialer und ethnischer Hinsicht in einen Kontrast zu konventionellen Figuren – sowohl bildextern als auch in expliziter Weise bildintern – setzen. Dabei ist die formale Trennung der einzelnen Elemente wichtig, um diese zunächst zweifelsfrei auseinanderhalten und dann in einem zweiten Schritt das Zusammenspiel derselben richtig bewerten zu können. Neben dem Ziel, die Frauenfiguren in einen besonders starken Kontrast zu anderen Figuren zu setzen, sind die beiden physiognomischen Charakterisierungen der Alterszüge und der Tätowierungen bewusst eingesetzt: So wird der Sinngehalt der Alterszüge in einfacher Kennzeichnung, der Konnotationen von Schwäche und Gebrechlichkeit beinhaltet, in Trauerszenen um einen besonders stark ins Bild gesetzten Abschiedsschmerz erweitert, der aufgrund des ohnehin als besonders tragisch empfundenen Todes in jungen Jahren passenderweise von hinterbliebenen alten Figuren visualisiert werden kann. So werden die mit Alterszügen ausgestatteten Figuren zu visuellen Trägern der Trauer, die durch Gesten der innigen Verbundenheit oder der Verzweiflung ebenso zu Ausdrucksmedien der größten Emotionalität innerhalb der Bildzusammenhänge werden. Das Zusammenspiel der Gesten mit den Alterszügen steigert die Dramatik der Situation, wobei auch hier beide Bildelemente formal getrennt voneinander gesehen werden müssen. Verzweiflungsgesten, die innerhalb der stark normierten Trauergesten in derlei Bildzusammenhängen herausstechen, werden nur von mit Tätowierungen als solche gekennzeichneten Thrakerinnen ausgeführt; andere Beispiele sind m. W. nicht erhalten. Um der extremen Trauer Ausdruck zu verleihen, scheinen

die Tätowierungen gleichsam die Berechtigung zu geben, den inneren Gemütszustand nach außen zu verkehren. Aber auch hier entsteht die Emotionalität nicht durch die Tätowierungen, sondern durch die Gestik; die Tätowierungen zeigen – wiederum wertneutral – die Herkunft der Figuren an. Um diese gewünschten Konnotationen darstellen zu können, war der Rückgriff auf die Figur der Amme notwendig, da athenische Mutterfiguren normalerweise weder mit Alterszügen oder mit Tätowierungen dargestellt werden noch derart starke Verzweiflung visualisieren können. Für die Darstellung extremer Trauer war die Figur der Mutter, die sich gerade durch ihre Konventionalität auszeichnet, anscheinend zu unspezifisch. Ausgehend von diesen Grundprinzipien, die bei den ethnisch, sozial und physisch dreifachmarkierten Ammenfiguren in Trauerszenen offensichtlich wurden, konnten auch die Sonderfälle eingeordnet werden, in denen dreifachmarkierte Frauenfiguren außerhalb dieses normativen Bildfundus auftauchen: Die drei erhaltenen Frauen – Argiope(?), Geropso und Krommyo – haben „außerplanmäßige“ Auftritte in bekannten mythischen Zusammenhängen. Unabhängig vom Erzählverlauf tauchen sie schlaglichtartig auf, um als Trägerfiguren der aus den Trauerszenen bekannten Konnotationen ebendiese in das Bildgefüge einzuflechten. Auch wenn auf der Hydria in Oxford die Interpretation der vermeintlichen Argiope als Amme wahrscheinlicher ist, ist die zweifelsfreie Identifikation der Figur für das Verständnis des Bildzusammenhangs nicht wichtig: Die zentrale Botschaft der Kombination der drei Kennzeichnungen ist die der Dramatik der Hybris und der Bestrafung des Thamyras, die man am besten durch das Einfügen der Argiope(?) ausdrücken konnte. Bei Geropso stand die größtmögliche Kontrastierung zu Herakles im Vordergrund: Auch wenn sie völlig aus dem üblichen Aufgabenbereich der Ammenfiguren mit der Kinderpflege oder der Trauer herausfällt und die Position eines Pädagogen übernimmt, wird ihre Präsenz eben durch ihre möglichst stark der Figur des jungen Herakles entgegengesetzte Aufmachung erklärbar. Sie erfährt eine Gestaltung, die zwar Aufmerksamkeit erregt, aber dennoch als die einer Amme verständlich wird. Somit wird auch hier die Unabhängigkeit der einzelnen Bildelemente deutlich, die auch dazu verwendet werden können, um bildinterne Bezüge oder Oppositionen sichtbar zu machen.

Krommyo wiederum fungiert in der Darstellung der Theseustat durch das Zusammenspiel ihrer Aufmachung und Gestik als Trägerfigur der Angst und Emotionalität. Auch wenn das Tragen ihrer Tätowierungen nicht durch ihre Herkunft oder den geographischen Kontext erklärbar wird, wird doch vor dem Hintergrund der anderen ebenfalls dreifachmarkierten Frauenfiguren deutlich, dass die Tätowierung aus einem anderen Grund in die Darstellung eingefügt wurde: als Bestandteil der Ikonographie einer Amme. Dass die Hüterin der Krommyonischen Sau als deren Amme auftritt, ist weiter nicht verwunderlich¹⁰⁷¹, dass sie auf der Kylix in London als alte thrakische Sklavin auftritt, bleibt doch interessant: Es scheint so, als ob die Berechtigung zu extremer Trauer durch die Tätowierungen zu einem untrennbaren Bestandteil dieser dreifachmarkierten Form des Ammenschemas geworden wäre, sodass sie auch völlig unabhängig von der tatsächlichen ethnischen Herkunft der Figur eingesetzt werden kann. Die ursprünglich ethnisch motivierte Kennzeichnung einer Frau mit thrakischen Hautornamenten wird damit aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang gleichsam herausgelöst und verliert seine Bedeutung. Somit sind die Tätowierungen als losgelöstes Zeichen innerhalb des Ammenschemas zu sehen: Die als thrakische Herkunftsbezeichnungen bekannten Tätowierungen werden in einen neuen Zusammenhang übertragen, bei dem die Konnotation des ursprünglich ethnischen Zeichens, also die Berechtigung heftig zu trauern, erhalten bleibt, während die wertneutrale thrakische Kennzeichnung völlig wegfällt. Somit fleht auf der Kylix in London eben nicht eine Thrakerin um das Leben der Krommyonischen Sau, sondern die Amme derselben, die im anscheinend besonders aussagekräftigen dreifachmarkierten Ammenschema auftritt.

Ähnliches geschieht im Bereich der sozialen Kennzeichnungen: Das Auftreten der kinnlangen Haare der lebensweltlichen Ammen ist plausibel, da Ammen erstens tatsächlich Sklavinnen waren und zweitens so auch leichter von den Müttern unterscheidbar gemacht werden konnten. Gleiches gilt für Geropso als Amme des Herakles, bei der zusätzlich dazu die bildinternen Bezüge z. B.

durch das Tragen der Lyra ihren sozialen Status anzeigen. Die kinnlangen, strähnigen Haare der Argiope bzw. der Amme des Thamyras werden bei der Interpretation der Frau als Amme erklärbar; bei der sicher als solche zu identifizierenden Argiopedarstellung auf der Hydria in Neapel macht die Kennzeichnung als Sklavin allerdings keinen Sinn. Im Gegensatz zu der Lockenfrisur der Argiope auf der Hydria im Vatikan (**Abb. 71**) erfüllt die Frisur der Neapler Argiope aber alle Kriterien, die zum Erkennen einer „Sklavinnenfrisur“ aufgestellt wurden¹⁰⁷², und ist daher mit Sklavinnendarstellungen zu parallelisieren. Bei der Krommyo, der Hüterin der Krommyonischen Sau, wiederum macht die soziale Kennzeichnung, die bei den Krommyodarstellungen auf den Kyliken sowohl in London als auch in Madrid auftaucht, ebenfalls keinen Sinn. In Analogie zum Verlust des ursprünglichen Sinngehalts der ethnischen Kennzeichnung verlieren möglicherweise auch die den sozialen Status anzeigenden Bildelemente ihren Hintergrund. Auch hier ist dies mit der karikierten Darstellung der Ermordung des Orpheus auf der Hydria in Würzburg (**Abb. 20**) zu parallelisieren, auf der die soziale Kennzeichnung in Analogie zu den Alterszügen ohne den explizit gemeinten Darstellungshintergrund einer Sklavin ins Bild gesetzt wurde. War dies in diesem Beispiel noch als Mittel des Spotts zu verstehen¹⁰⁷³, könnte die soziale Kennzeichnung der Argiope auf der Hydria im Vatikan und der Krommyo auf der Kylix in Madrid in Anlehnung an die Ammenassoziation relativ frei in den Bildzusammenhang übernommen worden sein. Obwohl hier die Tätowierungen fehlen, scheint die Verbindung von sozialen und physischen Markierungen aus der Ikonographie fürsorgender Frauen derart geläufig zu sein, dass sich das Bildzeichen der kinnlangen Haare durch die Kombination mit den Alterszügen von seinem sozialen Sinnzusammenhang lösen und sich gleichsam verselbstständigen konnte¹⁰⁷⁴. Vor dem Hintergrund der karikierten Darstellung der Ermordung des Orpheus, der vermeintlich afrikanischen Nike und der dort ermittelten Abkehr der einzelnen Kennzeichnungen von ihrem ursprünglichen Zusammenhang wird deutlich, dass die Loslösung der verschiedenen Markierungen

1071 Bereits Brommer verwendet diese Bezeichnung, vgl. Brommer 1982, 9–10. Auch Pfisterer-Haas bezeichnet die Aufmachung der Frau als „ikonographischen Typus der Amme“, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 21. Ähnlich ebenso LIMC VI,1 (1992) 140 Nr. 7 s. v. Krommyo (E. Simantoni-Bournia); Schulze 1998, 63.

1072 Vgl. S. 55–57. Anm. 269. 498.

1073 Vgl. S. 61. Dazu auch S. 59.

1074 Ein Überblick über die in dieser Untersuchung behandelten Frauenfiguren mit sozialen Kennzeichnungen findet sich in Kapitel IV.

kein Einzelfall ist und auch nicht nur bei Dreifachmarkierungen möglich ist. Trotzdem scheint die ethnisch, sozial und physisch dreifachmarkierte Version von Ammenfiguren – insgesamt in fünf Darstellungen erhalten – eine Art Festschreibung zu erfahren, deren drei Elemente unmittelbar miteinander verbunden sind und zusammen in die verschiedensten Bildzusammenhänge versetzt werden konnten. Dennoch ist es wichtig, die drei Kennzeichnungen in sich zu hierarchisieren und die physiognomischen Charakterisierungen der Alterszüge und der Tätowierungen als relevanter für die Bildaussage zu betrachten: Die kinnlangen Haare kennzeichnen die Frauenfiguren in ihrem sozialen Status, zusätzliche Konnotationen innerhalb der verschiedenen Bildtraditionen halten nur die starken Markierungen der Alterszüge und Tätowierungen für den Betrachter bereit.

Hinsichtlich der in **Abb. 77** visualisierten zeitlichen Einordnung der dem dreifachmarkierten Ammenschema entsprechenden Figuren ist interessant, dass sich die Bilder um die Jahrhundertmitte sammeln. Gerade in Abgrenzung zu den behandelten Darstellungen mit Tätowierungen (**Abb. 42**), die v. a. um 480/470 anzusiedeln sind, ist eine bemerkenswerte Beobachtung zu machen: Bei der Auswahl der einfachmarkierten Frauenfiguren mit Tätowierungen stand v. a. die Einbettung der thrakischen Hautornamentierungen in mit mehreren zusätzlichen Charakterisierungselementen versehenene Bildzusammenhänge und damit deren vielschichtige Aussagekraft im Vordergrund. Diese, durch Einzelheiten wie bspw. die bewegten und geblähten Gewänder bereicherten Bilder entsprachen dem Detailreichtum der ersten Hälfte des 5. Jhs. Bei den Ammenfiguren, die eher der Jahrhundertmitte zuzurechnen sind, kommen diese ergänzenden Bildmittel nicht mehr vor – sie würden auch schwerlich zu dem Habitus einer Amme passen. Vielmehr erfahren die Bildzusammenhänge der Ammenfiguren ihre Bereicherung durch den zusätzlichen Einsatz der physiognomischen Kennzeichnung der Alterszüge sowie der sozialen Charakterisierung der Figuren. Im Vergleich zu der chronologischen Einordnung der Alterszüge (**Abb. 27**) sind keine weiterführenden Besonderheiten festzustellen. Vielmehr reihen sich die Alterskennzeichnungen der Ammen in die Entwicklung zeitspezifischer Darstellungskonventionen ein.

Abb. 77 Zeitliche Zusammenstellung der Schnittmenge der physiognomischen Kennzeichnungen
»Alterszüge« und »Tätowierungen«

480



460



440



430



420/410



3 Doppelmarkierung mit Alterszügen und afrikanischen Physiognomien: Aufsehenerregendes Personal dionysischer Welten

Die Überlagerung der beiden physiognomischen Charakterisierungsmöglichkeiten der Alterszüge und afrikanischen Physiognomien führt – anders als die Ammen – in dionysische Welten. Auch wenn dies ein sehr seltenes Phänomen ist, gibt es doch zwei Beispiele in der attischen Vasenmalerei, in denen alte Körper mit afrikanischen Gesichtszügen kombiniert sind. Dabei ist interessant, dass die Vasenmaler nicht auf die gebrechlichen alten Körper – wie bei den Ammendarstellungen –, sondern auf die derben alten Körper der sog. Alternden Hetären zurückgreifen. Daher wurde auf **Abb. 61** in der Menge der Alterszüge eine visuelle Trennung zwischen den verschiedenen Auffassungen alter Körper eingefügt. Letztere scheinen zur Kombination mit afrikanischen Physiognomien passender gewesen zu sein; die Gründe dafür liegen in den dargestellten Rollenbildern, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Auf einem Miniaturskyphos in München¹⁰⁷⁵ (**Abb. 78; Kat. 28**), der mit einer Höhe von 6 cm¹⁰⁷⁶ sehr klein ist, ist auf Seite A eine nackte Frauenfigur dargestellt, die in der rechten Hand ein Trinkgefäß¹⁰⁷⁷ hält und dieses zum Mund

führt. Ihre langen Haare sind mit einem um den Kopf gewickelten Tuch zu einer Art Dutt gebunden; das Tuch wiederum ist mit Zweigen aus weißer Farbe umwickelt. Im Ohr trägt sie einen Ohrring.

Ihre Gesichtszüge weisen in den Bereich der afrikanischen Physiognomien¹⁰⁷⁸: Die Nase-Stirnlinie ist unterhalb der Augenbrauen geknickt und stark in den Gesichtsbereich eingezogen; letzteres ist betont durch einen kleinen Höcker unterhalb der Augenbrauen, der im Bereich der afrikanischen Physiognomien einmalig ist. Möglicherweise ist er mit der wulstigen Ausgestaltung der Augenbrauen zu parallelisieren, die manchmal Bestandteil afrikanischer Gesichtszüge ist¹⁰⁷⁹. Die geschwungene Linienführung endet in einer nach oben gezogenen „Stupsnase“, die auch hier durch die explizite Angabe des Nasenflügels betont wird¹⁰⁸⁰. Ihre Lippen sind wulstig und kragen

1075 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 8934.

1076 Vierneisel 1967, 247.

1077 Die Art des Trinkgefäßes ist schwierig zu erkennen, da die Vase am linken oberen Rand einen Henkel hat, während der rechte Rand nur leicht aufgerollt ist. Der einseitige Henkel ist bei dieser Art von Gefäßen ungewöhnlich, was dazu geführt hat, dass in der Forschung die Benennung der Vase meistens als „Trinknapf“ umschrieben wurde, vgl. z. B. Vierneisel 1967, 248; Pfisterer-Haas 1990b, 451; Stähli 2009, 32. Eine eindeutige Identifizierung als Skyphos hingegen präferieren Lissarrague 1993, 220 und Steinhart 1995, 87, wobei auch hier zwei Henkel an der Gefäßlippe vonnöten wären. Eine ähnliche Form ohne Henkel weisen bspw. die Gefäße auf einem Stamnos in

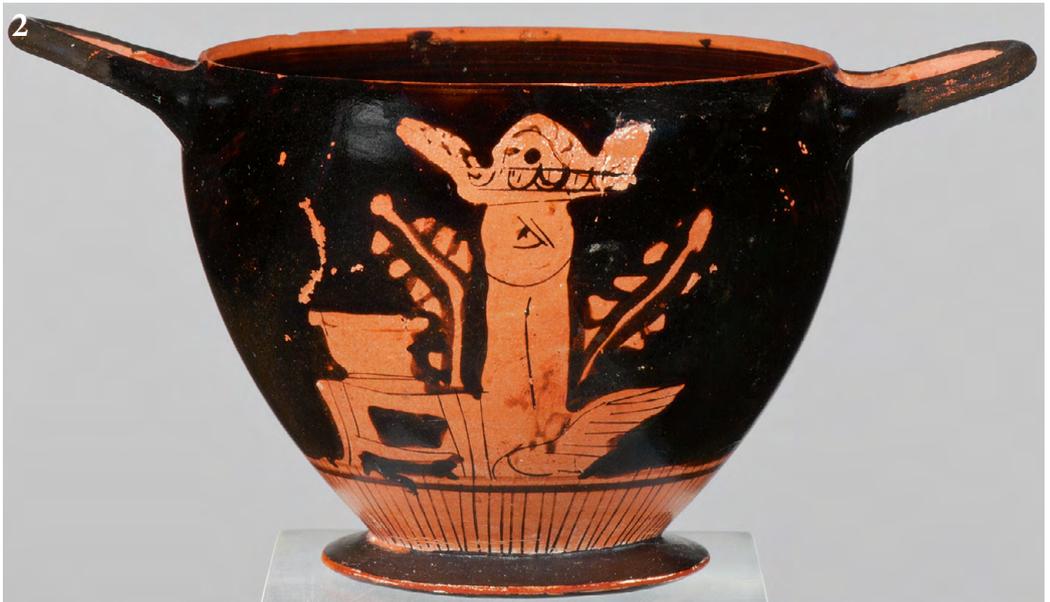
Paris (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 408. ARV² 621.39, 1662) auf. Möglicherweise ist hier gar keine bestimmte Gefäßform intendiert gewesen, weshalb kein besonderes Augenmerk auf deren Erkennbarkeit gelegt wurde. Deshalb wurde hier der neutrale Begriff „Trinkgefäß“ gewählt.

1078 Hierbei ist François Lissarrague zu widersprechen, der die Frau zwar durchaus im Kontext einer „Karikatur des Barbarentums“ sieht, ihre Gesichtszüge aber ohne die Erwähnung der afrikanischen Gesichtszüge als „aufgedunsen[...] und entstellt[...]“ bezeichnet, Lissarrague 1993, 220. Pfisterer-Haas vergleicht die Gesichtszüge der Frau mit „den späteren Terrakotten“ alter Frauen und deutet sie damit als Alterszüge, Pfisterer-Haas 1989, 79.

1079 Vgl. z. B. Abb. 43. Angesichts der gestalterischen Unsicherheiten des Malers auf diesem Skyphos wäre es durchaus denkbar, dass ein Augenbrauenwulst intendiert worden wäre, dieser aber ein wenig nach unten verrutscht sein könnte.

1080 Die explizite Angabe des Nasenflügels kommt allerdings auch bei konventionellen Darstellungen vor und kann daher nicht als afrikanischer Gesichtszug

Abb. 78.1-2 (= Kat. 28) Attisch rf. Miniaturskyphos (nicht zugeordnet), um 440. München, Staatliche Antikensammlung, Inv. Nr. 8934



stark nach vorne aus, was durch zusätzliche Begrenzungslinien der Ober- und Unterlippen hervorgehoben wird¹⁰⁸¹.

Auch ihr Körper ist aufsehenerregend gestaltet: Getragen von kurzen stämmigen Beinen mündet ihre breite Hüfte mit einem nach hinten auskragenden Gesäß in einem breiten Rumpf, der durch eine Linie vom Unterleib abgegrenzt wird. Der Rücken bricht nach der Taille weit nach hinten aus, was das Bild des breiten Torsos noch verstärkt; unter den Achseln gliedert eine Binnenlinie den Rückenbereich. Unterhalb des Unterarms ist ein ausladender Bauchansatz zu sehen¹⁰⁸², der einen durch den Arm verdeckten dicken Bauch erahnen lässt. Über dem Bauch sind zwei große nackte Brüste zu sehen. Der Arm, der vor dem Körper das Trinkgefäß greift, ist sehr massig und im Verhältnis zum Rest des Körpers zu groß, was proportionale Unsicherheiten des Malers offenbart. Auch die Hand ist wenig naturgetreu ausgestaltet. Dennoch sind die einzelnen Merkmale der Frauenfigur gut erkenn- und kontextualisierbar, weshalb die mangelnde künstlerische Qualität des Miniaturskyphos kein Hindernis bei der Einordnung des Bildes darstellt¹⁰⁸³.

Die ungewöhnliche Körpergestaltung rekurriert auf zwei Ikonographien: auf die der alten Körper sog. Alternder Hetären und auf Bilder von Pygmäen bzw. von Kleinwüchsigen. Für beide Ikonographien gibt es Anhaltspunkte:

Vergleicht man die Körpergestaltung der Frau auf dem Miniaturskyphos in München mit den bereits behandelten Bildern sog. Alternder Hetären – bspw. auf den Kyliken in Malibu (**Abb. 22**) oder Florenz (**Abb. 25**) –, so fallen Gemeinsamkeiten auf¹⁰⁸⁴: Auch wenn die Frauenfiguren in unterschiedlichen Posen dargestellt sind, ist doch der

breite Schulterbereich und der breite Rumpf deutlich zu parallelisieren. Auch der dicke Bauch, der sich bei den sog. Alternden Hetären als „Speckröllchen“ äußert, ist vergleichbar. Um dies zu betonen, können bei den Figuren der sog. Alternden Hetären in Seitenansicht weitere Binnenlinien unterhalb der Achselhöhle eingesetzt werden, die in diesen Bildern die derbe Massigkeit der Frauen betonen sollen¹⁰⁸⁵. Diese Linie findet sich auch auf dem Rücken der Frauenfigur auf dem Miniaturskyphos in München. Auch der Strich, der auf Hüfthöhe einen Abschluss zwischen Bein und Oberkörper bildet, findet eine Parallele bei der Frau auf Seite A der Kylix in Malibu (**Abb. 22.2**); ebenso wie das um den Kopf gewickelte Tuch und der Ohrring dieser, wobei diese Merkmale auch bei konventionellen Frauen auftauchen können¹⁰⁸⁶. Ihre Brüste wiederum, die sich bei den Bildern sog. Alternder Hetären v. a. als große schwere Hängebrüste ausmachen, sind zwar nicht hängend dargestellt, erinnern durch das Haltemotiv des Armes aber durchaus an die knieende, beide Hände flehend in Richtung des Stockes streckende Hetäre auf der Kylix in Florenz (**Abb. 25.4**): Wenn die Brüste ebenso hängend wie diejenigen der anderen Frauen gezeigt worden wären, wären sie hinter dem Arm verschwunden. Außerdem kann die Nacktheit der Figur mit derjenigen der sog. Alternden Hetären parallelisiert werden, die den Blick auf die massigen Körper freigibt¹⁰⁸⁷. Auch die Tätigkeit, die die Frau ausübt, erinnert an Bilder sog. Alternder Hetären: So hält die beischriftlich als solche bezeichnete „weinliebende“ Oinophile auf der Lekythos in London (**Abb. 21**), deren Körper sich ebenso durch derbe Massigkeit auszeichnet, in einer beinahe ähnlichen Haltung eine Oinochoe in der Hand und prostet dem Mann vor ihr zu. In einen ähnlichen Kontext weiblicher Trunkenheit weist die Frauenfigur auf Seite A der Kylix in Malibu (**Abb. 22.2**). Auch der zweite Themenbereich, in dem sog. Alternde Hetären zu

angesehen werden, allerdings zur Verstärkung dieser eingesetzt werden, vgl. dazu auch Anm. 610.

1081 Vgl. z. B. Abb. 46.

1082 Die durch den schwarzen Glanzton durchscheinende kleine Aussparung vor dem Unterleib der Frauenfigur ist am ehesten als Fehler im Brandprozess zu deuten, dazu vgl. z. B. Maish u. a. 2006, 9. So ist bspw. in die untere Schmuckleiste auf Seite A flüssiger verdünnter Tonschlicker getropft und wurde beim Brand schwarz gebrannt.

1083 Die künstlerische Qualität wurde bereits bemängelt bei Dasen 1990, 198; Dasen 1993, 220.

1084 Die Frau wurde bereits mehrfach mit Bildern von sog. Alternden Hetären in Verbindung gebracht, vgl. Villanueva Puig 1988, 52 Anm. 108; Pfisterer-Haas 1989, 79.

1085 Vgl. Abb. 22.5. 25.2. 25.4. 25.6. 26.4. 26.7. Diese Linie taucht fast ausschließlich bei den massigen, derben Körpern sog. Alternder Hetären auf und hebt in diesen Fällen deren Massigkeit noch hervor. Sie kann aber auch außerhalb dieser Ikonographie bei konventionellen nackten Frauen (und auch Männern) vorkommen, vgl. z. B. die Kylix in Orvieto S. 70. Dazu vgl. Anm. 352.

1086 Vgl. z. B. die linke Beobachterfigur in Abb. 4 (Kopftuch) oder die Herrin auf der Lekythos in Brüssel (Ohrring).

1087 Die einzige Ausnahme einer bekleideten sog. Alternden Hetäre findet sich auf Abb. 21.

sehen sind – die Sexdarstellungen –, ist auf dem Miniaturskyphos in München zumindest angedeutet: Auf seiner Seite B ist ein Phallosheiligtum mit einem Auge¹⁰⁸⁸ auf der Eichel und Flügeln am Schaft gezeigt, das mit Zweigen geschmückt ist und dessen „Haupt“ – die Eichel – ein Kanôûn, ein Opferkorb¹⁰⁸⁹, schmückt. Vor dem Idol steht ein Tischchen mit einem darauf abgestellten Skyphos.

Die gedrungene¹⁰⁹⁰ Gestalt mit den kurzen verdickten Beinen, der hervortretende Hängebauch und das dickliche Gesäß wiederum erinnern an Bilder von mit Kranichen kämpfenden Pygmäen, einem mythischen Volk, das in einem ähnlichen schwammig bezeichneten geographischen Gebiet verortet worden ist wie das Volk der Aithiopen¹⁰⁹¹. Auf einem Wildsau-Rhyton in Compiègne¹⁰⁹² (**Abb. 79**) holen zwei Pygmäen mit Keulen zum Schlag gegen Kraniche aus. Beide Pygmäen sind kleiner als die sie mit dem langen Hals überragenden Kraniche, ein Eindruck, der einerseits durch die direkte Gegenüberstellung mit den Kranichen und andererseits durch ihre kurzen dicken Beine erreicht wird, die v. a. im Oberschenkelbereich breiter als die Beine konventioneller Figuren sind. Bei dem in Seitenansicht präsentierten Pygmäen ist ein deutlicher Hängebauch zu sehen, der direkt über dem übergroß dargestellten Geschlecht ansetzt¹⁰⁹³. Auch der Hintern kragt nach hinten aus; am Rücken sind zwei Striche zur Binnengliederung des dicklichen Körpers zu sehen. Ihre Physiognomie wiederum erinnert an die komisch-verzerrten Physiognomien des Herakles und der Kentauren auf dem Chous in Paris (**Abb. 55**): Die Nase-Stirn-Linie ist unterhalb der Augenbraue stark eingezogen und endet in einer

Abb. 79.1–2 Attisch rf. Wildsau-Rhyton des Sotades-Malers, um 450. Compiègne, Musée Vivanel, Inv. Nr. 898



dicken Knollennase. Außerdem ist die Stirn mit Binnenlinien ausgefüllt; die Augenbraue ist stark nach oben gezogen. Gerade die Körpergestalt des seitlich zu sehenden Pygmäen erinnert – abgesehen von den das Geschlecht betreffenden Unterschieden – stark an die der Frau auf dem Miniaturskyphos in München.

Im direkten Vergleich werden ähnliche Strategien wie bei den komisch-grotesken Frauenbildern offenbar, bei denen afrikanische Gesichtszüge und maskenartig verzogene Physiognomien austauschbar eingesetzt werden konnten. So folgen auch die Figuren der Pygmäen und der Frau auf dem Miniaturskyphos in München den bei den parodistischen Komödiendarstellungen bereits gemachten Beobachtungen: Männliche Figuren treten mit komisch-grotesken Gesichtern auf, die Möglichkeit des Austausches mit afrikanischen Physiognomien ist nur bei Frauen gegeben.

Ein weiterer, ikonographisch eng mit den Pygmäen verwandter Bereich ist derjenige der Kleinwüchsigen¹⁰⁹⁴, die – wie bspw. auf einem

1088 Zum Auge s. Steinhart 1995, 87.

1089 Näheres s. u. (S. 212–213).

1090 Stähli bezeichnet den Körperbau als „verwachsen[...]“, Stähli 2009, 28.

1091 Zu Pygmäen im Allgemeinen vgl. Raeck 1981, 203–204; Dasen 1990, 193; Dasen 1993, 175–188; Steingraber 1999; Sparkes 2000; Lissarrague 2002, 102–105; Harari 2004; Mitchell 2009, 105–109; Näpel 2011, 96–97; Sparkes 2011, 151–153; Moreno Conde 2015, 196.

1092 Compiègne, Musée Vivanel, Inv. Nr. 898. ARV² 767.16.

1093 Eine gute Abbildung dieses Pygmäen findet sich bei LIMC VII,2 (1994) 11 s. v. Pygmaioi (rechts). Zu der übergroßen Darstellung des Gliedes bei Pygmäen vgl. z. B. McNiven 1995, 11; Stähli 2009, 28. 30; Moreno Conde 2015, 196; Heinemann 2016, 142–143.

1094 Einen methodisch stimmigen Überblick gibt Mitchell 2009, 235–248.



Abb. 80 Attisch rf. Aryballos des Klinik-Malers, um 480/470. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 2183

Aryballos in Paris¹⁰⁹⁵ (Abb. 80) zu sehen – gemeinsam mit konventionellen Figuren des alltäglichen athenischen Lebens auftreten können. Sie zeigen im Bezug auf die gedrungene Gestalt mit den verkürzten Beinen und der breiten Körperkonstitution ähnliche ikonographische Charakteristika wie die Pygmäendarstellungen; auch die Gesichtsgestaltung mit der Einziehung der Nase-Stirn-Linie unterhalb der Augenbrauen zeigt Parallelen. Diese meistens konventionellen Figuren gegenübergestellten Männer sind vonseiten der Forschung oftmals im Kontext von körperlicher Behinderung wie der Achondroplasie¹⁰⁹⁶, der Kleinwüchsigkeit – daher die ebenfalls verwendete, wenig sensible Bezeichnung der Figuren als „Zwerge“¹⁰⁹⁷ –, oder eines wie auch immer gearteten „Krüppeltums“¹⁰⁹⁸ gesehen worden, was deren Darstellung als Belustigungsobjekt rechtfertigen sollte¹⁰⁹⁹. Ebenso wurde versucht, diese Figuren

1095 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 2183. ARV² 808, 813.96; Beazley Addenda² 291; Beazley, Para. 420.

1096 Dasen 1990; Dasen 1993, 171–174; Garland 1995, 103–104, 116–117; Grmek – Gourevitch 1998, 207; Harari 2004, 168–169; Lee 2015, 51; Moreno Conde 2015, 196.

1097 Vgl. z. B. Raeck 1981, 204; Stähli 2009, 20; Krug 2012, 19. Englisch „dwarf“ bei Robertson 1979, 130; Dasen 1990; Dasen 1993; Garland 1995, 103; Sparkes 2000, 93; Sparkes 2004, 8; Mitchell 2009, 77, 235–242; Walsh 2009, 253; Sparkes 2011, 153. Französisch „nain“ bei Villanueva Puig 1988, 52; Grmek – Gourevitch 1998, 207. Spanisch „enano“ bei Moreno Conde 2015, 196. Ähnlich „Zwergwüchsige“, vgl. Steingraber 1999, 39; Weiler 2007, 471.

1098 Z. B. Pfisterer-Haas 1990b, 451; Stähli 2009.

1099 Dasen 1990, 199–200; Dasen 1993, 221–224; Walsh

mit Sklavenbildern gleichzusetzen und deren Darstellungsweise als bewusst pejorative, zu „sozialer und moralischer Diskriminierung“¹¹⁰⁰ herangezogene Charakterisierung zu interpretieren¹¹⁰¹, was allerdings fraglich bleibt¹¹⁰².

Auch wenn die Ikonographien der Pygmäen und der Kleinwüchsigen Gemeinsamkeiten mit der hier behandelten Frau auf dem Miniaturskypchos in München haben, ist diese dennoch nicht als „Pygmäin“, als Kleinwüchsige¹¹⁰³ oder als Sklavin¹¹⁰⁴ zu etikettieren:

Erstens sind in der attischen Vasenmalerei keine weiteren Darstellungen von „Pygmäinnen“ erhalten, was an sich zwar kein Hindernis für eine Deutung als solche ist, es diese allerdings auch nicht wahrscheinlicher macht. So mag ihr Habitus so gar nicht in die Reihe der Pygmäendarstellungen passen, die nur – mit Keulen und Tierfellen ausgerüstet – in Kampfdarstellungen mit Kranichen auftreten¹¹⁰⁵. Bei anderen Aktivitäten wie Trinken

2009, 253–255.

1100 Stähli 2009, 23.

1101 Vgl. Dasen 1990; Dasen 1993, 225–233; Vlaoghianis 1998, 19, 22; Stähli 2009. Dazu vgl. Mitchell 2009, 238–239.

1102 Bei manchen Darstellungen – wie bspw. bei einer sog. Schulwegszene auf einer Pelike in Boston (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 76.45. ARV² 1011.13; Beazley Addenda² 314; Beazley, Para. 440), auf der ein Kleinwüchsiger die Rolle eines Pädagogen einnimmt (vgl. dazu die Amphora in Baranello, vgl. S. 193) – ist der soziale Status des Dargestellten als Sklave aufgrund des Kontextes anzunehmen (bereits z. B. Padgett 2000, 47; Thalmann 2011, 76–78). Auf dem Aryballos in Paris allerdings sind keinerlei soziale Kennzeichnungen zu sehen: Der Kleinwüchsige wartet auf die Konsultation eines Arztes und ist dem vor ihm auf seinen „Bürgerstock“ gelehnten konventionell gestalteten Mann zugewandt und in eine Konversation mit diesem vertieft. Die Darstellung eines „ebenbürtigen“ Gesprächs eines Sklaven mit seinem Herrn ist mir nicht bekannt; meistens fungieren Sklaven eher als Randfiguren, die körperliche Arbeit verrichten, dazu vgl. S. 55–57. Auch wenn in diesem Zusammenhang nicht die gesamte männliche Sklavenikonographie in den Blick genommen werden kann, ist bereits aufgrund dieser Beobachtungen zu vermuten, dass Kleinwüchsige zwar in der Rolle von Sklaven auftreten können, sie deren körperliche Aufmachung allerdings nicht *per se* als Sklavenfiguren kennzeichnet. Ähnlich bereits Weiler 2007; Thalmann 2011, 76–78.

1103 So Dasen 1990, 200; Dasen 1993, 172–173.

1104 So z. B. Pfisterer-Haas 1990b, 451.

1105 Dazu vgl. Dasen 1990, 193; Dasen 1993, 175–188; Steingraber 1999; Sparkes 2000; Lissarrague 2002, 102–105; Harari 2004; Mitchell 2009, 105–109;

oder Sex, bei denen Pygmäinnen involviert sein könnten, oder im Zusammenhang mit Opferhandlungen sind Pygmäenfiguren nie dargestellt. Zweitens ist die Darstellung eines gedrunghenen Körpers – sei es bei männlichen oder weiblichen Figuren – nicht als Illustration der Realität zu verstehen und daher nicht *per se* als bewusste Darstellung von körperlicher Behinderung zu deuten¹¹⁰⁶, wenn keine bewusste Kontextualisierung mit dem Thema „Krankheit“ vorliegt¹¹⁰⁷. Vielmehr sind die körperlichen Deformationen als spezifische Charakterisierungen einer Figur zu verstehen, die je nach Kontext eine andere Bedeutung haben können: Konnten die einzelnen Merkmale wie die kurzen Beine und die breite, ausladende Körperkonstitution bspw. bei den Pygmäen durchaus als Verdeutlichung ihrer kleinen Größe eingesetzt werden, ist die Darstellung von Kleinwüchsigen in athenischen Alltagsszenen als Difamierung der Figur zu verstehen, die entweder Sklavenfiguren¹¹⁰⁸ betrifft oder konventionelle Bürgerdarstellungen parodiert¹¹⁰⁹. Drittens finden sich in der Aufmachung der Frau auf dem Miniaturskyphos keinerlei Anzeichen, die die soziale Stellung der Frau bezeichnen: Sie hat keine kurzgeschnittenen Haare und verrichtet keine schwere körperliche Arbeit; zwar ist sie durch ihre Körperproportionen als klein zu verstehen, sie ist aber nicht – wie sonst bei Sklavinnenendarstellungen üblich – durch eine bildinterne Referenzfigur einer Herrin oder eines Herrn von diesem abgesetzt. Daher kann ihre geringe Größe nicht als Bedeutungsgröße verstanden werden¹¹¹⁰.

Sparkes 2011, 151–153; Moreno Conde 2015, 196.

1106 Ähnlich bereits Stähli 2009, 20.

1107 Dies könnte bspw. bei dem Aryballos in Paris der Fall sein, da es sich um die Darstellung eines Arztbesuches handelt, ähnlich bereits Stähli 2009, 22–23. Dies muss allerdings als Vermutung stehenbleiben, da diese Darstellung einzigartig ist (vgl. Krug 2012, 12) und weiterer Kontextualisierung bedarf, die in diesem Rahmen nicht erfolgen kann. Die von Antje Krug aufgrund des Hasens vorgeschlagene Interpretation als Parodie eines *erastes* innerhalb einer Palästraszene (Krug 2012) ist zu problematisieren, da es für die Deutung des Schauplatzes als Palästra m. E. zu wenige Anhaltspunkte gibt (für diesen Hinweis danke ich herzlich Viktoria Rächle). Der ironische Tonfall der Darstellung ist allerdings nicht von der Hand zu weisen.

1108 Vgl. die bereits in Anm. 1102 erwähnte Szene auf einer Pelike in Boston.

1109 Dazu vgl. z. B. Raeck 1981, 204; Dasen 1993, 169–170; Heinemann 2016, 142–143.

1110 Die Forschung möchte bei den Darstellungen der

Auch das – ohnehin fragliche¹¹¹¹ – für die Männerikonographie angenommene soziale Stigmatisierungselement der Kleinwüchsigkeit ist nicht auf die Frauenikonographie zu übertragen. Daher gibt es keine Anhaltspunkte, die Frau auf dem Miniaturskyphos in München als Sklavin zu deuten.

Allerdings ist sie auch nicht ohne Weiteres als sog. Alternde Hetäre zu sehen: So gibt es zwar Gemeinsamkeiten in der Ikonographie – wie die Massigkeit, die Nacktheit, das Tuch, der Ohrring sowie der Habitus – und in der Kontextualisierung – in Szenen des Weinkonsums und in Bildern mit Anklängen an Sex –, Elemente wie die kurzen Beine sind allerdings bei Bildern sog. Alternder Hetären vergeblich zu suchen. Auch wenn die Figur im Habitus deutlich näher bei den Bildern sog. Alternder Hetären als bei den Pygmäen bzw. Kleinwüchsigen liegt, kann sie daher nicht uneingeschränkt als solche gedeutet werden. Dazu kommt, dass die Bilder von sog. Alternden Hetären auf den sehr kleinen Zeitraum von 510 bis 490 beschränkt sind¹¹¹², der Miniaturskyphos in München aber bereits um 440 datiert.

Zudem kommen in den fraglichen Ikonographien der sog. Alternden Hetären bzw. der Pygmäen und Kleinwüchsigen keine afrikanischen Gesichtszüge vor: Während die Pygmäen und Kleinwüchsigen meistens mit komisch-verzogenen Physiognomien ausgestattet sind¹¹¹³, sind Hetärenbilder – ob jung oder alt – m. W. grundsätzlich nicht mit ethnischen Merkmalen versehen¹¹¹⁴.

Pygmäen und Kleinwüchsigen eine soziale Stigmatisierung durch das Phänomen der Bedeutungsgröße erkennen, vgl. Dasen 1993, 167; Stähli 2009, 30–32. Auch hier fehlen allerdings die bildinternen Referenzfiguren, die gedrungene, durchaus eine kleine Körpergröße indizierende Körpergestaltung reicht dafür nicht aus.

1111 Vgl. Anm. 1102.

1112 Vgl. S. 74 mit Anm. 377.

1113 Man wollte in den Bildern von Pygmäen afrikanische Physiognomien erkennen, vgl. Snowden 1970, 28; Dasen 1993, 185; Sparkes 2000, 94; Stähli 2009, 28; Walsh 2009, 55–56. 65. Relativierend dazu bereits Raeck 1981, 168. Auch wenn komisch-groteske Physiognomien durch die ähnliche Gestaltungsweise der Nase mitunter konzeptionell nah an afrikanischen Gesichtszügen liegen können, sind doch die wulstigen, nach vorne auskragenden Lippen als zweiter wichtiger Bestandteil afrikanischer Physiognomien zu sehen (vgl. dazu S. 129–131). Letztere kommen bei Pygmäenfiguren nicht vor.

1114 Dazu vgl. die Zusammenstellung von Hetärenbildern bei Peschel 1987. Dies wäre auch schwer möglich: Neben der expliziten Kennzeichnung von Hetären als Sklavinnen (z. B. durch kurzgeschnittene Haare) ist

Wenn die Frau nun nicht eindeutig den Kategorien der sog. Alternen Hetären, der Pygmäen oder Kleinwüchsigen zugeordnet werden kann, ist sie denn dann möglicherweise als Angehörige eines schwarzafrikanischen Volkes zu verstehen? Bei der Behandlung der Einfachmarkierung der afrikanischen Gesichtszüge wurde deutlich, dass das Mittel der ethnischen Herkunftsbezeichnung je nach gewünschter Bildaussage veränderbar und daher nicht als „korrektes“ ethnographisches Porträt zu verstehen ist. Ein „Schubladendenken“, das die Figuren je nach Ausstattung mit ethnischen Charakterisierungsmitteln einem bestimmten Volk wie „den Persern“, „den Aithiopen“ oder „den Griechen“ zuordnet, stößt bei den Bildern aithiopischer mythischer Persönlichkeiten an seine Grenzen: So wollte man bspw. Memnon im Standardschema eines Hoplitens – und dadurch ohne eine afrikanische Physiognomie – auftreten lassen, während Andromeda auch ohne die offensichtlich bewusst vermiedene physiognomische Kennzeichnung als fremd markiert werden konnte. Die vermeintlich konträr zur überlieferten Herkunft der Figuren stehende ikonographische Ausgestaltung ist somit nicht als Widerspruch, sondern als Mittel zum Zweck zu sehen, das Akzentsetzungen innerhalb der Spielarten fremder Kennzeichnung erlaubt. Dies konnte sogar so weit gehen, dass das Charakterisierungsmittel der afrikanischen Physiognomien vollständig seinen ethnischen Sinnzusammenhang verlieren konnte und vielmehr als Mittel eingesetzt wurde, um eine Darstellung zu übertreiben und damit als Parodie kenntlich zu machen.

Vor diesem Hintergrund muss die Frau auf dem Miniaturskyphos in München eben auch nicht zwingend als Frau mit schwarzafrikanischen Wurzeln verstanden werden¹¹¹⁵. Ihre Gesichtszüge

deren Nacktheit in sexualisierten Szenen ein weiteres Merkmal zur Identifikation von Hetären. Dadurch fällt die Möglichkeit zur Kennzeichnung ethnischer Andersartigkeit durch Kleidung weg. Auf die Alternativen der physiognomischen Markierungen der Tätowierungen und der afrikanischen Gesichtszüge wurden m. W. nie zurückgegriffen. Der – in der historischen Realität bestimmt häufiger der Fall gewesene – fremde Hintergrund der Hetären war anscheinend kein Bildthema.

1115 Damit wird die Unsicherheit Stählis bei der Beschreibung der afrikanischen Physiognomie der Frau („die sie vielleicht als Afrikanerin kennzeichnen sollen“, Stähli 2009, 33; ähnlich formulierte dies bereits Pfisterer-Haas 1990b, 451) erklärbar. Veronique Dasen versucht die – sie ebenfalls überraschenden – afrikanischen Gesichtszüge als Zeichen einer Be-



Abb. 81 Attisch rf. Stamnos des Dinos-Malers, um 420. Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. H 2419

sind vielmehr als eine Charakterisierung der Figur – im weitesten Sinne – zu sehen, die möglicherweise auf den Kontext einer Parodie verweist¹¹¹⁶. Schließt man die Seite B mit dem Phallosheiligtum nämlich in die Betrachtung der Frauenfigur mit ein, bietet sich ein Vergleich mit einer ganzen Reihe von Vasenbildern an¹¹¹⁷, die ein Fest zu Ehren des Dionysos¹¹¹⁸ zeigen und für die exemplarisch ein Stamnos in Neapel¹¹¹⁹ (Abb. 81)

hinderung zu deuten (Dasen 1993, 173; ähnlich auch Grmek – Gourevitch 1998, 207), revidiert dies später aber und postuliert eine fremde Herkunft der Frau (Dasen 1993, 244).

1116 Ähnlich bereits bei der mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestatteten Nike (Abb. 55). Dazu vgl. Kapitel II.3.4.

1117 Auf die parodistische Ähnlichkeit zu dionysischen Festdarstellungen verwiesen bereits: Robertson 1979, 130; Dasen 1990, 200; Dasen 1993, 173. 223–224; Lissarrague 1993, 219–221; Mitchell 2009, 77; Stähli 2009, 32.

1118 Diese Art von Vasen (Frauen um ein Kultbild des Dionysos, die sich Wein aus Stamnoi auf einem Tischchen vor dem Idol schöpfen) wurde als Darstellung des Lenäenfestes in Athen identifiziert und diese folglich Lenäenvasen genannt, zuerst Frickenhausen 1912. In der Folgezeit wurde diese Deutung relativiert und weitere Feste zur Identifikation der Darstellung vorgeschlagen, dazu z. B. Benson 1996a, 382. 383 Anm. 6; zuletzt Schröder 2013, 27. Vor dem Hintergrund der starken Umstrittenheit der Identifikation des auf den Vasen gefeierten Festes soll hier ein Versuch der Benennung ausbleiben, auch wenn die starke Standardisierung der Szenen die Darstellung eines bestimmten Festes nahelegt. In diesem Zusammenhang soll vielmehr der Blick auf die ikonographischen Eigenheiten gelenkt werden: Dargestellt ist ein Kult des Dionysos, bei dem Frauen anwesend sind und Wein eine Rolle spielt.

1119 Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. H 2419. ARV² 1151.2; Beazley Addenda² 336; Beazley, Para. 457.

stehen soll. Auf diesem ist – ebenso wie auf dem Minaturskyphos in München – ein mit Zweigen geschmücktes Idol in der Mitte zu sehen, wobei es sich diesmal um Dionysos handelt; vor Dionysos steht ein kleines Tischchen mit zwei darauf abgestellten Stamnoi und einem Kantharos. Um das Idol stehen vier Frauen mit Zweigen in den Haaren, die entweder als Mänaden oder als als Mänaden verkleidete Frauen der athenischen Alltagswelt zu deuten sind, die musizieren und tanzen. Die zweite Frau von links steht ruhig am Tischchen und schöpft sich mit einer Schöpfkelle Wein von dem linken Stamnos in einen kleinen Skyphos – in ebenso einen Skyphos wie derjenige in München¹¹²⁰.

Die beschriebenen Bildelemente zeigen sich auf diesem Miniaturskyphos jedoch in einer anderen Art und Weise: Die Zweige um das Haupt der Frau sind nicht – wie auf dem Stamnos in Neapel – fein drapiert, sondern scheinen vielmehr sorglos um den Kopf geschlungen worden zu sein; die Enden der Zweige stehen weit vom Kopf ab. Das Idol auf dem Stamnos in Neapel wiederum ist kein geflügelter Riesenphallos, sondern ein Kultbild des Dionysos mit sorgsam drapierter Festkleidung. Stellt man die hier behandelte Frau in einen direkten Vergleich mit derjenigen, die sich auf dem Stamnos in Neapel mit einer kleinen Schöpfkelle gesittet den Wein in ihr Trinkgefäß schöpft, entsteht der Eindruck, sie hätte sich nicht mit dem kleinen Skyphos zufriedengegeben, sondern sich lieber gleich das ganze Gefäß vom Tisch genommen und zu Gemüte geführt¹¹²¹ – auf dem Tischchen

vor dem Phallosheiligtum verbleibt nunmehr ein Gefäß¹¹²².

Eine ähnliche Bildsprache begegnet im Bezug auf das Kanoûn, den Opferkorb, in dem verschiedene Utensilien aufbewahrt werden, die beim Tieropfer benötigt werden – u. a. das Opfermesser¹¹²³. In dieser Funktion taucht es in Tieropferszenen wie bspw. auf einem Glockenkrater in Den Haag¹¹²⁴ auf, auf dem es von einem Opferdiener an den Altar hergetragen wird, während ein weiterer einen Widder zum Opfer an den Altar führt. Auf dem Miniaturskyphos in München wiederum macht das Kanoûn gleich in zweierlei Hinsicht keinen Sinn: Erstens handelt es sich bei der Szene um kein Tieropfer, sondern um eine Festdarstellung, bei der der Genuss des Weines im Vordergrund steht und keinerlei Anspielungen auf den Akt des Opfern – z. B. durch einen Altar – vorhanden sind. Rein praktisch gesehen ist ein Opfermesser in dieser Szene überflüssig. Zweitens wird das Kanoûn nicht – wie auf dem Glockenkrater in Den Haag – durch eine Figur hergetragen, sondern ist vielmehr von der direkten Verbindung mit der Figur des Opferdieners gelöst – m. W. eine einzigartige Darstellung – und wurde dem Phallos „aufgesetzt“¹¹²⁵. An der – eigentlich unsinnigen – Zusammenschau der zwei üblicherweise in Bildern formal unterschiedenen kultischen Aktivitäten des ekstatischen Weintrinkens und des Tieropfers wird die summarische Zusammensetzung des Bildes deutlich. Es muss sich hier gar nicht um ein bestimmtes Kultereignis handeln, vielmehr wurde das Kanoûn – auch völlig unabhängig von einem tatsächlich stattfindenden Tieropfer – dem ursprünglichen Sinnzusammenhang „entliehen“ und in ein dionysisches Fest eingefügt, um eine weitere ironische Note ins Bild zu setzen: Es scheint so, als ob die Frau auf der Seite A des Münchener Miniaturskyphos der Aufgabe eines Opferdieners überdrüssig geworden wäre und den Opferkorb achtlos auf dem Idol abgestellt hätte, um sich dem Wein zu widmen¹¹²⁶.

1120 Der Skyphos, den die rechte Frauenfigur auf einem ikonographisch eng verwandten Stamnos in Paris (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 408. ARV² 621.39, 1662) in Händen hält, ist ungleich größer. Dies soll aber nur als Randnotiz angefügt werden.

1121 Stähli möchte hier weitere Bestandteile des „Fehlverhaltens“ der Frau sehen, indem er konstatiert, dass sie den „Opfertrank, statt ihn dem Phallos-Idol darzubringen, lieber selbst weg[säuft]“ (Stähli 2009, 32) – im Gegensatz zu den Frauen des dionysischen Festes, die mit dem Wein zwar „agieren, ihn niemals aber selbst konsumieren“ (Stähli 2009, 32). Weintrinkende Frauen kommen allerdings auch in Symposionsszenen vor (vgl. z. B. Abb. 23, 24, allerdings beim Kottabosspiel), die zum Großteil in ähnlicher Weise ihre Trinkgefäße wie auf dem Stamnos in Neapel (noch deutlicher auf dem in Anm. 1120 erwähnten Stamnos in Paris) halten. Es gibt keinerlei Anhaltspunkte, weshalb sie den Wein nicht trinken sollten. Ikonographisch unterscheiden sich die Arten, wie konventionelle Festbesucherinnen, Frauen beim Symposion und die Frau auf dem Miniaturskyphos

ihre Gefäße halten, nicht voneinander.

1122 Auf der Mehrzahl dieser Art von Vasen stehen zwei Gefäße auf dem Tischchen, vgl. Frickenhausen 1912.

1123 Zu den Funktionen und Darstellungsweisen eines Kanoûns vgl. z. B. van Straten 1995, 31–40; ThesCRA V (2005) 269–274 s. v. Kanoun (I. Krauskopf).

1124 Den Haag, Gemeente Museum, Inv. Nr. 5.71. Eine gute Abbildung findet sich bei van Straten 1995, Abb. 34.

1125 Dies bemerkte bereits Pfisterer-Haas 1990b, 451.

1126 Ähnlich bereits Steinhart 1995, 87.

Zu dieser mit ironischem Augenzwinkern erzählten Parodie herkömmlicher dionysischer Festdarstellungen passt die Aufmachung der Frau: Wie bereits Stähli vermutete, musste exzentrisches Verhalten mit exzentrischem Aussehen einhergehen¹¹²⁷. Passend zu den ins Komische verkehrten Bildzitate aus gängigen Fest- bzw. Opferszenen verschmelzen in der Figur der Frau Anleihen aus verschiedenen Ikonographien aufsehenerregender und übersteigter Bilder, die aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang entnommen und neu kombiniert werden. Somit werden auch die Schwierigkeiten bei der Benennung der Frau als „Alternde Hetäre“, „Pygmäin“, „Kleinwüchsige“, „Sklavin“ oder „Afrikanerin“ erklärbar: Gerade die Mischung der einzelnen Elemente macht die Figur gar nicht benenn- oder etikettierbar. Man muss die Frau aber nicht eindeutig ansprechen können, um das Bild zu verstehen: Ziel ihrer Darstellungsweise war es, die Frauenfigur ikonographisch möglichst weit von den herkömmlichen Protagonistinnen des dionysischen Festes und – auch allgemeiner – konventionellen Frauenfiguren zu entfernen. In diesem Spiel mit verschiedenen Assoziationen wurden alle Register gezogen, um durch die ironische Distanz herzhafte Lachen zu können.

Diese – hier bewusst wertneutral formulierte – ironische Distanz muss aber nicht unbedingt eine negativ gemeinte Diffamierung beinhalten, die zum gesellschaftlichen Ausschluss führt. Stähli konstatiert: „Wie bei den männlichen Zwergwüchsigen wird körperliche Mißbildung hier [auf dem Miniaturskyphos in München, Anm. d. Verf.] eingesetzt, um durch Zuschreibung eines grotesken Körpers diffamierende Aussagen zu treffen.“¹¹²⁸ Bei der aufsehenerregenden Aufmachung des Körpers der Frau handelt es sich aber nicht um einen missgebildeten Körper, sondern um ein Konglomerat verschiedener Ikonographien, die eine bewusste Abkehr von der weiblichen Konvention zum Ziel haben. Darstellungszweck ist keine Behinderung o. Ä., sondern die Visualisierung verschiedener Assoziationen, die ins Ironische verkehrt werden. Das Lachen darüber muss aber keinen gesellschaftlichen Ausschluss bedeuten: Die Frau ist vielmehr durchaus innerhalb eines Kultgeschehens zu sehen und gerade durch ihr – dem üblichen Kulthabitus

entgegenstehendes – Verhalten aktualisiert und *affirmiert* sie wiederum das Brauchtum¹¹²⁹, passend zu den üblichen Grenzüberschreitungen unter dem Einfluss von Alkohol in dionysischen Kontexten. Wie auch immer geartete Absetzung muss also nicht unbedingt den beiden Polen „negativ“ oder „positiv“ zugeordnet werden, sondern kann durchaus in ihrer Mehrdimensionalität begriffen werden. Analog dazu sind Etikettierungen der Frau als „hässlich“¹¹³⁰ – neben der mit dem Schönheitsbegriff verbundenen Problematik – einfach zu kurz gegriffen.

Ein weiteres, in der Forschung stark umstrittenes Beispiel findet sich auf einer schwarzfigurigen Lekythos in Athen¹¹³¹ (**Abb. 82; Kat. 29**), die eine Frauenfigur zeigt, die gerade durch ihre Aufmachung in keine Kategorie zu passen scheint und deshalb der Forschung einige Probleme bei deren Einordnung bereitet hat¹¹³². Sie ist nackt in der Mitte des Bildes platziert und mit den Händen und den Füßen an eine Palme gefesselt, deren Krone in das obige Ornamentband hineinreicht. Um die Frau herum sind insgesamt fünf Satyrn gruppiert, von denen vier der Frau zugewandt sind und dieser auf die unterschiedlichste Art und Weise Gewalt zufügen: Direkt vor ihr kniet ein Satyr, hat die linke Hand in Richtung ihrer Brüste erhoben und hält mit der rechten Hand eine Fackel an ihren Schambereich¹¹³³, um diesen zu verbrennen. Ein weiterer steht direkt hinter ihm, greift mit einer großen Zange¹¹³⁴ die Zunge der Frau und zieht sie zu sich her, um sie ihr auszureißen. In ihrem Rücken läuft

1129 Für diesen Gedankenanstoß danke ich herzlich Ruth Bielfeldt.

1130 Pfisterer-Haas 1989, 79; Pfisterer-Haas 1990b, 450. Matthias Steinhart nennt sie „garstig[...]“, Steinhart 1995, 87; auch die Bezeichnung als „ugly“ ist zu finden: Dasen 1990, 200.

1131 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1129. Beazley, Para. 292.

1132 Das führte dazu, dass Forscher oftmals ihr Erstaunen über die Szene äußerten: z. B. Buchholz 1976/1977, 261; Krumeich 1999, 63.

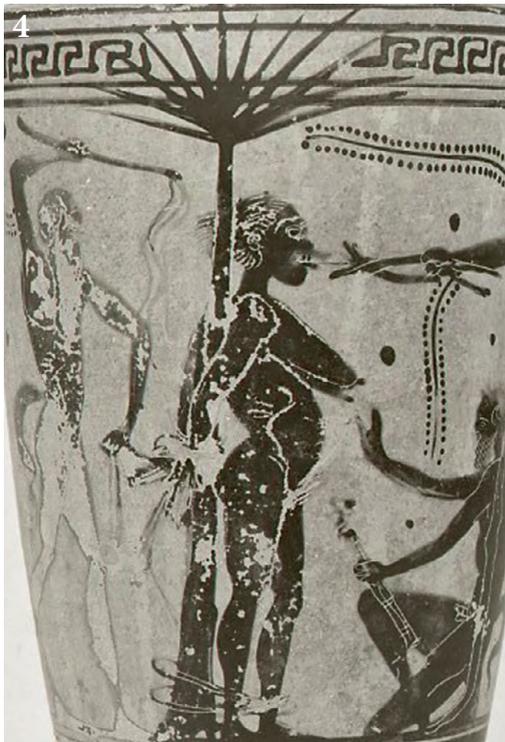
1133 Zum Schambereich ausführlicher vgl. S. 215.

1134 Die Zange hat eine ungewöhnliche Form, da bei einer herkömmlichen Zange die beiden Metallstäbe vorne schließen, um greifen zu können (darauf wies bereits Maximilian Mayer hin, Mayer 1891, 301 Anm. 1). Durch die eindeutige Angabe der Zunge, die vom Mund zum Knotenpunkt der Zange führt, ist aber die Deutung als Zange trotzdem richtig. Auch bei Mayer 1891, 301; LIMC VI,1 (1992) 189 s. v. Lamia (J. Boardman); Buchholz 1976/1977, 261; Lewis 2002, 126; Steinhart 2004, 123 wird das Instrument als Zange gedeutet.

1127 Stähli 2009. Die karikierende Wirkung der Frau wurde bereits erwähnt bei Vierneisel 1967, 248; Robertson 1979, 130; Villanueva Puig 1988, 52; Pfisterer-Haas 1990b, 451; Mitchell 2009, 77.

1128 Stähli 2009, 33. Ähnlich negativ bereits Dasen 1990, 204.

Abb. 82.1-5 (= Kat. 29) Attisch sf. Lekythos des Beldam-Malers, um 480/470. Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1129



ein weiterer Satyr heran, der in der linken Hand das Seil hält, mit dem die Hände der Frau hinter der Palme gefesselt sind, und in der rechten Hand eine Peitsche gegen die Frau erhebt. Hinter ihm läuft ein vierter Satyr heran und setzt mit beiden Armen zum Schlag mit einer Mörserkeule¹¹³⁵ an. Auch wenn er weit von der in der Mitte stehenden Frau entfernt ist, ist dennoch klar, dass der Schlag ihr gilt. Der fünfte Satyr ist in Frontalansicht wiedergegeben und steht auf einen langen „Bürgerstock“¹¹³⁶ gestützt als Beobachterfigur¹¹³⁷ am rechten Bildrand.

Die ikonographische Aufmachung der Frau ist ungewöhnlich: Ihr Körperbau – durch die Nacktheit explizit sichtbar gemacht – ist ausladend und wirkt summarisch zusammengesetzt, da die Proportionen der einzelnen Körperteile nicht aufeinander zu reagieren scheinen. So sind ihre Beine konventionell schlank gezeigt, während ihr Bauch stark kugelig nach vorne auskragt, was noch durch eine Linie von der Hüfte auf den Bauchraum fast bis unter die Brust betont wird. Das Gesäß wiederum ist zwar nicht ausladend gezeichnet, wird aber durch einen starken Knick des Rückens besonders betont. Ihre Brüste sind groß, massig und hängen langgezogen nach vorne. Auf der schwarzen Glanztonfläche sind Flecken zu sehen, die dem Erhaltungszustand geschuldet sind¹¹³⁸. Am Ansatz des Schambeins der Frau sind schräg nach oben verlaufende fahrig Ritzungen angebracht, die am ehesten als Kratzspuren zu interpretieren wären¹¹³⁹. Durch die ungewöhnliche Position, die Verlaufrichtung der Kratzer und die noch verbliebenen Glanztonreste will Monique Halm-Tisserant einen Phallus an dieser Stelle rekonstruieren¹¹⁴⁰, was

sich m. E. nicht mehr nachweisen lässt, aber auch nicht kategorisch auszuschließen ist¹¹⁴¹. Eine andere Möglichkeit wäre zudem, dass mittels der sicher intentional angebrachten Kratzspuren durch die Fackel entflammte Schamhaare ausgedrückt werden sollten, wobei es dafür keine ikonographischen Parallelen gibt¹¹⁴².

Die Gesichtszüge sind zwar durch keine Fleckenbildung gestört, aber dennoch nicht leicht zu erkennen, da sie v. a. im Augenbereich fahrig geritzt sind. Dennoch ist deutlich eine starke Einziehung der Nase-Stirn-Linie im unteren Augenbereich zu erkennen, die kurz oberhalb der Lippen in einer rundlichen Nasenspitze endet. Ebenso sind zwischen der Umrisslinie und dem recht schwammig ausgeführten Auge zwei Linien zu erkennen, die möglicherweise als Stirnfalten intendiert worden sein könnten, auch wenn die ungewöhnlich lange Ritzung zur Angabe der Augenbraue darüber liegt. Die Lippenpartie wiederum ist durch zwei dicke, lang nach vorne gezogene Lippenwulste gestaltet, wobei ca. die Hälfte der Oberlippe aus dem Gesicht herausgezogen ist, während die Unterlippe zwar auch stark herauskragt, aber noch die charakteristische von unten eingezogene Form einer Unterlippe aufweist. In der Mundhöhle sind zwei Zähne zu sehen; die von der Unterlippe bis zur Zange gezogene Linie ist als Zunge zu verstehen¹¹⁴³. Die Haare der Frau sind kinnlang geschnitten und sind bis hinter den Stamm der Palme gezogen.

Diese ungewöhnliche Aufmachung der Frauenfigur in Verbindung mit den erfindungsreichen und brutalen Qualen, denen die Satyrn sie aussetzen, ist in der attischen Vasenmalerei einzigartig und

1135 Zu der Mörserkeule vgl. z. B. Buchholz 1976/1977, 261.

1136 Zum sog. Bürgerstock vgl. S. 37.

1137 Ebenso Halm-Tisserant 1989, 74; Frontisi-Ducroux 1995, 110; Girard 2015, 114. Eleni Hatzivassiliou möchte die Figur aufgrund des Stockes als hinkend erkennen und daher als Opfer der Frau – einer früheren Interpretation des Bildes als Sklavenaufstand gegen die am Baum gefesselte Herrin folgend (dazu vgl. Hatzivassiliou 2010, 84) – interpretieren, Hatzivassiliou 2010, 84. Der Stock ist aber sicher als sog. Bürgerstock zu sehen, dessen Mitführen keinerlei körperliche Behinderung indiziert.

1138 Vgl. dazu bspw. auch die Figur des Satyrn links von der Palme, deren Glanzton im unteren Bereich beinahe ganz abgeblättert ist.

1139 Ebenso z. B. Fabbri 2013, 281.

1140 Halm-Tisserant 1989, 76. 82 Abb. 4. Interessanterweise ist dieses Detail in den Kommentaren zu diesem Bild nicht oft erwähnt worden, Ausnahmen sind z. B. Hatzivassiliou 2010, 84; Fabbri 2013, 281; Rosenberg 2015, 258 Anm. 42.

1141 Allerdings spricht die bildliche Überlieferung dagegen, da Hermaphroditen erst im 4. Jh. v. Chr. fassbar werden, vgl. Stähli 1999, 270. Andererseits ist die nachantike Zerstörung vermeintlich kompromittierender Körperteile kein Einzelphänomen (allgemein dazu Prange – Wünsche 2000), in der attischen Vasenmalerei ist mir aber kein konkretes Beispiel bekannt.

1142 Feuer wird meistens durch verdünnten Glanzton angegeben und nicht durch Kratzer, vgl. z. B. die Flamme der Fackel des Satyrn oder das Feuer unter dem Dreifußkessel der Medea bei der Verjüngung des alten Widders auf einer Hydria in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 163. ARV² 258.26, 258, 1640, 1634; Beazley Addenda² 204).

1143 Die Deutung von Hatzivassiliou der Szene als „sticking out her tongue as if breathing fire“ ist aufgrund mangelnder Parallelen zurückzuweisen, vgl. Hatzivassiliou 2010, 84.

findet keine ikonographischen Parallelen¹¹⁴⁴. Das hat der Forschung einige Schwierigkeiten bei der Einordnung und Zuweisung der Figur bereitet. Eine der ersten, bereits 1891 vorgenommenen Deutungen stammt von Maximilian Mayer, der die Frauenfigur – ausgehend von seiner Interpretation¹¹⁴⁵ einer mit Fell überzogenen und mit klauenartigen Händen, einer Art Vogelkrallen an den Fersen sowie langen, hängenden Brüsten ausgestatteten Frauenfigur auf einer Oinochoe ehemals in Berlin¹¹⁴⁶ – als Lamia identifizieren wollte¹¹⁴⁷, die Königin von Libyen und eine Geliebte des Zeus, die aufgrund des Verlustes des aus dieser Verbindung hervorgegangenen Sohnes zu einer Art kinderfressendem Dämon wurde¹¹⁴⁸. Weitere Hinweise auf eine Darstellung dieser mythischen Gestalt auf einer „komische[n] Bühne“¹¹⁴⁹ sieht er in den Satyrn – dem „Satyrchor“¹¹⁵⁰ – und in der Palme, die auf den libyschen Schauplatz der Szene verweise¹¹⁵¹. Auch wenn die Deutung der Frauenfigur als Lamia bereits mehr als ein Jahrhundert zurückliegt, wird sie bis heute immer wieder wiederholt und z. T. kritisch hinterfragt¹¹⁵², weshalb es wichtig ist, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Vergleicht man nämlich die individuelle ikonographische Ausgestaltung der – ebenfalls nicht unumstrittenen¹¹⁵³ – Lamia auf der

Oinochoe ehemals in Berlin mit der Frau auf der Athener Lekythos, so gibt es außer den langen, hängenden Brüsten keine Übereinstimmungen¹¹⁵⁴. Die Frauenfigur auf der Lekythos in Athen hat kein Fell, keine Vogelklauen und proportional normal große Hände, die zwar nicht *en détail* unter dem fesselnden Seil zu sehen sind, deren Größe aber durchaus einzuschätzen ist¹¹⁵⁵. Diese mangelnde Analogie gibt keinerlei Anlass, die Frau als Lamia oder auch allgemeiner als Monster¹¹⁵⁶ zu deuten, zumal da kein Mythos überliefert ist, in dem Lamia gefesselt und von Satyrn gequält wird, und die – ohnehin fragliche¹¹⁵⁷ – Rolle der Palme als geographischer Referenzpunkt zu wenig für eine Deutung der Figur als Lamia hergibt. Auch weitere Versuche der Forschung, wie etwa die Szene mit einer von Pausanias beschriebenen Episode von den brutalen Bewohnern der Inseln Satyrides¹¹⁵⁸, mit Andromeda¹¹⁵⁹ oder mit dem

aus einer Privatsammlung (abgebildet bei LIMC VI,2 (1992) Nr. 3 s. v. Lamia) ist ebenfalls als Lamia identifiziert worden, dazu vgl. z. B. Halm-Tisserant 1989, 68–69; LIMC VI,1 (1992) 189 s. v. Lamia (J. Boardman); Moreno Conde 2015, 197. Da dieses aber in der dem Kabirenheiligtum in Bötien eigenen Formensprache gehalten ist, kann diese nicht in einen direkten Vergleich mit der attischen Ikonographie gesetzt werden und muss hier deshalb außen vor bleiben. Zur Formensprache der Vasen aus dem Kabirion vgl. z. B. Mitchell 2009, 248–279.

1144 Z. B. Weis 1982, 25.

1145 Dazu vgl. Mayer 1885.

1146 Ehem. Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 1934. ABV 528.44; Beazley Addenda² 131. Eine gute Abbildung findet sich bei LIMC VI,2 (1992) Nr. 1 s. v. Lamia.

1147 Mayer 1891, 302.

1148 Dazu vgl. Anm. 159.

1149 Mayer 1891, 302. Ähnlich auch Snowden 1976, 160; Hatzivassiliou 2010, 84; Fabbri 2013, 281; Rosenberg 2015, 258. Dazu vgl. z. B. Raeck 1981, 187–188.

1150 Mayer 1891, 302.

1151 Mayer 1891, 302. Dazu auch Halm-Tisserant 1989, 73; Fabbri 2013, 281. Eine symbolische Verbindung der Palme zu Apollon erwähnt Weis 1982, 25.

1152 Monique Halm-Tisserant beschäftigt sich eingehend mit der Deutung Mayers, benennt ihre Schwachstellen und spricht sich doch nach eingehender Betrachtung für eine Deutung als folkloristisch angehauchte Darstellung der Lamia aus: Halm-Tisserant 1989; ebenso Snowden 1970, 155. Unsicher bzgl. der Deutung als Lamia sind sich Fabbri 2013, 280–281; Parker 2015, 80 Anm. 185; Rosenberg 2015, 258. Gegen eine Deutung als Lamia sprechen sich Raeck 1981, 187; Hatzivassiliou 2010, 84 aus.

1153 Vgl. z. B. Halm-Tisserant 1989, 69; LIMC VI,1 (1992) 189 s. v. Lamia (J. Boardman); Fabbri 2013, 280–281. Ein drittes Vasenbild auf einem Skyphos

1154 Bereits Halm-Tisserant befand beide Figuren als „radicalement dissemblables“, geht aber nicht auf die vergleichbare Darstellung der Brüste ein, Halm-Tisserant 1989, 67. 68.

1155 Hätte man die Frau mit großen Klauen darstellen wollen, hätte man die Größe der gefesselten Hände sicher eindeutiger sichtbar gemacht.

1156 Vgl. z. B. Halm-Tisserant 1989, 76; Hatzivassiliou 2010, 84; Fabbri 2013.

1157 Zu Palmen vgl. z. B. Dietrich 2010, 68. 157. 182. 332–334. 412. 466. 541. 563. 573–575. 605–606.

1158 Paus. 1, 23, 5 f. Vgl. Buschor 1927. Überzeugend zurückgewiesen von Steinhart 2004, 123; auch Hatzivassiliou 2010, 84. Eine gut recherchierte Auflistung der Forschungsmeinungen v. a. aus der ersten Hälfte des 20. Jhs. findet sich bei Buchholz 1976/1977, 261 Anm. 106; eine aktualisierte Fassung findet sich bei Hatzivassiliou 2010, 84. 84 Anm. 618.

1159 Osborne 2011, 152. Die Deutung beruht auf der Parallele der Fesselung einer Frauenfigur mit dem Mythos der ebenfalls gefesselten Andromeda und wird von Osborne als eine Art Experiment des Malers interpretiert, Andromeda gemäß ihrer tatsächlichen Herkunft mit afrikanischen Gesichtszügen auszustatten, dazu vgl. auch Kapitel II.3.2. Abgesehen davon, dass Andromeda immer konventionell veranschaulicht wird, wird Andromeda zunächst von dem Seeungeheuer Ketos und nicht von Satyrn bedroht

später populären Motiv des *adligatus* am Baum¹¹⁶⁰ in Verbindung zu bringen, konnten nicht überzeugen¹¹⁶¹.

Wie so oft, wenn die Identifikation einer Figur schwierig bis unmöglich ist, kann ein guter Weg zur Annäherung an eine solche Darstellung über die Einordnung der verschiedenen ikonographischen Elemente in den größeren Kontext der attischen Vasenmalerei führen.

Im Bezug auf die Gesichtszüge der Frau gibt es durchaus Parallelen mit den bereits behandelten Bildern afrikanischer Gesichtszüge: Vergleicht man die Gesichtskonturen bspw. mit denjenigen der Frau auf dem Miniaturskyphos in München (**Abb. 78.1**), fällt bei beiden die starke Einziehung der Nase-Stirn-Linie im unteren Augenbereich auf. Außerdem endet diese Linie bei beiden in einer breiten Nase, was durch die abgerundete Nasenspitze angezeigt wird. Auch wenn auf der Lekythos in Athen keine zusätzliche Binnenzeichnung zur Betonung des Nasenflügels wie auf dem Miniaturskyphos in München eingesetzt wird und die Nase allgemein etwas schwammiger ausgeführt ist, ist die Ausgestaltung beider Nasen dennoch in den Grundzügen zu parallelisieren.

Wie bereits früher festgestellt, ist zur Verständlichmachung afrikanischer Physiognomien in der attischen Vasenmalerei allerdings die Kombination der eingezogenen, breiten Nase mit wulstigen, großen Lippen nötig¹¹⁶². Daher ist es für die Interpretation der Gesichtszüge der Frau als afrikanisch unerlässlich, auch die Lippenpartie in diesen Kontext einordnen zu können, zumal da – wie auf der Lekythos selbst sichtbar – z. B. auch die Satyrn derartige Nasen aufweisen. Bei den Lippen ist die Einordnung schwieriger, da sie keine genaue Übereinstimmung mit den übrigen Bildern afrikanischer Gesichtszüge aufweist: Während die Lippen bei diesen üblicherweise wulstig hervorkragen und verhältnismäßig viel Platz im Gesichtsfeld einnehmen, indem sie sowohl größer als die üblichen Lippen sind als auch deren Mundlinien weiter in den Backenbereich reichen,

nimmt die Lippenpartie der Frau auf der Lekythos in Athen sowohl zum Gesicht hin als auch nach außen hin um einiges mehr Platz ein. Zudem sind die Dimensionen der Ober- und Unterlippe unverhältnismäßig zu denen des restlichen Gesichtes; die Mundhöhle wiederum ist v. a. im Vergleich zu dem ebenfalls geöffneten Mund des Busiris auf dem Stamnos in Oxford (**Abb. 47.3**) ungleich größer.

Diese Lippengestaltung erinnert wiederum an einen anderen ikonographischen Bereich, der bereits bei der Einfachmarkierung der afrikanischen Physiognomien eine Rolle spielte¹¹⁶³: dem der komischen Theaterdarstellungen. Gerade der Vergleich der Lippenpartie der bereits behandelten rechten oberen weiblichen Zuschauerfigur auf dem apulischen Glockenkrater in London¹¹⁶⁴ mit derjenigen der Frau auf der Lekythos in Athen zeigt, dass erstens die Lippen weit aus dem Gesichtsfeld hinausragen und zweitens der Mund weit geöffnet und proportional sehr groß gestaltet ist. Die Lippen selbst allerdings sind – bis auf die charakteristische Einziehung unterhalb der Unterlippe – nicht besonders z. B. durch Linien vom Rest des Gesichtsfeldes abgesetzt. Das bewirkt, dass über die Dicke der Lippen keine Aussage getroffen werden kann, was aber auch bedeutet, dass es gar nicht wichtig war, die Größe der Lippen genau zu definieren. Im Gegensatz dazu ist auf der Lekythos in Athen die Dicke der Lippen schon durch das weite Hervorkragen genau zu erkennen. Zusätzlich dazu ist die Oberlippe in einem durchsichtigeren Glanzton gehalten als der Rest der Figur und ebendieser Farbton des gebrannten Tonschlickers findet sich auch um den Mundwinkel herum, was einerseits genau zur Dicke der hervorkragenden Oberlippe passt und andererseits die Aufmerksamkeit zusätzlich auf den Lippenbereich lenkt. Der Durchmesser der Lippen war also anscheinend derart wichtig, dass der Maler diese sogar durch unterschiedliche Glanztonnuancen vom Rest des Gesichtsfeldes absetzte¹¹⁶⁵.

Diese spezifische Ausführung ist doch ganz anders als die aus den komischen Theaterdarstellungen bekannten Lippenpartien, bei denen kein Wert auf die explizite Angabe der Dicke der Lippen gelegt wird, sondern der Fokus ganz auf den weiten, klaffenden

und konnte von Perseus gerettet werden, bevor Ketos ihr etwas antun konnte. Körperlicher Folter wurde die mythologische Andromeda nie ausgesetzt.

1160 Dazu Weis 1982. Der direkte Vergleich zeigte allerdings, dass die Darstellungen nur formal, aber nicht inhaltlich miteinander zu tun haben, vgl. Weis 1982, 25.

1161 Ebenso bereits Osborne 2011, 152.

1162 Dazu vgl. S. 129–131.

1163 Vgl. Kapitel II.3.4.

1164 Dazu vgl. S. 152–153. Ähnliche Beispiele s. auch Abb. 55. 58.

1165 Dieser Farbton findet sich auch zwischen der Einziehung der Nase-Stirn-Linie und dem Auge.

Mündern liegt. Eine große Mundhöhle wiederum ist auf der Lekythos in München freilich auch zu sehen, die Kinnlade hängt aber nicht derartig weit nach unten und hält damit den Mund gemeinsam mit der parallel zur Oberlippe verlaufenden Unterlippe noch vergleichsweise geschlossen. Auch die dicken und wulstigen Lippen der Frau auf der Lekythos in Athen finden unter den komischen Theaterdarstellungen keine Parallele. Ebenso wäre die Zeitstellung der Lekythos um 480/470 v. Chr. für eine komische Theaterdarstellung sehr früh, zumal da die bereits behandelte komische Parodie der Himmelfahrt des Herakles auf dem Chous in Paris (**Abb. 55**), die um 410 v. Chr. datiert, zum einen die früheste und zum anderen die einzige komische Theaterdarstellung der attischen Vasenmalerei ist¹¹⁶⁶.

Vielmehr weisen die Details eher in die Richtung der afrikanischen Gesichtszüge: Auch wenn die Lippen der Bilder schwarzafrikanischer Figuren durchaus von dieser Darstellung abweichen, ist die Betonung der Dicke der Lippen sowohl durch die explizite Kenntlichmachung als auch durch die veränderte Glanztonmischung doch signifikant. Gerade das Zusammenspiel der Gestaltung der Nase und der Betonung der Dicke der Lippen veranlasst, die Gesichtszüge der Frau vorsichtig als afrikanisch¹¹⁶⁷ zu deuten¹¹⁶⁸. Dennoch ist hier freilich nicht zwingend eine Angehörige eines schwarzafrikanischen Stammes zu sehen, die von Satyrn gequält wird; vielmehr können die afrikanischen Gesichtszüge der Frauenfigur in einen Zusammenhang mit der afrikanischen Physiognomie der Nike auf dem Chous in Paris (**Abb. 55**) und in unteritalischen Theaterszenen (**Abb. 59. 60**) gestellt werden, bei denen auf das Darstellungsmittel der afrikanischen Physiognomien zurückgegriffen wurde, um

– parallel zu den komisch-grotesken Masken – als weitere ikonographische Option die Trägerin zu karikieren, ohne aber selbst Maske zu sein¹¹⁶⁹. Das ursprünglich ethnisch zu verstehende Darstellungsmittel der afrikanischen Gesichtszüge verliert somit auch hier seinen eigentlichen Sinnzusammenhang und wird Mittel zum Zweck. Die Interpretationen der Forschung der Physiognomie der Frau als komische Maske¹¹⁷⁰ und deren Etikettierung als „grotesk“ oder „verzerrt“¹¹⁷¹ verwundern somit nicht, auch wenn diese sowohl durch die abweichenden ikonographischen Details als auch durch die Zeitstellung entkräftet werden. Dennoch sind die Funktionen, die die afrikanischen Physiognomien übernehmen, ähnlich, auch wenn sich die Gesichtszüge formal unterscheiden: Sie dienen dazu, die Frau möglichst weit von konventionellen Frauenfiguren zu distanzieren.

Die kurzen Haare der Frau, deren Spitzen auf Kinnhöhe sichtbar gemacht sind, sind eindeutig mit den Frisuren von Sklavinnendarstellungen zu parallelisieren und setzen die Figur in Bezug zu diesen Bildern¹¹⁷².

Der Körper der Frau wiederum ist eindeutiger zuzuordnen und findet seine Parallelen in der Ikonographie sog. Alternder Hetären: Obwohl die Beine verhältnismäßig schlank und damit konventionell gestaltet sind, enden die Oberschenkel in einem Hintern, der durch die starke Einziehung des unteren Rückens besonders betont ist und dadurch, auch wenn er nicht besonders stark nach hinten auskragt, einen ausladenden Eindruck macht. Ähnliches begegnete bereits auf dem Miniaturskyphos in München (**Abb. 78**), bei dem ebenfalls eine starke Einziehung des unteren Rückens zur Betonung des Gesäßes anzutreffen war. Ebenso ist der relativ unabhängige Einsatz der einzelnen Körperteile im Verhältnis zu den Körperproportionen kein ungewöhnliches Mittel in der Ikonographie sog. Alternder Hetären, bei denen bspw. das Mittel der Bauchrollen losgelöst von der Breite des Rumpfes und der Dicke der Oberschenkel

1166 Dazu vgl. S. 155.

1167 Ihre Gesichtszüge wurden bereits mehrfach als afrikanisch erkannt: Mayer 1891, 301; Snowden 1970, 155; Snowden 1976, 160; Buchholz 1976/1977, 261; Raeck 1981, 187; Halm-Tisserant 1989, 74; Frontisi-Ducroux 1995, 110; Steinhart 2004, 123; Osborne 2011, 152; Fabbri 2013, 281. Manche Forscher sprachen die Gesichtszüge der Frau zwar als afrikanisch an, machten aber ihre Unsicherheit – z. B. durch das Versehen mit einem Fragezeichen – deutlich: Weis 1982, 25; Henry 2011, 28; Parker 2015, 80 Anm. 185. Der Vergleich der Gesichtszüge der Frau mit denjenigen eines Affen bei Lorenzo Fabbri ist unangebracht, Fabbri 2013, 281.

1168 Eine weitere Parallele wären bspw. die Stirnfalten (dazu s. S. 215), die auch bei den schwarzfigurigen Gefährten des Memnon auf der Halsamphora in London (**Abb. 43**) zu sehen sind.

1169 Dazu vgl. Kapitel II.3.4.

1170 Die Verbindung stellte bereits Halm-Tisserant her, Halm-Tisserant 1989, 75. Auch bei Rosenberg 2015, 258.

1171 Hatzivassiliou 2010, 84; Fabbri 2013, 281.

1172 Die von Osborne vorgeschlagene Identifikation der Haare der Frau als ethnisches, den afrikanischen Gesichtszügen der Frau zugeordnetes Merkmal ist zurückzuweisen, vgl. Osborne 2011, 152 Anm. 81. Dazu vgl. auch S. 55–57 mit Anm. 269. 498.

aufzutreten konnte¹¹⁷³. An die Stelle der Bauchrollen tritt bei der Frau auf der Lekythos in Athen der kugelige Bauch, der trotzdem dieselbe Funktion erfüllt¹¹⁷⁴. Ähnlich wie bei den Frauen auf den Kyliken in Malibu (**Abb. 22.5**), in Florenz (**Abb. 25.2. 25.4**) und in Paris (**Abb. 26.4. 26.7**) ist auch hier auf der Seitenansicht des dicken Bauches zu dessen Betonung Binnenzeichnung angebracht, wobei es sich hierbei nicht um die Verlängerungen der Hüft- und Achsellinie handelt, sondern um eine weitere Linie, die zwar aus dem Strich zur Angabe des Hüftknochens entspringt, aber kurvig bis unter die Brust reicht. Eine weitere Parallele sind die Hängebrüste, deren Schwerpunkt nach unten zeigt und deren Linien zum Dekolleté stark verlängert sind. Gerade letzteres kommt in jeder Darstellung sog. Alternder Hetären vor¹¹⁷⁵ und wird in diesen neben den wuchtigen und derben Körperformen zur Unmissverständlichkeit alter Körper hinzugefügt¹¹⁷⁶. Auch die kinnlangen Haare der Sklavinnenfiguren finden ihre Entsprechung in derlei Bildern. Die Körpergestaltung der Frau auf der Lekythos in Athen weist also deutliche Parallelen mit den Bildern sog. Alternder Hetären auf, was gerade durch ihr gemeinsames Auftreten in einer Figur besonders deutlich wird.

Ebenso muss es sich – wie mittels der afrikanischen Gesichtszüge nicht unbedingt die Darstellung einer Schwarzafrikanerin intendiert gewesen sein muss – hier analog dazu auch nicht zwingend

um eine alte Frau oder gar um eine Hetäre¹¹⁷⁷ handeln. Sind die Körper auf den Bildern sog. Alternder Hetären noch eindeutig als „alt“ anzusprechen, verlieren die Merkmale – ähnlich wie bei der ethnischen Kennzeichnung der afrikanischen Physiognomien – in diesem Bild ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang. Dies geschah bereits mit den Alterszügen im Gesicht der Thrakerinnen auf der Hydria in Würzburg (**Abb. 20**), die diese eben nicht als alte Thrakerinnen auszeichneten, sondern als Mittel zu verstehen waren, die Figuren durch übertriebene Alterskennzeichnung als Karikaturen erkennbar zu machen¹¹⁷⁸. Analog dazu können auch die Gestaltungselemente des Körpers – ebenso wie die der Gesichter – beim Einsatz von aus der Ikonographie sog. Alternder Hetären bekannter Bildelemente nicht nur völlig unabhängig von bildinternen Altersbezügen agieren, sondern auch in einen völlig neuen Zusammenhang übertragen werden, in dem Alter überhaupt keine Darstellungsabsicht mehr ist.

Für die Einordnung der Frau auf der Lekythos in Athen bedeuten diese Beobachtungen Folgendes: Sie wird dem Betrachter mit afrikanischen Gesichtszügen, kinnlangen Haaren und mit einem derben, massigen alten Körper präsentiert, ohne eine afrikanische alte Sklavin oder Hetäre zu sein. Ähnlich wie bei der Frau auf dem Miniaturskyphos in München (**Abb. 78**) verschmelzen hier Anleihen aus mehreren Ikonographien, die aus in überspitzter Weise geschilderten Zusammenhängen kommen. Die Bildkontexte, in denen die alten, derben Körper der sog. Alternden Hetären üblicherweise auftreten, korrespondieren mit der hier betrachteten Lekythos in Athen. Auch hier ist die Frauenfigur extremer Gewalt ausgesetzt, die sogar noch ausgeprägter und erfindungsreicher vonstaten geht als auf den übrigen Bildern sog. Alternder Hetären, die „lediglich“ von Pantoffeln geschlagen werden, während die Frau auf der Lekythos in Athen ausgepeitscht und mit einer Mörserkeule verprügelt, eine Fackel an den Schambereich gehalten und ihre Zunge mit einer Zange aus dem Mund gezogen bekommt. Die Satyrn übernehmen dabei die Rolle der Freier, die die körperliche Gewalt ausüben. Auch hier ist die Auswahl der Charaktere wiederum passend herausgesucht: Gesellschaftliche Grenz-

1173 Dazu vgl. S. 66–67.

1174 Halm-Tisserant deutet den kugeligen Bauch der Frau als zugehörig zu den „caractéristiques ethniques“, Halm-Tisserant 1989, 74. Diese Art von Bauchgestaltung taucht aber bei den einfachmarkierten Bildern von Frauen mit afrikanischen Physiognomien nie auf, sondern ist nur in der Ikonographie sog. Alternder Hetären zu finden.

1175 Der Vorschlag Osbornes, die Brüste als ethnisches Zeichen in einen Zusammenhang mit den afrikanischen Gesichtszügen der Frau zu stellen, ist zurückzuweisen, vgl. Osborne 2011, 152 Anm. 81. Dazu vgl. auch Anm. 1172.

1176 Interessanterweise sind auch die Brüste der „Lamia“ auf der Oinochoe ehemals in Berlin langgezogen und hängend. Daran lässt sich gut sehen, dass diese Art von Brüsten nicht auf die Bilder von sog. Alternden Hetären beschränkt sind, sondern auch isoliert – wie hier bei Schreckensgestalten oder Monstern (Fabbri 2013) – auftreten können, bei denen vermutlich ebenfalls die Differenz von konventionellen Frauenfiguren im Vordergrund steht. Eine genaue Einordnung dieses Phänomens kann in diesem Rahmen nicht erfolgen.

1177 So Girard 2015, 113. M. W. werden Hetärenfiguren nie mit Charakterisierungen ausgestattet, die sie in ihrer ethnischen Herkunft markieren könnten, dazu vgl. auch S. 210 mit Anm. 1114.

1178 Vgl. S. 60–61.

situationen werden am besten und glaubhaftesten von ikonographischen Grenzfällen ausgeführt. Auch wenn die Präsenz von Satyrn in der attischen Vasenmalerei recht verbreitet ist, nehmen sie mit ihrem Habitus doch tendenziell die Gegenposition zu dem üblichen, konventionellen und normkonformen Verhalten attischer „Bürger“ ein¹¹⁷⁹. Auch sog. Alternde Hetären fungieren als extremer Gegenpol einerseits zu den Freiern und andererseits zu konventionellen Frauenfiguren, was gerade durch ihre ungewöhnliche und aufsehenerregende Ikonographie ausgedrückt wird. Ihre derben und massigen Körperformen scheinen ein geeignetes Mittel gewesen zu sein, um Unerwartetes, Extremes und die Überschreitung von Grenzen zum Ausdruck bringen zu können. Welche Akteure könnten die extreme und unerwartete Drastigkeit der vorgenommenen Gewaltausbrüche besser veranschaulichen als Satyrn und eine mit dem Körper einer sog. Alternden Hetäre ausgestattete Frauenfigur?

Interessant ist, dass im Gegensatz zu den Bildern der sog. Alternden Hetären Sexualität hier keine Rolle spielt¹¹⁸⁰. Die Satyrn, die die Frauenfigur angreifen, haben keine eregierten Phallos, sondern sind – soweit erkennbar – entweder mit einem kleinen, zurückhaltenden oder – im Fall des rechten Beobachtersatyrn – mit einem zur Kynodesme gebundenen Glied ausgestattet. Beides kommt bei Satyrfiguren durchaus vor¹¹⁸¹, im Vergleich mit den mit „Riesenphallos“¹¹⁸² präsentierten Freiern verwundert dies aber und wird gerade dadurch bedeutsam. Der Fokus dieser Darstellung verschiebt sich also im Vergleich zu den herkömmlichen Bildern sog. Alternder Hetären von Gewalt in einer sexualisierten Atmosphäre allein auf die dafür in allen erfindungsreichen Facetten präsentierte starke Gewalt gegen die wehrlose und gefesselte Frau. Letzteres ist ebenso ein Bildmittel, das eine gewisse Drastik in den Zusammenhang einfügt, da die sog. Alternden Hetären zwar z. T. bewegungsunfähig gemacht werden, indem sie in eine Art „Schwitzkasten“ genommen (**Abb. 26.4**) oder deren Hände unter den Knien eines Freiers festgehalten werden (**Abb. 26.7**), aber nie gefesselt werden. Der durchaus mögliche, aber leider nicht mehr rekonst-

ruierbare eregierte Phallos, der die Frauenfigur auf der Lekythos in Athen zu einem Hermaphroditen machen würde, wäre somit der einzige Verweis auf eine bevorstehende oder bereits vollzogene sexuelle Handlung¹¹⁸³, die bei den Bildern sog. Alternder Hetären fast immer¹¹⁸⁴ expliziert wird¹¹⁸⁵. Leider ist dessen Existenz nicht mehr zweifelsfrei gesichert, wobei diese Option für die ikonographische Präsentation der Frau keinen Unterschied machen würde; die ikonographische Gestaltung des Körpers bleibt auch mit einem männlichen Geschlechtsteil dieselbe¹¹⁸⁶ und verweist auf die Ikonographie sog. Alternder Hetären.

Daneben spielen mehrere Elemente der Ikonographie der Frau auf der Lekythos in Athen auf einen humoristischen Hintergrund an: Gerade die in komischen Theaterdarstellungen eingesetzte Möglichkeit der Karikatur der Figur mittels afrikanischer Gesichtszüge und ihre enge inhaltliche und formale Verwandtschaft mit der dionysischen Welt findet ihre Entsprechung in der Lekythos in Athen, die durch die Präsenz der Satyrn im Bild noch weiter vertieft wird. Dabei ist aber die zeitliche Diskrepanz der Lekythos in Athen um 480/470 und der ersten und einzigen attischen komischen Theaterdarstellung um 410 auf dem Chous in Paris (**Abb. 55**), bei der die komisch-karikative Funktion der afrikanischen Physiognomien zu fassen ist, zu beachten. Diese macht eine explizit auf diesen Hintergrund rekurrierende karikierende Wirkung der afrikanischen Gesichtszüge unwahrscheinlich. Doch auch die alten Gesichter der Thrakerinnen auf der Hydria in Würzburg (**Abb. 20**) verloren bereits den ursprünglichen Hintergrund, um sie nicht als alte Thrakerinnen, sondern als Karikaturen zu kennzeichnen. Gerade dieses Einfügen überraschender und ungewöhnlicher Elemente in eine standardisierte Szene macht das Bild darüber hinaus als Parodie herkömmlicher Darstellungen der Ermordung des Orpheus verständlich. Analog dazu

1179 Dazu vgl. Stähli 1999, 171–173; Mitchell 2009, 302–311; Heinemann 2016, bes. 103–156.

1180 Anders: Halm-Tisserant 1989, 76; Parker 2015, 80 Anm. 185. Eine Vergewaltigung der Frau möchten Buschor 1927; Henry 2011, 28 erkennen.

1181 Dazu vgl. Heinemann 2016, 134–148.

1182 Eine Ausnahme findet sich auf der Lekythos in London (Abb. 21.2), wobei die Rolle des Mannes als Freier nicht sicher ist, vgl. auch Anm. 1184.

1183 Zum Zusammenhang zwischen Sexszenen und Hermaphroditen vgl. z. B. Stähli 1999, 269–275.

1184 Die Ausnahme ist wiederum die Lekythos in London (Abb. 21), auf der nur schwer sexuelle Untertöne zu erkennen sind, vgl. auch Anm. 1182.

1185 Vielleicht wäre auch das möglicherweise als entflammend zu interpretierende Schamhaar als Anspielung auf einen sexuellen Hintergrund zu deuten (auch Halm-Tisserant 1989, 72), wobei dies doch als um einiges unexpliziter – und damit unwahrscheinlicher – einzustufen ist. Zu möglichen Konnotationen dieser Form der „Intimepilation“ vgl. ebenso Halm-Tisserant 1989, 72, 74. Zu Epilation allgemein vgl. Lavergne 2011.

1186 Ähnlich bereits Rosenberg 2015, 258 Anm. 42.

wurden auch bei den Darstellungen sog. Alternder Hetären immer wieder Stimmen laut, die in den Szenen sexualisierter Gewalt humoristische Untertöne erkennen wollten. Da es kein standardisiertes Repertoire von derlei Darstellungen gibt und dadurch eine Parodie einer bestimmten Szene gar nicht funktionieren würde, wäre – möchte man humoristische Intentionen im Bild erkennen – eine Karikatur die wahrscheinlichere Lesart, die auf der Übertreibung der Charakteristiken einer Figur fußt¹¹⁸⁷. Diese Variante einer Karikatur könnte ebenso der Fall auf der Lekythos in Athen sein¹¹⁸⁸, da zur Erkennbarkeit einer möglichen Parodie auch hier die Standardszene fehlt, auf die sich die kleinen Veränderungen des Bildgefüges beziehen könnten.

Die karikative Wirkung der ikonographischen Aufmachung der Frauenfigur ist aber sicherlich nicht die einzige Bildaussage, die getroffen werden sollte. Es handelt sich hierbei vielmehr um eine Zusammensetzung aus verschiedenen Ikonographien und Darstellungstraditionen, die z. T. ihre spezifischen Bedeutungsfacetten mit in den Bildzusammenhang bringen und diese sich miteinander verzahnen¹¹⁸⁹. Daher muss die Frauenfigur auch gar keinen spezifischen mythologischen Hintergrund und damit eine eindeutige Lesart haben, um sie verstehen zu können. Somit werden die Unsicherheiten bei der Benennung der Figur bspw. als „Afrikanerin“, „Monster“ oder auch „Hermaphrodit“ erklärbar: Ein eindeutiger Deutungshintergrund war anscheinend gar nicht intendiert, vielmehr ging es darum, die Figur möglichst weit von einer konventionellen Frauenfigur zu entfernen, um gerade durch die Distanz extreme und unerwartete Grenzsituationen darstellen zu können, für die gerade der Gegenpol zu konventionellen Frauenfiguren notwendig war. Auch hier greift somit die bloße Bezeichnung der Frau als „hässlich“ oder „eklig“¹¹⁹⁰ zu kurz. Die mögliche Option der Ausstattung der Frauenfigur mit einem eregierten Phallos macht die Figur noch aufsehenerregender und spannender¹¹⁹¹; und genau das war es, worum es ging:

1187 Vgl. dazu S. 76. Ähnlich bereits bei Rosenberg 2015, 258.

1188 Als Karikatur beschrieben haben die Figur bereits Halm-Tisserant 1989, 75; Rosenberg 2015, 258.

1189 Bereits Halm-Tisserant erkannte: „Le Peintre de la Mégère peut, en définitive, s’être tourné vers des sources multiples: modèle iconographique antérieur, mises en scènes de théâtre, souvenirs visuels de supplées réels.“, Halm-Tisserant 1989, 72.

1190 Vgl. z. B. Mayer 1891, 301; Schmidt 2005, 40; Hatzivassiliou 2010, 84.

1191 Dazu vgl. z. B. Stähli 1999, bes. 271–272.

Um das Aufsehenerregende und Grenzüberschreitende, für dessen Veranschaulichung die Kombination des Körpers sog. Alternder Hetären und eines mit einer afrikanischen Physiognomie versehenen Gesichts das geeignete Darstellungsinstrument gewesen zu sein scheint.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass somit die Darstellung auf der Lekythos in Athen direkt mit derjenigen auf dem Miniaturskyphos zu parallelisieren ist, die zwar beide unterschiedliche Geschichten erzählen, aber mit den gleichen Darstellungsmitteln arbeiten, um die intendierte Bildaussage zu übermitteln. Bei beiden Figuren verschmelzen verschiedene Bildelemente aus aufsehenerregenden Bildkontexten, die ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang entnommen und neu kombiniert werden. Gerade diese Verzahnung verschiedener Bedeutungsebenen macht beide Frauen zu aussagekräftigen Figuren, ohne dass sie benenn- oder etikettierbar wären. So konnte die Frau auf dem Miniaturskyphos in München noch als Parodie gängiger Darstellungen eines dionysischen Festes erkannt werden, während die Szene auf der Lekythos in Athen keinerlei Parallelen in der attischen Vasenmalerei hat. Dennoch können bei beiden gerade durch ihre ikonographische Aufmachung vielschichtige Bildaussagen abgeleitet werden: Beide haben zum Ziel, die nötige Distanz zu konventionellen Frauenfiguren aufzubauen, um das karikierte Fehlverhalten der Frau auf dem Miniaturskyphos in München als solches zu charakterisieren und die extreme und unerwartet gewaltvolle Grenzsituation auf der Lekythos in Athen mit den geeigneten Bildmitteln veranschaulichen zu können. Dass sich beide Frauenfiguren in dionysischen Welten bewegen, die oftmals als Gegenpol zur herkömmlichen (Alltags-) Welt konstruiert werden, kann kein Zufall sein.

IV Resümee: Unkonventionelle Frauenfiguren als Bildmittel der Differenzierung und Ambivalenz

Die Methodik der vorliegenden Untersuchung nahm die ikonographische Präsentation des Körpers von Frauenfiguren als sichtbaren Ausdruck gesellschaftlicher Rollenvorstellungen in den Fokus. Dabei wurde ein Hierarchiemodell entwickelt, das die einzelnen Bildelemente der Körper und Gesichter in veränderliche *auf dem Körper* aufliegende und permanente *mit dem Körper* verbundene Kennzeichnungen einteilte und sie je nach Relevanz für den Bildzusammenhang gewichtete. Letztere, mit dem Begriff „physiognomische Charakterisierungen“ belegte Bildelemente betrafen die in den Körper eingeschriebenen Merkmale der Alterszüge, Tätowierungen und afrikanischen Physiognomien, die zunächst in der Einfachmarkierung und dann in der Überlagerung untereinander behandelt wurden. Dabei war es wichtig, zunächst den einzelnen Bildelementen im Fundus der attischen Vasenmalerei nachzuspüren, um einen Überblick über die Bildkontexte und jeweiligen Konnotationen in den verschiedenen Bildzusammenhängen zu erhalten. Diese Methodik, eben nicht von bestimmten Bildthemen auszugehen, sondern die einzelnen Kennzeichnungen als Bestandteile der Körper von Frauenfiguren in den Blick zu nehmen, führte dazu, dass in der vorliegenden Untersuchung sehr viele unterschiedliche Darstellungskontexte mit ihren jeweils eigenen Gesetzmäßigkeiten behandelt wurden. Gerade aufgrund dieser Vielfalt soll am Ende der Ausführungen ein Überblick über die hauptsächlichen Themenkomplexe gegeben werden, zu deren Veranschaulichung die hier behandelten

Frauenfiguren mit ihren Alterszügen, Tätowierungen und afrikanischen Physiognomien beitragen, und gleichzeitig eine Übersicht der Funktionen erfolgen, die diese andersartigen Frauen in den jeweiligen Themenkomplexen übernehmen. Die dazu verwendeten ikonographischen Mechanismen sollen die Ausführungen abrunden.

Hinsichtlich der behandelten Themen der vorliegenden Vasenbilder sollen hier v. a. diejenigen in den Vordergrund gerückt werden, die von mehreren Darstellungen aufgegriffen werden – diejenigen Themenbereiche, die nur von einzelnen Vasenbildern angesprochen werden, sind in den jeweiligen Kapiteln nachzulesen. Dabei sind hauptsächlich zwei große Themenkomplexe für eine Übersicht über die Vasenbilder, in denen Frauenfiguren mit physiognomischen Charakterisierungen auftreten, zu nennen: Gewaltbilder bzw. Szenen im Zusammenhang mit emotionsgeladener Verzweiflung und Karikaturen bzw. Parodien.

Ein Überblick über Bilder von Gewalt gegen Menschen (oder auch Tiere) und von expressivem Schmerz wurde in **Abb. 83** zusammengestellt, wobei die dargestellten Frauenfiguren in Täter (links) und Opfer (rechts) aufgeteilt wurden. Auch wenn die Themenkomplexe Gewalt und Verzweiflung auf den ersten Blick unterschiedlich sein mögen, wurden sie hier dennoch in einem Schaubild zusammengefasst, da die Strategien des Einsatzes von Emotionen in den Bildzusammenhang und der Sympathieführung ähnlich funktionieren.

Beide fungieren als Kehrseiten der Phänomene menschlicher Angst bzw. Aggression in der situativen Verwendung von Gewalt – sei es aus der Täter- oder Opferperspektive – und deren mögliche unmittelbare Folgen der starken Trauer der Angehörigen. Mit beiden Komponenten beschäftigen sich insgesamt 18 der in dieser Untersuchung behandelten 29 Vasenbilder und stellen damit eine verhältnismäßig große Gruppe innerhalb der mit physiognomischen Kennzeichnungen versehenen Frauenfiguren dar.

Bei der Zusammenstellung fällt auf, dass die mit Alterszügen ausgestatteten Frauen nie Täterinnen sind, sondern – bis auf eine Ausnahme – ausschließlich die Opferposition einnehmen. Die durch die Alterszüge ins Bild gesetzte körperliche Schwäche und Hilflosigkeit passt nicht mit dem Bild einer Angreiferin zusammen. Auch wenn bei den Aithradarstellungen die Fürsorge und der Schutz durch ihre Enkel im Vordergrund stehen, korreliert gerade die Gefahr, die von der sie umgebenden Gewalt ausgeht, mit der Intensität ihrer Alterszüge. Die unabhängig von tatsächlichen Altersbeziehungen einsetzbare Alterskennzeichnung ist ein beliebtes Mittel, um alte Figuren in Kampfszenen wie bspw. Ilioupersisdarstellungen als passive, hilflose Spielbälle der die Kampfhandlungen vollziehenden Jungen einzusetzen und damit Gebrechlichkeit zu visualisieren. Dadurch kann, je nach Menge und Grad der Alterszüge, die Dramatik der gezeigten Szenerie erhöht oder auch bewusst entschärft werden. Die Alterszüge der Heldennutter Aithra, eines von zwei Beispielen einer eindeutig als alt gekennzeichneten Mutter, dienen folglich feinen Nuancierungen der Emotionsführung und sind damit integraler Bestandteil der Botschaft der Gesamtdarstellung. Das Gegenbeispiel der Graiai zeigt das andere Ende der Skala: Deren Alterskennzeichnung beschränkt sich lediglich auf ihre weißen Haare und greift nicht in die Gesichtszüge ein, die völlig konventionell gehalten sind. Passend dazu sind sie als Figuren keine Träger der emotionalen Dramatik um den Tod ihres Schützlings Medusa und beschränken sich auf ruhiges Sitzen oder zeigen zumindest in einem Fall leicht nach oben gereckte, allerdings angewinkelte Arme. Anrührende Szenen der Fürsorge sind hier nicht zu sehen, weshalb sie auch in diese Übersicht nicht aufgenommen wurden. Man könnte vermuten, dass sie nur zu Erkennungszwecken mit weißem Haar ausgestattet wurden, da man sie sonst möglicherweise nicht

als Graiai erkannt hätte; anscheinend wurde aber bewusst auf die ausdrucksstarke Kennzeichnung der Gesichter durch Alterszüge verzichtet.

Gerade im Vergleich mit den Graiai, deren Schützling Medusa von Perseus getötet wird, zeigt sich, was die Implementierung von Alterszügen im Bild bewirken kann: Während bei den Aithradarstellungen noch ihre Hilflosigkeit in einer Gefahrensituation im Vordergrund stand, ist das Bildthema in Darstellungen mit Ammenfiguren die Trauer um den jung verstorbenen Schützling. Die mit Alterszügen, thrakischen Tätowierungen und kinnlangen Haaren in dreifacher Weise markierten Frauenfiguren verkörpern durch ihre gleichsam in das Gesicht eingegrabenen Alterszüge den Schmerz über den Verlust, der mit der durch die Alterszüge ausgedrückten Schwäche der Ammen in Wechselwirkung tritt. Gerade die anrührende Kombination der innigen emotionalen Verbindung der Amme zu ihrem Schützling mit ihrer Hilflosigkeit und Gebrechlichkeit macht die alte Amme zu einer Trägerfigur größter Emotionalität, eine Rolle, die eine – üblicherweise jung gezeigte – Mutter nicht übernehmen könnte. Eine konventionelle Frauenfigur wäre an dieser Stelle zu wenig aussagekräftig gewesen. Die Alterszüge der Ammenfiguren unterstreichen also die Tragik eines frühen Todes, was die Bedeutung von Alter in der attischen Vasenmalerei um eine weitere Komponente vertieft. In dieser Funktion können Ammenfiguren auch schlaglichtartig in mythologischen Zusammenhängen wie bspw. der Blendung des Thamyras oder der Tötung der Krommyonischen Sau durch Theseus auftauchen, in denen die Emotionalität der dramatischen Situation durch ihre Präsenz gleichsam verkörpert wird.

Auch die sog. Alternden Hetären nehmen in Gewaltszenen stets die Opferposition ein, auch wenn ihre Körpergestaltung keine Gebrechlichkeit, sondern massige und derbe Präsenz ausdrücken soll. Sie wehren sich nie oder drehen gar die Dominanzverhältnisse um, was wiederum dazu passt, dass gesellschaftliche Grenzsituationen am besten und glaubhaftesten von ikonographischen Grenzfällen veranschaulicht werden können. Deren aufsehenerregende körperliche Gestaltung in Gewaltszenen dient dazu, einen möglichst starken Gegenpol zu den gewaltausübenden Männern, aber auch zu konventionellen Frauenfiguren zu bilden. Dabei ist gerade die Verbindung zwischen Alterszügen im Gesicht und der derben massigen Präsenz ihrer alten Körper das geeignete Darstellungsinstrument.

Die einzigen mit Alterszügen ausgestatteten Täterinnen finden sich auf der Hydria in Würzburg, deren Protagonistinnen nur zu Zwecken der Kenntlichmachung einer Karikatur mit Alterszügen ausgestattet sind und daher dem Habitus der den Orpheus ermordenden Thrakerinnen verpflichtet sind. Passend dazu sind nur ihre Gesichter mit Alterszügen ausgestattet, während ihre Körper keine Anzeichen einer altersbedingten Schwäche zeigen.

Die Tätowierungen sind – ähnlich wie bei den Alterszügen – nicht als reale Zeugnisse thrakischer Tätowierungen, sondern als ikonographische Markierungen der Haut zur Zuschreibung einer bestimmten ethnischen Identität zu verstehen, deren Etikettierung auf der Grundlage der eigenen (Seh-)Gewohnheiten stattfindet. Auch sie können unabhängig von der tatsächlichen Herkunft der Figur ins Bild gesetzt werden, da die Konstruktion einer auf der Selbstsicht basierenden Differenz anscheinend wichtiger war als eine ethnographisch korrekte Darstellung. Im Gegensatz zu den Alterszügen ist die thrakische Identität der Frauenfiguren nicht durch Kriterien wie der Menge und dem Grad intensivierbar, wobei auch hier nicht pauschalisiert werden darf, wie der Münchner Kolonettenkrater eindrücklich vor Augen führt.

Das zeigt auch die interessante Aufteilung in Täter- und Opferfiguren der Bilder von mit thrakischen Tätowierungen ausgestatteten Frauenfiguren: So werden die Tätowierungen der wilden, Orpheus meuchelnden Thrakerinnen dazu benutzt, in der Verbindung mit mehreren anderen Elementen Bilder kräftiger, wehrhafter und gefährlicher Frauen zu erschaffen. Die mangelnde Übereinstimmung der Häufigkeit der Tätowierungen mit derjenigen der zusätzlichen Charakterisierungsmittel macht aber deutlich, dass die Markierungen der Haut an sich eben nicht als Zeichen von Wildheit fungieren. Um das im antiken Verständnis eigentlich asymmetrische Kräfteverhältnis zwischen einer dominanten Frau und einem unterlegenen Mann auszugleichen, sind die Thrakerinnen im Kampf als besonders überlegen gekennzeichnet, was wiederum betont, dass das herkömmliche Geschlechterverhältnis umgedreht ist. Die teilweise wie eine Art „Kriegsbemalung“ wirkende publikumswirksame Inszenierung der thrakischen Tätowierungen an den Kulminationspunkten der Gewalt zeigt, dass die sinnhafte Kennzeichnung der Haut in dieser Art von Gewaltdarstellung durchaus eine Rolle innerhalb der Charakterisierung einer

Frauenfigur als aufsehenerregend, gefährlich und einem Mann überlegen spielt – interessanterweise aber ohne explizit Zeichen von Wildheit zu sein. Auf der anderen Seite finden sich die ebenfalls mit Tätowierungen ausgestatteten Ammenfiguren auf der Opferseite wieder, da sie der verzweifelten und emotionalen Trauer der Angehörigen Ausdruck verleihen. Auch wenn deren verstorbene Schützlinge nicht unbedingt einen gewaltvollen Tod z. B. im Kampf erfahren haben müssen, steht hier dennoch die Trauer um einen durch tragische Umstände, wie z. B. durch Krankheit, zu früh und damit im antiken Verständnis unnatürlich zu Tode gekommenen jungen Menschen im Vordergrund. Hier ist eine markante Korrelation zwischen einer starken Trauergeste mit nach oben ausgestreckten, an den Ellenbogen durchgedrückten Armen in Verbindung mit einem nach oben gewandten Gesicht und der Ausstattung dieser Frauenfiguren mit Tätowierungen zu verzeichnen, zumal da dieser Gestus im Repertoire der standardisierten Trauergesten keine Parallelen findet. Diese Bewegung drückt starke emotionale Verzweiflung aus, die bei konventionellen Frauenfiguren offensichtlich nicht möglich ist. Die Tätowierungen haben in diesen Bildzusammenhängen die Funktion, die Frauenfigur gleichsam zur Verkörperung extremer Verzweiflung ob des frühen Todes des Schützlings zu befähigen, indem sie in ihrer fremden Herkunft betont wird. Tätowierungen waren aufgrund der schriftlich belegten Vorliebe für thrakische Ammen dafür besonders geeignet und kennzeichnen die Amme in diesen Bildern als Trägerfigur des extremen Schmerzes, den die Angehörigen empfinden müssen und den eine Mutterfigur in den ansonsten stark normativen Begräbnisszenen nicht ausdrücken könnte. Trotzdem entsteht die Emotionalität der Darstellung nicht durch die Tätowierungen, sondern durch die Gestik und die Alterszüge der Ammen. Die Tätowierungen kennzeichnen die Figuren nur wertneutral in ihrer fremden Herkunft und geben den Ammen aber gerade dadurch gleichsam die Berechtigung, als Schlüsselfiguren in einem Begräbnis zu fungieren. Als alte thrakische Sklavinnen können sie die Emotionen der Angehörigen visualisieren, indem sie die Position einnehmen, die üblicherweise der Mutter vorbehalten ist. Um sie nicht mit der Mutter zu verwechseln und sie zweifelsfrei als Amme erkennbar zu machen, musste sie aber anscheinend dreifach markiert werden. Diese Kombination der dreifachen Kennzeichnung der physischen, ethnischen und sozialen Charakterisierung von

Ammen kann auch unabhängig vom Erzählverlauf in mythologische Bilder eingefügt werden. So beklagt eine oft fälschlicherweise als Argiope bezeichnete Amme die Erblindung des Thamyras, während Krommyo in einer Gefahrensituation für ihren tierischen Schützling das dreifachmarkierte Ammenschema auch völlig unabhängig von einer thrakischen Herkunft annimmt. Die Tätowierungen scheinen also zu einem untrennbaren Bestandteil einer festgeschriebenen Ammenikonographie geworden zu sein, die zwar zu extremer Trauer berechtigt, aber nicht mehr in jedem Fall auf einen thrakischen Hintergrund der Figur verweist. Die spezifische Sinnggebung der Charakterisierung durch Tätowierungen wird somit erst durch den Bildkontext gegeben.

Dass es möglich ist, sowohl Täterinnen als auch Opfer mit Tätowierungen zu charakterisieren, ohne Widersprüche auszulösen, zeigt bereits die der Verwendung thrakischer Tätowierungen inhärente Ambivalenz. Das Mittel der Charakterisierung einer Figur durch Tätowierungen kann abseits von seiner Sinnggebung der Kennzeichnung der ethnischen Herkunft in Darstellungen im Zusammenhang mit gewaltsamem und unnatürlichem Sterben eben sowohl als Blickfang auf der Haut gefährlicher, unberechenbarer Frauen als auch als Berechtigung der Verkörperung der extremen Trauer der Angehörigen eingesetzt werden. Mit welcher Konnotation die an sich wertneutralen Tätowierungen in das Bildgefüge eingefügt werden, lässt sich nur unter Einbeziehung sämtlicher Bildebenen entscheiden und ist daher deutlich flexibler einsetzbar als die Alterszüge. Eben diese Ambivalenz und Flexibilität herzustellen, kann nur durch die Tätowierungen erfolgen, deren Auftauchen im Bildzusammenhang sowohl durch die mythologische Geschichte der Ermordung des Orpheus als auch durch die schriftlich belegte Beliebtheit thrakischer Ammen gerechtfertigt ist. Gerade diese Funktion der Tätowierungen bewirkt, dass deren spezifische Bedeutung von Kontext zu Kontext neu verhandelt und nicht pauschalisiert werden kann. Interessant ist, dass – bis auf zwei Ausnahmen – *alle* Bilder mit thrakischen Tätowierungen im erweiterten Kontext von Gewalt und Trauer vorkommen und beide Seiten des Ausübens und der Folgen von Gewalt gleichermaßen visualisieren. Das zeigt, wie verbunden das Versehen einer Figur mit Tätowierungen mit dieser Thematik ist. Die Ausnahmen betreffen die thrakischen Sklavinnen am Brunnen, bei denen körperliche Arbeit bzw. das Spiel mit exotischen Reizen

Bildthema ist, und Geropso in der sog. Schulwegszene, die zwar ebenfalls innerhalb einer Szene mit bevorstehender Gewalt ihren Platz findet, deren Funktion als Trägerfigur einer Vorahnung aber nicht als gesichert gelten kann.

Die einzige Darstellung, in der afrikanische Gesichtszüge bei einer Frauenfigur in gewaltvollen Kontexten vorkommen, ist die von Satyrn gequälte Frau auf der Athener Lekythos. Diese ist durch ihre Körpergestaltung dem Habitus der sog. Alternden Hetären verpflichtet, die in gewaltvollen Szenen stets die Opferrolle einnehmen. Durch den Bildkontext der als parodistische Element eingefügten afrikanischen Gesichtszüge ist das Bild aber nicht als Folter einer Angehörigen eines schwarzafrikanischen Volkes zu verstehen. Auch sonst sind Gewalt oder emotionsgeladene Verzweiflung in der Ikonographie afrikanischer Frauen kein Thema.

Eine Aufstellung derjenigen physiognomischen Charakterisierungen, die innerhalb einer Karikatur bzw. Parodie auftreten, ist in Abb. 84 visualisiert. Im Unterschied zu einer auf der Übertreibung charakteristischer Eigenschaften einer Figur basierenden Karikatur, ist zum Verständnis eines parodierten Bildes ein bekanntes, meist recht standardisiertes Darstellungsschema nötig, das zwar durch mehrere überraschende und ungewöhnliche Elemente verändert wird, deren zugrundeliegende Szene aber trotzdem erkennbar ist. In der Zusammenschau der verschiedenen Vasenbilder, in denen eine Karikatur vorkommt oder die Szene parodiert ist, fällt Folgendes auf:

Im Bereich der Alterszüge können sowohl die Gebrechlichkeit als auch die Derbheit der alten Frauen als Grundlage dienen, auf der die Figur der Lächerlichkeit preisgegeben wird. So konnten die starken Alterszüge der Frau inmitten einer Ilioupersisszene auf der Bostoner Kylix gleichzeitig als Karikatur durch Alter und Karikatur des Alters fungieren, die gerade durch die Übertreibung charakteristischer Eigenschaften – und damit der Alterszüge – als humorvolle Formeln erkennbar werden.

Den Bildern sog. Alternder Hetären kann zwar aufgrund ihrer ausladenden Körperformen durchaus eine intendierte Übertreibung unterstellt werden, deren karikative Wirkung ist aber nicht zweifelsfrei festzustellen, weshalb diese Bilder in der Übersicht ausgespart wurden. Diejenigen Vasenbilder aber, in denen Elemente dieser Körperformen mit afrikanischen Physiognomien kom-

biniert werden, sind gerade deshalb durchaus als Karikaturen zu deuten. Auch wenn die körperliche Aufmachung der Frau auf dem Münchner Miniaturskyphos zwar grundsätzlich näher an den sog. Alternden Hetären anzusiedeln ist und auch ihr Habitus in diese Richtung weist, ist sie dennoch nicht uneingeschränkt als Hetäre mit einem alten Körper zu deuten. Die Körperformen der Frau auf der Athener Lekythos sind wiederum enger mit den Körpern der sog. Alternden Hetären zu parallelisieren, aber auch sie ist nicht als Hetäre anzusprechen. In der Körpergestaltung beider Frauen verbinden sich vielmehr ins Ironische verkehrte Anleihen aus verschiedenen Darstellungsschemata übersteigter Bildzusammenhänge, was es unmöglich macht, die Frauen eindeutig einzuordnen oder zu benennen. Gerade diese aufsehenerregende, exzentrische Aufmachung, die sich der genauen Einordnung in festgeschriebene Kategorien verwehrt, ist der Grund für deren Aufmachung: Die Frauen sollten ikonographisch möglichst weit von herkömmlichen Frauenfiguren entfernt werden, u. a. um sie als Karikatur kenntlich zu machen und darüber lachen zu können. Bei beiden Bildern verlieren die alten Körper ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang. Es geht nicht darum, die Frauenfiguren als alt zu kennzeichnen, sondern – ähnlich wie bei den Bildern sog. Alternder Hetären – durch ihre Aufmachung einen möglichst extremen Gegenpol zu z. B. konventionellen Frauenfiguren bei dionysischen Festen zu schaffen. Ihre derben und massigen Körperformen scheinen ein passendes Bildmittel gewesen zu sein, um Unerwartetes, Extremes, aber auch Übertreibung zum Ausdruck bringen zu können. Dazu passt die karikierte Körpergestaltung der Frauen, die die nötige Distanz zu den herkömmlichen Frauenfiguren aufbaut.

Die karikierten Thrakerinnen auf der Hydria in Würzburg wiederum sind auch hier die Ausnahme, da die Alterszüge nicht den Körper betreffen und dadurch die Gebrechlichkeit keine Folie für die Komik der Darstellung bietet. Vielmehr sind die Alterszüge im Gesicht allein als Übertreibungen zu deuten, ohne dass das Alter betreffende Konnotationen in den Bildzusammenhang übernommen worden wären. Nur rein formal handelt es sich bei den Physiognomien um Alterszüge. Daran wird deutlich, dass sich Alterskennzeichnungen anscheinend am besten für die Verständlichmachung eines scherzhaften Hintergrundes eignen – auch ohne Alter zum Thema haben zu müssen.

Im Bereich der Visualisierung afrikanischer Physiognomien handelt es sich bei allen drei Beispielen um keine Karikaturen oder Parodien schwarzafrikanischer Völker. Anders als bei den mit thrakischen Tätowierungen ausgestatteten Frauenfiguren sollten keine verschiedenen Völker als Gegenpole optisch herausgestellt werden, sondern eine sinnhafte und je nach gewünschter Bildaussage veränderbare Markierung in den Bildzusammenhang eingefügt werden. Die Charakterisierung einer Figur mit afrikanischen Physiognomien geschieht unabhängig von der tatsächlichen ethnischen Abstammung und hat keine konkrete Lokalisierung auf dem afrikanischen Kontinent zum Ziel. Vielmehr kann die Charakterisierung oder eben die bewusste Auslassung der Kennzeichnung an verschiedene ikonographische Schemata, an das Führen der Aufmerksamkeit im Bildzusammenhang oder an das Aufzeigen bildinterner Bezüge angepasst werden. Somit sollen die mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Figuren keiner eindeutigen Kategorie zugeordnet werden, sondern spielen mit dem Verschwimmen vermeintlich strenger ethnischer Grenzen. Im Bereich der Frauenfiguren wiederum ist gerade die bewusste Auslassung der physiognomischen Charakterisierung bedeutsam: Während die im positiven Licht erscheinende Andromeda keine afrikanischen Gesichtszüge trägt, tauchen derlei Physiognomien nur im Zusammenhang mit Sklavinnendarstellungen oder eben – in diesem Kontext bedeutsam – innerhalb humorvoller Bilder auf. So zeigt eine mit einer afrikanischen Physiognomie versehene Nike innerhalb der Apotheose des Herakles zwar formale Ähnlichkeiten mit den verzerrten Masken sog. komischer Theaterdarstellungen, ihre Gesichtszüge sind allerdings deutlich mit anderen in einem äthiopischen Kontext zu verortenden Figuren zu parallelisieren. Somit scheinen afrikanische Gesichtszüge eine weitere Spielart in der Darstellung grotesk-komischer Frauenfiguren zu sein, die gerade durch die z. T. krassen Abweichungen von Konventionellem einen karikativen Hintergrund der Figur anzeigt und durch die Einstreuung von komischen Schauspielern mit Somation in die Bildkontexte gesichert ist. Dennoch handelt es sich hier um keine Karikatur eines schwarzafrikanischen Volkes: Die afrikanischen Physiognomien verlieren vor diesem Hintergrund ihre ethnische Sinnggebung und fungieren alleine als karikative Zeichen, ohne die Figur als Frau schwarzafrikanischer Herkunft zu definieren. Auf dem Münchener Miniaturskyphos

und der Athener Lekythos kennzeichnet gerade die Verbindung derber, massiger Körperformen sog. Alternder Hetären mit afrikanischen Physiognomien – neben anderen ins Bild gesetzten Konnotationen – beide Figuren als Karikaturen. Auch hier sind die Frauen nicht als Schwarzafrikanerinnen zu verstehen, zumal da Hetärenbilder grundsätzlich nicht mit ethnischen Merkmalen versehen sind, sondern die Gesichtszüge fungieren – ähnlich wie bei der afrikanischen Nike – als Kennzeichnung einer in einem komischen Kontext zu verortenden Figur.

Bemerkenswert ist, dass tätowierte Frauen in keinem Fall humorvolle Bildzusammenhänge begleiten. Das könnte daran liegen, dass die Hautornamentierungen mit dem Gegensatz zwischen gewohnter makelloser Haut und dem kreativen Einsatz von überraschenden Hautritzungen spielen und daher als Werkzeug funktionieren, die Erwartungen und Sehgewohnheiten des Publikums im Bereich weiblicher makelloser Schönheit zu konterkarieren. Dementsprechend waren die Profillinien der tätowierten Frauen keinerlei Veränderungen ausgesetzt, die gerade bei der betont krassen Abweichung von Konventionellem der Karikaturen Mittelpunkt der Aufmerksamkeit sind. Dazu passt, dass die durch Orpheus eindeutig als Thrakerinnen anzusprechenden Frauenfiguren auf der Würzburger Hydria entgegen der vielen anderen Beispiele von Szenen der Ermordung des Orpheus gerade nicht mit Tätowierungen ausgestattet sind.

Es fällt auf, dass alle die in dieser Aufstellung gezeigten Frauen die Kriterien der Identifikation als Karikatur erfüllen. Dies geschieht gerade durch ihre ungewöhnliche Körperaufmachung der permanenten, mit dem Körper verbundenen Charakterisierungen, die anscheinend durch ihre eklatante Abweichung von konventionellen Frauenfiguren als Übertreibung wahrgenommen wurden. Die physiognomische Abweichung steht bei diesen Figuren im Vordergrund und kann sogar dazu führen, dass die ursprüngliche Bedeutung verloren geht oder zumindest ihre Wichtigkeit verliert: Während bei den alten Frauen das menschliche Phänomen des Alterns teilweise noch die Folie für den humorvollen Umgang mit den Figuren bot, handelt es sich bei den beiden ethnischen Markierungen um keine Karikaturen thrakischer oder schwarzafrikanischer Völker: Tätowierungen kommen bei karikierten Figuren nicht vor und diejenigen Frauen, die mit afrikanischen Physiognomien ausgestattet sind, sind al-

lein vor einem humorvollen Hintergrund zu sehen und stellen keine Vertreterinnen schwarzafrikanischer Völker mehr dar. Dass bei Frauenfiguren auf attischen Vasen afrikanische Trachtelemente grundsätzlich nicht vorkommen, spricht nur dafür. Bei fast allen Bildzusammenhängen, in denen die karikierten Frauenfiguren vorkommen, handelt es sich auch um Parodien. Vorlagen dafür waren die vergleichsweise standardisierten Szenenelemente einer Iliouperisis, eines dionysischen Festes, der Ermordung des Orpheus sowie der Apotheose des Herakles – in **Abb. 84** grob von links nach rechts zu sehen. Als einzige Ausnahme ist die Lekythos in Athen zu verstehen, bei der kein Vorbild zu erkennen ist, nach dessen Bauart eine Parodie gestaltet hätte werden können. Als einziger Referenzpunkt für diese Darstellung sind die Gewaltausbrüche (menschlicher) Freier gegenüber alten Hetären zu sehen, deren Rolle auf der Lekythos in Athen von den Satyrn übernommen wird. Allerdings sind für eine eindeutige Parodie zu viele unterschiedliche Bildelemente vorhanden, die nicht als kleine Veränderungen des Bildzusammenhangs gelten können und daher eine intendierte Parodie unwahrscheinlich machen. So hätte die Palme, an die die Frau gefesselt ist, oder die Vielfalt der Folterinstrumente in einer parodierten Szene keine Entsprechung in den herkömmlichen Darstellungen, und die Sexualität, die integraler Bildbestandteil in der Begegnung von Freiern und alten Hetären ist, ist hier durch die ungewöhnlichen nicht-ityphallischen Genitalien der Satyrn betont ausgeklammert. Die ikonographische Präsentation der Frau aber verweist durchaus auf einen karikativen Zusammenhang, jedoch ist die Verbindung mit dem Bildkontext zu einer Parodie hier nicht erfolgt.

Gerade weil alle hier aufgeführten Figuren als Karikaturen erkennbar sind, sind es in den parodierten Bildzusammenhängen konsequenterweise diese Figuren selbst, die die Parodie letztendlich als solche erkennbar machen. Auch wenn die für den standardisierten Bildzusammenhang ungewöhnlichen Elemente wie bspw. eine ihre nackten Brüste zur Schau stellende Cassandra, ein Phallosidol mit einem Kanōn auf dem Haupt oder eine Kentaurquadriga bei der Apotheose des Herakles auch an sich auf einen komischen Hintergrund deuten können, so sind es doch erst die Frauenfiguren, die dem Bild eindeutig eine humorvolle Wendung geben: Durch ihre karikierte Aufmachung vor der Folie des Alterns in Verbindung mit dem Greifen nach Aias' Hintern konnte die alte Frau auf der

Kylix in Boston eine besondere Rolle innerhalb der zu einem erotischen Versteckspiel zwischen Aias und Cassandra gedrehten Ilioupersisszene spielen und gerade durch ihre Aufmachung den eindeutigen Hinweis auf einen parodistischen Hintergrund geben. Würde anstelle der Frau auf dem Münchener Miniaturskyphos eine konventionelle Frauenfigur stehen, wäre ihr Habitus innerhalb eines dionysischen Festes vermutlich nicht ganz so eindeutig als Fehlverhalten zu erkennen gewesen, zumal da auch konventionelle Frauen Wein trinken. Erst durch ihre exzentrische Aufmachung ist der parodistische Kontext eindeutig erkennbar. Die vermeintlich afrikanische Nike reiht sich zwar in das Zusammenspiel der Masken, des mit Somation wiedergegebenen Schauspielers und der komisch-verzerrten Physiognomien der Kentauren ein, die durch ihre afrikanischen Gesichtszüge erreichte Karikatur ist aber formal von den sog. komischen Theaterdarstellungen getrennt. Daher kann sie völlig unabhängig sowohl von der ursprünglichen ethnischen Sinnggebung als auch von dem formensprachlich auf die Darstellung von Theaterspielen begrenzten Kosmos der Masken im Bild operieren. Die sinnhafte Charakterisierung ihrer Gesichtszüge ist somit um einiges flexibler und dadurch bedeutungsreicher und vielschichtiger. In der Darstellung der Ermordung des Orpheus auf der Hydria in Würzburg wiederum gehören sämtliche weiteren Bildelemente unverändert zum Standardrepertoire in derartigen Szenen. Die einzigen Figuren, die den Zweck der Parodie der Darstellung anzeigen, sind die drei karikierten Thrakerinnen. Darin zeigt sich ein weiteres Mal, dass die physiognomische Kennzeichnung einer Frauenfigur als permanente mit dem Körper verbundene Charakterisierung gerade durch deren Seltenheit und Eigenart die größte Aufmerksamkeit im Bildzusammenhang auf sich zieht und deren Trägerinnen damit im Extremfall als Schlüsselfiguren den Sinn eines Bildes entscheidend verändern können.

Diese Schlüsselrolle, die mit physiognomischen Kennzeichnungen ausgestattete Frauenfiguren im Bildzusammenhang einnehmen, wird ihnen durch mehrere ikonographische Mechanismen zugespielt, die zum Abschluss der Untersuchung miteinander verknüpft und in einen größeren Kontext gestellt werden sollen.

Aus rein formaler Hinsicht ist zunächst die Position der jeweiligen Frauenfiguren in der Bildstruktur bedeutsam, die als fokussierte Einzelfiguren,

als Bestandteile von als Gegenpole konstruierten Figurenkonstellationen oder in weitläufigere Bildzusammenhänge eingebunden bzw. als Randfiguren auftreten können. Die in **Abb. 85** zusammengestellte Übersicht über die in dieser Untersuchung behandelten Frauenfiguren zeigt, dass die Gruppe der als Gegenpole skizzierten Figuren mit 14 von 29 Bildkontexten, in denen Frauen mit physiognomischen Markierungen auftreten, die Hauptsache ausmacht. Dies ist nicht verwunderlich, da durch den ikonographischen Mechanismus der Kontrastierung zweier gegenläufiger Pole die Differenz erst hergestellt wird, um welche es bei der aufsehenerregenden Gestaltung der hier behandelten Frauenfiguren hauptsächlich geht. Meistens sind die Konterparts der Frauen bewusst konventionell gehaltene Figuren, wobei es keine Rolle spielt, ob die Gegenspieler männlich oder weiblich sind: So stehen die derben, massigen sog. Alternden Hetären nicht von sog. athenischen Bürgern zu unterscheidenden Freiern gegenüber, während die Enkel der Aithra, Demophon und Akamas, als konventionelle Krieger auftreten. Am Grab steht den mit physiognomischen Kennzeichnungen versehenen Frauenfiguren entweder der verstorbene Schützling oder die Herrin gegenüber, die sich beide – gemäß der Bildtradition – gerade durch ihre Konventionalität auszeichnen. Und Orpheus, der thrakische Sänger, wird entgegen seiner Herkunft gemäß der attischen Bildkonvention gestaltet und dadurch sogar in eine ethnische Opposition zu den tätowierten Thrakerinnen gesetzt, obwohl beide Parteien thrakischer Herkunft sind. In diesem Fall wurde die Zugehörigkeit zu ethnischen Gruppen flexibel eingesetzt, um überhaupt erst zwei Gegenpole zu schaffen. Geropso's Konterpart wiederum ist keine betont konventionelle Figur, sondern der junge Held Herakles, bei dem alle Möglichkeiten der distinktiven Darstellung innerhalb der Grenzen der Ikonographie eines Schuljungen genutzt wurden, um ihn seinerseits in eine Opposition zu seinem Bruder Iphikles auf der gegenüberliegenden Gefäßseite zu setzen. Die Gegenüberstellung der Kehrseiten der Geropso und des jungen Herakles aber ist ungewöhnlich tiefgreifend: Es scheint, als ob sämtliche Bildelemente der Aufmachung der Geropso bewusst ausgewählt worden wären, um sie in einen größtmöglichen Kontrast zu Herakles zu setzen und so innerhalb des Gefäßes sichtbare Oppositionen oder auch Analogien herzustellen. Durch diese bewusste und zugespitzte Gegenüberstellung einer konventionellen Figur bzw.

eines Helden und einer mit physiognomischen Mitteln charakterisierten Frauenfigur wird deren Andersartigkeit visualisiert; und gerade dadurch werden die Opposition und die dadurch aufgebauten bildinternen Bezüge oder Gegensätze zum Bildthema. Dafür eignen sich die physiognomischen Kennzeichnungen der Frauenfiguren in besonderem Maße, da durch das Eingreifen dieser Art von Charakterisierungen in den Körper an sich eine tiefgreifendere Differenz aufgebaut werden kann als es mit Verkleidungen möglich wäre. Dabei wird keine besondere Vorliebe in der Auswahl der jeweiligen Frauenfiguren augenfällig: Sowohl einfach- oder doppelt- als auch dreifachmarkierte Frauenfiguren weisen eine gleichmäßige Verteilung auf.

Vier der 29 behandelten Vasenbilder zeigen die andersartigen Frauen als fokussierte Einzelfiguren, wobei diese entweder als einzelne Figur eine ganze Gefäßseite einnehmen oder drei Figuren mit den gleichen physiognomischen Kennzeichnungen in einem Bild auftreten. Als Kriterium gilt hier, dass sie innerhalb eines Vasenbildes auf keine weitere, nicht physiognomisch gekennzeichnete Figur bezogen sind. Insofern stellen die Graiai eine Besonderheit dar, da sie zwar mit dem auf der gegenüberliegenden Vasenseite fliehenden Perseus einen gemeinsamen Erzählhergang teilen, auf der Seite A des Kolonettenkraters in Metapont aber für sich alleine stehen. Auch die anderen drei hier behandelten Vasenbilder sind das alleinige Bildthema ihrer Darstellung: Die thrakischen Sklavinnen auf der Hydria in Paris sind auf dem einzigen Bildfeld der Vase dargestellt, während sich die beiden Thrakerinnen auf beiden Seiten des Münchener Kolonettenkrater gegenüberstehen und die Frau auf dem Miniaturskyphos in München sogar die einzige Figur des Gefäßes ist. Diese Frauenfiguren stehen alleine für sich und sind derart distinktiv, dass sie innerhalb desselben Bildfeldes keine weitere Erklärung benötigen und für sich selbst stehen können. Es wird kein Kontrastmedium bzw. eine Referenzfigur im gleichen Bildfeld benötigt, da die Frauen allein durch ihre Aufmachung für sich spannend genug sind. Gerade deshalb werden sie in den Mittelpunkt der Betrachtung gesetzt und deren Ikonographie wird zum Bildthema; ihre betont distinktive Gestaltung und ihre dadurch erreichte vielschichtige Aussagekraft steht bei diesen Bildern im Vordergrund. Interessant ist die hier zu beobachtende Verteilung der Bilder, die offenbart, dass anscheinend für die alleinige Fokussierung

auf eine Figur die physiognomische Kennzeichnung der Tätowierungen besonders beliebt war. Das könnte daran liegen, dass die Hautornamentierungen als Überraschungsmoment vor der Folie gewohnter makelloser weiblicher Haut als Blickfang dienen konnte. Nicht zufällig finden sich die mit ihren exotischen Reizen spielende thrakische Sklavin und die Thrakerin mit den am dezidiertesten erhaltenen Tätowierungen innerhalb dieser Gruppe der fokussierten Einzelfiguren. Die afrikanischen Physiognomien und die Alterszüge kommen hierbei in der Minderheit vor, wobei als Vertreterinnen der Altersdarstellung lediglich die Graiai zu sehen sind, deren Alterszüge nicht in das Gesichtsfeld eingreifen.

Die übrigen Vasenbilder sind eingebunden in weitläufigere Bildzusammenhänge, in denen sie neben anderen Figuren ihre spezifischen Konnotationen in das Bild einbringen. V. a. im Kontext einer Parodie können diese als Karikaturen kenntlich gemachte Figuren den gesamten Bildsinn verändern.

Eine weitere Methode, mit der die Aufmachung und die Präsentation der hier behandelten Frauenfiguren vielschichtiger und aussagekräftiger werden, sind Anspielungen auf weitere Bildzusammenhänge und Darstellungsschemata, die nicht im selben Bildfeld vorkommen. Dieser Mechanismus ist nicht auf physiognomisch charakterisierte Frauenfiguren beschränkt, sondern ist im Feld der attischen Vasenmalerei ein recht verbreitetes Phänomen: Allein für die eben erwähnten Parodien bildet diese Methode die Grundlage. Im Zusammenhang mit den hier im Vordergrund stehenden andersartigen Frauen werden die zugrundeliegenden bekannten Szenen dazu benutzt, die bestehenden Verhältnisse umzudrehen oder durch die Folie der üblichen Szenen Gegensätze anzuzeigen. Neben den oben beschriebenen karikierten Frauenfiguren, die eine parodierte Szene anzeigen, sind dabei die bei den Szenen der Ermordung des Orpheus umgedrehten sog. Liebesverfolgungsszenen, oder die sog. Brunnenhausdarstellungen zu nennen, vor deren Hintergrund die wasserholenden thrakischen Sklavinnen in ihrer reizenden Andersartigkeit inszeniert werden. Vor der Folie der sog. Schulwegszene wird erst deutlich, dass Geropso die Rolle eines Pädagogen übernimmt, und der Hintergrund der Bilder eines dionysischen Festes betont das Fehlverhalten der exzentrischen Frau auf dem Münchener Miniaturskyphos. Die komisch-verzerrten Masken und der

schlaglichtartige Einsatz eines Schauspielers mit Somation setzen die afrikanische Physiognomie der Nike auf dem Pariser Chous in den Kontext der sog. komischen Theaterdarstellungen, während Memnons standardisiertes Hoplitenschema den Ausschlag gab, ihn entgegen seiner äthiopischen Herkunft ohne afrikanische Gesichtszüge darzustellen. Selbst die einzelnen, summarisch zusammengesetzt wirkenden Bildelemente in der Darstellung der Andromeda und ihres Vaters Kepheus offenbaren ein Changieren mit den verschiedenen Möglichkeiten der Kennzeichnung von Fremdheit und eröffnen die Möglichkeit, bildinterne Bezüge anzuzeigen. Dies konnte so weit gehen, dass die genaue Identifikation der Figur im Bildzusammenhang nicht mehr wichtig war und die betreffenden Frauen – z. B. Argiope(?) oder die Frauen auf dem Miniaturskpyhos in München oder der Lekythos in Athen – gleichsam metaphorisch ihren durch ihre distinktive Darstellungsweise erreichten Sinngehalt transportieren konnten.

Verbunden sind die physiognomischen Kennzeichnungen oftmals mit Zeichen, die einen Sklavenstand markieren – wie eine dem Konzept der Bedeutungsgröße verpflichtete kleinere Statur, kinnlange Haare und das Verrichten schwerer körperlicher Arbeit. Am häufigsten sind im Zusammenhang mit physiognomisch charakterisierten Frauenfiguren die kinnlangen Haare zu sehen. Dieses Verzahnen mit den physiognomischen Kennzeichnungen erweitert und vertieft die Bildaussage nochmals und hält deshalb auch für die hier behandelten Charakterisierungselemente zusätzliche Konnotationen bereit. Da im Laufe der Untersuchung die sozialen Kennzeichnungen immer wieder behandelt wurden, ohne sie übergreifend in Bezug zueinander zu setzen, soll hier eine kurze Übersicht über die Überschneidungen gegeben werden, die in Abb. 86 visualisiert wurde. Dabei sind nicht alle Frauenfiguren mit kurzgeschnittenen Haaren auch tatsächlich als Sklavinnen zu verstehen, weshalb den sicheren Bildern von unfreien Frauen auf der linken Seite diejenigen gegenüberstehen, bei denen keine Darstellung einer Sklavin intendiert ist und deren Einsatz in den Bildzusammenhang andere Hintergründe hat.

Sicher als Sklavinnen gemeint waren die sog. Alternenden Hetären, bei denen Alterszüge mit kinnlangen Haaren kombiniert sind. Diejenigen sog. Alternenden Hetären ohne soziale Markierung sind

aufgrund der Parallelen im Habitus möglicherweise ebenfalls als Hetären zu verstehen, die explizite Kennzeichnung des Sklavenstandes war in diesen Bildern aber anscheinend nicht wichtig. Die soziale Markierung der trauernden Ammenfiguren wiederum ist in den Bildern umso bedeutender, um die Figur auch ohne Beischrift eindeutig von der Mutter des Verstorbenen unterscheiden zu können. Damit greift die soziale Markierung als integraler Bestandteil des festgeschriebenen Ammenschemas mit Alterszügen und Tätowierungen: Eine alte tätowierte Amme ohne kinnlange Haare ist nicht erhalten. Die mit den ethnischen Zeichen der Tätowierungen oder den afrikanischen Gesichtszügen ausgestatteten Sklavinnenfiguren sind entweder alleiniges Bildthema oder werden dazu eingesetzt, die ansonsten recht unspektakuläre Darstellung z. B. einer Sklavin mit Tänienkorb am Grab zu vertiefen und mit zusätzlichen Bedeutungsnuancen zu bereichern. Dabei steht entweder die Betonung körperlicher Arbeit – völlig unabhängig vom tatsächlichen Gewicht des zu tragenden Gegenstandes – und deren Auswirkungen auf den Körper oder die explizite Darstellung exotischer Reize im Mittelpunkt, die die mittlere thrakische Sklavin auf spektakuläre Weise selbst enthüllt, indem sie das Gewand hebt, um den Blick auf ihren tätowierten Unterschenkel freizugeben. Bei diesen Darstellungen bringen die andersartigen Frauenfiguren gerade durch ihre zweifache Absetzung Spannung in die Komposition; durch die physiognomischen Charakterisierungen ist es möglich, aus den üblicherweise recht unspektakulären, an den Rand gerückten Sklavinnen aufregende und ambivalent bewertbare Figuren zu machen. Im Fall der thrakischen Sklavinnen ist das Fehlen der bildinternen Referenzfigur eines Herrn oder einer Herrin sicherlich kein Zufall, macht doch gerade dessen Abwesenheit die Sklavinnen selbst zum Bildthema und erweitert durch die gegenseitige Ergänzung und das Verzahnen der formal getrennten sozialen und ethnischen Kennzeichnungen das Bild um weitere Verständnisebenen.

Andere Beweggründe für die soziale Kennzeichnung einer physiognomisch markierten Frauenfigur können bspw. darin liegen, dass die Figur als Karikatur oder als Bestandteil einer Parodie fungieren sollte, zu der die scherzhafte Charakterisierung mit kinnlangen Haaren passt, ohne dabei die Thrakerinnen auf der Würzburger Hydria oder die nicht benennbaren Frauen auf der Kylix in Boston oder auf der Athener Lekythos als An-

gehörige des Sklavenstandes zu kennzeichnen. Vielmehr kann das Versehen mit kinnlangen Haaren als humorvolle Formel fungieren, die relativ unabhängig und frei von sozialen Statusbezügen in den Bildzusammenhang gesetzt werden kann. So sind die mit Alterszügen ausgestatteten karikierten Thrakerinnen an den Rändern des Bildfeldes der Hydria in Würzburg auf einer zusätzlichen Ebene sozial markiert, während die mittlere Thrakerin ohne diese Kennzeichnung auskommt. Das bedeutet weniger, dass explizit Statusunterschiede zwischen den drei Figuren klar gemacht werden sollten, sondern vielmehr, dass die Randfiguren um eine weitere Spielart in der Differenzierung einer karikierten Figur erweitert sind. Die Hüterin der Krommyonischen Sau wiederum, die, auch ohne einen mythologischen Bezug zu Thrakien zu haben, mit Tätowierungen auftreten kann, ist darüber hinaus sicher nicht als alte thrakische Sklavin zu verstehen, sondern eher dem dreifach markierten festgeschriebenen Ammenschema verpflichtet. Dabei löst sich die bei den ebenfalls in dreifacher Hinsicht sozial, physisch und ethnisch gekennzeichneten Ammenfiguren noch nachvollziehbare lebensweltliche Identität als Sklavinnen von dem ehemals sozialen Hintergrund und kann unabhängig davon in den Bildkontext eingesetzt werden, ohne die explizite Darstellung einer Sklavin intendieren zu müssen.

Passend dazu soll zum Abschluss noch einmal ein Überblick über die physiognomischen Kennzeichnungen gegeben werden, die ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang verlieren – ungeachtet dessen, dass sie bereits mehrmals erwähnt wurden. Dennoch erscheint es hier wichtig, diese noch einmal gesondert zu überblicken und in Bezug zueinander zu setzen, was in Abb. 87 visualisiert wurde. Auch wenn die Charakterisierung durch Alterszüge, Tätowierungen oder afrikanische Physiognomien ohnehin unabhängig von tatsächlichen Altersbezügen oder ethnischen Zugehörigkeiten ins Bild gesetzt werden kann, sind die mit physiognomischen Kennzeichnungen ausgestatteten Figuren dennoch sicher als solche intendierte alte, thrakische oder afrikanische Frauen zu deuten. Bei fünf von 29 hier behandelten Vasenbildern ist dies nicht der Fall: So sind die nicht benennbaren Frauen auf dem Münchener Miniaturskyphos und der Lekythos in Athen keine alten Frauen, sondern folgen nur dem Habitus und damit den ins Bild gesetzten Konnotationen der sog. Alternden Hetären. Die Thrakerinnen auf der

Würzburger Hydria sind nicht alt; ebenso könnte man sogar das Alter der Krommyo auf der Londoner Kylix anzweifeln, auch wenn dies für das Verständnis des Bildes nicht wichtig ist. Gemeinsam mit den Tätowierungen, die in der Darstellung der Theseustat auf den ersten Blick keinen Sinn machen, gehört die Alterskennzeichnung zum physisch, ethnisch und sozial gekennzeichneten festgeschriebenen Ammenschema, durch dessen Kombination die verzweifelte Trauer der Angehörigen anstelle der zu unspezifischen konventionellen Mutterfigur ausgedrückt werden kann. Im Bereich der afrikanischen Physiognomien fällt auf, dass das Phänomen, dass derlei Gesichtszüge nicht mehr nach Afrika deuten müssen, besonders häufig ist. Drei von insgesamt fünf Darstellungen von afrikanischen Frauen haben keinen ethnischen Hintergrund mehr zum Inhalt. Das deutet darauf hin, dass afrikanische Physiognomien als derart andersartig angesehen wurden, dass sie um einiges flexibler als die Alterszüge oder sogar die thrakischen Tätowierungen einsetzbar waren. Während bspw. die Tätowierungen der Krommyo noch über die schriftlich überlieferte Vorliebe für thrakische Ammen und das dadurch entstandene Ammenschema erklärbar waren, haben die afrikanischen Physiognomien der Nike in der parodierten Apotheose des Herakles und der Frauen auf dem Miniaturskyphos in München bzw. der Athener Lekythos keinerlei Verbindung zu aithiopischen Hintergründen mehr. Letztere sind nur noch in formaler Hinsicht als afrikanische Physiognomien zu sehen, auch wenn es sich dabei eindeutig um solche handelt. Ähnliches geschieht bei den vermeintlich alten Thrakerinnen auf der Hydria in Würzburg.

Es fällt auf, dass die Aufmachung beinahe aller der in Abb. 87 zusammengestellten Frauenfiguren zum Zweck der Karikatur bzw. der Parodie erfolgt ist; die einzige Ausnahme ist die alte und tätowierte Krommyo. Das deutet darauf hin, dass die zur Konstituierung einer Karikatur nötige Übertreibung der charakteristischen Besonderheiten in den formalen Eigenschaften zu finden ist, die ansonsten zur Kennzeichnung von alten oder afrikanischen Frauen benutzt werden. Der Einsatz derselben in den Bildzusammenhang kann daraufhin ohne den ursprünglichen Hintergrund der formal als solche zu interpretierenden Aufmachung erfolgen. Die Möglichkeit des Wegfallens des ursprünglichen Sinnzusammenhangs betrifft alle drei in dieser Untersuchung behandelten Charakteristika in gleichem Maße und tritt

unabhängig von etwaigen Doppelmarkierungen physiognomischer Charakterisierungen oder der Dreifachkennzeichnung in physischer, ethnischer und sozialer Hinsicht ein: Es spielt dabei keine Rolle, ob sich mehrere Charakterisierungen überlagern oder ob die Figur mit einer physiognomischen Kennzeichnung allein auftritt. In der Zusammenschau ist keine spezifische Zeitstellung zu erkennen, ab wann dieses Phänomen einsetzt: Die früheste Darstellung auf der Athener Lekythos datiert um 480/470, ansonsten sind die Bilder um die Jahrhundertmitte zu verorten; das späteste Vasenbild ist die vermeintlich schwarzafrikanische Nike auf dem Chous in Paris um 410. Dass diese Besonderheit nur bei fünf von 29 hier behandelten Vasenbildern auftritt, spricht dafür, dass es sich hierbei um ein seltenes, aber durchaus fassbares Phänomen innerhalb der attischen Vasenmalerei handelt.

Gerade die Tatsache, dass Figuren physisch, sozial oder ethnisch gekennzeichnet werden können, ohne sie in physischer, sozialer oder ethnischer Hinsicht zu markieren, hat gezeigt, dass es sich bei den dargestellten Frauen ausschließlich um Kunstfiguren handelt, also um Entwürfe oder Konstruktionen von Weiblichkeit. Zwar operieren deren einzelne Elemente auf der Grundlage alltäglicher Erfahrungen, sie funktionieren aber im Bildzusammenhang als reine ikonographische Elemente, die je nach gewünschter Bildaussage veränderlich sind und ebenso summarisch zusammengesetzt werden können, ohne Widersprüche auszulösen. Damit sind die hier behandelten Frauenfiguren als Reflexionen der Wirklichkeit bzw. als Übersetzungen der Realität in den Bildzusammenhang zu verstehen und eben nicht als Bestandteile der Wirklichkeit. In keinem Fall sind reale Persönlichkeiten dargestellt, weshalb die Konnotationen und der Umgang mit den unkonventionellen Frauenfiguren auch keinen konkreten realen Hintergrund haben kann. So müssen alte Frauen im Athen des 5. Jhs. v. Chr. eben nicht unbedingt Opfer von Spott gewesen, das thrakische Volk nicht immer auf Augenhöhe behandelt worden oder im athenischen Alltagsleben präsente afrikanische Frauen nicht grundsätzlich Sklavinnen gewesen sein. Die hier vorgestellten weiblichen Rollenbilder funktionieren zwar erst vor der Folie der weiblichen Rollenvorstellungen, sie sind aber in jedem Einzelfall als individuelle und den jeweiligen Intentionen und Funktionsweisen des Mediums Vasenbild unterworfenen Ausprä-

gungen verschiedener Deutungshintergründe zu verstehen. Die effektvolle, vielfältige und ambivalente Einpassung der andersartigen Frauenfiguren in das Bildgefüge steht dabei im Vordergrund. Deren Einordnung als punktuelle, den verschiedenen Anforderungen an Bildzusammenhang, Darstellungstradition und Formalia entsprechende Kunstprodukte erklärt die auffallenden Ambivalenzen, die nur jenseits von eindeutigem Kategoriendenken verständlich werden und deren häufiger Sinn es ist, die Frauenfigur einfach als jenseits der Konvention zu visualisieren.

Abb. 83 Physiognomische Kennzeichnungen im Zusammenhang mit Gewalt und emotionsgeladener Verzweiflung (jeweils links „Täter“, rechts „Opfer“)

Alterszüge



Oinochoe in Berlin (Kat. 3)



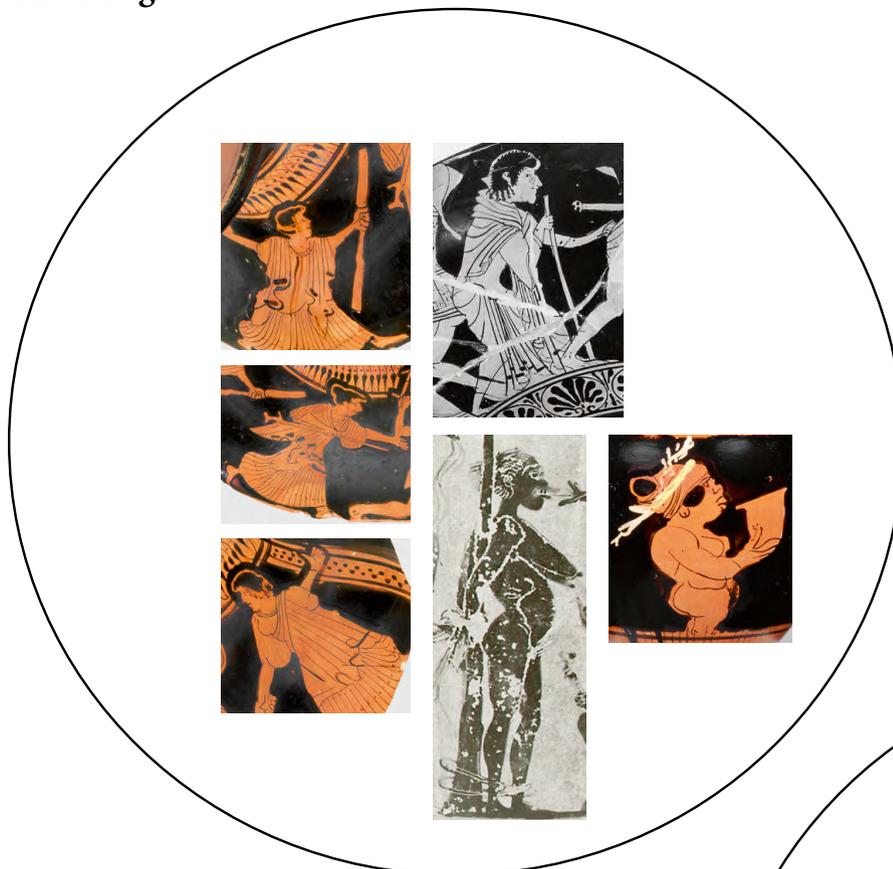
Tätowierungen

Afrikanische Physiognomien



Abb. 84 Physiognomische Kennzeichnungen zum Zweck der Karikatur/Parodie

Alterszüge



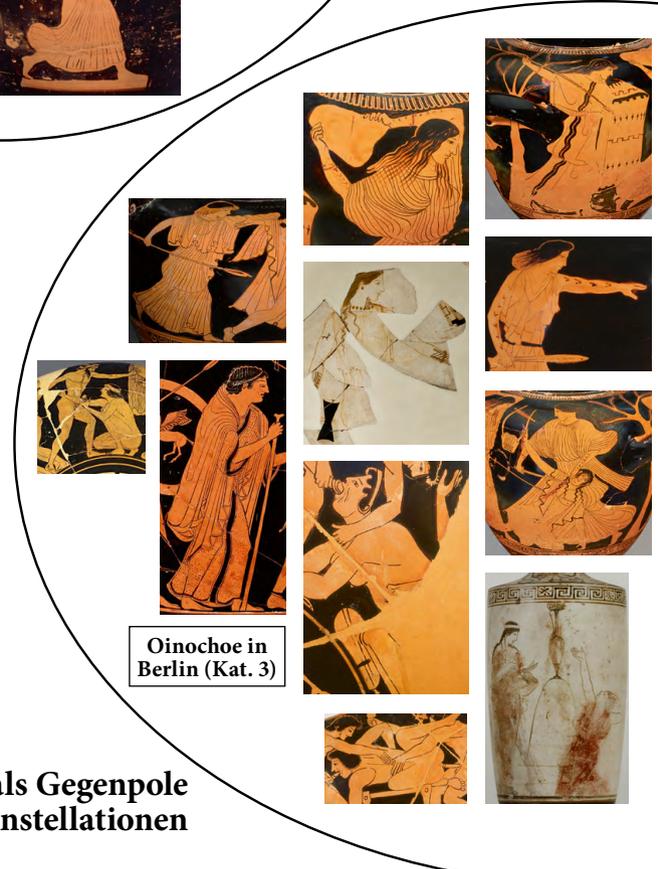
Tätowierungen

Afrikanische Physiognomien



Abb. 85 Position der Frauenfiguren in der Bildstruktur

**fokussierte
Einzelfiguren**



**Bestandteil von als Gegenpole
konstruierten Figurenkonstellationen**

eingebunden in weitläufigere
Bildzusammenhänge / Randfiguren

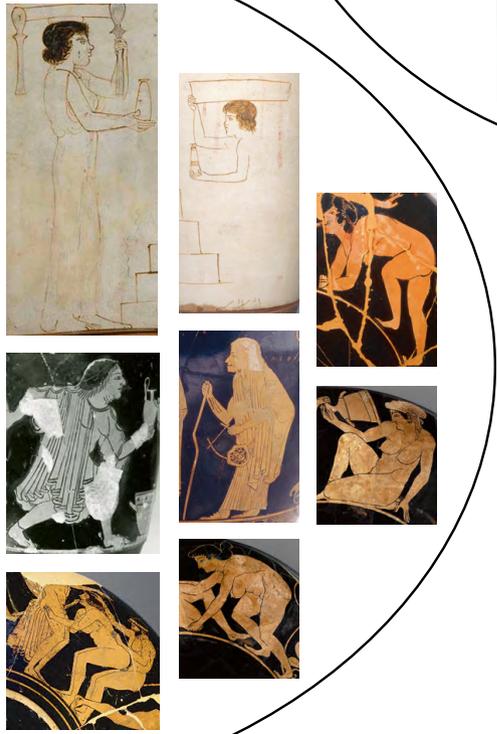
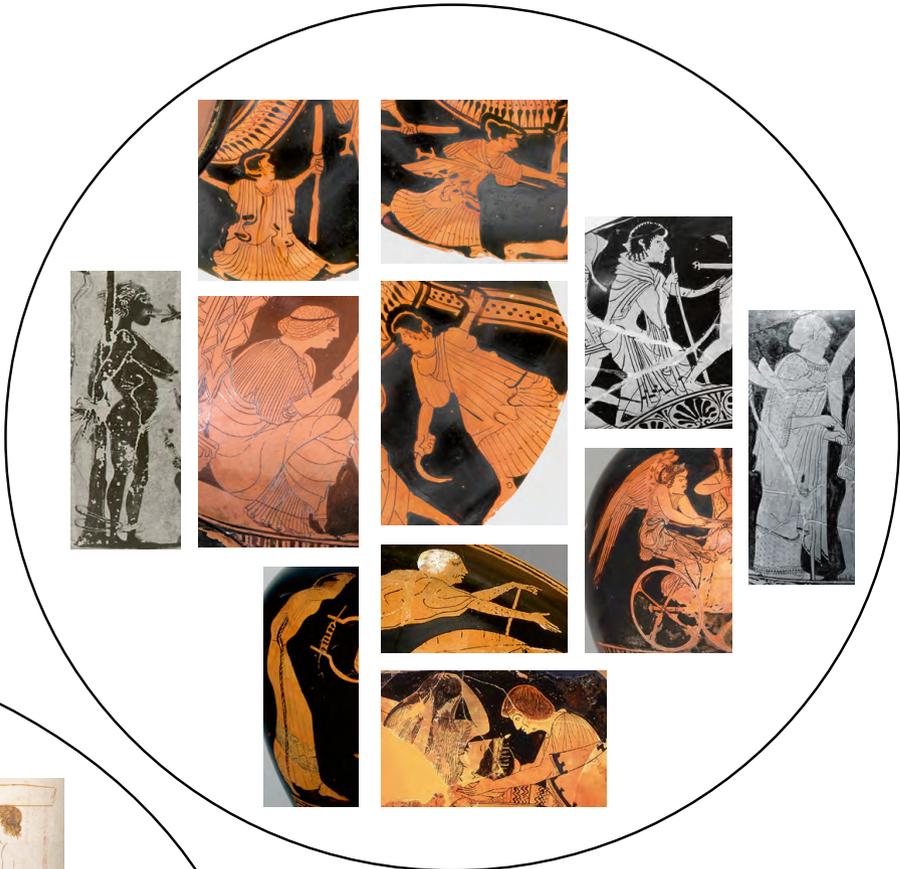
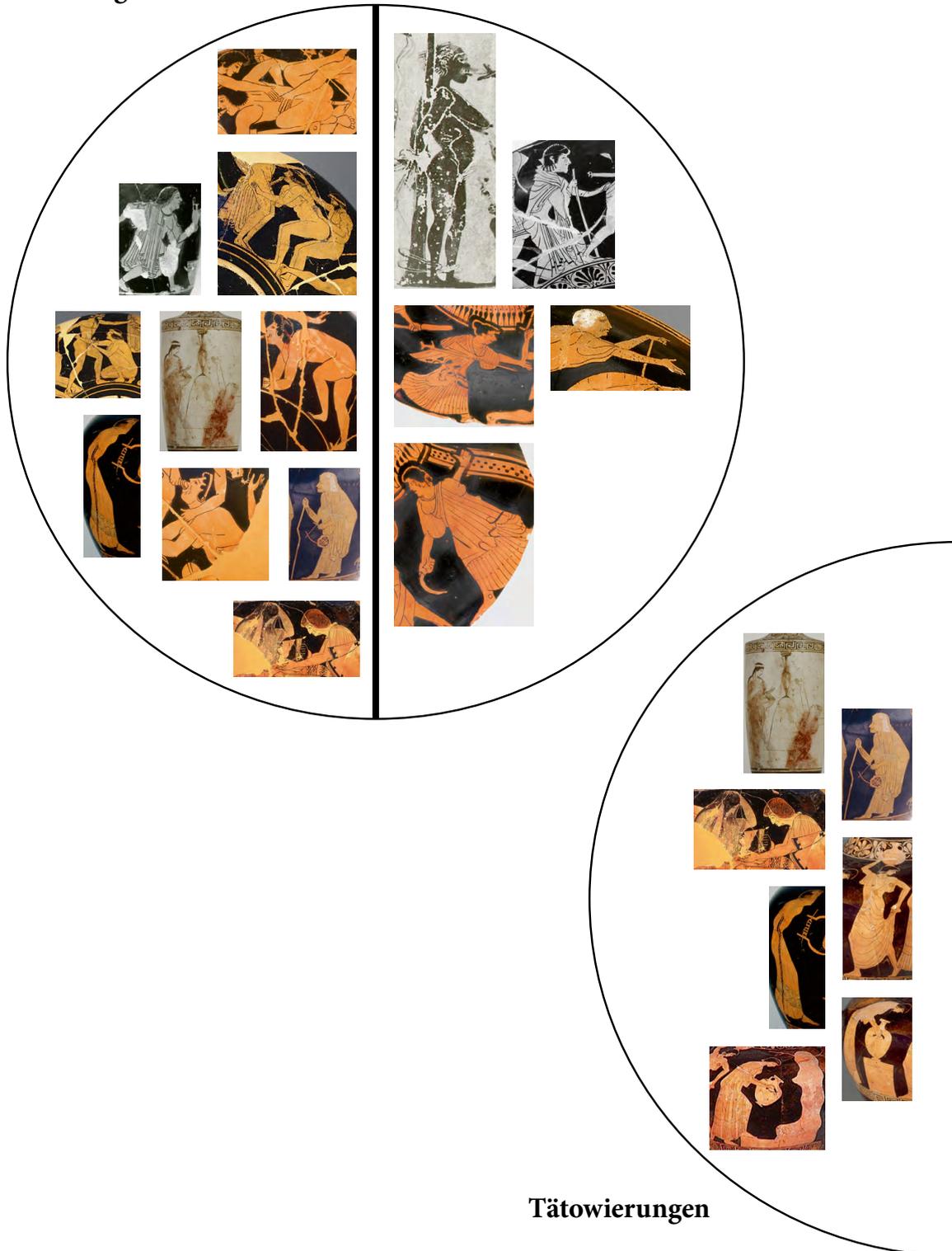


Abb. 86 Kombination sozialer Kennzeichnungen mit physiognomischen Charakterisierungen
(jeweils links „tatsächliche Sklavinnenbilder“, rechts „andere Hintergründe“)

Alterszüge

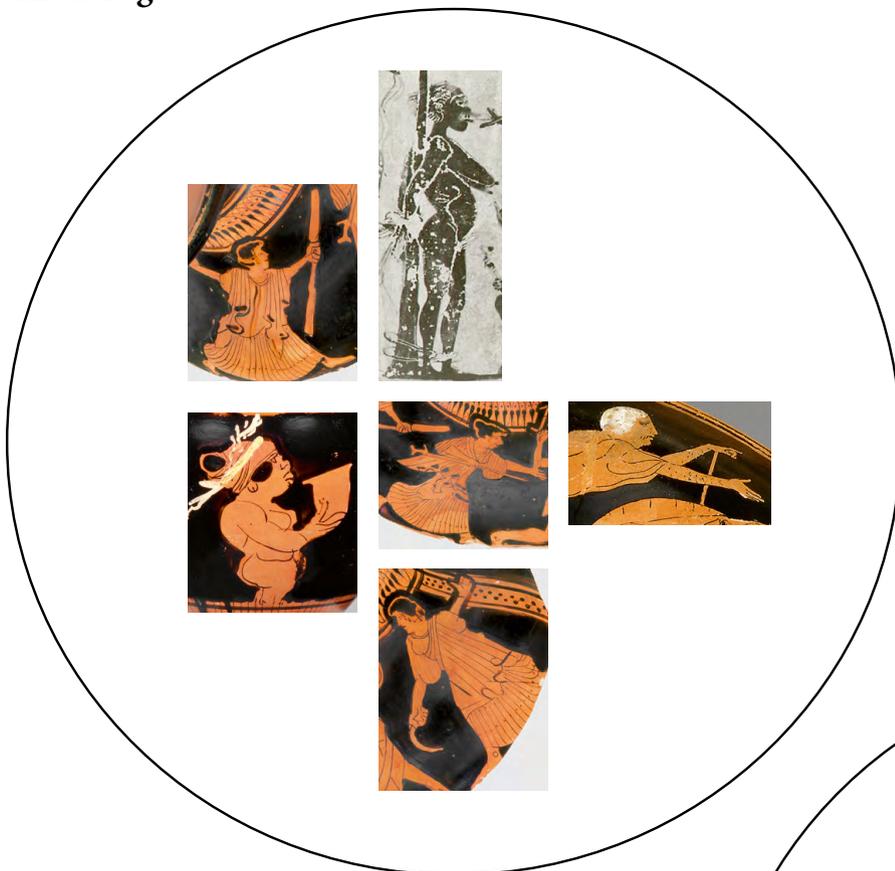


**Afrikanische
Physiognomien**

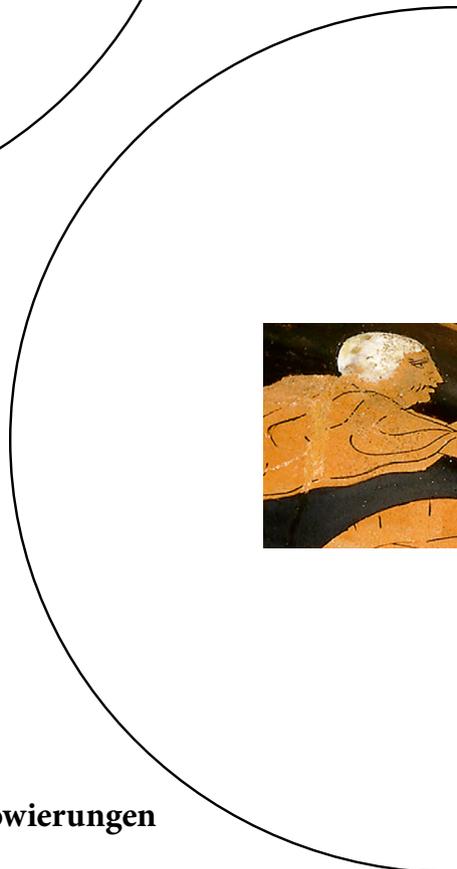


Abb. 87 Physiognomische Kennzeichnungen, die ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang verlieren

Alterszüge



Tätowierungen



**Afrikanische
Physiognomien**



Anhang

I Katalog

1 Alterszüge

Kat. 1: Metapont, Antiquarium, Inv. Nr. 20.145Abb. 11.1–4. 18. 27. 61. 85
Kolonettenkrater, attisch-rf., (nicht zugeordnet), um 460

Auf dem Bildfeld der Seite B des Kolonettenkraters sind drei weibliche Figuren zu sehen. Die mittlere Figur steht mit dem Oberkörper frontal nach vorne, während der linke Fuß ebenfalls zum Betrachter hin und der rechte zur Seite zeigt. Sie hat den Kopf nach links gewendet, beide Arme auf die Höhe des Kopfes erhoben und die Handballen mit gestreckten Fingern nach außen gedreht. Die Haare der Figur sind im Nacken durch ein ebenfalls sichtbares Band zu einer Art Dutt zusammensteckt und nicht mit Tonschlicker ausgemalt, sodass eine ausgesparte Fläche entsteht. Der Fleck auf dem Hinterkopf ist dem Erhaltungszustand geschuldet. Im Gesicht sind trotz der Bruchlinie ein durch einen Strich verdeutlichtes Auge und ein durch eine ungewöhnlich schräge Linie gezeichnetes Kinn erkennbar. Die linke Figur ist mit dem gesamten Körper nach links gewendet. Ihr linker Arm ist durch das Himation verborgen, während sie die rechte Hand – ab dem Unterarm sichtbar – auf der Höhe des Bauches nach vorne hält. Auch hier sind die Handballen mit den ausgestreckten Fingern nach außen gedreht. Eine ähnliche Gestaltung erfährt die rechte weibliche Figur, deren Körper nach rechts gewandt ist. Als Pendant zur linken Figur ist hier der rechte Arm in das Himation gehüllt, während der linke sichtbar und nach oben gereckt ist. Hier wiederum sind zwar die Finger ebenfalls ausgestreckt, der Handballen aber nicht nach vorne gedreht. Zur perspektivischen Verdeutlichung des Daumengelenks wird ein geschwungener Strich verwendet. Bei diesen beiden Figuren ist die Haargestaltung mit dem Band, dem Dutt und der ausgesparten Haarfläche ebenso wie die Charakterisierung des Gesichtes ähnlich wie bei der mittleren. Aufgrund der Darstellung des auf der Seite A des Kolonettenkraters mit dem Haupt der Medusa fliehenden Perseus sowie mittels ikonographischer Parallelen können die drei Figuren als Graien identifiziert werden¹¹⁹².

Lit.: LIMC IV,1 (1988) 363 Nr. 1 s. v. Graiai (C. Kanellopoulou); Oakley 1988; Oakley 1990, 22; Matheson 2009, 197.

**Kat. 2: Delos, Archäologisches Museum, Inv. Nr. B 7263
frag. Krater, attisch-rf., Phiale-Maler, um 430
ARV² 1019.81; Beazley, Para. 440**

Auf dem Fragment eines Kraters sind zwei Figuren erhalten. Die linke weibliche Gestalt hat eine sitzende Haltung eingenommen. Auf was sie sitzt, ist im Bild nicht wiedergegeben¹¹⁹³. Der linke Arm ist im Himation verborgen, während sie den rechten nackten Arm nach rechts in Richtung einer weiteren Figur, von der nur noch ein Gewandteil zu sehen ist, ausstreckt. Ihre Hand ist nicht erhalten. Der Kopf der Figur ist ebenfalls nach rechts gewendet. Ihre zu einem Dutt hochgesteckten Haare sind weder mit Tonschlicker ausgemalt noch durch eine Linie von der Fläche des übrigen Kopfes getrennt. Dafür sind weiße Farbreste erhalten¹¹⁹⁴. Die Frisur wird durch eine Art Diadem gehalten, das durch vier tropfenartige Zacken – allerdings ohne Verbindungslinien untereinander – wiedergegeben ist. Ihr Gesicht ist

1192 LIMC IV,1 (1988) 363 Nr. 1 s. v. Graiai (C. Kanellopoulou); Oakley 1990, 22.

1193 Oakley beschreibt die Graie als auf einem Stein sitzend, vgl. Oakley 1990, 22. Allerdings ist davon im Bild nichts zu sehen.

1194 Oakley 1988, 389.

mit einem Ohr, einer Nase (mit Wiedergabe des Nasenlochs durch einen kleinen Strich), geöffneten Lippen und einem Kinn gestaltet, wobei letzteres in der Verbindungslinie eine kleine Beugung nach unten aufweist. Ihre Augen bestehen aus einem geschwungenen Strich zur Wiedergabe der Augenbraue und einem mit stark verdünntem Tonschlicker gemalten Auge, das kaum sichtbar ist.

Auf der rechten Seite des Fragments befindet sich eine mit Flügelstiefeln ausgestattete männliche Figur, die sich in kleiner Schrittstellung nach links bewegt und den Oberkörper leicht gebeugt hat, während er über die Schulter zurückblickt. Kaum erhalten ist die Kopfbedeckung der Figur und der Sack, der links neben seinen Oberschenkeln hängt.

Durch ikonographische Parallelen kann die linke Figur als eine Graie und die rechte als Perseus identifiziert werden¹¹⁹⁵.

Lit.: LIMC IV,1 (1988) 363 Nr. 3 s. v. Graiai (C. Kanellopoulou); Oakley 1988, 389; Schefold – Jung 1988, 100; Oakley 1990, 22.

Kat. 3: Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 2408

Oinochoe, attisch rf., Nausikaa-Maler, um 460/450

ARV² 1110.49; Beazley Addenda² 330

Auf dem Bildfeld der Oinochoe, das dem Henkelansatz gegenüberliegt, sind drei, bis knapp unter die obere Begrenzung reichende Figuren dargestellt. In der Mitte befindet sich eine in leichter Schrittstellung nach rechts gewandte weibliche Figur, deren Bauchbereich leider nicht mehr erhalten ist. Dennoch ist sichtbar, dass die Frau einen Mantel um die Schultern gelegt hat, der fast bis zu den Knien hinunterreicht und dessen Saum mit einem Streifen verdünnten Tonschlicker geschmückt ist (nicht zu verwechseln mit der Verzierung des Gewandes auf Höhe der Unterschenkel und des Brustbereichs). Die Figur hat eine leicht gebückte Haltung, welche durch den Mantel um die Schultern verstärkt wird. Die Frau hebt die linke, nach oben geöffnete Hand und wird von der rechten männlichen Figur vermutlich an der Hand gehalten. Dieser Teil ist nicht erhalten, aber durch die noch sichtbaren Haltungswinkel der Arme beider Figuren und aufgrund ikonographischer Parallelen¹¹⁹⁶ ist dies anzunehmen. Ihr Haarbereich ist im Vergleich zu den beiden anderen Figuren von Tonschlicker ausgespart. Ihre Haare sind zu einem Knoten gebunden, sind wie eine geschlossene Glanztonfläche gestaltet und daher nicht durch Strähnen differenziert¹¹⁹⁷. Ihr Gesicht, durch ihre gebückte Haltung nach vorne geneigt, ist charakterisiert durch eine lange Augenbraue, ein beinahe geschlossenes Auge und ein mit zwei perspektivischen Linien gezeichnetes Doppelkinn.

Die rechte männliche Figur ist in starker Schrittstellung dargestellt, wendet sich allerdings mit Kopf und Oberkörper nach hinten zu der Frau um. In der linken Hand hält er eine Lanze und seine linke Seite ist durch einen Rundschild bedeckt. Die männliche Gestalt links von der Frau in der Mitte bewegt sich in ähnlich starker Schrittstellung wie der andere Mann nach rechts. Leider sind das Gesicht und ein Großteil des Oberkörpers des Mannes verloren. Zu sehen ist allerdings noch, dass er einen Speer schultert und die rechte Hand in Richtung der Frau erhebt, während er mit der linken den Speer festhält. Aufgrund ikonographischer Parallelen mit Ilioupersisdarstellungen kann diese Szene als Rückführung Aithras durch ihre Enkel Demophon und Akamas identifiziert werden¹¹⁹⁸.

Lit.: CVA Berlin (3) Taf. 149; Kron 1976, 154; LIMC I,1 (1981) 427 Nr. 72 s. v. Aithra I (U. Kron); Pfisterer-Haas 1989, 10. 23–25; Pfisterer-Haas 2009a, 32.

¹¹⁹⁵ Vgl. LIMC IV,1 (1988) 363 Nr. 3 s. v. Graiai (C. Kanellopoulou); Schefold – Jung 1988, 100; Oakley 1990, 22.

¹¹⁹⁶ Vgl. z. B. Abb. 13. 17.

¹¹⁹⁷ Vgl. dazu die Haare der rechten männlichen Figur, deren Haare an den Schläfen in Strähnen herunterfallen.

¹¹⁹⁸ CVA Berlin (3) Taf. 149; Kron 1976, 154; LIMC I,1 (1981) 427 Nr. 72 s. v. Aithra I (U. Kron); Pfisterer-Haas 1989, 23–25; Pfisterer-Haas 2009a, 32.

Kat. 4: Bologna, Museo Civico, Inv. Nr. 268 Abb. 13.1–3. 18. 27. 61. 83. 85
Volutenkrater, attisch rf., Niobidenmaler, um 470/460
ARV² 598.1; Beazley Addenda² 265; Beazley, Para. 394

Auf dem Volutenkrater sind inmitten eines Ilioupersiszyklus drei Figuren dargestellt. Die mittlere weibliche Figur ist deutlich kleiner als die beiden anderen und stützt sich mit der rechten Hand auf einen knotigen Stock, während sie mit der linken die rechte Hand der rechts von ihr stehenden männlichen Figur umgreift. Durch die runde Gestaltung des Schulterbereiches wird die leichte Beugung des Rückens nach vorne betont. Das Haar der Figur ist von Tonschlicker ausgespart und zu einer Art Dutt im Nacken verknotet. Ungewöhnlich ist die Haarsträhne, die unterhalb der Ohrmuschel verläuft und in den Dutt übergeht. Die Gesichtsgestaltung zeichnet sich durch eine lange Augenbraue, eine spitze Nase und ein Doppelkinn aus, das durch einen sehr dicken Hals und ein daran anschließendes, mit einem Schwung gemaltes Kinn gezeichnet ist. Der Blick der Frau geht nach oben in Richtung des rechts von ihr stehenden Mannes.

Dieser steht frontal mit nach rechts zu der Frau hingedrehtem behelmtem Kopf und hält in der linken Hand einen Speer. Links von der Frau steht eine weitere männliche, den beiden anderen zugewandte Figur, die ebenfalls einen Speer in der linken Hand hält. Seine rechte Hand ist mit der Handfläche nach oben nach vorne ausgestreckt.

Aufgrund ikonographischer Parallelen kann die Szene als die Rückführung der Aithra durch ihre beiden Enkel identifiziert werden¹¹⁹⁹.

Lit.: CVA Bologna (5) Taf. 99.1; Kron 1976, 153; LIMC I,1 (1981) 427 Nr. 68 s. v. Aithra I (U. Kron); Pfisterer-Haas 1989, 10. 23–25; Matheson 2009, 193. 196; Gorzelany 2014, 160.

Kat. 5: Bologna, Museo Civico, Inv. Nr. 269 Abb. 14.1–3. 27. 61
Volutenkrater, attisch rf., Niobidenmaler, um 460/450
ARV² 599.8; Beazley Addenda² 266; Beazley, Para. 395

Auf dem als Ilioupersiszyklus gestalteten Volutenkrater sind – durch den Henkelansatz getrennt – drei Figuren als Gruppe gekennzeichnet. Die rechte weibliche Figur ist mit einem reich mit Bortenmuster geschmückten Chiton und einem Himation gekleidet und wendet den Körper leicht nach rechts. Der Kopf ist in Profilzeichnung nach rechts gedreht. Sie hat beide Arme angewinkelt und mit den Handflächen nach oben in Richtung der mittleren männlichen Figur erhoben. Das Haar ist zu einer Art Dutt im Nacken geknotet und mit weißer Farbe ausgemalt. Ungewöhnlich ist die unter der Ohrmuschel verlaufende Haarsträhne, deren Ende im Dutt verläuft. Der Blick der Frau ist nach oben gerichtet, was eine kleine Kopfwendung nach oben zur Folge hat.

In der Mitte links neben ihr steht ein Mann mit reichgeschmücktem Helm und Rüstung, der sich mit seinem linken Arm auf einen Speer stützt, während er den rechten Arm angewinkelt auf der Hüfte ruhen lässt. In seinem Gürtel vorne am Bauch steckt ein Schwert samt Scheide. Der linke Mann ist mit einem ebenfalls reichgeschmückten Chiton bekleidet, hält mit der rechten Hand einen Speer und mit der linken seinen Helm. Im Gegensatz zu den beiden anderen Figuren hat er das linke Bein leicht angewinkelt. Das Gesicht und ein Großteil des Helms sind leider nicht erhalten.

Aufgrund ikonographischer Parallelen kann die Szene als die Rückführung der Aithra durch ihre Enkel identifiziert werden¹²⁰⁰.

Lit.: CVA Bologna (5) Taf. 102.2; Kron 1976, 153; LIMC I,1 (1981) 427 Nr. 69 s. v. Aithra I (U. Kron).

1199 CVA Bologna (5) Taf. 99.1; Kron 1976, 153; LIMC I,1 (1981) 427 Nr. 68 s. v. Aithra I (U. Kron); Pfisterer-Haas 1989, 23–25; Matheson 2009, 193; Gorzelany 2014, 160.

1200 CVA Bologna (5) Taf. 102.2; Kron 1976, 153; LIMC I,1 (1981) 427 Nr. 69 s. v. Aithra I (U. Kron).

Kat. 6: Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. H 2422 Abb. 16.1–4. 27. 61. 83. 85
Hydria, attisch rf., Kleophrades-Maler, um 480
ARV² 189.74, 1632; Beazley Addenda² 156

Innerhalb eines Ilioupersiszyklus ist eine Gruppe von vier Figuren dargestellt. Die linke Frau sitzt auf einem Block¹²⁰¹ und hat beide Beine angewinkelt. Der rechte Arm ist mit der offenen Handfläche nach oben gestreckt, der linke ist nicht zu sehen. Ihre Frisur besteht aus einzelnen Strähnen, zwischen denen jeweils Platz freigelassen wurde; die Haare werden durch eine schwarze Tanie zusammengehalten. Ein kleiner Bogen in der Verbindungslinie zwischen Kinn und Hals zeigt ein Doppelkinn an.

Rechts von ihr steht eine bärtige männliche behelmte Figur, die in der linken Hand einen Speer und einen Schild hält und mit der rechten das Handgelenk der vor ihm kauern Frau greift. Rechts von ihm steht eine weitere fast frontal zum Betrachter gedrehte männliche behelmte Figur, die in der linken Hand einen Speer und einen Schild hält. Die rechte Hand streckt er in Richtung der Frau aus. Durch die Beinstellung wird deutlich, dass er bald nach rechts ausschreiten wird. Rechts von der männlichen Gestalt kauert eine deutlich kleiner dargestellte Frau mit angewinkelten Beinen auf einer umgestürzten Amphora. Ihre linke Hand liegt ruhig auf den Beinen, während sie die rechte Hand gegen ihre Stirn stützt. Dementsprechend hat sie ihren Kopf nach vorne geneigt. Ihr Haar ist durch verdünnten Tonschlicker leicht strähnig dargestellt.

Aufgrund ikonographischer Parallelen kann die Szene als die Rückführung der Aithra durch ihre Enkel identifiziert werden¹²⁰².

Lit.: Kron 1976, 153; LIMC I,1 (1981) 426 Nr. 67 s. v. Aithra I (U. Kron); Pfisterer-Haas 1989, 10. 23–25; Matheson 2009, 195–196; Pfisterer-Haas 2009a; Gorzelany 2014, 156–158. 164–165.

Kat. 7: London, British Museum, Inv. Nr. E 458 Abb. 17.1–3. 18. 27. 61. 83. 85
Kelchkrater, attisch rf., Myson, um 500/490
ARV² 239.16, 237, 238; Beazley Addenda² 201; Beazley, Para. 349

Auf dem Kelchkrater ist eine Gruppe von drei Figuren dargestellt, die alle drei nach rechts laufen. In der Mitte befindet sich eine deutlich kleiner dargestellte Frau, die einen Mantel über die Schultern gelegt hat. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf einen Stock, die linke ist nach vorne gestreckt. Ihr Haar ist sowohl durch mit verdünntem Tonschlicker gemalte als auch durch geritzte „Strähnen“ als weiß gekennzeichnet. Außerdem wird es von einer Tanie zusammengehalten. Ihr Hals ist ungewöhnlich dick gezeichnet; ein Doppelkinn wird mittels einer zusätzlichen Kurve am Ansatz zwischen Hals und Kinn gestaltet. Außerdem befindet sich ein kleiner Knick der Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen.

Rechts vor ihr läuft ein behelmter bärtiger Mann, der in der linken Hand einen Speer und einen Schild hält. Mit der rechten Hand hält er die Frau am Handgelenk. Links hinter der Frau läuft ein weiterer bärtiger Mann, der in der linken Hand seinen Schild und in der rechten seinen Speer hält. Er wendet den Kopf nach rechts und blickt hinter sich.

Aufgrund ikonographischer Parallelen sowie aufgrund der Beischriften kann die Szene als die Rückführung der Aithra durch ihre Enkel identifiziert werden¹²⁰³.

Lit.: Kron 1976, 153; LIMC I,1 (1981) 426 Nr. 66 s. v. Aithra I (U. Kron); Pfisterer-Haas 1989, 10. 23–25.

1201 Vgl. dazu Kron 1976, 153.

1202 Kron 1976, 153; LIMC I,1 (1981) 426 Nr. 67 s. v. Aithra I (U. Kron); Pfisterer-Haas 1989, 23–25; Pfisterer-Haas 2009a, 32.

1203 Kron 1976, 153; LIMC I,1 (1981) 426 Nr. 67 s. v. Aithra I (U. Kron); Pfisterer-Haas 1989, 23–25.

Kat. 8: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. RES.08.30a Abb. 19.1–4. 27. 61. 84. 85. 86
Kylix, attisch rf., Kreis des Nikosthenes-Malers, um 520
ARV² 135, 1628, 1700; Beazley Addenda² 177

Am linken Bildrand der Seite A der Kylix werden zwei Frauen mit langen Haaren, die in großen Strähnen auf ihre Schultern fallen, von einem Krieger mit einem Speer bedroht. Die linke der beiden Frauen sitzt auf einer Art Hocker, greift sich mit der rechten Hand in die Haare und erhebt die linke Hand in Richtung des herannahenden Kriegers. Die zweite Frau steht dahinter und scheint die linke Hand ebenfalls dem Krieger entgegenzustrecken¹²⁰⁴. Dieser ist in Rüstung und Helm dargestellt und holt vermutlich mit dem rechten Arm zum Schlag aus. Sein Gewand ist so kurz, dass ein Teil seiner rechten Gesäßbacke heraushängt.

In der Mitte der rechts folgenden Figurengruppe ist ein mit architektonischen Schmuckelementen ausgestatteter Altar dargestellt, hinter dem sich eine Frau mit aufrechtem Rücken versteckt und die linke Hand erhoben hat, während sie die rechte auf der Höhe des Bauchnabels hält. Sie ist nackt bzw. nur durch ein Himation bekleidet, das sie gleichsam eines Schals um den Rücken gelegt hat. Außerdem hat die Frau kurze Haare, von denen kleine Strähnchen wegzustehen scheinen. Links des Altars steht ein großer Krieger, der in weiter Schrittstellung nach rechts ausgreift, in der Linken einen Schild hochhält und mit der Rechten zum Schlag mit seinem Schwert ausholt, der der Frau hinter dem Altar gelten soll. Links des Kriegers ist eine weibliche Figur in das Geschehen eingefügt, die sich in weiter Schrittstellung nach rechts bewegt und sich mit dem rechten Arm auf einen geraden Stock aufstützt. Weiterhin hat sie ihren Rücken weit nach vorne gebeugt, was einen kleinen Buckel auf der Höhe ihrer Rippen sichtbar werden lässt. Die Frau hat einen Mantel um die Schultern gelegt. Im Gesicht ist die Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen stark geknickt und weist im weiteren Verlauf auf dem Nasenrücken einen kleinen Höcker auf. Dabei geht die Verbindungslinie zwischen Nasenspitze und Nasenflügel deutlich in die Gesichtsfleisch hinein und endet in der Darstellung eines breiten Nasenflügels, der sich so tief in das Gesichtsfleisch eingegraben hat, dass zwei parallele mit verdünntem Tonschlicker gezeichnete Falten in Richtung Auge folgen. Auch wenn der Erhaltungszustand im Bereich der Nase und des Mundes nicht der beste ist, ist dennoch zu erkennen, dass sowohl die Linie zwischen Nasenpartie und Kinnschuppe als auch diejenige zwischen Kinnschuppe und Halsansatz stark kurvig gemalt sind. Der untere Kinnbereich ist durch zwei zarte Linien mit stark verdünntem Tonschlicker gestaltet, von der die längere perspektivisch an der Umrisslinie ansetzt, während sich die kürzere zur Verstärkung der längeren ganz im Gesichtsbereich befindet. Auch ihr Ohr, das zwischen den kurzen, in großen Strähnen in den Nacken hängenden Haaren kurz unterhalb der Haarbinde heraussticht, ist proportional zu groß für den Kopf geformt. Mit der linken Hand greift sie auf der Höhe des Gesäßes in das Gewand des Kriegers. Rechts hinter der Frau hinter dem Altar steht eine weitere große Frau, die mit den Attributen Schild, Lanze und Helm zweifelsfrei als Athena zu erkennen ist und mit weitem Schritt und erhobener Lanze in Richtung des Kriegers zu stürmen scheint. Aufgrund ikonographischer Parallelen¹²⁰⁵ kann diese mittlere, ins Zentrum des Geschehens gerückte Darstellung als Vergewaltigung der Cassandra durch Aias im Heiligtum bzw. vor dem Kultbild der Athena erkannt werden¹²⁰⁶.

Hinter Athena scheint noch eine weitere Frau¹²⁰⁷ mit kurzem Haar Schutz bei ihr zu suchen, die ihren Kopf und Oberkörper nach hinten umwendet und den linken Arm ausstreckt. Sie wird von einer weiteren Figur verfolgt, die allerdings leider nicht mehr erhalten ist.

1204 Leider ist hier ein Teil der Darstellung nicht erhalten, weshalb dies nicht mit Sicherheit erkennbar ist.

1205 Z. B. die Kleophrades-Hydria in Neapel, eine gute Abbildung der gesamten Vase findet sich bei Pfisterer-Haas 2009a, 30 Abb. 2.

1206 Wiencke 1954, 301; Vermeule 1969, 13; LIMC I,1 (1981) 348 Nr. 105 s. v. Aias II (O. Touchefeu); Walsh 2009, 79. Vgl. dazu auch Anm. 247.

1207 Mitchell deutet diese Figur als einen Mann, der sich als *eromenos* in einer Liebesverfolgung befindet, vgl. Mitchell 2009, 101–102. Aufgrund ihrer Kleidung ist die Figur allerdings als Frau mit kurzem Haar zu identifizieren.

Auf Seite B der Kylix ist in der Mitte ebenfalls ein Altar dargestellt, hinter dem sich Iris mit beiden Armen und ausgestreckten Flügeln vier z. T. mit Waffen attackierenden ithyphallischen Satyrn erwehren muss. Auf der Innenseite der Kylix befindet sich eine sexuelle Darstellung mit einer Hetäre und einem Satyr.

Lit.: Wiencke 1954, 301; Vermeule 1969, 13; LIMC I,1 (1981) 427 Nr. 73 s. v. Aithra (U. Kron); LIMC I,1 (1981) 348 Nr. 105 s. v. Aias II (O. Touchefeu); Recke 2002, 23. 25; Mitchell 2009, 99–103; Walsh 2009, 79–81. 98–104; Thomsen 2011, 252–255.

Kat. 9: Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. L 534 Abb. 20.1–4. 27. 61. 83. 84.
Hydria, attisch rf., späte Manieristen, um 450 **85. 86. 87**
ARV² 1123.7

Auf dem Schulterbild der Hydria sind vier Figuren dargestellt. In der Mitte des Bildes eilt eine Frau mit großen Schritten nach rechts und hat einen Bratspieß in der Hand, den sie mit der Spitze nach vorne hält. Sie hat lange Haare, die zu einem Knoten zusammengebunden sind und von denen eine Strähne vor dem Ohr kurz herunterhängt. Die Gesichtsfläche ist in vielfacher Hinsicht auffällig gestaltet: Die langgezogene Augenbraue, die in die Umrisslinie des Gesichtes übergeht, verursacht einen kleinen Knick in der Nase-Stirn-Linie. Die Nase zieht sich sehr weit nach vorne und wirkt dadurch im Vergleich zum übrigen Gesicht sehr groß. Der lange, fast schräg gestaltete Abstand zwischen Nase und Mund und die kurvig gemalte Fortführung der Linie in Richtung Kinnschuppe lässt den Mundbereich ungleichmäßig erscheinen. Dieser Eindruck setzt sich am Kinn fort, was allerdings nicht auf ein etwaiges Doppelkinn zurückzuführen ist, sondern an der fehlenden Tonschlickerbemalung des Hintergrundes zwischen Schulter, Halsansatz und unterer Kinnseite liegt.

Der Mann vor ihr ist nackt und hat ein Himation um die Schultern gelegt, wobei es ihm über die linke Schulter gerutscht ist. Bevor ihn der Bratspieß der Frau berührt hat, ist er bereits in die Knie gesunken, streckt das rechte Bein weit von sich weg und versucht sich mit der linken Hand am Boden abzustützen, wobei er mit der rechten eine Lyra wie zur Verteidigung hebt. Die Muskeln seiner Brustpartie sowie die Wiedergabe der Brustwarzen und seine linke Hand sind unförmig gemalt. Auch seine Gesichtszüge ist nicht sauber ausgeführt und unterscheiden sich in der Qualität erheblich von den Gesichtern der ihn umgebenden Frauen: Bspw. fehlt die Wiedergabe von Pupillen.

Rechts hinter dem Mann steht in leichter Schrittstellung eine weitere Frau, die in ihrer rechten Hand eine Sichel hält, während sie die linke offen nach rechts ausstreckt. Ihre Gesichtszüge sind im Vergleich zu der Frau in der Mitte regelmäßiger ausgeführt. So wird die Nase bei ihr bspw. nicht derart überlängelt, doch findet sich hier eine eindeutige Angabe eines Doppelkinns, da die Verbindungslinie zwischen Kinnschuppe und Halsansatz zwei Kurven zeigt. Die Frau hat kurzgeschnittene Haare, deren Haarspitzen sich einzeln auf Kinnhöhe befinden.

Ganz links im Bild stürmt eine dritte Frau heran, die in der linken Hand eine Mörserkeule und in der rechten einen Stein trägt. Beide Arme hat sie weit von sich gestreckt. Ihr Gesicht wiederum ist regelmäßiger gestaltet als das der beiden anderen. Außerdem hat die Frau kinnlange Haare.

Aufgrund ikonographischer Parallelen kann diese Szene als die Schilderung der Ermordung des Orpheus durch Thrakerinnen identifiziert werden¹²⁰⁸.

Lit.: LIMC VII,1 (1994) 86 Nr. 45 s. v. Orpheus (M.-X. Garejou); Simon 1995, 483–487; Lorenz 2008, 300.

¹²⁰⁸ LIMC VII,1 (1994) 86 Nr. 45 s. v. Orpheus (M.-X. Garejou); Simon 1995, 484; Lorenz 2008, 300.

Kat. 10: London, British Museum, Inv. Nr. 1922.10–18.1 Abb. 21.1–3. 27. 61. 85. 86
Lekythos, attisch rf., Oinophile-Maler, um 510/500
ARV² 332.1; Beazley Addenda² 217

Auf der Lekythos sind zwei Figuren dargestellt, die in Schrittstellung aufeinander zu laufen. Beide haben Gefäße in der Hand und scheinen mit diesen anzustoßen¹²⁰⁹. Zwischen den beiden steht ein Krater auf dem Boden.

Die linke weibliche Figur ist mit einem ungegürteten Chiton¹²¹⁰ bekleidet, der am Oberkörper durchsichtig ist und den Blick auf ihre hängenden Brüste freigibt. Ihre Gesichtsgestaltung birgt ebenfalls Besonderheiten: Die Nase-Stirn-Linie ist kurz unterhalb der langgezogenen Augenbrauenlinie geknickt und zeichnet die Nase in einem runden Schwung, der in einer detaillierten Zeichnung des Nasenflügels endet. Ihr Mund ist leicht geöffnet und die Linie, die zwischen Unterlippe und Kinns Spitze verläuft, enthält eine kleine Biegung. Die Verbindungslinie zwischen Kinn und Hals weist drei große Wülste auf, die als drei parallel geschwungene Linien gezeichnet sind, von denen die äußeren beiden die Umrislinie berühren. Sie hat kurze, gefranste Haare, deren Spitzen auf Kinnhöhe sichtbar sind. Mit der rechten Hand hält sie einen Weinschlauch und mit der linken eine Oinochoe. Sie ist beischriftlich als „Oinophile“ – also als „die, die den Wein liebt“¹²¹¹ – benannt.

Ihr gegenüber läuft eine männliche Figur mit einem Skyphos in der rechten Hand und einem knotigen Stock¹²¹² in der linken auf sie zu. Er ist nackt und hat ein aufbebauschtes Himation über seine Schultern gelegt.

Lit.: Peschel 1987, 180–181; Pfisterer-Haas 1989, 50 Anm. 183. 78; Sutton 2000, 197 Anm. 64; Lewis 2002, 54; Mitchell 2009, 77–78.

Kat. 11: Malibu, J. P. Getty Museum, Inv. Nr. 80.AE.31 Abb. 22.1–6. 27. 61. 85
Kylix, attisch rf., Phintias, um 500
ARV² 1620.12bis; Beazley Addenda² 155

Auf der Seite A der Kylix sind zwei sich gegenübergestellte nackte Figuren zu sehen. Die rechte weibliche Figur sitzt auf ihrem linken Fußknöchel, während die Fußsohle noch unter ihrem Gesäß zu sehen ist; ihr rechtes Bein ist angewinkelt. Den breiten Schulterbereich nach vorne gedreht, stützt sie sich mit dem linken Arm auf dem Boden ab und hält mit der Rechten den Fuß eines Kelchkraters, der in ihre Richtung zu kippen scheint. Die Figur ist nackt, was den Blick auf breite Oberschenkel freigibt, deren obere Zeichenlinie weit in den Bauchraum hineingeht und durch eine weitere runde Linie verstärkt wird, die den Beckenknochen bezeichnet. Die Linie, die perspektivisch den Bauchraum angibt, ist kurvig gestaltet und mündet in der Zeichnung zweier großer hängender Brüste, deren gut sichtbare Brustwarzen nach unten zeigen. Der Kopf der weiblichen Figur ist leicht nach vorne in Richtung des Kelchkraters geneigt und wirkt im Vergleich zu dem übrigen Körper überproportional groß. Die Frau trägt ein Kopftuch, das so im Nacken zusammengefaltet ist, dass ein kleiner Faltenzipfel auf ihre Schulter fällt. Von dem Kopftuch ausgenommen sind das Ohr, das mit einem kreolenartigen Ohrring geschmückt ist, sowie kleine Buckellocken im Schläfenbereich. Das Gesicht zeichnet sich durch einen leichten Knick in der Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen bzw. dem sehr groß gestalteten Auge, durch eine geschwungene Linie bezeichnete Nasenflügel sowie ein durch zwei Linieneinziehungen gestaltetes Doppelkinn aus. Ihr gegenüber kniet eine männliche nackte Figur, die sich zu ihr hindreht und somit beinahe gänzlich in der Profilansicht zu sehen ist. Mit der linken Hand greift er nach dem Fuß des Kelchkraters und mit der rechten hält er seinen übergroßen eregierten Penis umschlossen. Auf Seite B der Kylix sind ebenfalls zwei nackte Figuren – eine männliche und eine weibliche – darge-

1209 Vgl. Peschel 1987, 180.

1210 Vgl. Peschel 1987, 180.

1211 Peschel 1987, 180.

1212 Hierbei handelt es sich um einen „Bürgerstock“, vgl. S. 37.

stellt. Der Mann auf der linken Seite sitzt auf seinem rechten Fuß, während er das linke Bein nach vorne in Richtung der Frau streckt. Er lehnt sich weit nach hinten und stützt sich mit dem rechten Arm auf dem Boden ab, während er den linken Arm mit der geöffneten Hand nach oben erhebt. Seinen Kopf hat er nach hinten in den Nacken geworfen. Die ihm gegenübergestellte Frau bewegt sich auf allen Vieren in seine Richtung, während sie mit der linken Hand unter sein rechtes Knie greift und mit der rechten seinen eregierten Penis umschlossen hält. Der Körper der Frau zeichnet sich durch starke Massigkeit aus, die sich v. a. im Bereich der Schenkel, des Bauches – wo zwei tiefe Linien in die Bauchdecke eingegraben sind – sowie der großen nach unten hängenden Brüste bemerkbar macht. Außerdem wirkt ihr Körper v. a. im Bereich zwischen der Rücken- und der Bauchlinie sehr groß, was noch durch die beiden perspektivischen Verlängerungslinien des Oberschenkels und der Achsel verstärkt wird. Im Vergleich dazu wirken ihre Arme vergleichsweise dünn. Ihr nach vorne gereckter Kopf zeichnet sich durch einen Knick in der Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen, eine geschwungene Linie zur Bezeichnung des Nasenflügels sowie ein durch eine kleine und zwei große Einziehungen der Kinnlinie gestaltetes Doppelkinn aus. Ihre langen, als Buckellocken charakterisierten Haare vollziehen in einem langen Zopf eine Biegung im Nacken.

Lit.: Pfisterer-Haas 1989, 49; Steinhart 1995, 50; Susan Venit 1998, 127; Sutton 2000, 197; Ferrari 2002, 178; Lewis 2002, 125–126; Matheson 2009, 193; Mitchell 2009, 78; Moreno Conde 2015, 196.

Kat. 12: Florenz, Museo Archeologico Etrusco, Inv. Nr. 3921 Abb. 25.1–6. 27. 61. 83. 85. 86
Kylix, attisch rf., Brygos-Maler, um 490
ARV² 372.31, 398; Beazley Addenda² 225

Auf der Seite A der Kylix sind mehrere Figuren dargestellt, die sich zu heterosexuellen Paaren bzw. Dreierkonstellationen zusammenfinden.

Am linken Rand neben dem Henkel lehnt ein nackter Mann mit Himation und Stock¹²¹³, dessen obere Partie nicht erhalten ist. Mit der linken Hand drückt er den Kopf einer vor ihm stehenden nackten Frau in Richtung seines eregierten Penis. Die Frau vor ihm stützt sich mit den Händen auf der Höhe seiner Oberschenkel ab, wobei dies perspektivisch nicht klar wird¹²¹⁴. Sie geht ein wenig in die Hocke, während sie ein zweiter nackter Mann hinter ihr anal¹²¹⁵ penetriert und ihren Kopf mit der rechten Hand ebenfalls in Richtung des eregierten Penis des linken Mannes drückt. Seine Linke liegt auf dem Rücken der Frau. Der Körper der Frau zeichnet sich durch breite Oberschenkel, eine durch eine kurvige Linie bezeichneten Bauch sowie große Brüste aus, deren Brustwarzen hinter dem rechten Oberarm verschwinden. Ihr Gesicht ist durch einen nur sehr schwer erkennbaren Knick unterhalb des Auges, durch eine spitze Nase und eine Einziehung der Kinnlinie sowie eine perspektivische Verbindungslinie zwischen Kinn und Hals charakterisiert. Die Frau hat kurze, fransige Haare und einen Kranz im Haar. In der Mitte der Seite A holt ein nackter, bekränzter und bärtiger Mann mit eregiertem Phallos mit einem Stock in der rechten Hand zum Schlag gegen eine vor ihm knieende nackte Frau aus. Der Körper der Frau wirkt durch dicke Oberschenkel und einen breiten Schulterbereich massig; ihre Brüste liegen auf dem angewinkelten Knie. Ihren linken ausgestreckten sowie ihren rechten angewinkelten Arm hat sie in Richtung des Stockes ausgestreckt. Beide Hände sind offen und die Finger gespreizt. Ihr Blick ist in Richtung des Stockes erhoben; sie trägt einen Kranz und hat kurze fransige Haare, die auf Kinnhöhe abgeschnitten sind. Ihr Gesicht ist zwar nicht mehr gut erhalten, aber dennoch ist ein kleiner Knick in der Nase-Stirn-Linie erahnbar. Ebenso zeichnet sich ihr Gesicht durch ein mittels unruhiger Linienführung angezeigtes Doppelkinn aus.

Die Seite B der Kylix ist ungleich schlechter erhalten. Neben mehreren nicht zuzuordnenden Beinen auf der linken Seite ist in der Mitte der Darstellung ein nackter, bekränzter und bärtiger Mann zu sehen, der sich über eine Frau beugt, die auf allen Vieren auf dem Boden kniet. Der Mann holt mit der Linken

1213 Hiermit ist wiederum ein „Bürgerstock“ gemeint, vgl. S. 37.

1214 Vgl. Peschel 1987, 118–119.

1215 Vgl. Keuls 1985, 182.

mit einer Sandale zum Schlag aus und hält mit dem linken Arm den Kopf der Frau nach unten. Der Großteil der Frau ist leider nicht mehr erhalten; es ist nur noch zu erahnen, dass sie kurze fransige Haare und einen massigen Körperbau hat. Rechts von der Gruppe befindet sich ein ebenfalls nackter, bekränzter und bärtiger Mann, der sich der eben beschriebenen Gruppe zuwendet und zu tanzen scheint.

Lit.: Keuls 1985, 181–182. 185; Peschel 1987, 118–121; Pfisterer-Haas 1989, 47–49. 53. 93; Sutton 1992, 12; Kilmer 1997, 126–128; Lewis 2002, 124–125; Torelli 2009, 185; Wrenhaven 2009, 376–378.

Kat. 13: Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 13 Abb. 26.1–8. 27. 61. 83. 85. 86
Kylix, attisch rf., Pedieus-Maler, um 510
ARV² 1578.16, 86.A; Beazley Addenda² 170

Auf der Seite A der Kylix sind mehrere heterosexuelle Paar- bzw. Dreierkonstellationen dargestellt, wobei der rechte Bildrand nicht mehr erhalten ist. Links liegt eine Frau auf einer Art Stuhl und dreht dem Betrachter den Rücken zu. In einer perspektivisch nicht zur Gänze nachvollziehbaren Bewegung winkelt sie beide Beine in der Luft an, während ihr rechter gebeugter Arm hinter ihrem Körper verschwindet und sie den linken ausgestreckten Arm weit vor sich in Richtung Boden hält. Die Handinnenfläche der linken Hand zeigt nach oben. Hinter ihr steht ein nackter bärtiger Mann, der sie von hinten anal penetriert, die Frau mit dem linken Arm am Rücken vermutlich in ihrer Position hält und mit einer Sandale in seiner rechten Hand zum Schlag gegen sie ausholt. Vor der Frau steht ein weiterer Mann, der sie mit dem rechten Arm ebenfalls am Rücken hält und mit der linken Hand seinen eregierten Penis in ihren Mund einführt. Die Frau zeichnet sich durch einen massigen Körperbau aus, der aufgrund der Rückenlage allerdings nur zu erahnen ist. Im Gesicht ist sie durch zwei Linien um den in Richtung Glied geöffneten Mund und zwei Linien an der Schnittstelle zwischen Kinn- und Halslinie gekennzeichnet. Sie hat kurze fransige Haare, deren Spitzen in etwa auf Kinnhöhe sichtbar sind. Rechts davon ist eine weitere Dreiergruppe dargestellt, wobei von der rechten Figur nur noch ein Arm und die Füße erhalten sind. In der Mitte kniet eine Frau auf einem auf dem Boden liegenden Kissen. Vor ihr steht ein nackter Mann, der den Kopf der Frau mit dem linken Arm in einer Art „Schwitzkasten“¹²¹⁶ hält und mit der rechten Hand sein überdimensioniertes Glied in den Mund der vor ihm knieenden Frau einführt. Auch wenn die Frau nicht ganz erhalten ist, sind dennoch hängende Brüste, eine gebogene Bauchlinie und eine insgesamt massigere Körperkonstitution zu erkennen. Ihr Gesicht zeichnet sich durch mehrere Linien – gemalt mit sowohl verdünntem als auch unverdünntem Tonschlicker – um den geöffneten Mund aus. Außerdem ist die perspektivische Linie zur Bezeichnung der Kinnlade sehr lang und reicht fast bis zum Ohr hinauf.

Auf der Seite B sind ebenfalls noch zwei Gruppen zu sehen. Von der linken sind drei Figuren erhalten: Während eine nackte weibliche Figur mit langen Haaren im Vordergrund in die Hocke geht, findet im Hintergrund eine Verfolgungsjagd statt, bei dem eine vermutlich männliche Figur vorneweg flieht und von einem ithyphallischen Mann mit Dreizack am Arm gepackt wird. Rechts davon kniet ein Mann auf einem am Boden liegenden Kissen, hat den linken Arm nach vorne ausgestreckt und hält in der rechten Hand in seinem Rücken ein Trinkhorn¹²¹⁷. Die Hände der sich vor ihm auf allen Vieren bewegendes nackte Frau mit Kranz in den kurzgeschnittenen Haaren sind unter dem Kissen eingezwängt; der Mann hat ihr seinen überdimensionierten Penis in den Mund geschoben. Der Körper der Frau ist wuchtig gestaltet und ihre großen Brüste hängen nach unten. Das Gesicht der Frau ist mit um den Mund mit einer Mischung aus verdünntem und unverdünntem Tonschlicker gemalten Linien und einem durch unruhige Kinnlinienführung bezeichneten Doppelkinn charakterisiert.

Lit.: CVA Paris (19) Taf. 68–69; Keuls 1985, 180–181. 184; Peschel 1987, 61–66; Pfisterer-Haas 1989, 47–49. 53. 93; Kilmer 1997, 124–128; Stewart 1997, 10; Sutton 2000, 196–197.

1216 Peschel 1987, 64.

1217 Vgl. Peschel 1987, 61.

2 Tätowierungen

Kat. 14: Zürich, Universität, Inv. Nr. 3477 Abb. 28.1–12. 42. 61. 83. 85
Stamnos, attisch rf., Dokimasia-Maler, um 480
ARV² 1625; Beazley Addenda² 233; Beazley, Para. 373.34BIS

Auf Seite A des Stamnos sind vier Figuren, drei Frauen und ein Mann, dargestellt. In der Mitte der Darstellung bewegt sich eine Frau mit starkem Ausfallschritt, hinterer angehobener Ferse und geblähtem Gewand nach rechts. Mit beiden Händen hält sie einen großen Felsbrocken in der Hand, den sie in einer Ausholbewegung hinter ihren Kopf schwingt. Ihre Haare fallen in langen Strähnen auf ihre Schultern. Sowohl an der Außenseite des linken und an der Innenseite des rechten Unterarms als auch an der Vorderseite ihres Halses ist sie mit gleichmäßigen, hintereinander angeordneten Wellenlinien ausgestattet. Außerdem ist sie an beiden Armen mit Armreifen geschmückt.

Rechts von ihr ist eine nackte, nur mit Himation bekleidete männliche Figur in die Knie gesunken, hat ihr rechtes Bein weit nach vorne ausgestreckt und stützt sich noch auf ihr linkes Knie und die Knöchel der linken Hand, während sie mit der rechten eine Lyra erhebt. Das Gesicht des Mannes ist frontal gestaltet und seine Haare sind auf dem Kopf zu einer elaborierten Frisur gestaltet und fallen in vier langen Locken über die Schultern. Der Grund für seinen Zusammenbruch scheint zweierlei zu sein: Einerseits steckt ihm ein langer Bratspieß im linken Brustkorb, wobei die in den Körper eindringende Spitze nicht zu sehen ist. Vom Einstichwinkel her müsste diese aber im linken Brustkorb bzw. im linken Oberarm stecken. Andererseits packt ihn eine hinter ihm stehende Frau mit ihrer linken Hand an den Haaren und fügt ihm mit einem Schwert ein wenig oberhalb des Schlüsselbeins eine blutende Wunde zu.

Die Frau hinter dem Mann hat ebenfalls geblähte Gewänder, wobei ihre langen Haare, im Gegensatz zu der Frau in der Mitte der Darstellung, zu einem Knoten im Nacken gebunden sind. Ihr Körper ist an den Außenseiten beider Unterarme und an der Vorderseite des Halses mit aufeinanderfolgenden Wellenlinien und einem Strich, der unter den Wellenlinien entlangläuft, ausgestattet. Auch sie hat an beiden Handgelenken Armreifen. Ganz links läuft eine Frau auf das Geschehen zu, die im Gegensatz zu den anderen Frauen nicht mit Chiton bzw. Himation bekleidet ist, sondern ein „chitonartiges Gewand mit Mittelborte“¹²¹⁸ trägt und über den linken Arm einen mit geometrischen Ornamenten geschmückten Mantel, eine sogenannte *Zeira*¹²¹⁹, geworfen hat. Die Frau holt mit einem Speer in ihrer rechten Hand zum Schlag aus. Ihre langen Haare fallen ihr auf den Rücken, während über ihrer Stirn ein krauses, kurzgeschnittenes Haarbüschel steht. Am Hals sind wiederum ähnliche Wellenlinien mit einem Strich angebracht und ihr rechtes Handgelenk ist mit einem Armreif geschmückt.

Hinter der Frau ganz links und hinter der den Mann meuchelnden Frau ganz rechts sind unter den Henkeln jeweils Bäume dargestellt.

Aufgrund ikonographischer Parallelen kann diese Szene als Ermordung des Orpheus durch Thrakerinnen bezeichnet werden¹²²⁰.

Dazu passt auch die Seite B des Stamnos, auf dem drei Frauen dargestellt sind, die sich ebenfalls durch geblähte Chitone sowie Waffen wie einen Speer und eine Doppelaxt auszeichnen und nach links in Richtung Orpheus eilen. Ihre Haare haben alle drei zu einem Knoten im Nacken zusammengebunden. Besonders kunstvoll gestaltet sich die linke Frau, die in einer weitausgreifenden Bewegung ihr Schwert aus der Scheide zieht. Ihre vorne leicht nach unten gebogene Augenbraue könnte man vorsichtig als Angabe verengter Augen in Wut und in Erfassung eines Ziels interpretieren, wobei interessanterweise die Ausführung des Augapfels davon nicht beeinträchtigt ist. Diese drei Frauen sind nicht mit Körperornamenten ausgestattet, sind aber trotzdem durch den Zusammenhang mit der Seite A als Thrakerinnen zu identifizieren.

Lit.: Zimmermann 1980, 171–172; Zimmermann 1982, 264; LIMC VII,1 (1994) 86 Nr. 36 s. v. Orpheus (M.-X. Garezou); Bérard 2000, 391–392; Gebauer 2002, 512; Muth 2006, 274; Muth 2008, 538–541.

1218 Zimmermann 1980, 171.

1219 Zimmermann 1980, 171.

1220 Zimmermann 1980, 171–172; Zimmermann 1982, 264; LIMC VII (1994) 86 Nr. 36 s. v. Orpheus (M.-X. Garezou); Bérard 2000, 391–392; Gebauer 2002, 512; Muth 2006, 274; Muth 2008, 538–541.

Kat. 15: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2330 Abb. 32.1–2. 42. 61. 83. 85
Nolanische Amphora, attisch rf., Phiale-Maler, um 440/430
ARV² 1014.2; Beazley Addenda² 315

Auf Seite A der Nolanischen Amphora sind ein Mann und eine Frau dargestellt. Die linke Frau eilt in Schrittstellung auf den Mann zu und hat ihn beinahe schon erreicht, da sich ihr rechter vorderer Fuß und sein rechtes, nach hinten weit ausgreifendes Bein überschneiden. Sie ist mit einem Gewand mit dickem schwarzen Gürtel gekleidet und hat in der rechten Hand ein Schwert, das sie auf Hüfthöhe in Richtung des Mannes hält, und streckt die linke Hand nach vorne aus. Beide Arme sind mit großen, winkelförmigen Ornamenten ausgestattet, die mit verdünntem Tonschlicker gemalt sind. Ihre langen Haare hängen in losen Strähnen bis kurz unter die Schultern.

Der Mann rechts von ihr greift in weitem Ausfallschritt mit dem linken Bein aus. Er ist mit einem Himation bekleidet, das das rechte Bein und einen Teil seines Oberkörpers bedeckt. Er holt mit der Lyra in seiner rechten Hand aus, während sein linker Arm wie in einer Gegenbewegung dazu nach unten vorne schwingt. Seine Haare hängen in geordneten Locken in den Nacken.

Aufgrund ikonographischer Parallelen ist hier die Ermordung des Orpheus durch eine Thrakerin dargestellt¹²²¹.

Lit.: CVA München (2) Taf. 62.2. 63.4.6; Zimmermann 1980, 180–181; Keuls 1985, 379; Oakley 1990, 29–30; LIMC VII,1 (1994) 87 Nr. 48b s. v. Orpheus (M.-X. Gareizou); Bundrick 2005, 119. 121; Muth 2006, 274–275; Lorenz 2008, 300–301.

Kat. 16: London, British Museum, Inv. Nr. E 301 Abb. 34.1–5. 42. 61. 83. 85
Halsamphora, attisch rf., Oionokles-Maler, um 470
ARV² 647.12; Beazley Addenda² 275

Auf der Seite A der Halsamphora sind zwei Figuren dargestellt. Die linke weibliche Figur hat ihr Himation über die Schulter ihrer linken Körperseite geworfen und den linken ausgestreckten Arm damit eingerollt. Mit dem rechten Arm holt sie nach hinten aus, um den Speer, den sie in der rechten Hand hält, nach vorne stoßen zu können. Ihre Beine greifen in weiter Schrittstellung mit dem linken Fuß nach vorne aus. Ihre Haare sind im Bereich des Kopfes schwarz und ohne die Differenzierung einzelner Locken gestaltet; die nach unten hängenden kurzen Locken sind in einem rot gebranntem Ton gehalten und in einzelne Strähnen differenziert. An der Kehle, am rechten Arm und am linken Fußrücken ist sie mit leiterartigen Hautornamentierungen ausgestattet.

Die männliche Figur rechts neben ihr ist nackt und mit einem Himation bekleidet, das sie um die Schultern geschlungen hat. Der Mann ist ebenfalls in starkem Ausfallschritt mit dem linken Bein nach vorne dargestellt, während er den rechten Arm mit geöffneter Handfläche in Richtung der Frau hinter ihm ausstreckt und in der linken Hand eine Lyra hält. Die Hüfte des Mannes ist mit einem Bratspieß durchbohrt; an der Ein- und der Austrittsstelle sind rote Blutstrahlen zu sehen. Der Kopf des Mannes ist nach hinten, gegen seinen Lauf, gedreht.

Aufgrund ikonographischer Parallelen ist hier die Ermordung des Orpheus durch eine Thrakerin dargestellt¹²²².

Lit.: CVA London (5) Taf. 53.1a–b; Cohen 2000b, 109; Muth 2008, 539–540; Oakley 2013, 99; Jenkins u. a. 2015, 220–221.

1221 CVA München (2) Taf. 62.2. 63.4.6; Zimmermann 1980, 180–181; Oakley 1990, 29–30; LIMC VII (1994) 87 Nr. 48b s. v. Orpheus (M.-X. Gareizou); Bundrick 2005, 119. 121; Muth 2006, 274–275; Lorenz 2008, 300–301.

1222 CVA London (5) Taf. 53.1a–b; Cohen 2000b, 109; Muth 2008, 539–540; Oakley 2013, 99; Jenkins u. a. 2015, 220–221.

Kat. 17: Athen, Akropolismuseum, Inv. Nr. 439 Abb. 38.1–6. 42. 61. 83. 85
frag. Kylix, attisch wgr., Pistoxenos-Maler, um 470
ARV² 1580.2, 859, 860.2, 1672; Beazley Addenda² 298; Beazley, Para. 425

Auf der Innenseite der fragmentierten Kylix sind zwei Figuren zu erkennen. Die linke weibliche Figur ist mit einem Chiton bekleidet, dessen Falten – ebenso wie die Umrisslinie – in Ockerfarben gehalten sind. Der rechte Arm ist nach unten gestreckt; die schwarze Doppelaxt, die auf dem Fragment unter dem Arm zu sehen ist, hält sie vermutlich in der rechten Hand, auch wenn diese nicht erhalten ist. Ihr linker Arm ist halbhoch nach vorne gestreckt; ob sie in der linken Hand etwas gehalten hat, ist leider nicht mehr zu sehen. Erhalten ist ebenfalls die Ferse und ein Stück des Fußrückens ihres linken Fußes, den sie auf den Oberschenkel der vor ihr in die Knie gesunkenen männlichen Figur gestellt hat. Ihr Kopf ist nach links gewendet. Ihr offenes in Ockertönen gehaltenes Haar ist mit einer Tanie bekränzt, während zwei einzelne, in dunkleren Ockerfarben gestaltete, lange Locken über die rechte Schulter fallen. Geschmückt ist die Frau mit einer mit braunen Punkten angegebenen Halskette und einem ebenso gestalteten Ohrring sowie einem Armreif am linken Arm. Außerdem ist die Frau an der Kehle mit vier Parallellinien, am rechten Oberarm mit einem Hirsch¹²²³ und am rechten Unterarm mit einem aus drei Parallellinien und mehreren diagonalen Strichen bestehenden Ornament ausgestattet; am linken Unterarm sind ebenso schräge in der Mitte zwischen je zwei Parallellinien verlaufende Striche und am linken Fuß die Ansätze von zwei Parallellinien zu sehen. Alle Hautornamentierungen sind schwarz.

Vor der Frau ist ein Mann in die Knie gesunken, was aufgrund des fragmentierten Erhaltungszustandes anhand der geringeren Größe gegenüber der Frau, seines nach oben gerichteten Blickes in Kombination mit der nach oben verlaufenden rechten Schulterlinie und den Lyrafragmenten oberhalb des Kopfes sowie aufgrund des sich der Schwerkraft beugenden Gliedes des Mannes zu vermuten ist. Die schwarzen Flächen um das Glied sind vermutlich als Teile des Himations des Mannes zu verstehen. Man sieht ebenfalls, dass der linke Fuß der Frau auf seinen rechten Oberschenkel gestellt ist. Die Frisur des Mannes mit braunen Locken an der Stirn, an den Schläfen sowie im Nackenbereich wird durch eine Tanie gehalten. Der Ansatz eines Bratspießes, der vor dem Oberschenkel des Mannes erhalten ist, ist nicht eindeutig in das Bildgeschehen einzuordnen. Vermutlich steckt dieser aber im Körper des Mannes, wobei die genaue Stelle nicht auszumachen ist¹²²⁴.

Aufgrund ikonographischer Parallelen ist hier die Ermordung des Orpheus durch eine Thrakerin dargestellt¹²²⁵.

Lit.: Schefold – Jung 1988, 81–82; LIMC VII,1 (1994) 85 Nr. 30 s. v. Orpheus (M.-X. Garejou); Cohen 2000b, 112–114; Saporiti 2009, 133; Mayor 2014, 95; Zidarov 2017, 137–138.

Kat. 18: München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2378 Abb. 39.1–4. 42. 61. 83. 85
Kolonettenkrater, attisch rf., Pan-Maler, um 470
ARV² 551.9; Beazley Addenda² 257; Beazley, Para. 387

Auf der Seite A des Kolonettenkraters ist eine weibliche Figur in weiter Schrittstellung dargestellt, die mit einem wallenden Chiton bekleidet ist, der an den Ärmeln aufgerissen ist, sodass er in großen Stofffalten herunterhängt und große Öffnungen im Bereich der Achseln aufweist. Um ihre Hüfte ist eine Art Binde mit Strich- und Zinnenornamenten geschlungen. Sie streckt beide Arme weit von sich und hält in der Rechten ein Schwert und die dazugehörige Schwertscheide in der Linken, von der ein mit roter Farbe gemaltes Band herunterhängt. Ihr Körper ist mit einer Fülle von Ornamenten geschmückt: Fünf parallel verlaufende Wellenlinien ziehen sich vom Kinn bis hinunter an den rechten Rand ihres Chitons,

1223 Schefold – Jung 1988, 81; Saporiti 2009, 133 mit Anm. 29. S. auch die Ähnlichkeit mit dem Tier auf der Haut der Thrakerin auf dem Kolonettenkrater in München (Abb. 39).

1224 Dazu vgl. Schefold – Jung 1988, 81.

1225 Schefold – Jung 1988, 81–82; LIMC VII,1 (1994) 85 Nr. 30 s. v. Orpheus (M.-X. Garejou); Cohen 2000b, 112–114; Saporiti 2009, 133.

an dessen linkem Ende weitere, diesmal kurze Linien eng nebeneinander an der Borde entlang fast bis zur Schulter gezeigt werden. Ihr rechter Arm ist von der Schulter abwärts mit fünf übereinanderliegenden Wellenlinien, einem in Strichen wiedergegebenen figuralen Ornament¹²²⁶, drei Zickzackbändern und auf Höhe des Handgelenks bzw. -rückens wiederum mit zwei kurzen Wellenlinien geschmückt. Auf dem linken Arm ist ein wenig unterhalb der Schulter das gleiche Tier wie auf dem rechten Arm gefolgt von fünf Zickzackbändern dargestellt. Das linke Bein der Frau ist bis über das Knie entblößt und weist vom Knie abwärts eine Strahlenrosette, wiederum dieses Tier und vier Zickzackbänder auf, während das rechte ebenfalls durch Strich- und Zickzackbänder geschmückt ist. Die Frau blickt sich im Lauf nach hinten um, wodurch die strähnigen Haare der Frau stark nach hinten ausgreifen. Alle Tätowierungen sowie die Haare und das Hüfttuch sind rot gebrannt.

Auf der Seite B des Kolonettenkraters ist ebenfalls eine alleingestellte Frau mit weitem Ausfallschritt dargestellt, die auch mit einem Chiton, der an den Armen offen ist, bekleidet ist. Die weit ausgestreckten Arme sind mit Strich- und Zickzackbändern sowie durch eine Tiergestalt auf dem linken Arm geschmückt, ebenso wie auf den beiden Fußgelenken Strichbänder sowie Punktreihen zu finden sind. Auch auf ihrem Kinn, ihrem Hals und dem Ausschnitt sind in ähnlicher Weise wie auf der Seite A Längsstriche angebracht. Ihre Haare sind neben einer flächig gemalten Haarmasse direkt am Kopf im unteren Bereich strähnig gehalten und ebenso wie ihre Tätowierungen rot gebrannt.

Aufgrund ikonographischer Parallelen mit Darstellungen der Ermordung des Orpheus können beide Frauen als mit Tätowierungen gekennzeichnete Thrakerinnen identifiziert werden¹²²⁷.

Lit.: Zimmermann 1980, 174–177; Tsiafakis 2000, 375–376; Lorenz 2008, 302; Lee 2009, 173; Saporiti 2009, 132; Osborne 2011, 130–131; Renaut 2011, 192–194; Mayor 2014, 98; Lee 2015, 84; Zidarov 2017, 137–138.

Kat. 19: Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 2587 Abb. 41.1–5. 42. 61. 85. 86
Hydria, attisch rf., Aighistos-Maler, um 470
ARV² 506.29; Beazley Addenda² 252

Auf der Hydria sind drei Frauen dargestellt, von denen die linke, mit einem im Beinbereich durchsichtigen Chiton bekleidete Frau sich gerade bückt und die Hydria, die sie mit beiden Händen an den Henkeln hält, auf einem kubischen Podest vor sich abstellt. Sie ist sowohl am Unterarm als auch an der Vorderseite des Halses mit je einem Leiterornament ausgestattet. Außerdem hat sie kurze Haare, deren Enden ein wenig unterhalb der Kinnhöhe in mit verdünntem Tonschlicker gestalteten Strähnen enden. Die mittlere Frau hat ihre Hydria auf ihren Kopf gestellt und hält sie mit der rechten Hand am rechten Henkel fest, während sie mit dem linken Arm einen Gewandzipfel ihres Chitons hebt und so ihren linken Unterschenkel entblößt. Auch ihr Gewand ist sowohl im Beinbereich als auch im Brustbereich durchsichtig und gibt somit den Blick sowohl auf ihre Brüste als auch auf ihr Geschlecht und die Kontur des linken Beines frei. Ebenso scheint die Begrenzungslinie des Leiterornaments auf dem Unterschenkel unter dem Chiton durch. Obwohl sie nach links ausschreitet, ist ihr Kopf nach rechts gewendet. Somit befindet sich ihr gesamter Körper in einer gegenläufigen Drehbewegung. Sie hat kurzgeschnittene kinnlange Haare. Am linken Unterschenkel, an beiden Armen und der Vorderseite ihres Halses sind wiederum Leiterornamente angebracht. Die rechte Frau ist ebenfalls mit am Beinbereich durchscheinendem Chiton bekleidet, ebenso mit Leiterornamenten am Hals und an beiden Unterarmen ausgestattet und hat kurze Haare, deren Strähnen auf Kinnhöhe sichtbar sind. Sie bückt sich leicht nach vorne, stellt ihren linken Fuß auf ein niedriges Podest und trägt eine Hydria an beiden waagrechten Henkeln, um diese an einem aus einem Felsen mit herauswachsenden kahlen Zweigen bestehenden Brunnen ganz rechts im Bild mit Wasser zu füllen. Der Wasserstrahl des Brunnens ist sogar unter dem Körper der Hydria durch verdünnten Tonschlicker wiedergegeben.

¹²²⁶ Zimmermann identifiziert dieses Tier als Hirsch, vgl. Zimmermann 1980, 174.

¹²²⁷ Zimmermann 1980, 174–177; Tsiafakis 2000, 375–376; Lorenz 2008, 302; Lee 2009, 173; Saporiti 2009, 132; Osborne 2011, 130–131; Lee 2015, 84; Zidarov 2017, 137–138.

Durch die kurzen Haare, ihre schwere körperliche Arbeit und die Tätowierungen können diese Frauen als thrakische Sklavinnen beim Wasserholen benannt werden¹²²⁸.

Lit.: CVA Paris (9) Taf. 50.3–6; Zimmermann 1980, 194–195; Harvey 1988, 246; Fisher 1993, 88; Lissarrague 1993, 225; Oakley 2000, 242; Tsiafakis 2000, 373–374; Sabetai 2009a, 109–111; Saporiti 2009, 130; Osborne 2011, 141; Renaut 2011, 193; Thalmann 2011, 85.

3 Afrikanische Physiognomien

Kat. 20: Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. VI.3291 Abb. 51. 61. 85. 86
Lekythos, attisch wgr., Bosanquet-Maler, um 450/440
ARV² 1227.9; Beazley Addenda² 350

Auf der Lekythos sind zwei Frauenfiguren dargestellt, in deren Mitte eine architektonisch ausgestaltete Grabstele steht, deren Giebel in die umgebende Ornamentleiste ragt und deren Tänienschmuck nur noch z. T. erhalten ist. Die rechte Frau steht frontal zum Betrachter und hat ihren Kopf in Richtung des Grabmals gedreht. In der linken Hand hält sie eine Lekythos sowie eine herunterhängende Tänie. Ihr langes Haar ist zu einem Knoten gebunden. Die linke Frau ist in Profilansicht in leichter Schrittstellung in Richtung der Grabstele gedreht. Sie trägt auf dem Kopf unter einem Kissen einen Stuhl, dessen linkes Stuhlbein sie mit der linken Hand hält. In der rechten vorgestreckten Hand trägt sie ein Alabastron. Ihre Haltung wirkt ein wenig gebückt; ein Eindruck, der durch leicht nach vorne gezogene Schultern und ihren als geschwungenes Gewand angezeigten Rücken entsteht. Ihr Gesicht ist ebenfalls in Profilansicht dargestellt; ihre Nase-Stirn-Linie ist geschwungen und endet in einer dicken Stupsnase, deren untere Verdickung vorne verortet ist. Der Nasenflügel ist in verdünntem Tonschlicker angegeben. Ihre Lippen sind leicht dicker und wulstiger dargestellt als die der rechten Frau. Ihre Haare sind kurzgeschnitten und enden in Haarspitzen auf Kinnhöhe. Aufgrund ikonographischer Parallelen handelt es sich hierbei um eine Darstellung einer afrikanischen Sklavin¹²²⁹.

Lit.: CVA Berlin (12) Taf. 23; Snowden 1970, 26–27; Himmelmann 1971, 40; Snowden 1976, 166; Frel 1981, 5; Snowden 1983, 15; Harvey 1988, 246; Miller 1997, 212–213; Oakley 2000, 245–246; Lewis 2002, 29; Oakley 2004, 158; Oakley 2010, 97; Thalmann 2011, 87–88; Wrenhaven 2011, 109; HAS I–IV (2012) s. v. Ikonographie (S. Schmidt); Jacquet-Rimassa 2014, 183.

Kat. 21: Atlanta, Emory University, Michael C. Carlos Museum, Inv. Nr. 1999.11.1 Abb. 52.1–5.
Lekythos, attisch wgr., Thanatos-Maler, um 460/450 **61. 85. 86**
ARV² 1230.44; Beazley Addenda² 351

Auf der Lekythos sind zwei stehende Frauenfiguren zwischen einer architektonisch ausgestalteten, mit Bändern geschmückten Grabstele dargestellt, die beide in Profilansicht der Stele in der Mitte zugewandt sind. Auf der Stele sitzt ein Kleinkind, das beide Beine angewinkelt hat und sich mit den Armen auf der Oberseite der Stele abstützt. Das Gesicht in Profilansicht ist nach rechts gerichtet. Das Himation der linken Frau ist mit zusätzlicher roter Farbe ausgefüllt und über den Hinterkopf der Frau gezogen. Ihre langen Haare sind zu einem Knoten gebunden, der unter dem Himation verschwindet. Am rechten

1228 CVA Paris (9) Taf. 50.3–6; Zimmermann 1980, 194–195; Harvey 1988, 246; Fisher 1993, 88; Lissarrague 1993, 225; Oakley 2000, 242; Tsiafakis 2000, 373–374; Sabetai 2009a, 109–111; Saporiti 2009, 130; Osborne 2011, 141; Renaut 2011, 193; Thalmann 2011, 85.

1229 CVA Berlin (12) Taf. 23; Snowden 1970, 26–27; Himmelmann 1971, 40; Snowden 1976, 166; Frel 1981, 5; Snowden 1983, 15; Harvey 1988, 246; Miller 1997, 212–213; Oakley 2000, 245–246; Lewis 2002, 29; Oakley 2004, 158; Oakley 2010, 97; Thalmann 2011, 87–88; Wrenhaven 2011, 109; HAS I–IV (2012) s. v. Ikonographie (S. Schmidt); Jacquet-Rimassa 2014, 183.

Rand steht eine weitere Frau, die eine Art Korb¹²³⁰ auf dem Kopf trägt, von dem einige in blasserem roten Farbauftrag erhaltene Tänen herabhängen. Mit der rechten erhobenen Hand hält sie den Korb, in der linken vorgestreckten ein Alabastron. Ihr Gewand, das vermutlich mit nachträglich aufgebracht Farbe gestaltet war, ist nicht mehr erhalten, sodass nur noch die Konturlinien der Füße sowie der Schultern, Arme und des Kopfes zu sehen sind. Dennoch lässt sich erkennen, dass die Schultern stark nach vorne gezogen sind, was eine gebückte Haltung der Frau indiziert. Ihr Gesicht zeichnet sich durch einen Knick in der Nase-Stirn-Linie unterhalb der Augenbrauen aus, welche in einer vorspringenden Stupsnase mündet. Zwei Nasenlöcher sind an ungewöhnlicher Stelle direkt am – nicht dargestellten – Nasenflügel sowie weiter in den Backenbereich hinein angebracht. Ihre Lippen sind ein wenig wulstiger als diejenigen der linken Frauenfigur. Ihre Haare sind kurz und auf Kinnhöhe abgeschnitten. Aufgrund ikonographischer Parallelen handelt es sich hierbei um eine Darstellung einer afrikanischen Sklavin¹²³¹.

Lit.: Reeder 1996, 223–224; Miller 1997, 212–213; Neils 2003, 301–302; Oakley 2003, 171; Oakley 2010, 97–98.

Kat. 22: Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 3408 Abb. 55.1–5. 61. 84. 85. 87

Chous, attisch rf., Nikias-Maler, um 410

ARV² 1335.34, 1690; Beazley Addenda² 365; Beazley, Para. 522

Auf dem Chous sind insgesamt sieben Figuren dargestellt. Auf einem Wagen, der von vier Kentauren gezogen wird, stehen eine Frau, die die Zügel in der Hand hält, und ein Mann. Vor dem Wagen ist eine weitere männliche Figur gezeigt. Die Wagenlenkerin ist in die Knie gegangen, um der Kraft der Zügel, die sie in beiden Händen hält, entgegenzuwirken. Auf dem Rücken sind ihre beiden großen Flügel zu sehen, die weit hinter den Wagen ausgreifen. Ihre Haare sind in geordneten Locken in einem ornamentierten Haartuch festgehalten; eine Strähne hängt an der Schläfe herab. Ihr Gesicht zeichnet sich durch eine starke Einziehung knapp unterhalb der Augenbrauen aus, die in einer Stupsnase mündet. Die Stirn darüber ist stark gewölbt. Ihre Lippen sind sehr wulstig; die Mundlinie zur Darstellung des geschlossenen Mundes reicht weit in die Gesichtsfäche hinein. Mit ihr auf dem Wagen steht ein nackter Mann, der in ein Löwenfell gehüllt ist und eine Keule in der rechten und einen Bogen und einen Pfeil in der linken Hand hält. Seine Physiognomie zeichnet sich durch eine große Ausbeulung der Stirn, eine starke Einziehung der Nase-Stirn-Linie, eine runde Nase sowie einen großen Mund aus. Dieser Eindruck eines durch Rundungen verzogenen Gesichtes wird durch die Binnenzeichnung mit Falten verstärkt. Die vier Kentauren, die den Wagen ziehen, sind an den Händen im Rücken gefesselt. Ihre Oberkörper sind nackt. Alle vier sind mit wilden, strähnigen Haaren und Bärten dargestellt, die wild von ihren Köpfen abstehen. Darüber sind ihre spitzen Kentaurenohren zu sehen. Ihre Physiognomie ist verzerrt und hat ähnliche Charakteristika wie diejenigen des Mannes auf dem Wagen. Vor den Kentauren ist eine weitere männliche Figur zu sehen, die ein am dicken Bauch, an den Gewandfalten an den Beinen und am Gewandabschluss am Knöchel zu erkennendes Somation trägt. Darüber hat er eine Chlamys geworfen. Seine Gesichtszüge sind ähnlich wie diejenigen der übrigen männlichen Figuren. Er trägt eine Fackel in den Händen.

Aufgrund der Ähnlichkeit mit Darstellungen der Apotheose des Herakles auf dem Wagen der Nike kann dieses Bild als Parodie einer solchen Szene verstanden werden¹²³². Komplottiert wird die Darstellung durch den Mann vor der Kentaurenquadriga, der als komischer Schauspieler zu identifizieren ist.

Lit.: Snowden 1970, 160; Snowden 1976, 160–161; LIMC I,1 (1981) 413–419 s. v. Aithiopes (F. M. Snowden, Jr.), bes. 416; Snowden 1983, 80; Scheffold – Jung 1988, 170; Vollkommer 1988, 75; Förtsch 1997, 64; Foley 2000, 290; Walsh 2009, 236–237; Varakis 2010, 19; Gruen 2011, 213; Compton-Engle 2015, 31.

1230 Reeder 1996, 223.

1231 Reeder 1996, 223–224; Miller 1997, 212–213; Neils 2003, 301–302; Oakley 2003, 171; Oakley 2010, 97–98.

1232 Scheffold – Jung 1988, 170; Vollkommer 1988, 75; Walsh 2009, 236.

4 Doppelmarkierung mit Alterszügen und Tätowierungen

Kat. 23: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1170 Abb. 62.1–5. 61. 77. 83. 85. 86
Loutrophoros, attisch rf., Maler von Bologna 228, um 460
ARV² 512.13, 1657; Beazley Addenda² 252; Beazley, Para. 382

Auf der leicht fragmentierten Loutrophoros ist die Prothesis einer Frau dargestellt, die auf einer mit vielen Ornamenten geschmückten Kline liegt und eine Stephane im Haar trägt. Am Kopfende der Kline steht eine gebeugte Frau mit auf Kinnhöhe abgeschnittenen Haaren, die mit beiden Händen den Kopf der Verstorbenen auf die Kissen der Kline bettet. Ihr Gesicht ist durch einen Knick in der Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen, ein durch eine Ausbeulung in der Verbindungslinie zwischen Kinnspitze und Halsansatz bezeichnetes Doppelkinn sowie durch eine als Linie angegebene Backenkontur gekennzeichnet. Die Ausbeulung unterhalb des Kinns ist mit drei kurzen parallelen Strichen versehen, die sich vollständig innerhalb der Umrisslinie befinden und daher als Binnenzeichnung anzusprechen sind. Aufgrund ikonographischer Parallelen können erstere Charakterisierungen als Alterszüge und zweite als Tätowierungen gedeutet werden¹²³³. Die Verstorbene wird zudem von vier Frauen in Chiton und Himation betrauert, die sich – an der Längsseite der Kline aufgereiht – die langen Haare raufen. Hinter den vier Frauen schließt sich ein Trauerzug aus vier Männern und zwei Pferden an, deren Reiter mit Trachtelementen wie ornamentierten phrygischen Mützen und wie mit einer auf einen thrakischen Hintergrund deutenden Zinnenborte¹²³⁴ verzierte Mäntel ausgestattet sind. An dieser Stelle ist eine bildhafte Grenze zwischen den umlaufenden Motiven in die Darstellung eingefügt, an der der Saum der Gewänder der Reiter über den Oberkörper der alten Frau am Kopfende der Kline weht.

Lit.: CVA Athen (2) Taf. 21–26; Zschietzschmann 1928, 21–26; Zimmermann 1980, 193–194; Frel 1981, 5; Keuls 1985, 149–150; Rühfel 1988, 46; Pfisterer-Haas 1989, 27; Killet 1994, 28–30; Schulze 1998, 21; Amedick 1999, 33; Tsiafakis 2000, 374; Bäbler 2005, 73; Matheson 2009, 197; Pfisterer-Haas 2009b, 72–73; Sabetai 2009b, 295; Mommsen 2010, 40; Gorzelany 2014, 167–168; Lee 2015, 226; Walter-Karydi 2015, 327–328; Rächle 2017, 212–214.

Kat. 24: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 19355 Abb. 67.1–4. 61. 77. 83. 85. 86
Lekythos, attisch wgr., Phiale-Maler, um 430
ARV² 1022.139BIS; Beazley Addenda² 316; Beazley, Para. 441

Auf der Lekythos ist in der Mitte des Bildfeldes ein in die Länge gezogener Hügel dargestellt, der auf einem niedrigen Podest steht und von einer figürlich nicht verzierten Loutrophoros bekrönt ist. Rechts vor dem Hügel kniet eine mit rotem Chiton bekleidete Frau, die sich mit der linken Hand die Haare rauft und den rechten Arm mit geöffneter Hand nach oben streckt. Ihr Gesicht ist ebenfalls in den Nacken geworfen und durch eine unregelmäßige Nase-Stirn-Linie sowie durch eine Beugung in der Verbindungslinie zwischen Kinn und Halsansatz charakterisiert. Die schwammig gemalten Linien von der Nase bis unter die Unterlippe sind im Fall des oberen Halbkreises als Angabe eines Nasenflügels zu verstehen, während die weiteren als Falten zu interpretieren sind¹²³⁵. Ihr Auge ist geöffnet und ihre Augenbraue scheint sich zu einer Wellenlinie zu verziehen. Ihr linker Unterarm, der rechte Ober- und Unterarm und ihr Hals sind durch kleine parallele Striche bzw. Wellenlinien geschmückt, die aufgrund von ikonographischen Parallelen als Tätowierungen identifiziert werden können¹²³⁶. Ihr Haar ist durch zusätzlichen Farbauftrag weiß gestaltet; auch wenn die Haare durch die Wendung des Kopfes der Frau ein wenig nach hinten hängen und durch den Erhaltungszustand keine Haarspitzen auszumachen sind, sind diese durch ihre Länge dennoch als kinnlang und damit kurzgeschnitten anzusehen. Links vor dem

¹²³³ Zur genauen Auseinandersetzung mit den verschiedenen Argumenten vgl. S. 165–167.

¹²³⁴ Dies ist allerdings nicht immer der Fall, vgl. S. 104–105.

¹²³⁵ Zur genauen Diskussion und Inbeziehungsetzung zu anderen Angaben von Falten vgl. S. 177–179.

¹²³⁶ Oakley 1990, 43; Oakley 2000, 242–244; Oakley 2004, 158. 164; Schmidt 2005, 68–69; Pfisterer-Haas 2009b, 73; Mommsen 2010, 40; Håland 2014, 317–318; Thalman 2011, 86; Giudice 2015, 139; Walter-Karydi 2015, 154–155.

Hügel steht eine junge Frau mit langen Locken und blickt ruhig zu der vor ihr knieenden klagenden Frau. In ihrer linken Hand sitzt ein Hase.

Der Grabhügel und das Klagen der alten Frau lässt vermuten, dass es sich hier um die Klage am Grab handelt, deren Gegenstand die ebenfalls im Bild präsenste Verstorbene ist¹²³⁷.

Lit.: Oakley 1990, 43; Oakley 2000, 242–244; Oakley 2004, 158. 164; Schmidt 2005, 68–69; Matheson 2009, 197; Pfisterer-Haas 2009b, 73; Mommsen 2010, 40; Oakley 2010, 98; Håland 2014, 317–318; Thalmann 2011, 86; Giudice 2015, 139; Walter-Karydi 2015, 154–155.

Kat. 25: Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. G 291 Abb. 70.1–2. 61. 77. 83. 85. 86
Hydria, attisch rf., Polygnotgruppe, um 440
ARV² 1061.152; Beazley Addenda² 323; Beazley Para. 445

Auf der Hydria ist in der Mitte ein auf einem Felsen sitzender junger Mann zu sehen. Sein rechter Arm ist mit geöffneter Hand gestreckt, während er sich mit der linken Hand aufstützt. Seine Augen sind geschlossen und der Kopf gesenkt. Neben seinem rechten Knie liegt eine thrakische Kithara¹²³⁸. Auf der linken Seite des Bildes steht eine Frau, die in leichter Schrittstellung nach vorne ein Gewand mit breiter Mittelborte trägt. Ihre Körperhaltung ist ein wenig nach vorne gebeugt und ihr unterer Rückenbereich erfährt eine leichte Ausbeulung. Sie hat beide Arme erhoben und rauf sich ihre Haare, die als kurzgeschritten und strähmig charakterisiert sind. Ihre Gesichtszüge werden durch den rechten Unterarm verdeckt, wobei dadurch der Blick auf Hautornamente in Form von drei Linien um das Handgelenk und mehreren Punkten auf dem Unterarm freigegeben wird¹²³⁹. Rechts neben dem jungen Mann steht eine Frau, die eine Lyra in der linken Hand hält.

Durch ikonographische Parallelen kann darauf geschlossen werden, dass es sich hier um eine Darstellung der Blendung des Thamyras handelt¹²⁴⁰.

Lit.: CVA Oxford (1) Taf. 32.1; Zimmermann 1980, 188–189; Schefold – Jung 1988, 95; Pfisterer-Haas 1989, 9; Oakley 1990, 21; LIMC VII,1 (1994) 903 Nr. 16 s. v. Thamyris, Thamyras (A. Nercessian); Garland 1995, 112; Bundrick 2005, 130; Renaut 2011, 193.

Kat. 26: Schwerin, Staatliches Museum, Inv. Nr. 708 Abb. 73.1–5. 61. 77. 85. 86
Skyphos, attisch rf., Pistoxenos-Maler, um 460
ARV² 859, 862.30; Beazley Addenda² 298; Beazley Para. 425

Auf der Seite A des Skyphos sind zwei Figuren dargestellt, die beschriftlich als Herakles und Geropso benannt sind. Links steht Herakles nach links gewandt, aufrecht und in sein Himation gewickelt, sodass seine linke Hand verdeckt ist. In der Rechten hält er einen langen Speer. Seine Haare sind in Buckellocken wiedergegeben. Rechts von ihm steht in leichter Schrittstellung Geropso, deren Gesicht auffällige Kennzeichnungen aufweist: Die Nase-Stirn-Linie ist knapp unterhalb der Augenbraue stark geknickt und endet in einer weit aus dem Gesicht ragenden spitzen Nase, von deren Nasenflügel eine Linie zur Angabe der Nasolabialfalten in Richtung des Mundwinkels führt. Von diesem wiederum führen drei gebogene Linien zur Wange; eine weitere zeichnet die untere Augenlinie nach. In ihrem geöffneten Mund

1237 Oakley 1990, 43; Oakley 2000, 242–244; Oakley 2004, 158. 164; Oakley 2010, 98; Schmidt 2005, 68–69; Matheson 2009, 197; Pfisterer-Haas 2009b, 73; Håland 2014, 317–318; Thalmann 2011, 86; Giudice 2015, 139; Walter-Karydi 2015, 154–155.

1238 Im Gegensatz zur normalen Kithara identifiziert Bundrick dieses Instrument als eine explizit thrakische Kithara, vgl. Bundrick 2005, 28.

1239 Zimmermann 1980, 188–189.

1240 CVA Oxford (1) Taf. 32.1; Zimmermann 1980, 188–189; Schefold – Jung 1988, 95; Pfisterer-Haas 1989, 9; Oakley 1990, 21; LIMC VII,1 (1994) 903 Nr. 16 s. v. Thamyris, Thamyras (A. Nercessian); Garland 1995, 112; Bundrick 2005, 130; Renaut 2011, 193.

ist ein einzelner Zahn zu sehen. Durch zwei perspektivische Linien auf der Verbindungslinie zwischen Kinn und Halsansatz wird ein Doppelkinn angezeigt; der Knick im weiteren Verlauf des Halsansatzes sowie die im Vergleich recht große Fläche des Halses unterstützen diesen Eindruck. Ihre Haare sind etwa kinnlang geschnitten und mit zusätzlichem weißen Farbauftrag ausgestattet¹²⁴¹. Ihre weit nach vorne gebeugte Körperhaltung lässt einen starken Buckel ein wenig oberhalb des Gesäßes erkennen; dieser Eindruck wird durch die Beifügung eines Stockes verstärkt. Ihr Körper ist mit mehreren Hautornamentierungen versehen, die sämtlich in stark verdünntem und breit aufgetragenem Tonschlicker gehalten sind: So tragen ihre Füße Winkelmotive sowie ihr Hals und ihr Unterarm je drei Parallellinien. Aufgrund ikonographischer Parallelen können diese sicher als thrakische Tätowierungen identifiziert werden¹²⁴². In der linken Hand trägt die Frau eine Lyra, an der ein Band hängt. Aufgrund paralleler Darstellungen ist dieses Bild als sog. Schulwegszene zu interpretieren¹²⁴³.

Auf der Seite B des Skyphos sind ebenfalls zwei Figuren dargestellt, die beschriftlich als Linos und Iphikles benannt sind. Links sitzt Linos auf einem Klismos. Er hat durch zusätzlichen Farbauftrag weiß gemalte Haare, eine Stirnglatze und einen strähnigen langen Bart; außerdem weist er eine im Rücken leicht gebeugte Haltung auf. Mit beiden Händen spielt er auf einer Lyra. Vor ihm sitzt Iphikles auf einem Hocker und ist nur mit einem Himation bekleidet. Seine Haare werden von einer Binde gehalten, aus der an der Schläfe drei Locken aufgelöst herunterhängen. Auch er spielt mit der linken Hand auf der Lyra, während er in der rechten ein Plektron hält. Im Hintergrund hängt in der Mitte zwischen beiden eine Kithara, deren Klangkörper mit zwei Augen geschmückt ist. Hinter Linos befindet sich zudem eine Phorminx und ein weiterer nicht identifizierbarer Gegenstand¹²⁴⁴. Aufgrund ikonographischer Parallelen ist hier eine Unterrichtsszene dargestellt¹²⁴⁵.

Lit.: CVA Schwerin (1) Taf. 24; Hartwig 1893, 375–380; Arias – Hirmer 1960, 82; Simon 1976, 128–129; Zimmermann 1980, 191–192; Frel 1981, 5; Keuls 1985, 201; Rühfel 1988, 46; Schefold – Jung 1988, 134; Pfisterer-Haas 1989, 19; Hölscher 1996, 183–184; Grmek – Gourevitch 1998, 155–156; Schulze 1998, 64; Tsiafakis 2000, 373; Knauß 2003, 49; Sparkes 2004, 7; Bundrick 2005, 71–72; Matheson 2009, 193; Mitchell 2009, 120; Oakley 2009, 69; Renaut 2011, 193; Wrenhaven 2011, 109; Wagner-Hasel 2012, 162 Anm. 14; Kyrieleis 2012/2013, 115; Gorzelany 2014, 168; Jacquet-Rimassa 2014, 188; Lee 2015, 48. 84; Moreno Conde 2015, 193; Yatromanolakis 2016, 3.

Kat. 27: London, British Museum, Inv. Nr. E 84 Abb. 75.1–4. 61. 77. 83. 85. 86. 87

Kylix, attisch rf., Kodros-Maler, um 440/430

ARV² 1269.4; Beazley Addenda² 356

Auf dem Innenbild der Schale ist ein großer Zyklus von Theseustaten zu sehen, der um einen mittigen Tondo mit einer Theseus-Minotauros-Darstellung gruppiert ist. Hier sind die verschiedenen Gegner des Theseus in folgender Reihenfolge aufgereiht: Kerkyon, Prokrustes, Skiron, der Marathonische Stier, Sinis und die Krommyonische Sau¹²⁴⁶; letztere Darstellung ist die in diesem Zusammenhang relevante. Rechts steht der nackte Theseus in großem Ausfallschritt mit dem linken Fuß nach vorne und dreht dem Betrachter den Rücken zu. In der linken, erhobenen Hand hält er ein Himation, wobei seine Hand vollständig vom Stoff bedeckt ist. Um seinen Oberkörper ist eine Schwertscheide gebunden, während er das dazugehörige Schwert halb verdeckt von seinem Körper in der rechten Hand in Richtung seines Gegners hält. Ihm gegenüber ist im Vordergrund ein durch fünf Zitzen als Sau zu erkennendes Wild-

1241 Hier sind leider einige Ergänzungen vorgenommen worden, vgl. CVA Schwerin (1) Taf. 24. Trotzdem sind ihre Haare sicher als kurzgeschnitten und weiß gemalt zu identifizieren.

1242 Simon 1976, 128; Zimmermann 1980, 192; Rühfel 1988, 46; Schefold – Jung 1988, 134; Pfisterer-Haas 1989, 19; Schulze 1998, 64; Tsiafakis 2000, 373; Sparkes 2004, 7; Bundrick 2005, 72; Oakley 2009, 69; Renaut 2011, 193; Wrenhaven 2011, 109; Jacquet-Rimassa 2014, 188; Moreno Conde 2015, 193. Ähnlich Mitchell 2009, 120.

1243 Schulze 1998, 64.

1244 Simon 1976, 128.

1245 Schulze 1998, 24.

1246 LIMC VI,1 (1992) 140 Nr. 7 s. v. Krommyo (E. Simantoni-Bournia). Aus Platzgründen kann hier nicht auf jede Darstellung eingegangen werden. Für eine genaue Beschreibung vgl. Avramidou 2011, 36–39.

schwein mit aufgestellter Rückenhaarpartie, halb geöffnetem Maul – was einige Zähne sichtbar werden lässt – und mit hoch erhobenen Vorderhufen dargestellt. Hinter der Sau steht eine Frau, die die rechte Hand mit geöffneter, nach oben gerichteter Handfläche in Richtung des Theseus ausstreckt. Ihr Körper ist stark nach vorne gebeugt; sie stützt sich mit der linken Hand auf einen langen geraden Stock auf, dessen Ende hinter dem Knöchel des Theseus auf dem Boden steht. Ihre kurzgeschnittenen Haare sind mit zusätzlichem Farbauftrag weiß gestaltet. Die Nase-Stirn-Linie ist im Bereich um die Augenbrauen leicht kurvig gestaltet und endet in einer spitzen, weit hervorkragenden Nase. Auf der Nasenwand sind ebenfalls zwei kleine, vertikal dazu verlaufende Linien zu sehen, während von ihren Mundwinkeln drei parallele geschwungene Linien in Richtung der Wange verlaufen. Ein Doppelkinn ist durch einen kurzen perspektivischen Strich sowie durch eine Beugung in der Verbindungslinie zwischen Kinn und Halsansatz angezeigt. Auf beiden Armen sind schwarze Punkte zu sehen, die durch rot gebrannte Wellenlinien miteinander verbunden sind. Aufgrund ikonographischer Parallelen kann diese Frau als Krommyo, die Hüterin der im Vordergrund dargestellten Krommyonischen Sau identifiziert werden¹²⁴⁷. Auf der Seite A der Schalenaußenseite ist noch einmal die gleiche Szene zu sehen¹²⁴⁸: Hier ist links wiederum der nackte Theseus mit starkem Ausfallschritt dargestellt, diesmal mit dem linken Fuß voran. Er hat über den linken Arm ein Himation gehängt, in welches auch hier seine linke Hand einwickelt ist. In der rechten Hand hält er ein Schwert in Richtung seiner Gegner, während die dazugehörige Schwertscheide mit einer Schlaufe um seine Brust hängt. Rechts von ihm ist wiederum im Vordergrund ein Wildschwein dargestellt, das beide Vorderhufe erhebt. Leider ist die Partie der Schnauze nicht gut erhalten, weshalb hier nicht entschieden werden kann, ob das Maul geöffnet ist. Hinter der Sau steht eine mit Chiton bekleidete Frau in gebeugter Haltung und weißen kinnlangen Haaren, die sich mit der linken Hand auf einen Stock aufstützt und die rechte in Richtung des Theseus erhebt. Sie hat ein durch eine Beugung der Verbindungslinie zwischen Kinnschuppe und Halsansatz sowie eine kleine perspektivische Linie am Halsansatz gestaltetes Doppelkinn sowie einen kleinen Knick in der Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen.

Lit.: Brommer 1982, 10–12; Pfisterer-Haas 1989, 21–22; LIMC VI (1992) 140 Nr. 7 s. v. Krommyo (E. Simantoni-Bournia); Schulze 1998, 64; Oakley 2013, 72.

5 Doppelmarkierung mit Alterszügen und afrikanischen Physiognomien

Kat. 28: München, Staatliche Antikensammlung, Inv. Nr. 8934 Abb. 78.1–2. 61. 84. 85. 87
 Miniaturskyphos, attisch rf., nicht zugeordnet, um 440

Auf der Seite A des Miniaturskyphos ist eine nackte weibliche Figur in Seitenansicht dargestellt, die in der rechten, vor ihren Körper gestreckten Hand ein Trinkgefäß hält. Die wenig naturgetreue künstlerische Ausführung der Hand sowie die unproportionale Größe des Armes zum übrigen Körper zeugt von minderer Qualität; ebenso ist im unteren Ornamentband beim Brand verdünnter Tonschlicker in die eigentlich ausgesparte Fläche gelaufen. Die anderen Details sind dennoch sehr gut zu erkennen, weshalb die mangelnde Feinheit in der Ausführung der korrekten ikonographischen Einordnung der Frauenfigur nicht im Wege steht.

Um den Kopf hat sie ein Tuch gewickelt, durch das ihre mit schwarzem Tonschlicker angegebenen Haare zu einer Art Dutt hochgebunden werden; eine weitere schwarze Haarfläche ist unterhalb des Tuches zwischen dem Ohr und dem Auge zu sehen. Die Ohren selbst sind durch das Tuch verdeckt; nur ein Ohrring unterhalb der Ohrmuschel ist noch zu sehen. Um das um den Kopf gewickelte Tuch sind mit zusätzlichem weißen Farbauftrag angegebene Zweige geschnürt, deren Enden hinten zusammenführen und weit sowohl nach hinten als auch nach schräg vorne abstehen. Die Gesichtszüge der Frau zeich-

¹²⁴⁷ Brommer 1982, 10–12; Pfisterer-Haas 1989, 21–22; LIMC VI (1992) 140 Nr. 7 s. v. Krommyo (E. Simantoni-Bournia); Schulze 1998, 64; Oakley 2013, 72.

¹²⁴⁸ Schulze 1998, 64.

nen sich durch eine Einziehung der Nase-Stirn-Linie unterhalb der Augenbrauen aus, die noch durch einen kleinen Höcker – ebenfalls knapp unter der Augenbrauenlinie – betont wird. Um die intendierte Breite der Nase vor Augen zu führen, ist der Nasenflügel durch einen geschwungenen Strich explizit angegeben. Unterhalb der Nase schließen sich wulstige, stark nach vorne auskragende Lippen an. Die Ober- und Unterlippe sind explizit durch Linien vom Rest des Gesichtsbereichs abgegrenzt. Ihr Körper zeichnet sich durch einen breiten Rumpf aus, der stark verkürzten Beinen entspringt. An den nackten Füßen reichen vier zum unteren Ornamentband gehörige Linien in den von Tonschlicker ausgesparten Körperbereich hinein. Die kurzen, breiten Beine enden in einem stark nach hinten auskragenden Gesäß, was durch die sehr lange, geschwungene Gesäßlinie sowie durch die lange perspektivische Linie am hinteren Oberschenkel angegeben ist. Auf der Höhe des Schambereiches ist eine durch den Glanzton durchscheinende, fälschlicherweise schwammig gebrannte Fläche zu sehen, die aber noch den Blick auf einen vor der Hüfte und unter dem Arm befindlichen Ansatz eines dicken Bauches freigibt. Der Unterkörper ist von dem Rumpf durch eine Linie auf der Höhe der Hüftknochen getrennt. Der verdickte Rumpf mit dem Bauchansatz wird in einen weit nach hinten auskragenden Rücken verlängert, was die Breite des Oberkörpers noch betont. Unterhalb der Achseln ist eine perspektivische Linie zu sehen. Oberhalb des langen, massigen Arms sind zwei nackte große Brüste zu sehen.

Auf der Seite B des Miniaturskyphos ist ein großer geflügelter Phallos zu sehen, auf dessen Eichel ein Auge angebracht ist und dessen Seiten Zweige schmücken. Auf der Eichel sitzt ein Kanöun, ein Opferkorb. Vor dem Phallos ist ein niedriges Tischchen gesetzt, auf dem ein Skyphos steht.

Aufgrund der ungewöhnlichen Ausgestaltung der Frau kann die Frauenfigur nicht eindeutig einer bestimmten Ikonographie zugeordnet werden.

Lit.: Vierneisel 1967, 248; Robertson 1979, 130; Villanueva Puig 1988, 52; Pfisterer-Haas 1989, 79; Zanker 1989, 25; Dasen 1990, 200; Pfisterer-Haas 1990b, 450–451; Dasen 1993, 172–173. 223–224; Lissarrague 1993, 219–220; Steinhart 1995, 87; Grmek – Gourevitch 1998, 207; Mitchell 2009, 77; Stähli 2009, 32–33.

Kat. 29: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1129 Abb. 82.1–5. 61. 83. 84. 85. 86. 87
 Lekythos, attisch sf., Beldam-Maler, um 480/470
 Beazley, Para. 292

Auf der umlaufenden Bildfläche gegenüber des Henkels ist als Bezugspunkt eine große Palme dargestellt, dessen Krone in das das Bild einrahmende Mäanderband eingreift. Mit dem Rücken zur Palme steht eine nackte Frauenfigur, deren beide Arme den Stamm überschneiden und deren Hände mit einem Seil gefesselt sind, dessen Enden ein Satyr hinter der Frau in der linken Hand hält. Die Fußgelenke der Frau sind ebenso mit einem Seil an den Stamm der Palme gefesselt. Der Körper der Frau zeichnet sich durch langgezogene Brüste aus, die leicht nach vorne abstehen und spitz in deutlich sichtbaren Brustwarzen enden. Eine starke Einziehung am Rücken kurz oberhalb der Hüfte korrespondiert mit einem stark gewölbten Bauch, dessen beinahe kugeliges nach vorne Auskragen noch durch eine Binnenlinie vom Hüftknochen bis fast unter die Brust betont wird. Vor dem Schambein der Frau sind Kratzspuren nach schräg oben zu sehen. Das Gesicht der Frau ist stark fahrig ausgeführt, was im oberen Gesichtsbereich die Unterscheidung der einzelnen Teile erschwert. Zu erkennen ist eine ungewöhnlich dicke und lange Ritzung der Augenbraue, ein rundes, leicht verzogenes Auge und zwei geritzte Linien, die sich zwischen dem oberen Bereich des Auges und der Umrisslinie befinden. Die Profillinie des Gesichtes ist stark gekrümmt und zeigt vom Haaransatz an auf der Höhe der Augenbraue und im unteren Augenbereich starke Einziehungen. Letzterer Knick und eine rundliche Absetzung von der Lippenpartie konstituieren die Nase, die rund ist und deren verdickender Schwerpunkt im Bereich der Nasenspitze liegt. Der Mund wird durch zwei wulstige Lippen gebildet, die weit nach vorne auskragen: Die Oberlippe ragt ca. um die Hälfte nach vorne, während die Unterlippe die für ihre Darstellung charakteristische Biegung im unteren Bereich aufweist und ca. halb so lang wie die Oberlippe nach vorne wegsteht. Der geöffnete Mund offenbart zwei Zähne. Die Zunge ist als Strich kurz oberhalb der Unterlippe angegeben und führt vom Mundbereich bis zu dem Instrument, einer Zange, des vor der Frau stehenden Satyrs. Die Haare der Frau sind kurzgeschnitten, wobei die deutlich angegebenen Haarspitzen sowohl auf Kinnhöhe enden

als auch nach hinten absteigen, sodass sie hinter dem Stamm der Palme hervorstechen. Die Frauenfigur ist umgeben von fünf Satyrn, von denen vier bildintern direkt auf sie bezogen sind. Derjenige Satyr, der ihre Handfesseln hält, steht hinter der Frau und erhebt eine Peitsche in der rechten Hand. Hinter ihm stürmt ein weiterer Satyr mit erhobener Mörserkeule herbei. Vor der Frau kniet ein dritter Satyr und führt die Flamme einer Fackel in Richtung des Schambereichs der Frau. Hinter ihm steht ein vierter Satyr, der mit der bereits erwähnten Zange die Zunge der Frau greift. Der fünfte Satyr steht hinter diesem, hat sich auf einen langen Bürgerstock gelehnt und wendet sich in Frontalansicht dem Betrachter zu. Die Szene hat keine ikonographischen Parallelen und kann daher nicht eindeutig benannt werden.

Lit.: Mayer 1891; Buschor 1927; Snowden 1970, 155; Snowden 1976, 160; Buchholz 1976/1977, 261; Raeck 1981, 187–188; Weis 1982, 25; Halm-Tisserant 1989; LIMC VI,1 (1992) 189 s. v. Lamia (J. Boardman); Frontisi-Ducroux 1995, 110; Krummeich 1999, 63; Lewis 2002, 126; Steinhart 2004, 123; Schmidt 2005, 40; Hatzivassiliou 2010, 84; Henry 2011, 28; Osborne 2011, 152; Fabbri 2013, 280–281; Girard 2015, 113–114; Parker 2015, 80 Anm. 185; Rosenberg 2015, 258.

II Museumsregister

Athen, Akropolismuseum

- Inv. Nr. 439: 99–102. 105; **Kat. 17**; Abb. 38.1–6. 42. 61. 83. 85

Athen, Archaeological Collection of Melidoni Str.

- Inv. Nr. A1892 (ehem. Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. TE 1623): 170–171. 189; Abb. 63.1–4

Athen, Nationalmuseum

- Inv. Nr. 1129: 213–221. 226–228. 231–233; **Kat. 29**; Abb. 82.1–5. 61. 83. 84. 85. 86. 87

- Inv. Nr. 1170: 165–169. 172–175. 177; **Kat. 23**; Abb. 62.1–5. 61. 77. 83. 85. 86

- Inv. Nr. 1291: 41; Abb. 12.1–2

- Inv. Nr. 1958: 144–146; Abb. 54.1–2

- Inv. Nr. 1959: 144–146; Abb. 53.1–2

- Inv. Nr. 17420: 180–181

- Inv. Nr. 19355: 177–182; **Kat. 24**; Abb. 67.1–4. 61. 77. 83. 85. 86

- Inv. Nr. TE 1623 (s. Athen, Archaeological Collection of Melidoni Str., Inv. Nr. A1892)

Atlanta, Emory University

- Inv. Nr. 1999.11.1: 142–147; **Kat. 21**; Abb. 52.1–5. 61. 85. 86

Baltimore, Walters Art Gallery

- Inv. Nr. 48.2712: 16. 98. 99; Abb. 1.1

Baranello, Museo Civico

- Inv. Nr. 85: 193

Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig

- Inv. Nr. BS 489: 149–150; Abb. 57.1–3

Berlin, Antikensammlung

- Inv. Nr. F 2290: 89; Abb. 30

- Inv. Nr. F 2408: 42. 44. 51–53; **Kat. 3**

- Inv. Nr. F 2534: 132–134; Abb. 48.1–2

- Inv. Nr. F 3044: 153. 154; Abb. 60.1–2

- Inv. Nr. VI.3172: 84. 90; Abb. 29

- Inv. Nr. VI.3291: 140–142. 145; **Kat. 20**; Abb. 51. 61. 85. 86

Bologna, Museo Civico

- Inv. Nr. 268: 42–44. 49. 50. 51; **Kat. 4**; Abb. 13.1–3. 18. 27. 61. 83. 85

- Inv. Nr. 269: 44–46. 69. 84. 177; **Kat. 5**; Abb. 14.1–3. 27. 61

Boston, Museum of Fine Arts

- Inv. Nr. 03.802: 19; Abb. 2.3

- Inv. Nr. 63.2663: 134–140; Abb. 49.1–4

- Inv. Nr. RES.08.30a: 53–55. 57–61. 63. 68. 77. 167. 178. 189. 191. 226. 228–229. 231; **Kat. 8**; Abb. 19.1–4. 27. 61. 84. 85. 86

Brüssel, Musees Rouyaux

- Inv. Nr. A 130: 124
- Inv. Nr. A 890: 171–172
- Inv. Nr. A 1019: 55–57

Cambridge, Harvard University

- Inv. Nr. 1960.342: 171

Cerveteri, Museo Archeologico Nazionale Cerite

- Inv. Nr. 121110 (ehem. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1972.11.10): 97–99. 105. 166; Abb. 35

Cincinnati, Cincinnati Art Museum

- Inv. Nr. 1979.1: 16; Abb. 1.2

Cleveland, Museum of Art

- Inv. Nr. 19.1: 178–179. 188–189; Abb. 68.1–2

Compiègne, Musée Vivienel

- Inv. Nr. 898: 208; Abb. 79.1–2

Delos, Archäologisches Museum

- Inv. Nr. G7263: 40. 51–53; **Kat. 2**

Den Haag, Gemeente Museum

- Inv. Nr. 5.71: 212

Detroit, Institute of Arts

- Inv. Nr. 63.13: 111

Eleusis, Archäologisches Museum Eleusis

- Inv. Nr. 2630: 87

Florenz, Museo Archeologico Etrusco

- Inv. Nr. 3921: 70. 75. 207. 219; **Kat. 12**; Abb. 25.1–6. 27. 61. 83. 85. 86
- Inv. Nr. 81947: 20–21. 23; Abb. 3

Kopenhagen, Nationalmuseet

- Inv. Nr. 13407: 90 Abb. 31

Palermo, Museo Archeologico Reginale

- Inv. Nr. 2094: 89

Paris, Musée du Louvre

- Inv. Nr. CA 1685: 174–175
- Inv. Nr. CA 2183: 208–209; Abb. 80
- Inv. Nr. CA 2587: 108–113; **Kat. 19**; Abb. 41.1–5. 42. 61. 85. 86
- Inv. Nr. CA 4201: 123–124; Abb. 45
- Inv. Nr. G 13: 73–74; **Kat. 13**; Abb. 26.1–8. 27. 61. 83. 85. 86
- Inv. Nr. G 234: 31–33. 35–36. 54. 165; Abb. 8.1–4
- Inv. Nr. G 341: 25; Abb. 5.4
- Inv. Nr. G 421: 37; Abb. 10
- Inv. Nr. MNB 905: 172–173. 175; Abb. 64
- Inv. Nr. N 3408: 147–157. 208. 218. 220. 231. 233; **Kat. 22**; Abb. 55.1–5. 61. 84. 85. 87

Princeton, Princeton University Art Museum

- Inv. Nr. 2000-149: 98–99; Abb. 37.1–2

Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia

- Inv. Nr. 48238: 31–32. 36–37. 189; Abb. 7

Ruvo, Museo Jatta

- Inv. Nr. 1402: 152–154; Abb. 59.1–2

London, British Museum

- Inv. Nr. B 84: 195–202. 226. 232; **Kat. 27**; Abb. 75.1–4. 61. 77. 83. 85. 86. 87

- Inv. Nr. B 330: 110–111

- Inv. Nr. E 290: 33–36; Abb. 9.1–3

- Inv. Nr. E 301: 95. 108. 192; **Kat. 16**; Abb. 34.1–5. 42. 61. 83. 85

- Inv. Nr. E 458: 50–53. 84; **Kat. 7**; Abb. 17.1–3. 18. 27. 61. 83. 85

- Inv. Nr. 1849.5-18.10: 119–124. 131; Abb. 43.1–4

- Inv. Nr. 1849,0620.13: 152

- Inv. Nr. 1922.10-18.1: 61–63. 67–69. 167. 207; **Kat. 10**; Abb. 21.1–3. 27. 61. 85. 86

Madrid, Museo Arqueológico Nacional

- Inv. Nr. 11265: 198–199. 201; Abb. 76

Malibu, J. P. Getty Museum

- Inv. Nr. 80.AE.31: 63–70. 207. 219; **Kat. 11**; Abb. 22.1–6. 27. 61. 85

Metapont, Antiquarium

- Inv. Nr. 20.145: 39–40. 42. 50. 51–53. 230; **Kat. 1**; Abb. 11.1–4. 18. 27. 61. 85

München, Staatliche Antikensammlungen

- Inv. Nr. 2307: 47; Abb. 15

- Inv. Nr. 2330: 92–94. 99. 101. 113–114. 192; **Kat. 15**; Abb. 32.1–2. 42. 61. 83. 85

- Inv. Nr. 2345: 21–22; Abb. 4

- Inv. Nr. 2378: 102–105. 108. 110. 112. 114. 166. 230; **Kat. 18**; Abb. 39.1–4. 42. 61. 83. 85

- Inv. Nr. 2421: 65–67; Abb. 24

- Inv. Nr. 2428: 126–128; Abb. 46.1–6

- Inv. Nr. 2361: 16; Abb. 1.5

- Inv. Nr. 2411: 25; Abb. 5.2

- Inv. Nr. 2646: 194–195; Abb. 74

- Inv. Nr. 6031: 25. 137; Abb. 5.1

- Inv. Nr. 8705: 137; Abb. 50

- Inv. Nr. 8732: 16; Abb. 1.3

- Inv. Nr. 8762: 16; Abb. 1.4

- Inv. Nr. 8934: 205–213. 217. 221. 227. 229. 230. 232; **Kat. 28**; Abb. 78.1–2. 61. 84. 85. 87

- Inv. Nr. NI 5253: 173–174; Abb. 65

- Inv. Nr. SL477: 19; Abb. 2.1

- Inv. Nr. SS 66: 176–177. 182–183; Abb. 66.1–5

- Inv. Nr. SS 76: 181–182; Abb. 69

Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

- Inv. Nr. 81531: 186–187. 201

- Inv. Nr. H 2419: 211–212; Abb. 81

- Inv. Nr. H 2422: 47–49. 57. 185; **Kat. 6**; Abb. 16.1–4. 27. 61. 83. 85

New York, Metropolitan Museum of Art

- Inv. Nr. 17.230.35: 19; Abb. 2.2
- Inv. Nr. 1924.97.30: 105–106; Abb. 40
- Inv. Nr. 1972.11.10 (s. Cerveteri, Museo Archeologico Nazionale Certi, Inv. Nr. 121110)
- Inv. Nr. 52.11.18: 147–149; Abb. 56
- Inv. Nr. 98.8.13: 121–123; Abb. 44.1–4

Orvieto, Museo Claudio Faina

- Inv. Nr. T26: 66–67. 70

Oxford, Ashmolean Museum

- Inv. Nr. 1943.79: 35
- Inv. Nr. 280: 174
- Inv. Nr. G 291: 183–189. 200; **Kat. 25**; Abb. 70.1–2. 61. 77. 83. 85. 86
- Inv. Nr. V 521: 128–132. 217; Abb. 47.1–3

Schwerin, Staatliches Museum

- Inv. Nr. 708: 189–195. 200–201. 226. 229. 230; **Kat. 26**; Abb. 73.1–5. 61. 77. 85. 86

St. Petersburg, Staatliche Eremitage

- Inv. Nr. 191: 93–94; Abb. 33
- Inv. Nr. 644: 64–67; Abb. 23
- Inv. Nr. 1638: 187; Abb. 72
- Inv. Nr. 1661: 152; Abb. 58
- Inv. Nr. 4224: 19. 52; Abb. 2.4. 6
- Inv. Nr. 5576: 97–98; Abb. 36

Syrakus, Museo Archeologico Regionale

- Inv. Nr. 30747: 16; Abb. 1.6

Tarent, Slg. Ragusa

- Inv. Nr. 98: 105

Wien, Kunsthistorisches Museum

- Inv. Nr. 3710: 25; Abb. 5.3
- Inv. Nr. 3722: 88
- Inv. Nr. 3729: 87–88

Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum

- Inv. Nr. L 534: 60–61. 201. 219. 220; **Kat. 9**; Abb. 20.1–4. 27. 61. 83. 84. 85. 86. 87

Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano

- Inv. Nr. 16549: 186–188. 201; Abb. 71

Zürich, Universität

- Inv. Nr. 3477: 81–92. 95. 98. 99. 185; **Kat. 14**; Abb. 28.1–12. 42. 61. 83. 85

III Abbildungsverzeichnis

Abb. 1.1 The Walters Art Museum, Baltimore

Abb. 1.2 Circle of the Brygos Painter, *Kylix with the Death of Orpheus*, Circa 480 BCE, clay decorated in the red-figure technique, John J. Emery, William W. Taylor, Robert S. Dechant and Israel and Caroline Wilson Endowments, 1979.1

Abb. 1.3 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling

Abb. 1.4 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling

Abb. 1.5 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling

Abb. 1.6 Su autorizzazione del S. 39- „Parco archeologico e paesaggistico di Siracusa, Eloro, Villa del Tellaro e Akrai“

Abb. 2.1 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling

Abb. 2.2 The Metropolitan Museum of Art, New York

Abb. 2.3 Photograph © 2021 Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 2.4 The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova

Abb. 3 Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Polo Museale della Toscana – Firenze

Abb. 4 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling

Abb. 5.1 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling

Abb. 5.2 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling

Abb. 5.3 KHM-Museumsverband

Abb. 5.4 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Abb. 6 The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova

Abb. 7. 18. 27 © Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Foto Mauro Benedetti

Abb. 8.1–4. 18. 27 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Abb. 9.1–3. 27 © The Trustees of the British Museum

Abb. 10 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Abb. 11.1–4. 18. 27. 61. 85 Su concessione del Ministero della Cultura – Direzione Regionale Musei Basilicata

Abb. 12.1–2 National Archaeological Museum, Athens, fotografiert von Eleftherios Galanopoulos, Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Hellenic Organization of Cultural Resources Development (H.O.C.RE.D)

Abb. 13.1–3. 18. 27. 61. 83. 85 Courtesy of: Bologna, Museo Civico Archeologico

Abb. 14.1–3. 27. 61 Courtesy of: Bologna, Museo Civico Archeologico

Abb. 15 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling

Abb. 16.1–4. 27. 61. 83. 85 Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Archeologico Nazionale di Napoli – foto di Giorgio Albano

Abb. 17.1–3. 18. 27. 61. 83. 85 © The Trustees of the British Museum

Abb. 19.1–4. 27. 61. 84. 85. 86 Photograph © 2021 Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 20.1–4. 27. 61. 83. 84. 85. 86. 87 © Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Foto: P. Neckermann

Abb. 21.1–3. 27. 61. 85. 86 © The Trustees of the British Museum

Abb. 22.1–6. 27. 61. 85 Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program

Abb. 23 The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova

Abb. 24 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling

Abb. 25.1–6. 27. 61. 83. 85. 86 Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Polo Museale della Toscana – Firenze

Abb. 26.1–8. 27. 61. 83. 85. 86 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Les frères Chuzeville

- Abb. 28.1–12. 42. 61. 83. 85** © Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. 3477. Foto: Frank Tomio
- Abb. 29** ANTIKENSAMMLUNG, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN – PREUSSISCHER KULTURBESITZ, fotografiert von Johannes Laurentius
- Abb. 30** ANTIKENSAMMLUNG, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN – PREUSSISCHER KULTURBESITZ, fotografiert von Johannes Laurentius
- Abb. 31** © The National Museum of Denmark. Photo by Lennart Larsen
- Abb. 32.1–2. 42. 61. 83. 85** Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling
- Abb. 33** The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova
- Abb. 34.1–5. 42. 61. 83. 85** © The Trustees of the British Museum
- Abb. 35** Per gentile concessione della Direzione Regionale Musei Lazio – Cerveteri (RM), Museo Archeologico Nazionale Cerite
- Abb. 36** The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova
- Abb. 37.1–2** Princeton University Art Museum. Gift of Jasper Gaunt in memory of Jill Gannon (2000-149)
- Abb. 38.1–6. 42. 61. 83. 85** © Acropolis Museum, 2011. Vaggelis Tsiamis
- Abb. 39.1–4. 42. 61. 83. 85** Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling
- Abb. 40** The Metropolitan Museum of Art, New York
- Abb. 41.1–5. 42. 61. 85. 86** Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski
- Abb. 43.1–4** © The Trustees of the British Museum
- Abb. 44.1–4** The Metropolitan Museum of Art, New York
- Abb. 45** Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle
- Abb. 46.1–6** Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling
- Abb. 47.1–3** Image © Ashmolean Museum, University of Oxford
- Abb. 48.1–2** ANTIKENSAMMLUNG, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN – PREUSSISCHER KULTURBESITZ, fotografiert von Johannes Laurentius
- Abb. 49.1–4** Photograph © 2021 Museum of Fine Arts, Boston
- Abb. 50** Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling
- Abb. 51. 61. 85. 86** ANTIKENSAMMLUNG, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN – PREUSSISCHER KULTURBESITZ, fotografiert von Johannes Laurentius
- Abb. 52.1–5. 61. 85. 86** © Michael C. Carlos Museum, Emory University. Photo by Bruce M. White, 2006
- Abb. 53.1–2** National Archaeological Museum, Athens, Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Hellenic Organization of Cultural Resources Development (H.O.C.RE.D)
- Abb. 54.1–2** National Archaeological Museum, Athens, Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Hellenic Organization of Cultural Resources Development (H.O.C.RE.D)
- Abb. 55.1–5. 61. 84. 85. 87** Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski
- Abb. 56** The Metropolitan Museum of Art, New York
- Abb. 57.1–3** © Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig
- Abb. 58** The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova
- Abb. 59.1–2** Photographic archive Museo Nazionale Jatta – Ruvo di Puglia. Images used by permission of Direzione Regionale Musei Puglia – Italian Ministry of Culture
- Abb. 60.1–2** ANTIKENSAMMLUNG, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN – PREUSSISCHER KULTURBESITZ, fotografiert von Johannes Laurentius
- Abb. 62.1–5. 61. 77. 83. 85. 86** National Archaeological Museum, Athens, fotografiert von Stephanos Stournaras, Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Hellenic Organization of Cultural Resources Development (H.O.C.RE.D)
- Abb. 63.1–4** Ephorate of Antiquities of Athens City, Archaeological collection of Melidoni str.
- Abb. 64** Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski
- Abb. 65** Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling

Abb. 66.1–5 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling
Abb. 67.1–4. 61. 77. 83. 85. 86 National Archaeological Museum, Athens, fotografiert von Irini Miari, Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Hellenic Organization of Cultural Resources Development (H.O.C.RE.D)
Abb. 68.1–2 The Cleveland Museum of Art, Cleveland
Abb. 69 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling
Abb. 70.1–2. 61. 77. 83. 85. 86 Image © Ashmolean Museum, University of Oxford
Abb. 71 Photo Copyright © Governorate of the Vatican City State-Directorate of the Vatican Museums
Abb. 72 The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova
Abb. 73.1–5. 61. 77. 85. 86 © bpk, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Hugo Maertens
Abb. 74 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling
Abb. 75.1–4. 61. 77. 83. 85. 86. 87 © The Trustees of the British Museum
Abb. 76 Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Inv. 11265. Foto: Fernando Velasco Mora
Abb. 78.1–2. 61. 84. 85. 87 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling
Abb. 79.1–2 Photo Christian Schryve/ musée Antoine Vivenel, Compiègne
Abb. 80 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal
Abb. 81 Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Archeologico Nazionale di Napoli – foto di Giorgio Albano
Abb. 82.1–5. 61. 83. 84. 85. 86. 87 National Archaeological Museum, Athens, fotografiert von Konstantinos Konstantopoulos, Copyright © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Hellenic Organization of Cultural Resources Development (H.O.C.RE.D)

IV Bibliographie

Antike Autoren

Anth. Gr

H. Beckby (Hrsg.), Anthologia Graeca. Buch VII–VIII. Griechisch und Deutsch (München 1957)

Hdt.

J. Feix (Hrsg.), Herodot. Historien. Erster Band. Griechisch und Deutsch (München 1963)

Hes. theog.

R. Schrott (Hrsg.), Hesiod. Theogonie (München 2014)

Hom. h.

G. von der Gönna – K. A. Pfeiff (Hrsg.), Homerische Hymnen (Tübingen 2002)

Hom. Il.

R. Hampe (Hrsg.), Homer. Ilias (Stuttgart 2015)

Paus.

J. Laager (Hrsg.), Pausanias. Beschreibung Griechenlands. Ein Reise- und Kulturführer aus der Antike (Zürich 2014)

Xenophan.

E. Heitsch (Hrsg.), Xenophanes. Die Fragmente (München 1983)

Verwendete Nachschlagewerke und Corpora

ABV; ARV²; Beazley Addenda²; Beazley, Para.; Brockhaus; CVA; DNP; HAS; LIMC; Roscher, ML; ThesCRA

Literaturverzeichnis

Agyemang u. a. 2005

C. Agyemang – R. Bhopal – M. Bruinzeels, Negro, Black, Black African, African Caribbean, African American or what? Labelling African Origin Populations in the Health Arena in the 21st Century, *Journal of Epidemiology and Community Health* 59, 2005, 1014–1018

Amedick 1999

R. Amedick, Antike Bilder alter Frauen, in: B. Schroth (Hrsg.), *Frauenbilder, Frauenrollen. Frauenforschung in den Altertums- und Kulturwissenschaften? Symposium des Vorgesichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg*, 30.–31. Oktober 1998 (Marburg 1999) 33–46

Arias – Hirmer 1960

P. E. Arias – M. Hirmer, Tausend Jahre griechische Vasenkunst (München 1960)

Avramidou 2011

A. Avramidou, The Codrus Painter. Iconography and Reception of Athenian Vases in the Age of Pericles (Madison 2011)

Bäbler 1998

B. Bäbler, Fleißige Thrakerinnen und wehrhafte Skythen. Nichtgriechen im klassischen Athen und ihre archäologische Hinterlassenschaft (Stuttgart 1998)

Bäbler 2005

B. Bäbler, Fremde Frauen in Athen. Thrakische Ammen und athenische Kinder, in: U. Riemer – P. Riemer (Hrsg.), Xenophobie – Philoxenie. Vom Umgang mit Fremden in der Antike (Stuttgart 2005) 57–86

Backe-Dahmen 2008

A. Backe-Dahmen, Die Welt der Kinder in der Antike (Mainz 2008)

Baltrusch 2009

E. Baltrusch, An den Rand gedrängt – Altersbilder im Klassischen Athen, in: A. Gutsfeld – W. Schmitz (Hrsg.), Altersbilder in der Antike. Am schlimmen Rand des Lebens? (Bonn 2009) 57–86

Becker 2014

H. S. Becker, Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens² (Wiesbaden 2014)

Benson 1996a

C. Benson, Mänaden, in: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausstellungskatalog Baltimore (Mainz 1996) 381–383

Benson 1996b

C. Benson, Orpheus und die Thrakerinnen, in: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausstellungskatalog Baltimore (Mainz 1996) 392–394

Bérard 2000

C. Bérard, The Image of the Other and the Foreign Hero, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000) 390–412

Birchler Emery 1999

P. Birchler Emery, Old-Age Iconography in Archaic Greek Art, *MedA* 12, 1999, 17–28

Birchler Emery 2003

P. Birchler Emery, L' image de la vieillesse et la société grecque archaïque, in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.–28.9.2001 veranstaltet durch das Archäologische Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (Münster 2003) 105–107

Birchler Emery 2010

P. Birchler Emery, L' iconographie de la vieillesse en Grèce archaïque. Une contribution à l' étude du grand âge dans l' Antiquité (Genf 2010)

Blok 2004

J. Blok, Recht und Ritus der Polis. Zu Bürgerstatus und Geschlechterverhältnissen im klassischen Athen, *HZ* 278, 2004, 1–26

Blok 2009

J. Blok, Citizenship in Action: „Reading“ Sacrifice in Classical Athens, in: C. Mann – M. Haake – R. von den Hoff (Hrsg.), Rollenbilder in der athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System. Beiträge zu einem interdisziplinären Kolloquium in Freiburg i. Br., 24.-25. November 2006 (Wiesbaden 2009) 89–111

Bonafante 1997

L. Bonafante, Nursing Mothers in Classical Art, in: A. O. Koloski-Ostrow – C. L. Lyons (Hrsg.), Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archeology (London 1997) 174–196

Borg 2002

B. E. Borg, Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst (München 2002)

Borg 2005

B. E. Borg, Eunomia or „make love not war“? Meidian personifications reconsidered, in: E. Stafford – J. Herrin (Hrsg.), Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium (Aldershot 2005) 193–210

Boymel Kampen 1997

N. Boymel Kampen, Epilogue. Gender and Desire, in: A. O. Koloski-Ostrow – C. L. Lyons (Hrsg.), Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archeology (London 1997) 267–277

Bradley 2011

M. Bradley, Obesity, Corpulence and Emaciation in Roman Art, BSR 79, 2011, 1–41

Brandt 2002

H. Brandt, Wird auch silbern mein Haar. Eine Geschichte des Alters in der Antike (München 2002)

Bremmer 1985

J. N. Bremmer, La donna anziana: libertà e indipendenza, in: B. Gentili – G. Arrigoni (Hrsg.), Le donne in Grecia (Rom 1985) 275–298

Bremmer 1987

J. N. Bremmer, The Old Women of Ancient Greece, in: J. Blok – P. Mason (Hrsg.), Sexual Asymmetry. Studies in Ancient Society (Amsterdam 1987) 191–215

Brinkmann 2003

V. Brinkmann, Herakles tötet den ägyptischen König Busiris, in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles. Herkules. Ausstellungskatalog München (München 2003) 175–177

Brommer 1982

F. Brommer, Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur (Darmstadt 1982)

Brommer 1984

F. Brommer, Herakles II. Die unkanonischen Taten des Helden (Darmstadt 1984)

Brown 1997

S. Brown, „Ways of Seeing“ Women in Antiquity. An Introduction to Feminism in Classical Archeology and Ancient Art History, in: A. O. Koloski-Ostrow – C. L. Lyons (Hrsg.), Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archeology (London 1997) 12–42

Buchholz 1976/1977

H. G. Buchholz, Mörsersymbolik, *ActaPraehistA* 7/8, 1976/1977, 249–270

Bundrick 2005

S. D. Bundrick, *Music and Image in Classical Athens* (Cambridge 2005)

Burn 1987

L. Burn, *The Meidias Painter* (Oxford 1987)

Buschor 1927

E. Buschor, *Die Affen-Inseln*, *AM* 52, 1927, 230–234

Cartledge 1993

P. Cartledge, *The Greeks. A Portrait of Self and Others* (Oxford 1993)

Cohen 2000a

B. Cohen, Introduction, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 3–20

Cohen 2000b

B. Cohen, *Man-killers and Their Victims: Inversion of the Heroic Ideal in Classical Art*, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 98–131

Cohen 2006a

B. Cohen, Introduction, in: B. Cohen (Hrsg.), *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*. *Ausstellungskatalog Malibu* (Los Angeles 2006) 2–7

Cohen 2006b

B. Cohen, *Added Clay and Gilding in Athenian Vase-painting*, in: B. Cohen (Hrsg.), *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*. *Ausstellungskatalog Malibu* (Los Angeles 2006) 106–148

Cohen 2006c

B. Cohen, *Outline in Black- and Red-Figure Vase-Painting*, in: B. Cohen (Hrsg.), *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*. *Ausstellungskatalog Malibu* (Los Angeles 2006) 149–184

Cohen 2007

A. Cohen, *Gendering the Age Gap: Boys, Girls, and Abduction in Ancient Greek Art*, in: A. Cohen – J. B. Rutter (Hrsg.), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*, *Hesperia Suppl.* 41 (Princeton 2007) 257–278

Cohen 2011

A. Cohen, *The Self as Other. Performing Humor in Ancient Greek Art*, in: E. S. Gruen (Hrsg.), *Cultural Identity in Ancient Mediterranean* (Los Angeles 2011) 465–490

Compton-Engle 2015

G. Compton-Engle, *Costume in the Comedies of Aristophanes* (Cambridge 2015)

Courtney-Clarke 2003

M. Courtney-Clarke, *Südafrika. Die Kunst der Ndebele-Frauen* (München 2003)

Dasen 1990

V. Dasen, *Dwarfs in Athens*, *OxfJA* 9, 1990, 191–207

Dasen 1993

V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece* (Oxford 1993)

Degele 2008

N. Degele, *Gender / Queer Studies. Eine Einführung* (Paderborn 2008)

Della Casa 2013

P. Della Casa, *Matters of Identity: Body, Dress, and Markers in Social Context*, in: P. Della Casa – C. Witt (Hrsg.), *Tattoos and Body Modifications in Antiquity. Proceedings of the Sessions at the EAA Annual Meetings in The Hague and Oslo, 2010/2011*, *Zurich Studies of Archaeology 9* (Zürich 2013) 9–13

Della Casa – Witt 2013

P. Della Casa – C. Witt, *Aspects of Embodiment – Tattoos and Body Modifications in Antiquity*, in: P. Della Casa – C. Witt (Hrsg.), *Tattoos and Body Modifications in Antiquity. Proceedings of the Sessions at the EAA Annual Meetings in The Hague and Oslo, 2010/2011*, *Zurich Studies of Archaeology 9* (Zürich 2013) 5

Dietrich 2010

N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2010)

Dresen – Freitag 2017

A. Dresen – F. Freitag (Hrsg.), *Crossing. Über Inszenierungen kultureller Differenzen und Identitäten* (Bielefeld 2017)

Eaverly 2013

M. A. Eaverly, *Tan Men/Pale Women. Color and Gender in Archaic Greece and Egypt. A Comparative Approach* (Ann Arbor 2013)

Ebenbauer 1996

A. Ebenbauer, *Rede über das Schöne*, in: E. Specht (Hrsg.), *Schönheit: Form und Norm. Internationales Symposium, Wien 19./20. Jänner 1996* (Wien 1996) 1–3

Fabbri 2013

L. Fabbri, *La metamorfosi di un mostro. La figura di Lamia dall'antichità all'Ottocento*, in: I. Baglioni (Hrsg.), *Monstra. Costruzione e Percezione delle Entità Ibride e Mostruose nel Mediterraneo Antico II. L'Antichità Classica* (Rom 2013) 273–295

Fellmann 1978

B. Fellmann, *Zur Deutung frühgriechischer Körperornamente*, *JdI* 93, 1978, 1–29

Ferrari 2002

G. Ferrari, *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece* (Chicago 2002)

Ferri – Conrad 2017

J.-V. Ferri – D. Conrad, *Asterix in Italien* (Berlin 2017)

Fisher 1993

N. R. E. Fisher, *Slavery in Classical Greece* (London 1993)

Flaig 2001

E. Flaig, Den Untermenschen konstruieren. Wie die griechische Klassik den Sklaven von Natur erfand, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2001) 27–49

Foley 2000

The Comic Body in Greek Art and Drama, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000) 275–311

Förtsch 1997

R. Förtsch, Die Nichtdarstellung des Spektakulären: Griechische Bildkunst und griechisches Drama im 5. und frühen 4. Jh. v. Chr., *Hephaistos* 15, 1997, 47–68

Frel 1963

J. Frel, Dike and Adikia, in: L. Varcl – R. F. Willetts (Hrsg.), *Geras*. Festschrift George Thomson (Prag 1963) 95–98

Frel 1981

J. Frel, *Greek Portraits in the J. Paul Getty Museum* (Malibu 1981)

Frickenhausen 1912

A. Frickenhausen, *Lenäenvasen* (Berlin 1912)

Frielinghaus 2006

H. Frielinghaus, Menschen: Tracht, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Grundwissen* (Darmstadt 2006) 331–336

Frontisi-Ducroux 1995

F. Frontisi-Ducroux, *Du Masque au Visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne* (Paris 1995)

Frontisi-Ducroux – Lissarrague 1990

F. Frontisi-Ducroux – F. Lissarrague, From Ambiguity to Ambivalence: A Dionysiac Excursion through the „Anakreontic“ Vases, in: D. M. Halperin – J. J. Winkler – F. I. Zeitlin (Hrsg.), *Before Sexuality. A Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (Princeton 1990) 211–256

Garland 1995

R. Garland, *The Eye of the Beholder. Deformity and Disability in the Graeco-Roman World* (London 1995)

Gebauer 2002

J. Gebauer, *Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen* (Münster 2002)

Gell 1993

A. Gell, *Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia* (Oxford 1993)

Gentili – Arrigoni 1985

B. Gentili – G. Arrigoni (Hrsg.), *Le donne in Grecia* (Rom 1985)

Girard 2015

T. Girard, *L'Oblique dans le monde grec. Concept et imagerie* (Oxford 2015)

Giudice 2015

E. Giudice, *Il tymbos, la stele, la barca di Caronte. L'immaginario della morte sulle lekythoi funerarie a fondo bianco* (Rom 2015)

Giuliani 1993

L. Giuliani, *Rez. zu S. Pfisterer-Haas, Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst* (Frankfurt am Main 1989), *Gnomon* 65, 1993, 282–284

Griffith 1998

R. D. Griffith, *The Origin of Memnon*, *ClAnt* 17, 1998, 212–234

Grmek – Gourevitch 1998

M. Grmek – D. Gourevitch, *Les maladies dans l'art antique* (Paris 1998)

Gruen 2011

E. S. Gruen, *Rethinking the Other in Antiquity* (Princeton 2011)

Göckenjan 2000

G. Göckenjan, *Das Alter würdigen. Altersbilder und Bedeutungswandel des Alters* (Frankfurt am Main 2000)

Golden 1985

M. Golden, *Pais*, «Child» and «Slave», *AntCl* 54, 1985, 91–104

Gorzelany 2014

D. Gorzelany, *An Unwelcome Aspect of Life: The Depiction of Old Age in Greek Vase Painting*, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* 24/2, 2014, 153–177

Günther 2008

L.-M. Günther, *Griechische Antike* (Tübingen 2008)

Hahn – Hahn 2011

E. Hahn – H. H. Hahn, *Einführung*, in: O. Näpel, *Das Fremde als Argument. Identität und Alterität durch Fremdbilder und Geschichtsstereotype von der Antike bis zum Holocaust und 9/11 im Comic* (Frankfurt a. M. 2011) V–XIII

Håland 2014

E. J. Håland, *Rituals of Death and Dying in Modern and Ancient Greece: Writing History from a Female Perspective* (Cambridge 2014)

Hall 1998

J. M. Hall, *Ethnic Identity in Greek Antiquity* (Cambridge 1998)

Halm-Tisserant 1989

M. Halm-Tisserant, *Folklore et superstition en Grèce classique: Lamia torturée?*, *Kernos* 2, 1989, 67–82

Harari 2004

M. Harari, *A Short History of Pygmies in Greece and Italy*, in: K. Lomas (Hrsg.), *Greek Identity in the Western Mediterranean. Festschrift Brian Shefton* (Leiden 2004) 163–190

Harrison 2002

T. Harrison, *General Introduction*, in: T. Harrison (Hrsg.), *Greeks and Barbarians* (Edinburgh 2002) 1–14

Hartmann 2007

E. Hartmann, *Frauen in der Antike. Weibliche Lebenswelten von Sappho bis Theodora* (München 2007)

Hartwig 1893

P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rothfigurigen Stiles* (Stuttgart 1893)

Harvey 1988

D. Harvey, *Painted Ladies: Fact, Fiction and Fantasy*, in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Kopenhagen, 31.8. – 4.9.87 (Kopenhagen 1988) 242–254

Hatzivassiliou 2010

E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C.*, TAF 6 (Rahden 2010)

Haug 2012

A. Haug, *Die Entdeckung des Körpers. Körper- und Rollenbilder im Athen des 8. und 7. Jh. v Chr.* (Berlin 2012)

Hawley 1998

R. Hawley, *The Dynamics of Beauty in Classical Greece*, in: D. Montserrat (Hrsg.), *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies of the Human Body in Antiquity* (London 1998) 37–54

Heimerdinger 2013

T. Heimerdinger, *„Gegenkultur“: Kontra als Kitt – zur Einführung*, in: T. Heimerdinger – E.-M. Hochhauser – E. Kistler (Hrsg.), *„Gegenkultur“, Cultural Encounters and Transfers 2* (Würzburg 2013) 7–14

Heinemann 2009

A. Heinemann, *Ungleiche Festgenossen: Spätarchaische Gelagegemeinschaften im Medium der Vasenmalerei*, in: C. Mann – M. Haake – R. von den Hoff (Hrsg.), *Rollenbilder in der athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System. Beiträge zu einem interdisziplinären Kolloquium in Freiburg i. Br., 24.–25. November 2006* (Wiesbaden 2009) 35–70

Heinemann 2016

A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2016)

Henry 2011

M. M. Henry, *The Traffic in Women. From Homer to Hipponax, from War to Commerce*, in: A. Glazebrook – M. M. Henry (Hrsg.), *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE – 200 CE* (Madison, WI 2011) 14–33

Herrmann-Otto 2004

E. Herrmann-Otto, *Die Ambivalenz des Alters. Gesellschaftliche Stellung und politischer Einfluß der Alten in der Antike*, in: E. Herrmann-Otto (Hrsg.), *Die Kultur des Alterns von der Antike bis zur Gegenwart* (St. Ingbert 2004) 3–17

Himmelmann 1971

N. Himmelmann, *Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei*, *AbhMainz* 13, 1971, 615–659

Hölscher 1993

T. Hölscher, Rez. zu N. Himmelmann, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst, *JdI ErgH.* 26 (Berlin 1990), *Gnomon* 65, 1993, 519–528

Hölscher 1996

T. Hölscher, Politik und Öffentlichkeit im demokratischen Athen: Räume, Denkmäler, Mythen, in: M. Sakellariou (Hrsg.), *Démocratie athénienne et culture. Colloque international organisé par l'Académie d'Athènes en coopération avec l'UNESCO*, 23, 24 et 25 novembre 1992 (Athen 1996) 171–187.

Hölscher 2000a

T. Hölscher, Einführung, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (München 2000) 9–18

Hölscher 2000b

T. Hölscher, Feindwelten – Glückswelten: Perser, Kentauren und Amazonen, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (München 2000) 287–320

Hölscher 2003

T. Hölscher, Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur, in: K.-J. Hölkeskamp – J. Rüsen – E. Stein-Hölkeskamp – H. T. Grütter (Hrsg.), *Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum* (Mainz 2003)

Hölscher 2013

T. Hölscher, Einführung: Wie weit reicht die Feindschaft?, in: N. Zenzen – T. Hölscher – K. Trampedach (Hrsg.), *Aneignung und Abgrenzung. Wechselnde Perspektiven auf die Antithese von 'Ost' und 'West' in der griechischen Antike* (Heidelberg 2013)

Humphreys 1996

S. Humphreys, *Beauty and Body-Politics in Ancient Greece*, in: E. Specht (Hrsg.), *Schönheit: Form und Norm. Internationales Symposium, Wien 19./20. Jänner 1996* (Wien 1996) 47–48

Isaac 2004

B. Isaac, *The Invention of Racism in Classical Antiquity* (Princeton 2004)

Isaac 2006

B. Isaac, *Proto-Racism in Graeco-Roman Antiquity*, *World Archaeology* 38/1, 2006, 32–47

Jacquet-Rimassa 2014

P. Jacquet-Rimassa, „Cherchez le pauvre!“. Quelques réflexions sur la pauvreté dans l'imagerie attique (VI-V^e a.C.), in: E. Galbois – S. Rougier-Blanc (Hrsg.), *La pauvreté en Grèce ancienne. Formes, représentations, enjeux* (Bordeaux 2014) 179–188

Janda 2006

M. Janda, Memnon, Eos und die Aithiopen: Zu Herkunft und Transformation eines Sagenstoffes, *Gymnasium* 113, 2006, 519–528

Jenkins u. a. 2015

I. Jenkins – C. Farge – V. Turner (Hrsg.), *Defining Beauty. The Body in Ancient Greek Art*. Ausstellungskatalog London (London 2015)

Johnson 1998

P. Johnson, *Historical Readings of Old Age and Ageing*, in: P. Johnson – P. Thane (Hrsg.), *Old Age from Antiquity to Post-Modernity* (London 1998) 1–18

Jones 1987

C. P. Jones, Stigma: Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity, *JRS* 77, 1987, 139–155

Kächelen 2004

W.-P. Kächelen, *Tatau und Tattoo. Eine Epigraphik der Identitätskonstruktion* (Aachen 2004)

Kaeser 2008

B. Kaeser, Die Starken Frauen des Mythos: Tyologie und Sinn, in: R. Wünsche – B. H. Kaeser (Hrsg.), *Starke Frauen. Ausstellungskatalog München* (München 2008) 32–38

Keuls 1985

E. C. Keuls, *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens* (New York 1985)

Keuls 2007

E. C. Keuls, Attic Red-Figured Representations of Foreigners: Self-Definition and Caricature, in: F. Giudic – R. Panvini (Hrsg.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni IV. Atti del Convegno Internazionale di Studi. 14–19 maggio 2001. Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa* (Rom 2007) 19–25

Killet 1994

H. Killet, *Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit* (Berlin 1994)

Kilmer 1997

M. Kilmer, 'Rape' in Early Red-Figure Pottery. Violence and Threat in Homo-erotic and Hetero-erotic Contexts, in: S. Deacy – K. F. Pierce (Hrsg.), *Rape in Antiquity* (London 1997) 123–141

Klees 1998

H. Klees, *Sklavenleben im klassischen Griechenland* (Stuttgart 1998)

Knauß 2003

F. Knauß, Lehrer tot – Schule aus. Herakles und Linos, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Herakles – Herkules. Ausstellungskatalog München* (München 2003) 47–50

Koch-Brinkmann 1999

U. Koch-Brinkmann, *Polychrome Bilder auf weißgrundigen Lekythen. Zeugen der klassischen griechischen Malerei* (München 1999)

Korshak 1987

Y. Korshak, *Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period* (Chicago 1987)

Kreilinger 2007

U. Kreilinger, Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen, *TAF* 2 (Rahden 2007)

Kron 1976

U. Kron, Die zehn attischen Phylenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellung, *AM Beih.* 5 (Berlin 1976) 152–157

Krug 2012

A. Krug, Doktorspiele? – Der Aryballos Peytel, *Boreas* 35, 2012, 11–22

Krumeich 1999

R. Krumeich, Archäologische Einleitung, in: R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel, Texte zur Forschung 72* (Darmstadt 1999) 41–73

Krumeich 2009

R. Krumeich, Würdevolle Greise und alte Geizkragen. Zur Bewertung des Alters im antiken Theater, in: H.-H. von Prittwitz und Gaffron (Hrsg.), *Alter in der Antike. Die Blüte des Alters aber ist die Weisheit. Ausstellungskatalog Bonn* (Bonn 2009) 39–50

Krutak 2013

L. Krutak, The Power to Cure: A Brief History of Therapeutic Tattooing, in: P. Della Casa – C. Witt (Hrsg.), *Tattoos and Body Modifications in Antiquity. Proceedings of the Sessions at the EAA Annual Meetings in The Hague and Oslo, 2010/2011, Zurich Studies of Archaeology 9* (Zürich 2013) 27–34

Kunze-Götte 2009

E. Kunze-Götte, Beobachtungen zur Darstellungsweise sepulkraler Thematik auf weißgrundigen Lekythen, in: S. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei, CVA Beih. 4* (München 2009) 53–64

Kyrieleis 2012/2013

H. Kyrieleis, Pelops, Herakles, Theseus. Zur Interpretation der Skulpturen des Zeustempels von Olympia, *JdI* 127/128, 2012/2013, 51–124

Laes 2005

C. Laes, À la recherche de la vieillesse dans l'Antiquité gréco-romaine, *AntCl* 74, 2005, 243–255

Lavergne 2011

D. Lavergne, L'épilation féminine en Grèce ancienne, in: L. Bodiou – F. Gherchanoc – V. Huet – V. Mehl (Hrsg.), *Parures et artifices: le corps exposé dans l'Antiquité* (Paris 2011) 99–110

Leclant 1976

J. Leclant, Kushites and Meroïtes: Iconography of the African Rulers in the Ancient Upper Nile, in: J. Vercoutter – J. Leclant – F. M. Snowden, Jr. – J. Desanges (Hrsg.), *The Image of the Black in Western Art I. From the Pharaoh to the Fall of the Roman Empire* (Cambridge 1976) 89–132

Lee 2009

M. M. Lee, Body-Modification in Classical Greece, in: T. Fögen – M. M. Lee (Hrsg.), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity* (Berlin 2009) 155–180

Lee 2015

M. M. Lee, *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece* (Cambridge 2015)

Lewis 1998/1999

S. Lewis, Slaves as Viewers and Users of Athenian Pottery, *Hephaistos* 16/17, 1998/1999, 71–90

Lewis 2002

S. Lewis, *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook* (London 2002)

Lissarrague 1993

F. Lissarrague, Frauenbilder, in: G. Duby – M. Perrot (Hg.) *Geschichte der Frauen. Antike* (Frankfurt 1993) 177–254

Lissarrague 2002

F. Lissarrague, The Athenian Image of the Foreigner, in: T. Harrison (Hrsg.), *Greeks and Barbarians* (Edinburgh 2002) 101–124

Lorenz 2008

S. Lorenz, Frauen von mörderischer Stärke, in: R. Wünsche – B. Kaeser (Hrsg.), *Starke Frauen. Ausstellungskatalog München* (München 2008) 279–310

Lüdorf 2010

G. Lüdorf, Zur Größe athenischer Töpferwerkstätten des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Familienunternehmen oder zentralisierte Massenproduktion?, in: H. Lohmann – T. Mattern (Hrsg.), *Attika. Archäologie einer „zentralen“ Kulturlandschaft. Akten der internationalen Tagung vom 18.–20. Mai 2007 in Marburg* (Wiesbaden 2010) 151–159

Lyons – Koloski-Ostrow 1997

C. L. Lyons – A. O. Koloski-Ostrow, Naked Truths about Classical Art. An Introduction, in: A. O. Koloski-Ostrow – C. L. Lyons (Hrsg.), *Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archeology* (London 1997) 1–11

Machnik 2009

K. Machnik, „Schwarzafrika“, in: S. Arndt – A. Hornscheid (Hrsg.), *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk* ²(Münster 2009) 204–206

Maish u. a. 2006

J. Maish – M. Svoboda – S. Lansing-Maish, Technical Studies of Some Attic Vases in the J. Paul Getty Museum, in: B. Cohen (Hrsg.), *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*. Ausstellungskatalog Malibu (Los Angeles 2006) 8–16

Mann 2009a

C. Mann, Einleitung, in: C. Mann – M. Haake – R. von den Hoff (Hrsg.), *Rollenbilder in der athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System. Beiträge zu einem interdisziplinären Kolloquium in Freiburg i. Br., 24.–25. November 2006* (Wiesbaden 2009) 9–15

Mann 2009b

C. Mann, *Kalokagathia* in der Demokratie: Überlegungen zur Medialität der politischen Kommunikation im klassischen Athen, in: C. Mann – M. Haake – R. von den Hoff (Hrsg.), *Rollenbilder in der athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System. Beiträge zu einem interdisziplinären Kolloquium in Freiburg i. Br., 24.–25. November 2006* (Wiesbaden 2009) 147–170

Matheson 2009

S. B. Matheson, Old Age in Athenian Vase-Painting, in: J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters II* (Oxford 2009) 192–200

Mauritsch 1992

P. Mauritsch, Sexualität im frühen Griechenland. Untersuchungen zu Norm und Abweichung in den homerischen Epen (Wien 1992)

Mayer 1885

M. Mayer, Lamia, *AZ* 1885, 120–130

Mayer 1891

M. Mayer, Noch einmal Lamia, *AM* 16, 1891, 300–312

Mayor 2014

A. Mayor, *The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World* (Princeton 2014)

McNiven 1995

T. McNiven, *The Unheroic Penis: Otherness Exposed*, *Source* 15, 1995, 10–16

McNiven 2000

T. McNiven, *Behaving like an Other: Telltale Gestures in Athenian Vase Painting*, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 71–97

Mertens 2006

J. R. Mertens, *Attic White Ground: Potter and Painter*, in: B. Cohen (Hrsg.), *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases. Ausstellungskatalog Malibu* (Los Angeles 2006) 186–238

Metzler 2004

D. Metzler, *Zur Theorie und Methode der Erforschung von Rassismus in der Antike*, in: D. Metzler, *Kleine Schriften zur Geschichte und Religion des Altertums und deren Nachleben* (Münster 2004) 34–51

Miller 1997

M. C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century B. C. A Study in Cultural Receptivity* (Cambridge 1997)

Miller 2000

M. C. Miller, *The Myth of Bousiris: Ethnicity and Art*, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 411–442

Mitchell 2009

A. G. Mitchell, *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour* (Cambridge 2009)

Mitchell 2013

A. G. Mitchell, *Disparate Bodies in Ancient Artefacts: The Function of Caricature and Pathological Grotesques among Roman Terracotta Figurines*, in: C. Laes – C. F. Goodey – M. Lynn Rose (Hrsg.), *Disabilities in Roman Antiquity. Disparate Bodies A Capite ad Calcem* (Leiden 2013) 275–297

Molodin 2005

V. I. Molodin, *Die Tätowierung bei der antiken Bevölkerung Sibiriens*, *MANthrWien* 134/135, 2005, 95–114

Mommsen 2010

H. Mommsen, *Thraker und Thrakerinnen im attischen Totenkult*, in: F. Giudice – R. Panvini (Hrsg.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni I. Atti del Convegno Internazionale di Studi. 14–19 maggio 2001. Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa* (Rom 2010) 37–50

Moraw 1998

S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs* (Mainz 1998)

Moraw 2001

S. Moraw, *Unvereinbare Gegensätze? Frauengemachbilder des 4. Jahrhunderts v. Chr. und das Ideal der bürgerlichen Frau*, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001) 211–223

Moraw 2003

S. Moraw, Schönheit und Sophrosyne. Zum Verhältnis von weiblicher Nacktheit und bürgerlichem Status in der attischen Vasenmalerei, *JdI* 118, 2003, 1–47

Moreno Conde 2015

M. Moreno Conde, Entre la risa y el rechazo: construir la fealdad en la antigua Grecia, in: C. Sánchez – I. Escobar (Hrsg.), *Dioses, héroes y atletas. La imagen del cuerpo en la Grecia antigua*. Ausstellungskatalog Alcalá de Henares (Madrid 2015) 186–199

Morris 1998

I. Morris, Remaining Invisible. The Archaeology of the Excluded in Classical Athens, in: S. Joshel (Hrsg.), *Women and Slaves in Graeco-Roman Culture. Differential Equations* (London 1998), 193–220

Muth 2006

S. Muth, Als die Gewaltbilder zu ihrem Wirkungspotential fanden, in: B. Seidensticker – M. Vöhler (Hrsg.) *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik* (Berlin 2006) 259–293

Muth 2008

S. Muth, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2008)

Näpel 2011

O. Näpel, Das Fremde als Argument. Identität und Alterität durch Fremdbilder und Geschichtsstereotype von der Antike bis zum Holocaust und 9/11 im Comic (Frankfurt a. M. 2011)

Neils 2000

J. Neils, Others Within the Other: An Intimate Look at Hetairai and Maenads, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 203–226

Neils 2003

J. Neils (Hrsg.), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*. Ausstellungskatalog Hanover, New Hampshire (New Haven 2003)

Nikolopoulos 2003

A. D. Nikolopoulos, Tremuloque Gradu Venit Aegra Senectus: Old Age in Ovid's Metamorphoses, *Mnemosyne* 56, 2003, 48–60

Nippel 1996

W. Nippel, La costruzione dell' «altro», in: S. Settis (Hrsg.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società. I. Noi e i Greci* (Turin 1996) 165–196

Oakley 1988

J. H. Oakley, Perseus, the Graiai, and Aeschylus' *Phorkides*, *AJA* 92, 1988, 383–391

Oakley 1990

J. H. Oakley, The Phiale Painter, *Kerameus* 8 (Mainz 1990)

Oakley 2000

J. H. Oakley, Some 'Other' Members of the Athenian Household: Maids and Their Mistresses in Fifth-century Athenian Art, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 227–247

Oakley 2003

J. H. Oakley, *Death and the Child*, in: J. Neils (Hrsg.), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*. Ausstellungskatalog Hanover, New Hampshire (New Haven 2003) 163–194

Oakley 2004

J. H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi* (Cambridge 2004)

Oakley 2009

J. H. Oakley, *Child Heroes in Greek Art*, in: S. Albersmeier (Hrsg.), *Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece*. Ausstellungskatalog Baltimore (Baltimore 2009) 66–87

Oakley 2010

J. H. Oakley, *Barbarians on Attic White Lekythoi*, in: F. Giudice – R. Panvini (Hrsg.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni I*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. 14.–19. maggio 2001. Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa (Rom 2010) 93–100

Oakley 2013

J. H. Oakley, *The Greek Vase. Art of the Storyteller* (Los Angeles 2013)

Osborne 2011

R. Osborne, *The History Written on the Classical Greek Body* (Cambridge 2011)

Özen-Kleine 2016

B. Özen-Kleine, *Das Phänomen der ‚Verjüngung‘ im klassischen Athen. Zur Bedeutung von Altersstufen in der Bilderwelt des 6. und 5. Jhs. v. Chr.*, *Philippika* 94 (Wiesbaden 2016)

Padgett 2000

J. M. Padgett, *The Stable Hands of Dionysos: Satyrs and Donkeys as Symbols of Social Marginalization in Attic Vase Painting*, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 43–70

Panese 2014

F. Panese, *The Creation of the „Negro“ at the Turn of the Nineteenth Century: Petrus Camper, Johann Friedrich Blumenbach, and Julien-Joseph Virey*, in: N. Bancel – T. David – D. Thomas (Hrsg.), *The Invention of Race. Scientific and Popular Representations* (New York 2014) 48–59

Pankova 2017

S. Pankova, *Identifications of Iron Age Tattoos from the Altai-Sayan Mountains in Russia*, in: L. Krutak – A. Deter-Wolf (Hrsg.), *Ancient Ink. The Archaeology of Tattooing* (Washington 2017) 66–98

Papadodima 2013

E. Papadodima, *Foreignness Negotiated. Conceptual and Ethical Aspects of the Greek-Barbarian Distinction in Fifth-Century Literature* (Hildesheim 2013)

Parker 2015

H. N. Parker, *Vaseworld. Depiction and Description of Sex at Athens*, in: R. Blondell – K. Ormand (Hrsg.), *Ancient Sex. New Essays* (Columbus 2015) 23–142

Parkin 1998

T. Parkin, Ageing in Antiquity. Status and Participation, in: P. Johnson – P. Thane (Hrsg.), *Old Age from Antiquity to Post-Modernity* (London 1998) 19–42

Parkin 2005

T. Parkin, Das antike Griechenland und die römische Welt. Das Alter – Segen oder Fluch?, in: P. Thane (Hrsg.), *Das Alter. Eine Kulturgeschichte* (Darmstadt 2005) 31–69

Penz 1996

O. Penz, Entwicklung des Schönheitsbegriffs seit dem 19. Jahrhundert, in: E. Specht (Hrsg.), *Schönheit: Form und Norm. Internationales Symposium, Wien 19./20. Jänner 1996* (Wien 1996) 37–44

Peschel 1987

I. Peschel. Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.–4. Jahrhunderts v. Chr. (Frankfurt am Main 1987)

Petersen 1997

L. H. Petersen, Divided Consciousness and Female Companionship: Reconstructing Female Subjectivity on Greek Vases, *Arethusa* 30, 1997, 35–74

Petersen – Salzman-Mitchell 2012

L. H. Petersen – P. Salzman-Mitchell (Hrsg.), *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome* (Austin 2012)

Pfisterer-Haas 1989

S. Pfisterer-Haas, Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst (Frankfurt am Main 1989)

Pfisterer-Haas 1990a

S. Pfisterer-Haas, Ältere Frauen auf attischen Grabdenkmälern, *AM* 105, 1990, 179–196

Pfisterer-Haas 1990b

S. Pfisterer-Haas, Frauen beim Phalloskult, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens. Ausstellungskatalog München* (München 1990) 450–451

Pfisterer-Haas 2002

S. Pfisterer-Haas, Mädchen und Frauen am Wasser. Brunnenhaus und Louterion als Orte der Frauengemeinschaft und der möglichen Begegnung mit einem Mann, *JdI* 117, 2002, 1–79

Pfisterer-Haas 2009a

S. Pfisterer-Haas, Alter im Mythos, in: H.-H. von Prittwitz und Gaffron (Hrsg.), *Alter in der Antike. Die Blüte des Alters aber ist die Weisheit. Ausstellungskatalog Bonn* (Bonn 2009) 29–38

Pfisterer-Haas 2009b

S. Pfisterer-Haas, Ammen und Pädagogen, in: H.-H. von Prittwitz und Gaffron (Hrsg.), *Alter in der Antike. Die Blüte des Alters aber ist die Weisheit. Ausstellungskatalog Bonn* (Bonn 2009) 69–80

Prange – Wünsche 2000

P. Prange – R. Wünsche, *Das Feige(n)blatt... Ausstellungskatalog München* (München 2000)

Raeck 1981

W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. (Bonn 1981)

Rankine 2006

P. D. Rankine, *Ulysses in Black. Ralph Ellison, Classicism, and African American Literature* (Madison 2006)

Räuchle 2017

V. Räuchle, *Die Mütter Athens und ihre Kinder. Verhaltens- und Gefühlsideale in klassischer Zeit* (Berlin 2017)

Redford 2004

D. B. Redford, *From Slave to Pharaoh. The Black Experience of Ancient Egypt* (Baltimore 2004)

Recke 2002

M. Recke, *Gewalt und Leid. Das Bild des Kriegers bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v. Chr.* (Istanbul 2002)

Reeder 1995

E. D. Reeder, *Woman as Other*, *Source* 15, 1995, 25–31

Reeder 1996

E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausstellungskatalog Baltimore* (Mainz 1996)

Renaut 2011

L. Renaut, «Main peintes et menton brûlé»: la parure tatouée des femmes thraces, in: L. Bodiou – F. Gherchanoc – V. Huet – V. Mehl (Hrsg.), *Parures et artifices: le corps exposé dans l'Antiquité* (Paris 2011) 191–216

Ritter 2005

S. Ritter, *Eros und Gewalt: Menelaos und Helena in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr.*, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11.–13. Juli 2002* (Stuttgart 2005) 265–285

Ritter 2017

S. Ritter, *Zur Situierung erotischer Bilder in der pompejanischen Wandmalerei*, *JdI* 132, 2017, 225–270

Robertson 1979

M. Robertson, *A Muffled Dancer and Others*, in: A. Camitoglou (Hrsg.), *Studies in Honour of Arthur Dale Trendall* (Sydney 1979) 129–134

Rose 2012

H. J. Rose, *Griechische Mythologie. Ein Handbuch* ³(München 2012)

Rosenberg 2015

J. L. Rosenberg, *The Masks of Orthia: Form, Function and the Origins of Theatre*, *BSA* 110, 2015, 247–261

Rühfel 1988

H. Rühfel, *Ammen und Kinderfrauen im klassischen Athen*, *AW* 19/4, 1988, 43–57

Sabetai 2009a

V. Sabetai, The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-Painting, in: S. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei* (München 2009) 103–114

Sabetai 2009b

V. Sabetai, Marker Vase or Burnt Offering? The Clay Loutrophoros in Context, in: A. Tsingarida (Hrsg.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th–4th Centuries B.C.)*. Proceedings of the Symposium held at the Université libre de Bruxelles. 27–29 April 2006 (Brüssel 2009) 291–306

Said 2014

E. W. Said, *Orientalismus* ⁴(Frankfurt am Main 2014)

Samadelli u. a. 2015

M. Samadelli – M. Melis – M. Miccoli – E. Egarter Vigl – A. R. Zink, Complete Mapping of the Tattoos of the 5300-Year-Old Tyrolean Iceman, *Journal of Cultural Heritage* 2015, <<http://dx.doi.org/10.1016/j.culher.2014.12.005>> (30.01.2015)

Saporiti 2009

M. Saporiti, L'immagine tatuata, in: M. Harari – S. Paltineri – M. T. A. Robino (Hrsg.), *Icone del mondo antico. Un seminario di storia delle immagini*. Pavia, Collegio Ghislieri, 25 novembre 2005 (Rom 2009) 129–137

Schade 2001

K. Schade, *Anus Ebria, Avia Educans und Pulcherrima Femina*. Altersdiskurse im römischen Frauenporträt, *JdI* 116, 2001, 259–276

Scheer 2000

T. Scheer, Forschungen über die Frau in der Antike. Ziele, Methoden, Perspektiven, *Gymnasium* 107, 2000, 143–172

Scheer 2011

T. Scheer, *Griechische Geschlechtergeschichte* (München 2011)

Schefold – Jung 1988

K. Schefold – F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1988)

Schefold – Jung 1989

K. Schefold – F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen hellenistischen Kunst (München 1989)

Schmidt 2005

S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr. (Berlin 2005)

Schmidt 2009

S. Schmidt, Hermeneutik der Bilder, in: S. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, CVA Beih. 4 (München 2009) 9–14

Schmidt – Stähli 2012

S. Schmidt – A. Stähli, Griechische Vasenbilder als Medium des Kulturtransfers, in: S. Schmidt – A. Stähli (Hrsg.), Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum (München 2012) 9–13

Schmitz 2003

W. Schmitz, Einleitung, in: A. Gutsfeld – W. Schmitz (Hrsg.), Am schlimmen Rand des Lebens? Altersbilder in der Antike (Köln 2003) 9–30

Schmitz 2007

W. Schmitz, Haus und Familie im antiken Griechenland (München 2007)

Schmitz 2009

W. Schmitz, Schwer lastet das Alter. Alte Menschen im archaischen und klassischen Griechenland, in: H.-H. von Prittwitz und Gaffron (Hrsg.), Alter in der Antike. Die Blüte des Alters aber ist die Weisheit. Ausstellungskatalog Bonn (Bonn 2009) 23–27

Schollmeyer 2012

P. Schollmeyer, Einführung in die antike Ikonographie (Darmstadt 2012) 86–105

Schröder 2013

S. F. Schröder, Dionysos, der fremde Gott. Feste und Riten in Delphi und Athen, in: M. Philipp (Hrsg.), Dionysos. Rausch und Ekstase. Ausstellungskatalog Hamburg (München 2013) 24–29

Schulze 1998

H. Schulze, Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft (Mainz 1998)

Schulze 2003

H. Schulze, Herakles bedroht das Alter, oder das Alter bedroht Herakles. Ein Bilderrätsel, in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles, Herkules. Ausstellungskatalog München (München 2003) 234–237

Schumacher 2001

L. Schumacher, Sklaverei in der Antike. Alltag und Schicksal der Unfreien (München 2001)

Schweitzer 1940

B. Schweitzer, Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen (Leipzig 1940)

Segal 1982

C. Segal, Afterword: Jean-Pierre Vernant and the Study of Ancient Greece, *Arethusa* 15/1, 1982, 221–234

Shapiro 1977

H. A. Shapiro, Personification of Abstract Concepts in Greek Art and Literature to the end of the fifth century B. C. (Princeton 1977)

Shapiro 1993

H. A. Shapiro, Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600–400 B. C. (Zürich 1993)

Shapiro 2003

H. A. Shapiro, Brief Encounters: Women and Men at the Fountain House, in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24. – 28.9.2001 veranstaltet durch das Archäologische Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (Münster 2003) 96–98

Shapiro 2009

H. A. Shapiro, *Geras lygron?* Die Darstellung alter Männer in der griechischen Vasenmalerei, in: H.-H. von Prittwitz und Gaffron (Hrsg.), Alter in der Antike. Die Blüte des Alters aber ist die Weisheit. Ausstellungskatalog Bonn (Bonn 2009) 91–102

Simon 1959

E. Simon, Die Geburt der Aphrodite (Berlin 1959)

Simon 1972

E. Simon, Aphrodite und Adonis. Eine neuerworbene Pyxis in Würzburg, *AntK* 15, 1972, 20–26

Simon 1976

E. Simon, Die griechischen Vasen (München 1976)

Simon 1981

E. Simon, Die griechischen Vasen ²(München 1981)

Simon 1995

E. Simon, Nachrichten aus dem Martin-von-Wagner-Museum. Orpheus unter Kriegern, *AA* 1995, 483–487

Simon 2014

E. Simon, Herakles and Geras in Etruria, in: A. Avramidou – D. Demetriou (Hrsg.), Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative, and Function. Festschrift H. Alan Shapiro (Berlin 2014) 65–68

Snowden 1970

F. M. Snowden, Jr., Blacks in Antiquity. Ethiopians in the Greco-Roman Experience (Cambridge 1970)

Snowden 1976

F. M. Snowden, Jr., Iconographical Evidence on the Black Populations in Greco-Roman Antiquity, in: J. Vercoutter – J. Leclant – F. M. Snowden, Jr. – J. Desanges (Hrsg.), The Image of the Black in Western Art I. From the Pharaoh to the Fall of the Roman Empire (Cambridge 1976) 133–245

Snowden 1983

F. M. Snowden, Jr., Before Color Prejudice. The Ancient View of Blacks (Cambridge 1983)

Snowden 2001

F. M. Snowden, Jr., Attitudes towards Blacks in the Greek and Roman World: Misinterpretations of the Evidence, in: E. M. Yamauchi (Hrsg.), Africa and Africans in Antiquity (East Lansing 2001) 246–275

Sojc 2005

N. Sojc, Trauer auf attischen Grabreliefs. Frauendarstellungen zwischen Ideal und Wirklichkeit (Berlin 2005)

Sommer – Sommer 2015

M. Sommer – D. Sommer, Care, Socialization, and Play in Ancient Attica. A Developmental Childhood Archaeological Approach (Aarhus 2015)

Sparkes 2000

B. A. Sparkes, Small World: Pygmies and Co., in: N. K. Rutter (Hrsg.), Word and Image in Ancient Greece (Edinburgh 2000) 79–98

Sparkes 2004

B. A. Sparkes, So Few People Look Like Themselves, in: S. Keay – S. Moser (Hrsg.), Greek Art in View. Festschrift Brian Sparkes (Oxford 2004) 1–23

Sparkes 2011

B. A. Sparkes, Some Greek Images of Others, in: B. L. Molyneaux (Hrsg.), The Cultural Life of Images. Visual Representation in Archeology (London 2011) 130–158

Specht u. a. 1996

E. Specht – K. Schaller – H. Wolf, Schlusswort, in: E. Specht (Hrsg.), Schönheit: Form und Norm. Internationales Symposium, Wien 19./20. Jänner 1996 (Wien 1996) 57–58

Spiess 1992

A. B. Spiess, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (Frankfurt 1992)

Stähli 1999

A. Stähli, Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik (Berlin 1999)

Stähli 2009

A. Stähli, Krüppel von Natur aus. Der Körper als Instrument sozialer Rollendefinition im Medium des Bildes, in: C. Mann – M. Haake – R. von den Hoff (Hrsg.), Rollenbilder in der athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System. Beiträge zu einem interdisziplinären Kolloquium in Freiburg i. Br., 24.–25. November 2006 (Wiesbaden 2009) 17–34

Stansbury-O'Donnell 2009

M. D. Stansbury-O'Donnell, Structural Analysis as an Approach to Defining the Comic, in: S. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei (München 2009) 33–41

Stansbury-O'Donnell 2011

M. D. Stansbury-O'Donnell, Looking at Greek Art (Cambridge 2011)

Steiner 2007

A. Steiner, Reading Greek Vases (Cambridge 2007)

Steinhart 1995

M. Steinhart, Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst (Mainz 1995)

Steinhart 2004

M. Steinhart, Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit (Mainz 2004)

Stewart 1996

A. Stewart, Vergewaltigung?, in: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausstellungskatalog Baltimore (Mainz 1996) 74–89

Stewart 1997

A. Stewart, Art, Desire, and the Body in Ancient Greece (Cambridge 1997)

Susan Venit 1998

M. Susan Venit, Women in Their Cups, *Classical World* 92, 1998, 117–130

Sutton 1992

R. F. Sutton, Jr., Pornography and Persuasion on Attic Pottery, in: A. Richlin (Hrsg.), Pornography and Representation in Greece and Rome (Oxford 1992)

Sutton 2000

R. F. Sutton, Jr., The Good, the Base, and the Ugly: The Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000) 180–202

Steingraber 1999

S. Steingraber, Zum ikonographischen und hermeneutischen Wandel von Pygmäen und speziell Geronomachiedarstellungen in vorhellenistischer Zeit (6.–4./3. Jh. v. Chr.), *MedA* 12, 1999, 29–41

Steinhart 1995

M. Steinhart, Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst (Mainz 1995)

Steinhart 2008

M. Steinhart, Eine Liebestragödie: Penthesilea und Achill, in: R. Wünsche – B. H. Kaeser (Hrsg.), Starke Frauen. Ausstellungskatalog München (München 2008) 179–185

Taplin 1993

O. Taplin, Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Paintings (Oxford 1993)

Thalman 2011

W. G. Thalman, Some Ancient Greek Images of Slavery, in: R. Alston – E. Hall – L. Proffitt (Hrsg.), Reading Ancient Slavery (London 2011) 72–96

Thompson 1989

L. A. Thompson, Romans and Blacks (London 1989)

Thomsen 2011

A. Thomsen, Die Wirkung der Götter. Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2011)

Todorov 1985

T. Todorov, Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen (Frankfurt 1985)

Tordoff 2013

R. Tordoff, Introduction: Slaves and Slavery in Ancient Greek Comedy, in: B. Akrigg – R. Tordoff (Hrsg.), Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama (Cambridge 2013) 1–62

Torelli 2009

M. Torelli, Dallo stivaletto della vergine alla pantofola dell'etera, *Ostraka* 18, 2009, 184–192

Tsiafakis 2000

D. Tsiafakis, The Allure and Repulsion of Thracians in the Art of Classical Athens, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000) 364–389

Varakis 2010

A. Varakis, Body and Mask in Aristophanic Performance, BICS 53, 2010, 17–38

Vercoutter 1976

J. Vercoutter, The Iconography of the Black in Ancient Egypt: From the Beginnings to the Twenty-fifth Dynasty, in: J. Vercoutter – J. Leclant – F. M. Snowden, Jr. – J. Desanges (Hrsg.), The Image of the Black in Western Art I. From the Pharaoh to the Fall of the Roman Empire (Cambridge 1976) 33–88

Vercoutter u. a. 1976

J. Vercoutter – J. Leclant – F. M. Snowden, Jr. – J. Desanges (Hrsg.), The Image of the Black in Western Art I. From the Pharaoh to the Fall of the Roman Empire (Cambridge 1976)

Vermeule 1969

E. Vermeule, Some Erotica in Boston, AntK 12, 1969, 9–15

Vierneisel 1967

K. Vierneisel, Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen. Neuerwerbungen. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, MüJB 18, 1967, 241–248

Villanueva Puig 1988

M.-C. Villanueva Puig, La ménade, la vigne et le vin. Sur quelques types de représentations dans la céramique attique des VI^e et V^e siècles, REA 90, 1988, 35–53

Vlahogiannis 1998

N. Vlahogiannis, Disabling Bodies, in: D. Montserrat (Hrsg.), Changing Bodies, Changing Meanings. Studies of the Human Body in Antiquity (London 1998) 13–36

Vogt 1974

J. Vogt, Ancient Slavery and the Ideal of Man (Oxford 1974)

van Straten 1995

F. T. van Straten, Hieria Kala. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece (Leiden 1995)

Vlassopoulos 2013

K. Vlassopoulos, Greeks and Barbarians (Cambridge 2013)

Vollkommer 1988

R. Vollkommer, Herakles in the Art of Classical Greece (Oxford 1988)

von den Hoff 2009

R. von den Hoff, Odysseus. An Epic Hero with a Human Face, in: S. Albersmeier (Hrsg.), Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece. Ausstellungskatalog Baltimore (New Haven 2009) 57–65

von den Hoff – Schmidt 2001

R. von den Hoff – S. Schmidt, Bilder und Konstruktion: Ein interdisziplinäres Konzept für die Altertumswissenschaften, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2001) 11–25

Voutiras 2001

E. Voutiras, Individuum und Norm: Bemerkungen zum Menschenbild der frühen Klassik, in: D. Papenfuss – V. M. Strocka (Hrsg.), Gab es das griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr., Tagungsbeiträge des 16. Fachsymposiums der Alexander-von-Humboldt-Stiftung vom 5. bis 9. April 1999 in Freiburg im Breisgau (Mainz 2001) 21–37

Wagner-Hasel 2000

B. Wagner-Hasel, Die Reglementierung von Traueraufwand und die Tradierung des Nachruhms der Toten in Griechenland, in: T. Späth – B. Wagner-Hasel (Hrsg.), Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis (Stuttgart 2000) 81–102

Wagner-Hasel 2006

B. Wagner-Hasel, Alter, Wissen und Geschlecht. Überlegungen zum Altersdiskurs in der Antike, *L'Homme* 17/1, 2006, 15–36

Wagner-Hasel 2009

B. Wagner-Hasel, Altersbilder in der Antike, in: J. Ehmer – O. Höffe (Hrsg.), Bilder des Alterns im Wandel. Historische, interkulturelle, theoretische und aktuelle Perspektiven (Halle 2009) 25–47

Wagner-Hasel 2011

B. Wagner-Hasel, Mnemosyne – die Göttin der Erinnerung. Zum Verhältnis von Traditionsbildung und Geschlecht in der Antike, in: H. Brandt – A. M. Auer – J. Brehm – D. de Brasi – L. K. Hörl (Hrsg.), *genus & generatio*. Rollenerwartungen und Rollenerfüllungen im Spannungsfeld der Geschlechter und Generationen in Antike und Mittelalter (Bamberg 2011) 23–48

Wagner-Hasel 2012

B. Wagner-Hasel, Alter in der Antike. Eine Kulturgeschichte (Köln 2012)

Walsh 2009

D. Walsh, Distorted Ideals in Greek Vase-Painting. The World of Mythological Burlesque (Cambridge 2009)

Walter-Karydi 2002

E. Walter-Karydi, Color in Classical Painting, in: M. A. Tiberios – D. Tsifakis (Hrsg.), Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture (700–31 B.C.). Proceedings of the Conference held in Thessaloniki, 12th – 16th April, 2000. Organized by the J. Paul Getty Museum and Aristotle University of Thessaloniki (Thessaloniki 2002) 75–88

Walter-Karydi 2015

E. Walter-Karydi, Die Athener und ihre Gräber (1000–300 v. Chr.) (Berlin 2015)

Wannagat 2001

D. Wannagat, „Eurymedon Eimi“. Zeichen ethnischer, sozialer und physischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2001) 51–71

Wannagat 2003

D. Wannagat, Plötzlichkeit. Zur temporalen und narrativen Qualität fallender Gegenstände, in: P. C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposium 8. bis 10. Dezember 2000 (Paderborn 2003) 59–77

Wehgartner 2002

I. Wehgartner, Color in Classical Vases, in: M. A. Tiberios – D. Tsifakis (Hrsg.), Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture (700–31 B.C.). Proceedings of the Conference held in Thessaloniki, 12th – 16th April, 2000. Organized by the J. Paul Getty Museum and Aristotle University of Thessaloniki (Thessaloniki 2002) 89–96

Weiler 2002

I. Weiler, Inverted *Kalokagathia*, in: T. Wiedemann – J. Gardner (Hrsg.), Representing the Body of the Slave (London 2002) 11–28

Weiler 2007

I. Weiler, Überlegungen zur Physiognomie und Ikonographie in der antiken Sklaverei, in: E. Christoph (Hrsg.), Potnia Theron. Festschrift Gerda Schwarz (Wien 2007) 469–479

Weis 1982

A. Weis, The Motif of the *Adligatus* and Tree: A Study in the Sources of Pre-Roman Iconography, *AJA* 86, 1982, 21–38

Werner 1993

R. Werner, Zum Afrikabild der Antike, in: K. Dietz – D. Henning – H. Kaletsch (Hrsg.), Klassisches Altertum, Spätantike und frühes Christentum. Festschrift Adolf Lippold (Würzburg 1993) 1–36

Wesely 2000

S. Wesely, Gender Studies in den Sozial- und Kulturwissenschaften. Einführung und neuere Erkenntnisse aus Forschung und Praxis (Bielefeld 2000)

Wiencke 1954

M. I. Wiencke, An Epic Theme in Greek Art, *AJA* 58, 1954, 285–306

Wilden 2013

A. Wilden, Die Konstruktion von Fremdheit. Eine interaktionistisch-konstruktivistische Perspektive (Münster 2013)

Will 2015

W. Will, Herodot und Thukydides. Die Geburt der Geschichte (München 2015)

Wrenhaven 2009

K. L. Wrenhaven, The Identity of the „Wool-Workers“ in the Attic Manumissions, *Hesperia* 78, 2009, 367–386

Wrenhaven 2011

K. L. Wrenhaven, Greek Representations of the Slave Body: A Conflict of Ideas?, in: R. Alston – E. Hall – L. Proffitt (Hrsg.), Reading Ancient Slavery (London 2011) 97–120

Wünsche 2008

R. Wünsche, Vorwort, in: R. Wünsche – B. H. Kaeser (Hrsg.), Starke Frauen. Ausstellungskatalog München (München 2008) 8–10

Wünsche – Kaeser 2008

R. Wünsche – B. H. Kaeser (Hrsg.), Starke Frauen. Ausstellungskatalog München (München 2008)

Yatromanolakis 2016

D. Yatromanolakis, Soundscapes (and Two Speaking Lyres), in: D. Yatromanolakis (Hrsg.), Epigraphy of Art. Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings (Oxford 2016)

Zanker 1989

P. Zanker, Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnzten (Frankfurt am Main 1989)

Zidarov 2017

P. N. Zidarov, The Antiquity of Tattooing in Southeastern Europe, in: L. Krutak – A. Deter-Wolf (Hrsg.), Ancient Ink. The Archaeology of Tattooing (Washington 2017) 137–149

Zimmermann 1980

K. Zimmermann, Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern, JdI 95, 1980, 163–196

Zimmermann 1982

K. Zimmermann, Thraker-Darstellungen auf griechischen Vasen, in: Le monde thrace. Actes du IIe Congrès International de Thracologie, Bucares 1976 (Paris 1982)

Zschietzschmann 1928

W. Zschietzschmann, Die Darstellungen der Prothesis in der griechischen Kunst, AM 53, 1928, 17–47



Besondere Faszination haben seit jeher Zeugnisse von Frauen hervorgerufen, die sich durch die Umkehrung etablierter Rollenbilder auszeichnen. Die Verhandlung des Konventionellen und der Abweichung davon wird in der bewussten Abkehr vom standardisierten Darstellungsschema antiker Frauen auf attischen Vasen sichtbar. Dabei erfahren direkt mit dem Körper verbundene Charakterisierungen – im Gegensatz zu (Ver-)Kleidung oder Ausstattung – eine besondere Betonung im Bild: Alterszüge, Tätowierungen und afrikanische Gesichtszüge.

Unkonventionelle Frauen treten in den verschiedensten Themenbereichen als Bildmittel der Differenzierung auf: So kann eine alte tätowierte Amme in Begräbnisszenen ein Bestandteil der Emotionsführung sein, eine vermeintlich alte afrikanische Opferdienerin eine Parodie von Festdarstellungen als solche erkennbar machen oder eine mit ihren exotischen Reizen spielende thrakische Sklavin auf einmal im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Dabei werden die Frauen absichtlich einer eindeutigen Kategorisierbarkeit entzogen, im Fokus stand die effektvolle und z. T. ambivalente Einpassung in das Bildgefüge.

ISBN 978-3-96929-030-9

