BEIHEFTE ZUM
CORPUS VASORUM ANTIQUORUM
BAND IV

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum
Band IV

Herausgegeben von
Paul Zanker

VERLAG C.H.BECK

Stefan Schmidt – John H. Oakley (Hrsg.)

HERMENEUTIK DER BILDER

Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei

VERLAG C.H.BECK

Das Corpus Vasorum Antiquorum wird als Vorhaben der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
im Rahmen des Akademienprogramms von der Bundesrepublik Deutschland und vom Freistaat Bayern gefördert.

ISBN 978-3-406-59321-5

© Verlag C. H. Beck oHG München 2009
Layout, Repro, Satz, Druck und Bindung: Kösel, Krugzell
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

www. beck.de

Inhalt

John H. Oakley	Preface	7
Stefan Schmidt	Hermeneutik der Bilder	9
François Lissarrague	Reading Images, Looking at Pictures, and After	15
SEMANTIK		
Marion Meyer	Zur Relevanz bildlicher Darstellungen mythischer Figuren	23
Mark Stansbury-O'Donnell	Structural Analysis as an Approach to Defining the Comic	33
Adrian Stähli	Nackte Frauen	43
Erika Kunze-Götte	Beobachtungen zur Darstellungsweise sepulkraler Thematik auf weißgrundigen Lekythen	53
DISKURSE		
Klaus Junker	Zur Bedeutung der frühesten Mythenbilder	65
Robert F. Sutton, Jr.	Lovemaking on Attic Black-figure Pottery: Corpus with Some Conclusions	77
Martina Seifert	Norm und Funktion. Kinder auf attischen Bilddarstellungen	93
Victoria Sabetai	The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-Painting	103
Heide Froning	Der Vogelkrater ehemals in Malibu – Komödie oder Satyrspiel?	115
Guy Hedreen	Ambivalence, Athenian Dionysiac Vase-imagery, and the Discourse on Human Social Evolution	125
FORMATION		
Athena Tsingarida	The Death of Sarpedon: Workshops and Pictorial Experiments	135
Bettina Kreuzer	Warum heute noch Malerzuschreibungen? Das Beispiel Lydos	143
T. H. Carpenter	The Darius Painter: Text and Context	153
Alexander Heinemann	Bild, Gefäß, Praxis. Attische Salbgefäße zwischen Betrachtung und Benutzung	161
H. Alan Shapiro	Looking at Sculpture and Vases Together: The Banqueting Hero	177
Liste der Autoren		187

Preface

This volume presents the proceedings from the conference 'Bildkonzepte in der Hermeutik griechischer Vasenmalerei' held in Munich on April 9–11, 2008 under the auspices of the Kommission für das Corpus Vasorum Antiquorum at the Bayerische Akademie der Wissenschaften. The origin of the conference lies in Stefan Schmidt's and my interest in and work on Attic white lekythoi. In Stefan's case, this is highlighted by the long chapter in his book, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr. (Berlin 2005) and in my case by my book, Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi (Cambridge 2004). The major differences in our approaches to interpreting the scenes on these vessels came to the fore in Stefan's review of my book in the electronic journal (http://gfa.gbv.de/z/pages), the Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 9 (2006) 1001–1011, and my response to his review in the same journal (pp. 1013–1018). There is no need to rehearse our arguments here, but I think it is fair to say that in general Stefan and I disagreed about the methodologies one should use to successfully and accurately interpret the scenes on these funerary vessels.

Upon realizing that we had basic differences in approaches as to how to interpret the vase-paintings, we met in Athens over a cup of coffee as friends and decided that our scholarly disagreement would serve as a perfect springboard and occasion for a conference on the interpretation of vase-paintings. We thought this was a particularly appropriate time to do so, since many new and interesting theoretical approaches for interpreting images are now being employed, yet there has been little opportunity for scholars using these different approaches to discuss them amongst themselves. For this reason we chose speakers who represented a wide variety of approaches to interpreting images, both old and new. Obvious questions that we hoped the conference could address included: Which approaches are the most valid? Should only one approach be used, or are multiple approaches for interpreting the same image useful and valid? Which concepts and/or methodologies are best suited to answer which specific question about the images? In short, we hoped to create a dialogue about the many ways of trying to understand vase-paintings so as to provide a stimulus for future advances. It is our hope that the papers presented here do just that.

For providing financial support we are greatly indebted to the Fritz Thyssen Stiftung and the publisher C.H. Beck, as well as The Bayerische Akademie der Wissenschaften who also provided a magnificent setting in which to hold the conference. Paul Zanker, Chair of the Kommission, gave his wholehearted support to the project, and we want to thank him here for that support. We are also deeply grateful to Nicola Hoesch, Claudia Dorl-Klingenschmid, Barbara Griesbach, Stefanie Krämer, and Bernadette Sommer for their assistence with the preparations for and the running of the conference, and to Claudia Dorl-Klingenschmid for her help with the editorial work. Lastly, we want to thank all the speakers and the audience for creating an intellectual ambience that stimulated the exchange of ideas during the conference.

John H. Oakley

Hermeneutik der Bilder

Stefan Schmidt

Eine «Archäologische Hermeneutik» nannte Carl Robert seine 1919 erschienene «Anleitung zur Deutung classischer Bildwerke».[1] Für ihn war Hermeneutik in einem ganz traditionellen Sinne auf die Benennung der Figuren in den Bildern und das Erkennen des dargestellten Vorgangs gerichtet. Das entsprach in etwa der ursprünglichen Bedeutung der Hermeneutik in den Philologien: Sie war das Verfahren, mit dem man klassische Texte verständlich machte. Durch die Bereitstellung von Wörterbüchern, Grammatiken und Kommentaren sollte die verbindliche Auslegung der Texte gewährleistet werden. Für Robert war es vorrangig der Rekurs auf die schriftlichen Parallelüberlieferungen, durch den eine korrekte Entzifferung der nicht auf den ersten Blick verständlichen Bilder möglich gemacht werden sollte.

Roberts archäologische Hermeneutik war bereits zu seiner Zeit in doppelter Weise anachronistisch: Einerseits bedeutete Hermeneutik – wie Margarete Bieber in ihrer Rezension zu Roberts Buch feststellte – inzwischen weit mehr als lediglich die sachliche Exegese.[2] Spätestens seit Friedrich Schleiermacher und Wilhelm Dilthey war Hermeneutik zu einer allgemeinen Theorie des Verstehens geworden, die auf alle sinntragenden Akte, seien es Texte, Bilder, Musik, Handlungen oder Gesten, angewendet werden konnte. Ihre Aufgabe sollte es sein, den Aussageabsichten und Gedanken des Autors möglichst nahe zu kommen,[3] bzw. durch die Interpretation «dauernd fixierter Lebensäußerungen» das Denken und Erleben ihrer Urheber nachzuvollziehen.[4] Andererseits waren die damals aktuellen Interessen der Bilderforscher auf die Ästhetik und die Formanalyse der Bildwerke gerichtet. Das Bestimmen der Darstellung stand erst an zweiter Stelle.[5] Wie in anderen Zweigen der Geisteswissenschaften waren auch in der Archäologie traditionell hermeneutische Fragen in den Hintergrund getreten. Fragen nach den Entstehungsbedingungen und der Deutung des einzelnen Werks wurden von dem Erstellen möglichst exakter Chronologien und der Suche nach Regelmäßigkeiten und zeitspezifischen Strukturen verdrängt.

Erst in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts ist der Begriff Hermeneutik von den Theoretikern der archäologischen Befundinterpretation wieder aufgegriffen worden. Die archäologische Hermeneutik markierte dabei das Gegenmodell zu den strukturalistischen, prozessualen Auswertungen der sogenannten ‹New Archaeology›. Hatte diese die Relikte vergangener Zivilisationen mithilfe quantifizierender Methoden, die den Naturwissenschaften entliehen waren, auf Grundkonstanten menschlichen Verhaltens hin sowie als Spuren quasinatürlicher Entwicklungen untersucht, so sollten in der ‹Contextual Archaeology› und später in der ‹Interpretative Archaeology› verstärkt die vielfältigen Bedingungen berücksichtigt werden, die zu der Entstehung der jeweiligen Befundkombinationen geführt hatten. Die Suche nach dem Sinn, der bestimmten Deponierungen, etwa Grabinventaren, zugrunde liegt, machte den Rückgriff auf das traditionelle Konzept der Hermeneutik möglich. Es ging allerdings nicht nur darum, die individuellen Intentionen der Deponierenden zu ergründen, was der klassischen Hermeneutik der Textwissenschaften am nächsten käme, sondern auch darum, die Muster archäologischer Befunde als Ausdruck sozialer Normen und Werte zu interpretieren.[6]

Der Geltungsbereich der Hermeneutik ist im Laufe der Zeit immer wieder neu bestimmt worden und hat sich stark ausgedehnt.[7] Neben dem Verständnis der ursprünglichen Aussagen und Intentionen der Urheber gehören die Annäherungen an die historischen Bedingungen, an die verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten und Wirkungen in den verschiedenen Kontexten, aber auch das sich seiner Position in der Wirkungsgeschichte Bewusstwerden des Interpreten zu den hermeneutischen Aufgaben. Die verschiedenen Spielarten philosophischer Hermeneutik sollen hier gar nicht erwähnt werden.[8] In diesem sehr weit gefassten Verständnis von Hermeneutik scheint fast die gesamte Praxis wissenschaftlichen Umgangs mit sinntragenden Gebilden und Handlungen aufzugehen. Definieren lassen sich hermeneutische Verfahren dabei noch am ehesten im Gegensatz zu einem rein analytischen ‹Code-Knacken› – um mit Odo Marquard zu sprechen.[9] Von der methodisch gesicherten Suche nach systematischen und allgemeingültigen Strukturen, die ein richtiges Entziffern ermöglichen, unterscheiden sich hermeneutische Verfahren dadurch, dass sie die Komplexität des konkreten Gebildes und seiner kontextuellen Verflechtungen gelten lassen, und mit unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten rechnen, die alle ihre argumentativ abgesicherte Berechtigung haben.

Doch selbst dieser idealtypische Gegensatz löst sich in der Praxis weiter auf. So umfasst Hermeneutik heute durchaus die Anwendung semiotischer Verfahren, um der Bedeutung der diversen menschlichen Äußerungen auf die Spur zu kommen. Sprachen oder Bildsprachen gehören ebenso wie soziale oder institutionelle Rahmenbedingungen zu den kulturell veränderlichen Faktoren, deren Berücksichtigung die Grundlage für ein Verstehen der Bilder, Texte oder, im erweiterten Sinn, der diversen Akte ist.

In einem solchen weit gefassten Verständnis wird der Begriff Hermeneutik in der Archäologie über die Befundinterpretation hinaus auch auf die Interpretation von Objekten oder Gattungen angewandt.[10] Es gibt gar Tendenzen, ihn synonym für die gesamte Praxis archäologischen Auswertens zu setzen.[11] Wenn wir in diesem Band Beiträge zu einer Hermeneutik der Bilder, genauer gesagt zu einer Hermeneutik griechischer Vasenmalerei versammeln, ist dies ebenfalls in einer möglichst weiten Perspektive zu sehen. Mit der Zusammenstellung sollen ein Querschnitt aktueller Überlegungen zur Deutung und zum Quellenwert griechischer Vasenmalerei gegeben und zugleich einige weiterführende Perspektiven aufgezeigt werden. Die einzelnen Beiträge folgen durchaus verschiedenen methodologischen Ansätzen. Das reicht von strukturalistischen und semiotischen bis zu traditionell hermeneutischen, wie etwa der Frage nach der Malerpersönlichkeit. Das gemeinsame Ziel ist dabei, über eine Entschlüsselung der Bildaussagen hinaus, die Darstellungen auf den Vasen als Zeugnisse der antiken Lebenswirklichkeit auszuwerten. Die Untersuchungen sind von verschiedenen Seiten darauf gerichtet, einerseits die Bedeutung der Bilder für die Hersteller und die zeitgenössischen Betrachter zu erschließen. Das heißt, die beabsichtigten Aussagen, die Funktionen von Bildern und Bildträgern und die ursprünglichen Kommunikationskontexte so genau wie möglich zu erfassen. Andererseits sollen die Bilder auf die Bedeutungen und Gliederungen hin befragt werden, mit denen die Menschen der Antike die sichtbare Welt ausstatteten, und die sich in den Bildern zwangsläufig niederschlugen. Die beiden Fragekomplexe gehören zu den klassischen Aufgaben der Hermeneutik. Antworten lassen sich nur durch die möglichst vielseitige Rekonstruktion der zeitgenössischen Kontexte geben. Gerade die Breite des Zugangs, der nicht auf eine einzige Methode zugespitzt ist, sondern das Verständnis der Bilder und ihrer Bedingungen in der ganzen Komplexität zum Ziel hat, rechtfertigt es, hier von einer Hermeneutik der Bilder zu sprechen.[12]

Für eine aktuelle Hermeneutik griechischer Vasenmalerei ist die Frage nach der Semantik der bildlichen Darstellungen unerlässlich. Nur wenn man die Sprache der Bilder versteht, lassen sich ihre Aussagen erschließen, lassen sie sich als Bestandteile antiker Interaktion interpretieren. Das mag zunächst einfach klingen, aber hinter den manchmal sehr kontroversen Beurteilungen von Vasenbildern durch verschiedene Forscher sind oft grundsätzliche Auffassungsunterschiede zu erkennen, wie die Bilder konzipiert sind. Hier nur ein Beispiel:

Die Brunnenhausbilder auf attischen Hydrien des ausgehenden 6. Jahrhunderts v. Chr. wurden ganz unterschiedlich gedeutet. Dabei entzündeten sich die Diskussionen vor allem daran, dass sich die Bilder nicht mit den Verhältnissen im spätarchaischen Athen übereinbringen lassen. Die reich gekleideten Frauen beim Wasserholen, ja überhaupt die Darstellungswürdigkeit des Vorgangs, widersprechen der literarischen Überlieferung, dass solche Arbeiten von Sklavinnen, nicht von Bürgersfrauen ausgeführt wurden. Weitere irritierende Bildelemente kommen von Fall zu Fall dazu: Rehe zwischen den Frauen, Götter, Namensbeischriften, die für Hetären üblich waren, ja manchmal sogar nackte Frauen, die an den Brunnen baden.

Die Vorschläge, wie diese Darstellungen zu verstehen seien, basieren auf ganz unterschiedlichen Zugängen zur Aussageweise der Bilder. Eine Reihe von Interpreten sucht nach einheitlichen Situationen, in denen all die divergierenden Bildelemente aufgehen. So werden die Brunnenhausbilder etwa als Wiedergaben bestimmter kultischer Feiern gedeutet, bei denen sich die Anwesenheit reich geschmückter Frauen erklären ließe,[13] oder die Frauen werden als Sklavinnen oder Hetären bestimmt, die tatsächlich an den Brunnen beschäftigt gewesen waren,[14] oder, wie Gloria Ferrari vor einigen Jahren vorschlug, die Bilder seien als Erzählungen aus der mythischen Vorzeit Athens anzusehen, als die reichen Frauen noch selbst zum Brunnen gingen.[15] Andere Interpreten gehen davon aus, dass die Dinge, die in den Bildern nicht zusammenpassen, als Elemente eines gedanklichen Konstrukts aufzufassen seien. Dass also etwa die reiche Kleidung der Frauen, bzw. ihre Nacktheit oder auch die Rehe, die in der zeitgenössischen Literatur als Äquivalent zu den unverheirateten jungen Frauen verwendet wurden, frei kombinierte Zeichen für die Attraktivität der Frauen wären.[16]

Zwei verschiedene Weisen des Bildverständnisses lassen sich hier erkennen, die zu den stark divergierenden Interpretationen geführt haben. Die eine sieht in den Bildern eher die Handlung, das einheitliche Geschehen, dem die verschiedenen Bildelemente untergeordnet sind. Die andere dechiffriert zunächst die einzelnen Bildzeichen, aus deren Syntax sich dann erst die Bildsprache rekonstruieren lässt. Die beiden Auffassungen haben natürlich zunächst mit der theoretischen und methodischen Ausrichtung der Interpreten zu tun. Sie beruhen aber letztlich auf der traditionellen Unterscheidung von Mythenbildern und so genannten Alltagsbildern auf den

griechischen Vasen. Je nachdem, an welche der beiden Gruppen die Frage gestellt wurde, wie die Bilder konzipiert sind, ergaben sich unterschiedliche Antworten.

Die vielen Darstellungen von Göttern und Heroen auf den Gefäßen hatten bereits früh zum Vergleich mit dem reichen Schatz literarisch überlieferter Erzählungen herausgefordert. Die Bilder wurden mit den bekannten Mythen identifiziert und oft als Illustrationen zu bestimmten literarischen oder dramatischen Versionen angesehen. Aus dieser Parallelisierung erwuchs eine Forschungsrichtung, der es darum geht, das Verhältnis zwischen den visuellen und den sprachlichen Erzählweisen genauer zu bestimmen. Das war bereits Thema von Carl Roberts Abhandlung zu Bild und Lied und wurde jüngst durch Luca Giuliani in seiner Studie Bild und Mythos wieder aufgegriffen.[17] Die Bilder sind in dieser Perspektive erzählte Handlung. Dabei können sie entweder durch individualisierende Namen bzw. Bildelemente zu Bildern einer bestimmten Geschichte gemacht werden (nach Giuliani: narrative Bilder) oder auch ohne identifizierbare Kennzeichen als generische Bilder für einen allgemeingültigen Vorgang stehen (nach Giuliani: deskriptive Bilder).[18] Auch die so genannten Alltagsbilder sind in dieser Sichtweise Darstellungen von Handlungen, die aus den Bildern heraus beschrieben und gedeutet werden können.

Die deutlicher semiotisch orientierte Betrachtungsweise wurde dagegen zunächst an Vasenbildern entwickelt, die keine mythologischen Begebenheiten darstellen. Die Maßstäbe für dieses neue methodische Programm setzten vor allem die Arbeiten der Forscher, die in den 80er Jahren zusammen die Ausstellung und den Band ›La cité des images‹ konzipierten.[19] Dort wurde die Lesung der Vasenbilder an den Darstellungen verschiedener Lebensbereiche der Athener exemplifiziert. Vor allem die Wiederholung gleicher Bildelemente in unterschiedlichen Bildzusammenhängen führte die Autoren dazu, diese als ‹Vokabeln› einer Zeichensprache zu verstehen.[20] Die Frage einer einheitlichen Situation oder Handlung ist aus dieser Perspektive nebensächlich.

Es liegt auf der Hand, dass es für die letztgenannte Zugangsweise notwendig ist, Bezüge zwischen den Vasenbildern und der Lebenswelt der Menschen in der Antike zu knüpfen. Die einzelnen Bildelemente sind nicht aus sich selbst verständlich, sondern lassen sich erst im Rekurs auf die antike Lebenspraxis, antike Rollenbilder, rituelle Abläufe oder manchmal auch erst durch die Kenntnis vom Gebrauch einzelner griechischer Worte verstehen; einige Beispiele führt François Lissarrague in seinem einleitenden Essay zu unserem Band an.

Die hier versammelten Beiträge zur Semantik der Vasenbilder können zeigen, wo die Diskussion inzwischen angelangt ist. Auch die Darstellungen von Mythen werden nun vorrangig als Zeichenkombinationen analysiert. Es interessieren weniger die Erzählungen von sagenhaften Ereignissen. Vielmehr werden die Elemente der Mythendarstellungen mit gleichartigen Bildformeln der nicht-mythologischen Vasenbilder zusammen gesehen. Wiederholungen gleicher Schemata oder auch die bewusste Abweichung von gängigen Bildformulierungen lassen dabei auf die Aussageabsichten schließen. Auf dieser Basis können Marion Meyer und Mark Stansbury-O'Donnell in ihren Untersuchungen zeigen, wie die Mythendarstellungen mit den lebensweltlichen Interessen der Athener verknüpft waren, bzw. wie in ihnen Komik zum Ausdruck gebracht wurde. Die alte Unterscheidung zwischen Mythenbildern und Nicht-Mythenbildern erweist sich hier als willkürlich. Die Bildsprache besteht in dieser semiotischen Perspektive aus einem einheitlichen visuellen Vokabular, das aus den Konventionen der Vasenmalerei heraus verständlich wird.

Dass die so konstruierten Bilder keineswegs nur abstrakte Bedeutungsgeflechte sind, wird besonders in den Beiträgen von Adrian Stähli und Erika Kunze-Götte deutlich. Beide betonen auf ganz unterschiedlichen Wegen, dass Vasenbilder zwar aus scheinbar nicht zueinander passenden Elementen bestehen, aber doch als einheitliche Szenerien gesehen werden können, die einer visuellen Vorstellung der Produzenten bzw. Rezipienten entsprochen haben. An den Bildern auf weißgrundigen Lekythen zeigt Kunze-Götte, wie Tote und Hinterbliebene nicht nur nebeneinander gestellt, sondern ikonographisch auf vielfache Weise aufeinander bezogen werden, um ihre Verbundenheit deutlich zu machen. Stähli weist nach, dass die rätselhaften Bilder von Frauen am Louterion eine Situation schildern, die weder je in Athen sichtbar war, noch überhaupt einem realen Vorgang entsprochen hat. Zudem sieht er die Louterion-Bilder als Nachfolger der schwarzfigurigen Vasenbilder der Frauen am Brunnenhaus. Solche Darstellungen sind rein fiktionale Bilder. Ihre Schöpfer bedienten sich gängiger Formeln und Bildelemente, um eine nur in der Phantasie durchgespielte Situation zu visualisieren.

Damit deutlicher wird, um was für eine Art von Bildern es sich handelt, lohnt es vielleicht an Nelson Goodmans oft zitiertes Beispiel für fiktionale Repräsentationen zu erinnern: Das Bild von einem Einhorn stellt etwas dar, was es nicht gibt und doch erkannt und benannt werden kann. Es unterscheidet sich zudem von anderen Bildern von Nichtexistentem, wie etwa Kentauren. Dass eine präzise Denotation des Dargestellten in solchen Bildern möglich ist, beruht nach Goodman darauf, dass Bilder keine Nachahmungen sind, sondern «etwa in derselben Weise funktionieren wie Beschreibungen»;[21] sie klassifizieren und charakterisieren ihre Gegenstände. Man könnte noch hinzufügen: Das Bild des Einhorns lässt sich auch deswegen erkennen, weil es in einer langen

Reihe von Bildern steht, die den Gegenstand mit gleichen oder ähnlichen Mitteln charakterisieren. Oliver Scholz erinnert im Zusammenhang der fiktionalen Bilder an die Entwurfszeichnungen von Architekten und Designern.[22] Auch sie visualisieren etwas, was zunächst nur in der Vorstellung des Entwerfenden existiert. Sie dienen als erste Konkretisierung seiner Gedanken. Für den Bezug von fiktionalen Bildern zur Wirklichkeit ist dieses Beispiel aufschlussreich. Für Entwürfe besonders, aber selbst für das Bild vom Einhorn gilt: Auch für noch so phantastische Fiktionen, seien sie bildlich oder sprachlich, bleibt die wahrgenommene Realität immer die grundlegende Referenz. Ohne die geringste Chance der Wahrnehmbarkeit bliebe jede Fiktion unglaubhaft. Oder, um es mit Joachim Küpper zu formulieren: «Fluchtpunkt bei ihrem Erdenken ist nicht die pure Konstruktion», sondern «immer der Realnexus.»[23]

Sowohl die Vasenbilder von Begegnungen mit den Toten als auch von Frauen am Louterion oder Brunnenhaus, und man darf vermuten auch noch viele andere der ‹alltäglichen› Szenen, sind bildliche Fiktionen, die zwar auf realen Vorgängen beruhen, diese aber in damals allgemein verständliche Vorstellungen, Wünsche und Projektionen fortschreiben. Gerade in dieser ihrer Fiktionalität sind die Vasenbilder besonders aussagekräftig. Werte, Konventionen oder auch gedankliche Stereotypen der Lebenswelt werden in dieser ‹erfundenen› Welt deutlicher sichtbar. Die in der Forschung so häufig zu beobachtenden unterschiedlichen Auffassungen von Vasenbildern, entweder als Darstellungen von Handlungen bzw. Situationen oder aber als Zeichenkombinationen, nähern sich im Konzept der fiktionalen Bilder aneinander an. Die Bilder stellen zwar einheitliche Szenarien dar, aber diese verbinden Dinge, die oft nur in der Phantasie zusammenkommen.

Unter der Perspektive der Fiktionalität lässt sich das Repertoire der Vasenbilder insgesamt besser verstehen. Die vielen Darstellungen von Mythen auf den Gefäßen sind fiktionale Bilder *par excellence*. Eine Gestalt wie Herakles gleicht durchaus dem Goodman'schen Einhorn. Die Bilder seiner phantastischen Taten zeigen die Vorstellungen der Griechen über ihn und prägten diese Vorstellungen wiederum. Die nicht-mythischen Bilder funktionieren offenbar in der gleichen Weise. Auch sie sind weder Darstellungen, die einen direkten Bezug zur Wirklichkeit aufweisen, noch abstrakte Konstruktionen von unabhängig lesbaren Bildchiffren. Sie sind vielmehr Visualisierungen von kulturell verankerten Vorstellungen und kollektiven Lebensentwürfen. Sie verweisen damit nicht direkt auf die Lebenswelt der antiken Menschen sondern auf diskursive Strukturen, die dort eine Rolle spielten. Die immer wieder festzustellende Nähe von Mythen- und Nicht-Mythenbildern, die manchmal bis zur ikonographischen Austauschbarkeit reicht, belegt also nicht nur ein einheitliches visuelles Vokabular, sondern zugleich auch eine vergleichbare Konzeption der bildlichen Äußerung. Von hier ist es nur ein kleiner Schritt zu der These, dass die Auswahl und Gestaltung der Mythenbilder von den gleichen Interessen und Diskursen geprägt waren, die auch den nicht-mythischen Darstellungen zugrunde lagen.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes, die sich vorrangig mit den Diskursen der Vasenbilder beschäftigen, lassen die aktuelle Bandbreite der methodischen Ansätze erkennen, die gleichwohl alle von ähnlichen Prämissen ausgehen. An den beispielhaft untersuchten thematischen Gruppen von Vasenbildern werden unterschiedliche Verknüpfungen mit zeitgenössischen Diskursen erprobt. Klaus Junker und Robert Sutton etwa betonen die Abhängigkeit der Bilder von ihrer kommunikativen Funktion in den jeweiligen Betrachtungskontexten. Auch Junker versteht bei seiner Untersuchung zur Bedeutung der Mythenbilder auf attischer Grabkeramik des späten 8. und frühen 7. Jahrhunderts v. Chr. nicht-mythologische und mythologische Darstellungen als zwei komplementäre Möglichkeiten, Aussagen über die Werte und Lebensverhältnisse der athenischen Aristokratie zu machen. Sein Ziel ist es darüber hinaus, den partiellen Wandel von lebensweltbezogenen zu mythosbezogenen Bildern aus dem Bedürfnis nach stärker reflektierenden Aussagen zu erklären. Sutton zeigt, das sexuelle Szenen in der schwarzfigurigen Vasenmalerei auf Trinkgefäße beschränkt waren, und offensichtlich nur im Kontext des berauschten Komos als angemessen erachtet wurden. Die Szenen sind demnach nicht als Darstellung sexuellen Verhaltens der Athener zu verstehen, sondern als Bilder, die übertriebene und lächerliche Handlungen zur Belustigung der Zecher zur Schau stellen sollten.

Martina Seifert und Victoria Sabetai gehen auf unterschiedlichen Wegen die Aussagen von Bildern zu Kindern und jungfräulichen Mädchen an. Während Seifert die Altersstufen von Kindern auf schwarzfigurigen Vasen direkt mit den sozialen Vorstellungen der Athener von der schrittweisen Eingliederung in die Erwachsenenwelt verbindet, sieht Sabetai Darstellungen wie etwa die Frauen am Brunnenhaus als «visual metaphors», die sich mit ähnlichen poetischen Konstrukten über die Parthenoi in der athenischen Gesellschaft parallelisieren lassen. Traditioneller ist die Fragestellung von Heide Froning, die ikonographische Anhaltspunkte für die Ausstattung und den Charakter von Theateraufführungen zusammenträgt. Ihre Beobachtungen können die Grundlage für eine genauere Bestimmung des Verhältnisses zwischen den Vasenbildern und den Visualisierungen fiktiver Stoffe im Theater sein.[24] Guy Hedreen findet in den Darstellungen des dionysischen Thiasos eine Reihe von ikonographischen Hinweisen auf die Vorstellungen von einem wilden, vorzeitlichen Leben, die auch in der Aitiologie

attischer Dionysosfeste eine wichtige Rolle gespielt haben.

Unter der Prämisse, dass die griechische Vasenmalerei vorrangig die Vorstellungswelt der Menschen in der Antike wiedergibt, gewinnt schließlich noch ein letztes Untersuchungsfeld an Aktualität: die Frage nach der Formation der Bilder. Als fiktionale Bilder nähern sich die Darstellungen auf den Gefäßen wiederum der Literatur an, die bereits am Beginn der Hermeneutik der Vasenmalerei für die Interpretation herangezogen worden war. Dabei geht es nun aber weder um spezielle Literaturgattungen oder -formen noch um deren Inhalte, die als Vergleich zu den Vasenbildern herangezogen werden könnten, sondern darum, dass in beiden Medien fiktive Vorstellungen konkretisiert wurden. Fiktionen sind das ureigenste Geschäft der Dichter, das hat schon Aristoteles formuliert: Im Gegensatz zum Historiker sei es die Aufgabe des Dichters, nicht das mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern was geschehen könnte. Er muss sich dabei die möglichen Handlungen nicht unbedingt selbst ausdenken, aber er muss ihnen eine Form geben.[25] Es wäre sicher etwas hoch gegriffen, die attischen Vasenmaler mit Dichtern zu vergleichen, aber ihre Aufgabe war ähnlich. Sie mussten die visuellen Fiktionen entwickeln und/oder umsetzen. Die Entscheidungen, die bei dieser Konkretisierung getroffen werden mussten, wie etwa eine bestimmte Figur zu charakterisieren sei oder eine Handlung ausgeführt wurde, können wichtige Hinweise auf Bewertungen und Sichtweisen von Produzent und Publikum sein. Die Frage nach dem Anteil der Maler an der Formation der Bilder steht daher auf der Agenda. Athena Tsingarida und Bettina Kreuzer gehen in ihren Beiträgen einerseits den Formationsprozessen innerhalb der eng zusammenarbeitenden Werkstätten und andererseits dem Anteil der Malerpersönlichkeit an den Bildkonzeptionen nach.

Zu den Faktoren, die bei der Formierung der Bilder und ihrer Aussagen eine Rolle spielen, gehört schließlich auch der Rahmen, in dem sie gesehen werden sollten. Für Fiktionen gilt allgemein, dass sie nur als solche verstanden werden können, «wenn wir *wissen*, dass es sich um Fiktionen handelt.»[26] Es bedarf besonderer Hinweise, um eine Fiktion zu erkennen. Die können zwar auch in die Darstellungen einbezogen sein, zumeist wird jedoch bereits durch die Rahmenbedingungen signalisiert, ob mit einer fiktionalen Darstellung zu rechnen ist oder nicht. So wird niemand etwa in einem Zeitungsartikel eine erdachte Fabel erwarten, wohl aber in einem Roman. Es gibt also mit Joachim Küpper ein historisch und kulturell variables «institutionell garantiertes System der Fiktionalität».[27] Inwieweit die griechische Vasenmalerei Teil eines solchen Systems war, gilt es herauszufinden. Der Weg zur Beantwortung führt vor allem über die kommunikativen Kontexte, in die die Gefäße und ihre Bilder eingebunden waren. So untersucht Tom Carpenter die ausführlich bebilderten apulischen Prachtvasen des Dareiosmalers, die zu den Grabausstattungen in einer eng begrenzten Region Unteritaliens gehörten. Das genaue Gegenteil, nämlich die kleinen, oft nur mit einer Figur verzierten Salbgefäße analysiert Alexander Heinemann. Er kann dabei innerhalb dieser Gefäßgruppe ein klar strukturiertes Repertoire von Bildaussagen nachweisen, das sich auf die Verwendung bezieht. Im letzten Beitrag beleuchtet Alan Shapiro den Austausch von Bildmotiven zwischen unterschiedlichen Bildmedien. Am Beispiel des Heroenmahls zeigt er Interpretationsmöglichkeiten auf, die sich aus der parallelen Berücksichtigung von Vasenbildern und Weihreliefs ergeben.

In der ursprünglichen Planung des Bandes sollten die hier versammelten Beiträge einen Querschnitt von aktuellen hermeneutischen Methoden in der Forschung zur griechischen Vasenmalerei vorführen. Im Verlauf der Tagung, die dieser Publikation zugrunde lag, und mehr noch während der Zusammenstellung der schriftlichen Beiträge wurde jedoch immer klarer, dass sich die verschiedenen Konzepte von den Eigenarten der Vasenbilder aneinander annähern. Von den einzelnen Autoren mal mehr und mal weniger explizit zum Ausdruck gebracht, ist es die Einsicht in die Fiktionalität der Vasenbilder, die den jeweiligen Interpretationen vorausgeht. Bob Sutton etwa vergleicht die Vasenmalerei mit dem Hollywoodfilm, Victoria Sabetai spricht von visueller Poetik und Adrian Stähli erklärt die Frauenbilder auf den Vasen als Fiktionen. Fiktionalität als Leitbegriff für die Hermeneutik der griechischen Vasenmalerei verbindet die vielen unterschiedlichen Darstellungen, mythologische wie nicht-mythologische. Er kann deutlicher machen, auf welche Art von antiker Wirklichkeit, nämlich die der kollektiven Vorstellungen und Entwürfe, sich die Bilder beziehen lassen, und er kann für die Richtung der Interpretationen ein wichtiger Anhaltspunkt sein. Dieses Konzept ist für zukünftige Untersuchungen der griechischen Vasenmalerei als kulturhistorisches Quellenmaterial durchaus tragfähig. Wie weit, wird die fortschreitende Forschung erweisen.

ANMERKUNGEN

1 C. Robert, Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung classischer Bildwerke (Berlin 1919); vgl. F. Lang, Klassische Archäologie (Tübingen 2002) 161–163.

2 M. Bieber, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstgeschichte 15, 1920/21, 225: Hermeneutik im eigentlichen Sinn sei die «Theorie von den verschiedenen Methoden der Erklärung».

3 So schon F. A. Wolf, der die Hermeneutik als Umkehrung der Rhetorik verstand: F. A. Wolf, Darstellung der Altertumswissenschaften nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert (Berlin 1807) 37; vgl. H. Flashar, Die methodisch-hermeneutischen Ansätze von F. A. Wolf und F. Ast. Traditionelle und neue

Begründungen, in: H. Flashar – K. Gründer – A. Horstmann (Hrsg.), Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften (Göttingen 1979) 21–31. – Zu Schleiermachers Auffassung: M. Frank (Hrsg.), F. D. E. Schleiermacher. Hermeneutik und Kritik (Frankfurt 1977) 178–185; vgl. J. Grondin, Hemeneutik (Göttingen 2009) 17–24.

4 W. Dilthey, Die Entstehung der Hermeneutik (1900), in: G. Misch (Hrsg.), Wilhelm Diltheys gesammelte Schriften 5 (Leipzig 1924) 319; vgl. Grondin a. O. (Anm. 3) 27.

5 Vgl. die Rezensionen zu Robert von F. Koepp, Wochenschrift für Klassische Philologie 36, 1919, 588–589 und G. Lippold, Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft 40, 1919, 635–637.

6 Eine Auswahl: I. Hodder, Reading the Past ³(Cambridge 2003) 156–205; C. Tilley, Interpretative Archaeology (Providence, RI 1993); I. Hodder et al. (Hrsg.), Interpreting Archaeology (London 1995); J. Thomas, Time, Culture, and Identity: An Interpretative Archaeology (London 1996). – Zur Übersicht vgl. M. Eggert – U. Veit (Hrsg.), Theorien in der Archäologie: zur englischsprachigen Diskussion (Münster 1998); W. Angelis, Erklären und verstehen – die Frage einer archäologischen Hermeneutik, Annalen des Naturhistorischen Museums in Wien 101, 1999, 1–22; F. Lang, Klassische Archäologie (Tübingen 2002) 164–167; C. Gosden (Hrsg.), Debates in World Archaeology (London 2007).

7 Als Überblick z. B. L. Geldsetzer, Hermeneutik, in: A. Diemer – I. Frenzel (Hrsg.), Das Fischer Lexikon. Philosophie (Frankfurt 1967) 95–101; Grondin a. O. (Anm. 3).

8 Zu den unterschiedlichen Verwendungsfeldern von Hermeneutik vgl. O. R. Scholz, Die Vorstruktur des Verstehens. Ein Beitrag zur Klärung des Verhältnisses zwischen traditioneller Hermeneutik und ›philosophischer Hermeneutik‹, in: J. Schönert – F. Vollhardt (Hrsg.), Geschichte der Hermeneutik und die Methodik der textinterpretierenden Disziplinen (Berlin 2005) 443–461. – Zu den Bezügen zwischen der philosophischen Hermeneutik und der Archäologie vgl: H. Johnson – B. Olson, Hermeneutics and Archaeology: On the Philosophy of Contextual Archaeology, American Antiquity 57, 1992, 419–436; M. R. Hofter, Verstehen und Selbstverständnis. Zum wissenschaftstheoretischen Status der Hermeneutik, in: S. Altekamp – M. R. Hofter – M. Krumme (Hrsg.), Posthumanistische Klassische Archäologie (München 2001) 193–208.

9 O. Marquard, Frage nach der Frage auf die die Hermeneutik die Antwort ist, in: ders., Abschied vom Prinzipiellen (Stuttgart 1981) 134–138.

10 z. B. L. Giuliani, Kleines Plädoyer für eine archäologische Hermeneutik, die nicht mehr verstehen will, als sie auch erklären kann, und die nur soviel erklärt, wie sie verstanden hat, in: M. Heinz – M. K. H. Eggert – U. Veit (Hrsg.), Zwischen erklären und verstehen?: Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation (Münster 2003) 9–22; vgl. auch F. Lang, Klassische Archäologie (Tübingen 2002) 163–164.

11 Vgl. M. Shanks – C. Tilley, Reconstructing Archaeology ²(London 1992) 101–115; I. Hodder, Reading the Past ³(Cambridge 2003) 195–203. – Ein Beispiel für ein solch weit gefasstes Verständnis ist die Gliederung des Masterstudiengangs Klassische Archäologie an der Freien Universität Berlin.

12 Gleichwohl unterscheidet sich diese Hermeneutik von einer kunstwissenschaftlichen, die nach dem ontologischen Status der Bilder fragt, also danach, was ein Bild ist und wie es sich von Texten und anderen Dingen der sichtbaren Welt unterscheidet: vgl. etwa das Programm von G. Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: H.-G. Gadamer – G. Boehm (Hrsg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften (Frankfurt 1978) 444–471; ders. (Hrsg.), Was ist ein Bild? (München 1994). – Anders ausgerichtet ist auch Oskar Bätschmanns kunsthistorische Hermeneutik. Ihren vorrangigen Gegenstand hat sie gerade nicht im Sinn eines Werkes, seinem historischen Kontext oder seiner historische Erklärung, sondern «im Werk selbst»: O. Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik ⁵(Darmstadt 2001) 9; O. Bätschmann, Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: H. Belting u. a. (Hrsg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung ⁶(Berlin 2003) 200–201.

13 z. B. E. Götte, Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts (München 1957) 7–8; E. Diehl, Die Hydria (Mainz 1964) 131–134; E. Simon, Festivals of Attica (Madison 1983) 99; D. Williams, Women on Athenian Vases. Problems of Interpretation, in: A. Cameron (Hrsg.), Images of Women in Antiquity. (London 1983) 102–103; I. Manfrini-Aragno, Femmes à la fontaine: réalité et imaginaire, in: C. Bron – E. Kassapoglou (Hrsg.), L'image en jeu. De l'antiquité à Paul Klee (Lausanne 1992) 135–136.

14 z. B. L. Hannestad, Slaves and the Fountain House Theme, in: Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium, Amsterdam 12–15 April 1984 (Amsterdam 1984) 252–255; H. A. Shapiro, Brief Encounters: Women and Men at the Fountain House, in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext (Münster 2003) 96–98.

15 G. Ferrari, Myth and Genre on Athenian Vases, ClAnt 22, 2003, 49–50. Ebenfalls mythische Vorstellungen hinter den Darstellungen sieht N. Himmelmann, Archaische Brunnenhausbilder, in: T. Korkut et al. (Hrsg.), Anadolu'da doğdu. Festschrift für Fahri Işık zum 60. Geburtstag. (Istanbul 2004) 351–357; allerdings nicht als einheitliche Situation, sondern eher im Sinne von Fiktionen.

16 z. B. E. Manakidou, Athenerinnen in schwarzfigurigen Brunnenhausszenen, Hephaistos 11/12, 1992/1993, 51–91; 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; S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen (Berlin 2005) 240–242. – Siehe zu den Brunnenhausbildern die Beiträge von Adrian Stähli und Victoria Sabetai in diesem Band.

17 C. Robert, Bild und Lied (Berlin 1881); L. Giuliani, Bild und Mythos (München 2003). Stellvertretend für weitere Arbeiten etwa: H. A. Shapiro, Myth into Art (London 1994).

18 Giuliani a. O. (Anm. 17) 281–286.

19 C. Bèrard et al., La cité des images (Lausanne 1984); deutsch: Die Bilderwelt der Griechen (Mainz 1985); niederländisch (gekürzt): Poppen op potten (Amsterdam 1986); englisch: A City of Images (Princeton 1989).

20 C. Bèrard et al., Die Bilderwelt der Griechen (Mainz 1985) 47.

21 N. Goodman, Sprachen der Kunst (Frankfurt 1995) 39; engl. Original: Languages of Art ²(Indianapolis 1976). – Vgl. den Versuch, ‹Beschreibung› zur Charakterisierung von Vasenbildern zu verwenden: S. Schmidt, Die Athener und die Musen. Die Konstruktion von Bildern zum Thema Musik im 5. Jahrhundert v. Chr., in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Die Konstruktion von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2001) 281–284; anders verwendet von Giuliani a. O. (Anm. 18).

22 O. R. Scholz, Bild, Darstellung, Zeichen ²(Frankfurt 2004) 37–39.

23 J. Küpper, Mimesis und Fiktion in Literatur, Bildender Kunst und Musik, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstgeschichte 53, 2008, 190; vgl. D. Henrich – W. Iser (Hrsg.), Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik 10 (München 1983) 9.

24 Vgl. dazu etwa die entsprechenden Beiträge in C. Kraus et al. (Hrsg.), Visualizing the Tragic. Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin (Oxford 2007) 151–217.

25 Aristot. Poet. 1451a–b.

26 Küpper a. O. (Anm. 23) 189 (Hervorhebung des Autors); vgl. Henrich – Iser a. O. 10.

27 Küpper a. O. (Anm. 23).

Reading Images, Looking at Pictures, and After

François Lissarrague

The title of this paper[1] seems to imply that there could be a sharp opposition between image and picture as well as between reading and looking. If the distinction is clear for these last two verbs, it is probably less obvious for the words image and picture. My intention is not to deal with such a linguistic question, but to discuss these two ways of approaching visual evidence – reading and looking – and to address the textual-verbal implications that lie behind the idea of 'reading' an image. It involves a linguistic metaphor of the image which is sometimes taken at face value, as if pictures were texts. Such an idea is supported by theories of semiotics which try to extend linguistic rules to any kind of meaningful system.

A number of recent studies use the term 'reading' in their title and give good suggestions as a starting point. Two important books by the late Christiane Sourvinou-Inwood include this word in their title: '*Reading' Greek Death*, and *'Reading' Greek Culture.*[2] In both cases, reading has been put into quotation marks, and in a foreword to the latter Sourvinou-Inwood explains: "Reading is in quotation marks in the title because it refers to the attempt to make sense of a whole society and its cultural artifacts,"[3] and that is indeed a perfectly acceptable way of using the word. The implicit metaphor is more strongly present in the English title of a collection of essays by Nikolaus Himmelmann: *Reading Greek Art.*[4] The translators' choice for that title is not discussed, and reading can be taken in a general sense, as in Sourvinou's title, or more literally, as is probably the case here. In a more recent book, *Reading Greek Vases,*[5] Ann Steiner clearly uses the term in its specific sense, as she tries to identify linguistic procedures in vase-painting and deals at length with the role of inscriptions in vase-painting. There we have actual letters to read in the picture.

From that perspective, and even if the point remains anecdotal, it is worth quoting here an observation made by a later commentator on the ancient Greek grammarian, Dionysus Thrax. The Byzantine scholar notes that Dionysus says that, in Greek, two different terms apply to letters; and he goes on, adding that "others say that they are called *grammata* when you write and *stoicheia* when you read."[6] *Grammata*, in fact, are just the shapes of individual signs that you trace, whereas *stoicheia* are the chain of letters, in order, that give you a word and a meaning. So for example E, R, L, T, T, E are *grammata*; but if you connect them in the right order (*stoichos*) L-E-T-T-E-R, they become *stoicheia* and form a meaningful word.

So reading, in that case, is really to connect, to put in order, so as to produce meaning, and that is clearly what we try to do when we study ancient images.

The second verb in my title, *looking*, has also been used for a collective and important book, discussing various approaches to the study of vase-painting: *Looking at Greek Vases*, edited by T. Rasmussen and N. Spivey in honor of R. M. Cook.[7] Here the verb clearly underlines the visual dimension of the study of images, and gives place to a discussion between an art historical approach and a more cultural or anthropological one.

Another word often used in recent research to qualify a new orientation in vase studies is the word 'context', a very useful term indeed, but with a vast range of connotations. It appears for example on the cover of a conference published in Stockholm, *Ceramics in Context,*[8] and in that case it includes mainly archaeological provenances and excavation contexts. On the other hand, in the case of the volume published by Bernhard Schmaltz and Magdalene Söldner, *Griechische Keramik in kulturellen Kontext,*[9] the notion of context covers any situation in which images appear or any situation to which they refer – that is, mostly everything. And the same is true for the new series published in Berlin under the general title: *Image and Context.*[10] In all these cases, the idea is to take the vases out of isolation and look at the society behind the pictures. A recent volume edited by C. Marconi has taken the title *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*[11] and tries again to move research away from the purely art historical tradition.

These tensions, and the apparently recent debate – of which I only give here a quick and sketchy survey – between such orientations are not entirely new. They can be traced back, at least, to the opposition, polite but very strong, between Edmond Pottier, the father of the *Corpus Vasorum Antiquorum*, and John D. Beazley, who entirely transformed our perception and knowledge of Attic vase-painters. Pottier considered Greek painted pottery as an invaluable treasure for three reasons, as he

explains in his article, "A quoi sert un musée de vases grecs?":[12] Greek vases in a museum are useful because they can educate artistic taste, they are good evidence of ancient artisanal production, and they offer a huge amount of information on ancient mythology and daily life (social life). Pottier, as curator of the Louvre, reorganized the vase collection and its display, and he published an unillustrated, descriptive catalogue of the vases.[13] After doing so, he very soon felt the need to publish pictures of the vases, which he did, being one of the first to use photography for this kind of catalogue.[14] After the First World War he created the *CVA*.

Beazley, younger than Pottier by one generation, published his first work on vase-painting in 1908 and very soon started his life-long enterprise of attributing vases to various individual artistic hands. I do not go into details here about this aspect of both scholars' careers as this has been studied by Kurtz[15] and by Rouet,[16] among others. I just want to remind us of Pottier's strong hostility to Beazley's work, which he did not understand[17] and left him totally unconvinced, although he had great respect for Beazley's scholarship. So Beazley remained long ignored in France, whereas he was at the forefront very quickly not only in Oxford, but elsewhere in England and Germany.

Ironically, Pottier sometimes tried to make attributions (wrong, unfortunately, as Beazley maliciously pointed out[18]), and Beazley at times did excellent iconographical analysis, not limiting himself to style.[19] In fact, the tensions between the two schools were due more to the rivalry for status and power of their institutions than a theoretical incompatibility of methodology. One could say that Pottier reads images and uses their iconographic content to produce social history; Beazley looks at pictures, to identify a style, a way of drawing, and to produce a history of Greek vase-painters. They do not go in the same direction, but, in my view, there is no incompatibility between these two approaches.

The recent integration of the *CVA* in the Beazley Archive Online seems to me a major advance in our field and also a clear sign that the two approaches are complimentary.[20] One should look and read, as much and as accurately as possible, or employing the two different Greek words for letters, one should look to see the *grammata*, before he can read the *stoicheia*.

I do not want to over emphasize this reading metaphor, however, as I think it is often misleading, because image and text are not the same in many aspects, as we know well since Lessing's *Laocoon*. In this paper I would like to address a series of questions all connected with the implicit metaphor of the image as a text and the strong textual impact of our approach to images. These questions are not all of the same nature, but they are interrelated and have to do respectively with 1) the establishment of the image, analogous to the establishment of the text practiced by philologists; 2) the relation between spoken words and images, or how to name and describe things in a picture; 3) the narrative dimension of image and text; 4) the modern treatment of the image in books, from pot to plate; and finally 5) the relations between different kinds of images and the necessity of interconnecting them.

Let us now consider each of these separately:

1) One level that remains constant between the treatment of text and image is the necessity of making sure that the image we have is what it was originally. Just as philologists establish the text they study, by verifying that what we read is what was intended originally (and is not the result of faulty transmission), so, too, we must make sure that what we see on a vase is really there and that it is genuine. One of the roles of the *CVA* is precisely to help the reader to see better what even the best photographs do not show clearly and also to indicate precisely what is restored or repainted on a vase. There are many examples, such as the red-figure skyphos once in the Robinson Collection (*Fig. 1*)[21] with a young man, sword in hand, pursuing a woman. She does not seem to flee, but on the contrary is turned towards him, holding an oinochoe in her left hand, as if for a libation. There is an apparent contradiction between the movement of the pursuing youth and the gesture of greeting made by the woman. A closer examination shows that the woman's right hand clearly extends towards the man, but her left arm, which seems to hold the oinochoe, actually goes horizontally at the level of the elbow. It appears as if she has two left hands! In fact the lower fragment giving her knees and the hand with the oinochoe does not belong to the vase, as noted in the *CVA* and by Beazley.[22]

Another type of example is when a black and white photograph does not show all the details in added white

Fig. 1 Once Baltimore, Robinson Collection. Photo: after CVA Baltimore, Robinson Collection 2 pl.41, 1a.

or added red, especially when the colors have flaked off. This can be misleading. On a cup in Stuttgart by the Amphitrite Painter (*Fig. 2 a*)[23] a woman stands in front of an altar, holding something that has been described as a distaff, and which is in fact, as E. Bohr has demonstrated,

Fig. 2 a Stuttgart KAS113. Photo: after E. Böhr in: W. Kimmig, Das Kleinaspergle (Stuttgart 1988) pl. 27.

Fig. 2 b Stuttgart KAS113, detail. Photo: Ibid. pl. 28.

a torch;[24] the flames in added red as well as those on the altar (*Fig. 2 b*) are visible on the strongly contrasted photographs that have been published.

On a small black-figure squat lekythos in Chicago, a woman on the left seems to have the head of a bird, an unusual detail that has been discussed at length. The white of her face has disappeared, however, leaving only the black underneath it, which did not extend out as far as the white for her face originally did, thereby making the head appear differently than it once did when the white was there. Originally she appeared as a normal woman looking down at the small figure in front of her.[25]

A final type of example is when restorations create an entirely new detail in the image, as occurs on the nestoris by the Eumenides Painter in Naples.[26] Recent examination of the surface revealed that the image of Clytemnestra in the mirror held by one of the Erinyes is in fact an early nineteenth-century invention – a clever one assuredly, but still fiction.[27]

2) I shall not discuss the vast question of the *ekphrasis*, which is of major importance in ancient Greek culture,[28] but concerning the relation between words and images there is one aspect that is worth stressing here, again in connection with the aims of the *CVA*. Any description has to use words to describe the elements of the image. There is no way to escape this necessity. And any choice of word is a choice of interpretation, so that we need to be careful when we decide to name an object or an element in the picture. Scholarship has been very keen to name mythological figures, but sometimes less so to name the secondary elements of the image. In some cases it is probably best to use Greek words rather than our modern terms in English, German, or French. For example, one puzzling detail on the crater by Euphronios formerly in New York[29] makes sense if you look for the Greek word that best describes it. On the main face of this remarkable crater we see Sarpedon taken by Hypnos and Thanatos under the watch of Hermes. On the obverse, five young hoplites are arming; the one standing in the middle holds a shield with a puzzling device (*Fig. 3*). It is a crab – *karkinos* – holding in its claws two pipes, as if it were playing the aulos. In Athenaeus we find a quotation of a comic poet explaining that "like a good flute player, you've got to curl your fingers",[30] and the Greek expression here, meaning 'curl your fingers» is *karkinoun*, literally 'make the crab'. The Greek word is used by the painter almost literally, and the apparent puzzle becomes a nice pun on a sympotic vase. This kind of interpretation can have its shortcomings, and one has to be careful not to fall into a sort of Cratylian iconography, but maybe another example is worth mentioning.

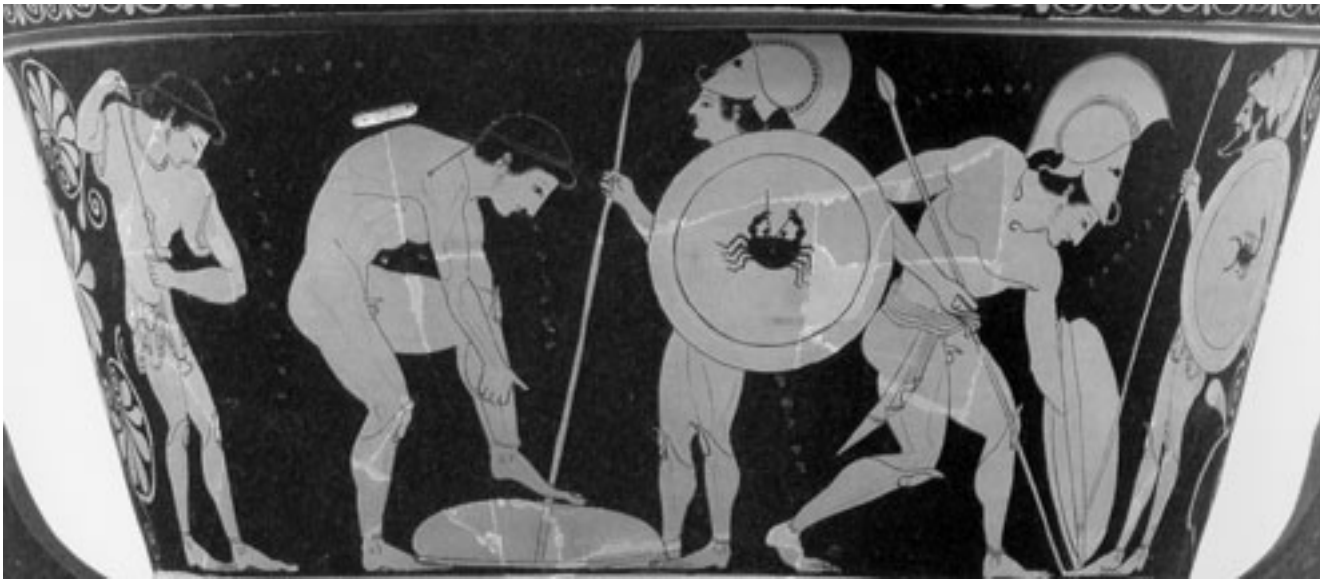

Fig. 3 Ex-New York, MMA 1972. 11. 10. Photo: after Euphronios der Maler (Milan 1991) 99.

On a bell crater attributed to the Altamura Painter (*Fig. 4*)[31] we see two warriors departing, who stand between a woman holding a phiale on the left and a bearded man on the right. The younger warrior has a scorpion for a shield device, the bearded one, a snake. If you use a Greek word to identify the snake, it could be called an *ophys* or an *aspis*. *Aspis* is also a Greek word for shield. Here again, the Greek vocabulary plays with meaning and creates surprising effects between words and image.

3) We can also use the Altamura Painter's crater to discuss another verbal dimension of the image, namely its narrative side, and the relation between images and texts. A good number of recent studies are devoted to this problem, including Mark Stansbury-O'Donnell's *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art,*[32] who tries to define visual strategies for telling stories in pictures, and Luca Giuliani's *Bild und Mythos, Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst,*[33] who traces the long history of the ways pictures deal with myth, and the way scholars have discussed the problem.

Fig. 4 London, BM 1961.7–10.1. Photo: after D. Williams, Greek Vases ²(1999) cover and Fig. 65.

To put it simply, I would tend to say that images do not tell stories – they are mute, after all –, but show elements of a story and refer to specific aspects of it that we recognize and understand. If we do not have in mind the right story, we do not understand it.

We should also make a distinction between the ancient and the modern viewer. The ancient viewer, as imbedded in the culture to which the picture belongs, is supposed to know the story alluded to by the picture, or to be easily able to give an explanation of it – a verbal tale that gives sense to the picture. Some ancient texts give us an idea of this process of recognition, although they are never simple texts, as for example Philostratos' *Eikones*. The modern viewer has no direct access to the ancient culture. Our only way to find the correct reference is to find a good text, which solves the problem and fits with the details of the picture. Scholarship has often been brilliant in that regard, but one has to remain aware of the fact that if the text we have opens the way to our understanding, it does not necessarily mean that the ancient painter had this same text, or even any text in mind; or to put it differently, the text is a key for us, but the image is not necessarily an illustration of that specific text.

Now returning to the crater by the Altamura Painter, there is a puzzling detail in the picture on it. The young warrior not only has a shield, but also a quiver; he is both

hoplite and archer. The older warrior's shield has an apron to protect his legs against arrows. This second warrior is taller, and the crest of his helmet overlaps the upper border of the image. It has been argued that such a pair – archer and tall hoplite – could be Telamonian Ajax and Teucros.[34] We have a good text for that, the *Iliad*, in which the poet both stresses the large size of Ajax and constantly couples the two heroes, often naming them in the dual.[35] One could add that the scorpion's tail is a *toxon*, like the arrow of the bearer of the shield; both shield devices underscore the aggressive nature of these two warriors. Can we be sure that the painter had the *Iliad* in mind and wanted to represent these two heroes? Or does the picture simply depict two generic heroes? As there is no other such picture, it is difficult to decide one way or another, and I would leave the identification of the two open. A. Snodgrass in his recent book, *Homer and the Artists*[36] has rightly insisted on the possibility of other epic versions and the necessity of keeping our modern knowledge of Homer and the ancient epic traditions apart.

4) Our modern perceptions of vase-painting weigh heavily on our interpretations of the images, and the way we see vases in most cases is not through direct examination, but through photographs or drawings, both of which can seriously distort the original image. One clear example of distortion is the case of the Pronomos Painter's namepiece.[37] This volute crater was discovered in Ruvo, in 1837[38] and described for the first time in the *Annali dell Instituto* in 1841.[39] For more than a century it has been known through a drawing published in the *Monumenti*,[40] giving both sides of the vase as a continuous frieze. The drawing made by Reichhold[41] is much more precise, as it gives an idea of the polychromy of the vase as well as of the placing of the handles and the frame of the picture. This allows the modern viewer to perceive better the way the dancing satyr jumps out of the picture, or the way the handles interfere with the tripods and columns in the picture itself. The monumental structure of the vase echoes the monument depicted in the image. Vase-painting is never flat, as pictures in a book, and the volume of the vase produces dynamic effects that are often meaningful, as I have tried to show elsewhere,[42] and as D. Martens has remarkably demonstrated in his important book, *Le vase Grec, une esthétique de la transgression.*[43] If we compare the way images of the Pronomos vase appear in various publications, we find a wide range of variation. Very often only one side is shown, ignoring the interrelationships between the two sides. The painter shows two dimensions of Dionysos: the theater on one side with actors and a satyr chorus, and the komos on the other – the mythical aspect of the god. The best solution to an impossible problem is probably M. Bieber's in her *History of Greek and Roman Theater,*[44] where she combines a photograph of the pot itself, to give an idea of the support, and the old drawing of the *Monumenti* giving the two sides. This can be contrasted with the plate in the old *Daremberg-Saglio*, where under the entry 'chorus' we find a cross-shaped reproduction of the *Monumenti* drawing[45] that tries to fit the long horizontal frieze of the original into a vertical page.

There is no need to go on at length about the numerous manipulations printers and publishers have made in the layouts of books, but we should keep in mind the transformation created by putting a round pot into a flat book. The *CVA* volumes are also not able at present to avoid this problem. The best remedy is to be aware of the problem and to remain conscious that such distortions exist.

Fig. 5 Berlin F2291. Photo: after CVA Berlin 2 pl. 84, 1.

Fig. 6 New York, MMA 1972.118.78. Photo: after L. Congdon, Caryatid Mirrors of Ancient Greece (Mainz 1981) pl. 77.

5) The final subject in this short review of visual/textual issues will take us out of the specialized field of vase-painting. The necessity of specialization is obvious, and the range of corpora we now have, for each kind of artifact – inscriptions, coins, mirrors, gems, etc. – is invaluable. Every single category of object – as any literary genre, we could say – has its own rules of production, of use and of interpretation, and we need to study each of them for its own sake, as a first level of research. How-

Fig. 7 Boston, MFA 03.802. Photo: after J. H. Oakley – R. H. Sinos, The Wedding in Ancient Athens (Madison 1993) 110 Fig. 106.

ever, we must keep in mind that ancient culture is not made of tight boxes, but of a continuous system of values and representations that interact and draw from each other. We should aim to be historians or anthropologists of the ancient world, more than exclusive specialists of one or another artifact, and try to connect various elements of the cultures we study. Thus, we need to consider not only texts and images, but also the different kinds of images on different kinds of media.

One good example is the iconography of Eros, and the varying visual effects he produces on different media. On a cup by Macron[46] (*Fig. 5*), the young Paris is seated on a rock, and Hermes brings him the three goddesses he has to judge in a beauty contest that will lead to the Trojan War. Athena comes first, then Hera, followed by Aphrodite standing by the handle of the vase. Around Aphrodite, four Erotes are flying who bring wreaths or florals to crown her head, creating a sort of frame which underscores her beauty and desirability. These adorning Erotes are, in turn, close to the stem of palmettes which curls

around the handle (and contrasts with the absence of palmette on the other side); so the vase is adorned as well as the goddess.

We find a similar circle of Erotes in several bronze mirrors with a stand. On one example in New York[47] (*Fig. 6*) we see a woman holding a dove – and for that reason she has been considered to be Aphrodite; at the base of the round mirror, two Erotes fly gesturing in the direction of the woman. All around the rim of the disc two dogs run pursuing two hares: an image of hunting as a metaphor of erotic pursuit.[48] On top of the disc sits a frontally posed Sphinx between two flowers. One can easily imagine that when a woman looked at herself in such a mirror, the reflection of her face on the disc was in turn surrounded by Erotes. We find the same disposition in some wedding scenes, for example on a loutrophoros in Boston (*Fig. 7*).[49] The young man leading the bride by the wrist turns towards her; she is beautiful, and two Erotes frame her head, carrying a wreath and a necklace. The same effect can be obtained with earrings. A good number of gold earrings have the shape of Erotes, which when hanging next to the face of the bearer, produced this effect. Some of these Erotes hold a phiale,[50] as if for greeting the onlooker, performing the same gesture that we find in vase-painting when Eros stops the wrath of Menelaus as he recovers Helen by pouring a libation to him,[51] thereby transforming the intended murder scene into one of reception and reconciliation under the eyes of Aphrodite. In some cases the small Eros of the earring holds a mirror (*Fig. 8*),[52] taking us back to where we started from: the mirror is an erotic object, and Eros is a mirroring actor in the image. The interactive effect between image and ornament is often present in vase imagery, as can also be the case with mirrors and jewelry.

Fig. 8 St. Petersburg, Hermitage, from Taman. Photo: after J. Kalasjnik, Griesk Gould uit de Schatkamers van de Hermitage (Amsterdam 2004) Fig. 68.

To conclude, the issues addressed in this rather cursory review are not all of the same nature, and I did not intend to offer here a definitive system, a ready made theory for beginners on how to look at and read vases. That does not mean that we do not need a theory of images, but I have relied rather on empirical practice, which needs to be combined with self-reflection and a consciousness of the ways in which we work. The linguistic metaphor in most of our analytical procedures has to be clearly identified as such, and should not prevent us from looking closely at the artifacts in order to better perceive them. Reading images, and looking at pictures, both converge to produce, let us hope, a better understanding of not only Greek vases, but also of Greek culture.

NOTES

1 I would like to thank the organizers of the conference for their generous invitation, and Kristina Meinking for correcting my English. All remaining errors are mine, of course.
2 Ch. Sourvinou-Inwood, 'Reading' Greek Culture: Texts and Images, Rituals and Myth (Oxford 1991); eadem, 'Reading' Greek Death: to the End of the Classical Period (Oxford 1995).
3 Sourvinou-Inwood 1995 loc. cit. (n. 2) vi.
4 N. Himmelmann, Reading Greek Art. Essays selected by Hugo Meyer, edited by W. Childs, (Princeton 1998).
5 A. Steiner, Reading Greek Vases (Cambridge 2007), especially chap. 5.
6 Anecdota Graeca, Bekker II, p. 772, 4–8. I am very grateful to Jesper Svenbro who drew my attention to this passage.
7 T. Rasmussen – N. Spivey (eds.), Looking at Greek Vases (Cambridge 1991).
8 Ceramics in Context; Proceedings of the Internordic Colloquium on Ancient Pottery held at Stockholm, 13–15 June 1997 (Stockholm 2001).
9 B. Schmaltz – M. Söldner (eds.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des internationalen Vasen-Symposions in Kiel vom 24–28. 9. 2001 (Münster 2003).
10 A series published by Walter de Gruyter; two volumes are already out, which are by S. Muth and K. Lorenz.
11 C. Marconi (ed.), Greek Vases: Images, Contexts and Controversies (Leiden 2004).
12 First published in La Revue de Paris, 1894, and reprinted at the beginning of the Catalogue des vases peints (Paris 1896) 11–40.
13 Three volumes (Paris 1896–1909).
14 Vases antiques du Louvre, album photographique, 3 vols. (Paris 1897–1928).
15 D. C. Kurtz, A Corpus of Ancient Vases. Hommage à Edmond Pottier, RA 2004, 259–286.
16 Ph. Rouet, Approaches to the Study of Attic Vases (Oxford 2001).

17 See the critics of Pottier in his article, Deux silènes démolissant un tertre funéraire, MonPiot 29, 1928, 149–192, reprinted in Recueil E. Pottier (Paris 1937) 603–653.
18 Cf. for example Beazley's comments in The Kleophrades Painter (Mainz 1974) 16 n. 30.
19 The standard structure for discussing Greek homosexuality and its iconography has been established by Beazley, Some Attic Vases in the Cyprus Museum, Proceedings of the British Academy (London 1947) 195–247. There are also numerous iconographical discussions in L. D. Caskey and J. D. Beazley, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, 3 vols. (Oxford 1931–1963). We still lack an index to this valuable work.
20 Cf. Kurtz loc. cit. (n. 15); F. Lissarrague, Métamorphoses d'une expertise: de Sir John Beazley au Beazley Archive d'Oxford, Perspective 2007,2, 305–309.
21 CVA Baltimore, Robinson Collection 2, pl. 41, 1a.
22 Ibid. 30; ARV² 974, 26.
23 Stuttgart KAS 113; CVA Stuttgart 1, pl. 28, 3; ARV² 831, 25.
24 E. Böhr in: W. Kimmig, Das Kleinaspergle (Stuttgart 1988) 176 (and n. 2) pl. 27, 28.
25 Chicago, David and Alfred Smart Museum of Art, 1967.115.278; see G. Ferrari et al (eds.), The Classical Collection (Chicago 1998) 42–43.
26 Naples H 1984 (82124); LCS 113, 588; LIMC III (1986) 834 no. 68 pl. 600 s. v. Erinys (H. Sarian).
27 See F. Lissarrague, Comment peindre les Erinyes, Metis, n. s. 4, 2006, 51–70.
28 From the vast literature on the subject, see R. Osborne – S. Goldhill (eds.), Art and Text in Ancient Greek Culture (Oxford 1994).
29 Ex-New York, MMA 1972.11.10; signed by Euphronios. See D. von Bothmer, Greek Vase Painting (New York 1972) 32–37 no. 15.
30 Athenaeus, Deipnosophists, 15.667a.
31 London 1961.7–10.1; ARV² 592, 33bis.
32 M. Stansbury-O'Donnell, Pictorial Narrative in Ancient Greek art (Cambridge 1999).
33 L. Giuliani, Bild und Mythos, Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst (Munich 2003).
34 P. Corbett, A Vase by the Altamura Painter, BMQ 24, 3–4, 1961, 97–99.
35 I. Sforza, L'eroe e il suo doppio; uno studio linguistico e iconografico (Pisa 2007).
36 A. Snodgrass, Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art (Cambridge 1998).
37 Naples H3240 (81673); ARV² 1336, 1. See the forthcoming volume, O. Taplin (ed.), Pronomos: his Vase and its World (Oxford).
38 Bulletino dell'Instituto, 1837, 85. 95–104.
39 J. de Witte, Annali dell'Instituto, 1841, 303–308.
40 Monumenti Inediti 3, 1841, pl. 31.
41 A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei III (1932).
42 See F. Lissarrague, From Flat Page to the Volume of the Pot, in: Taplin loc. cit (n. 37), forthcoming.
43 D. Martens, Le vase grec, une esthétique de la transgression (Brussels 1992).
44 M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater² (Princeton 1961) 10 figs. 31–33.
45 C. Daremberg – E. Saglio – E. Pottier, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments I, 2 (Paris 1887) 1124 Fig. 1426 s. v. chorus (F. Castets).
46 Berlin F 2291; ARV² 459, 4.
47 New York, MMA 1972.118.78; L. Congdon, Caryatid Mirrors of Ancient Greece (Mainz 1981) 191–192 no. 83 pl. 77.
48 See A. Schnapp, Le Chasseur et la cité: chasse et érotique en Grèce ancienne (Paris 1997) and, in its wake, J. M. Barringer, The Hunt in Ancient Greece (Baltimore 2001), especially chapter 2.
49 Boston, MFA 03.802; unattributed; J. H. Oakley – R. H. Sinos, The Wedding in Ancient Athens (Madison 1993) 109–111 figs. 105–107.
50 See for example, Les Ors hellénistiques de Tarente (Paris-Milan 1985) 95–97 no. 88.
51 As on Tübingen 67.5806; LIMC IV (1988) 542–543 no. 265 pl. 338 s. v. Helene (L. Kahil); cf. an updated list of the subject in M. B. Moore, Attic Red-figured and White-ground Pottery, Agora XXX (Princeton 1997) 186–188 no. 303.
52 Pair of earrings from the Taman peninsula in the Hermitage; J. Kalasjnik, Griesk Gould uit de Schatkamers van de Hermitage (Amsterdam 2004) 109 no. 68.

Zur Relevanz bildlicher Darstellungen mythischer Figuren

Marion Meyer

Mit Relevanz meine ich in diesem Zusammenhang die Bedeutung (im Sinne von Wichtigkeit) der Bilder für die Betrachterinnen und Betrachter sowie deren Betroffenheit angesichts der Bilder. Ich konzentriere mich auf die Relevanz von attischen Mythenbildern in ihrem ursprünglichen lokalen und zeitlichen Kontext: im Athen des 6. und 5. Jhs. v. Chr.

In jüngster Zeit ist zu beobachten, dass der seit den 70er Jahren verbreitete Ansatz, die Wahl und die Gestaltung von Mythenbildern als programmatische Äußerungen zu aktuellen politischen oder gesellschaftlichen Anliegen zu interpretieren,[1] aus unterschiedlicher Sicht unter grundsätzliche Kritik geraten ist.

Für die idealistische Sicht kann Nikolaus Himmelmann angeführt werden, wenn er Brigitte Knittlmayers Interpretation von attischen Vasenbildern mit Themen des trojanischen Krieges als Ausdruck zentraler Anliegen der attischen Aristokratie vorwirft, «der mythologischen Darstellung ihren Eigenwert zu nehmen und sie zur Illustration banaler soziologischer Konzepte zu degradieren».[2]

Mit einem strukturalistischen Ansatz versucht Susanne Muth der Gefahr zu entgehen, neuzeitliche Konzepte in die antiken Bilder zu übertragen. In ihrer Arbeit zu bildlichen Darstellungen von Gewalt untersucht sie diachron das Gegensatzpaar Aggressor und Opfer und stellt fest, dass sich die Bilder mit der Zeit, nicht mit den jeweiligen Protagonisten ändern. Daraus folgert sie, dass die Veränderungen der Bilder nicht als Veränderung der Sicht auf Gewalt zu interpretieren sind, sondern als immer neue Versuche, das Kräftemessen der Protagonisten und insbesondere den Sieger möglichst eindrucksvoll vorzuführen.[3] Für meine Fragestellung ist hier von Interesse, dass Muth zufolge die Bilder die Bewertung der Gewalt nicht vorgeben, sondern dem Betrachter ermöglichen, den Agon der Kontrahenten mit Empathie für die eine wie die andere Seite wahrzunehmen.[4]

Klaus Junker plädiert in seiner Einführung in die Interpretation von Mythenbildern dezidiert für kontextbezogene Verfahrensweisen, sieht jedoch in den für die Hermeneutik relevanten Faktoren keine die Aussage der Bilder wertend festlegende Größen. Er schreibt Mythenbildern die gleiche Aufgabe zu wie mythischen Erzählungen: Fragen zu stellen anstatt Lösungen anzubieten, zum Nachdenken über menschliche Grundsituationen anzuregen, die letztlich nicht lösbar sind.[5]

Gemeinsam ist diesen – und anderen – Autorinnen und Autoren das Unbehagen, Bildern Aussagen zuzuschreiben, für die es im Bild selbst keine konkreten Anhaltspunkte gibt.[6]

So berechtigt die Skepsis gegenüber nicht auf Evidenz gestützten, hypothetischen und kontroversen Interpretationen auch ist: Man muss sich fragen, was die Archäologie leisten kann und soll. Bleibt man auf der Ebene der Bilder, bleibt man letztlich deskriptiv.[7] Interpretationen sind immer Akte, die Konzeptionen, Vorwissen, Prämissen in die Bilder hineintragen. Will man die antiken Bilder als historische Quellen verwenden, muss man mit den aus Informationen über die bildproduzierende und bildrezipierende Gesellschaft gewonnenen Konzeptionen und Prämissen an die Bilder herangehen und auf dieser Grundlage Interpretationen wagen, die über das im Bild Evidente hinausgehen.

Die These der Offenheit der Bilder – im Sinne eines Verzichts auf Lenkung und Parteinahme – birgt m. E. gerade die Gefahr, die explizit vermieden werden soll, nämlich das Übertragen neuzeitlicher Konzepte.[8]

Das Potential der Mythenbilder, kontroverse Diskussionen über die dargestellten Figuren wie auch über die *conditio humana* im allgemeinen anzuregen, soll selbstverständlich nicht bestritten werden. Ich bezweifle allerdings, dass dies der genuine Zweck der Vasenbilder war. Es geht mir hier um die Frage, inwiefern es Anhaltspunkte und Gründe für die Prämisse gibt, dass Bilder mythischer Figuren geltende Werte und Verhaltensnormen bestätigen und perpetuieren, und dass es die Aufgabe der Mythenbilder ist, dieses zu tun.[9] Wie können wir entscheiden, ob es den Betrachterinnen und Betrachtern überlassen ist, eine Situation, eine Handlung oder eine Person zu bewerten oder ob das Bild dieses vorgibt?

Es versteht sich, dass diese Frage Mythenbilder im allgemeinen betrifft, ich möchte sie hier einschränken auf solche auf Vasen, also auf Bildwerke für den privaten Ge-

brauch. Es versteht sich ferner, dass man im konkreten Fall konkrete, den jeweiligen Kontext des Bildes berücksichtigende Argumente für eine Interpretation anführen muss, diese gehen aber ins Leere, wenn die Prämisse falsch ist. Es geht mir hier darum, auf einer theoretischen Ebene Argumente für affirmative Interpretationen von Mythenbildern zu sammeln und diese Argumente zur Diskussion zu stellen und auf ihre Tragfähigkeit prüfen zu lassen. Zunächst drei generelle Gesichtspunkte:

1. Die Auswahl mythischer Themen für Bilder: aktuelles Interesse

Ein Mythenbild ist etwas anderes als der Mythos selbst. Es ist eine konkrete, aktualisierte Sicht des Mythos. Nur ein kleiner Teil von panhellenischen wie auch regionalen Mythen bzw. mythischen Figuren ist je im Bild dargestellt worden. Manche weit verbreiteten Erzählungen sind in dem uns vorliegenden Bildrepertoire überhaupt nicht enthalten; von manchen Mythenzyklen kennen wir nur Bilder einzelner Episoden. Es wurden bestimmte Themen bzw. Episoden für bildliche Darstellungen ausgewählt, und es gab regional- und zeitspezifische Präferenzen für bestimmte Themen.[10]

Die Selektion als solche spricht dafür, dass der Wunsch nach dem Aktivieren von gemeinsamen Erinnerungen und Traditionen nicht die alleinige Motivation für die Produktion von Mythenbildern bzw. die Nachfrage nach ihnen gewesen sein kann, sondern dass jeweils aktuelle inhaltliche Interessen für die Bildauswahl verantwortlich gewesen sein müssen.[11] Die Wahl für die Produktion wie für den Erwerb eines Bildes war eine Stellungnahme. Es griffe zu kurz, Mythenbilder darauf zu reduzieren, Betrachter an mythische Erzählungen zu erinnern – und sie zu freien Assoziationen über die in den Mythen thematisierten Probleme und Situationen einzuladen. Mythenbilder sind vielmehr Konkretisierungen mythischer Erzählungen, sie sind Teil von Diskursen, nicht lediglich Stichwortgeber für die Erörterung von Problemen, die im Mythos thematisiert werden. Als Teil von Diskursen sind sie Partei.

2. Die Wertorientiertheit griechischer Gesellschaften: Wertung des Mythos durch das Bild

In Gesellschaften, in denen ein hoher Grad an Konsens über bestimmte Werte und Verhaltensweisen herrscht, ist mit einer hohen Bereitschaft zu rechnen, Äußerungen aller Art, darunter auch Bilder, als Träger dieser Vorstellungen zu sehen. Dies wird selbst für den Fall gelten, dass ein Rezipient eine divergierende Vorstellung hat, denn je breiter der Konsens in einer Gesellschaft ist, umso eher werden sich Personen, die an diesem Konsens nicht teilhaben, ihrer Minderheitenrolle bewusst. In der Gesellschaft Athens waren (zu allen Zeiten) die Überzeugungen, Werte und Entscheidungen des Einzelnen in stärkerem Maße von der jeweiligen sozialen Rolle abhängig als das in neuzeitlichen individualistischen und pluralistischen Gesellschaften der Fall ist. Sie waren bis zu einem gewissen Grad vorhersehbar. Von den Personen der Lebenswelt (dem Herrn des Hauses, der Ehefrau, der Parthenos) wurden bestimmte Überzeugungen, Werte und Entscheidungen erwartet, und ihre Verhaltensweise wurde kommentiert. Ebenso erwartete man von den Protagonisten des Mythos ein bestimmtes Rollenverhalten – und eine Kommentierung ihrer Verhaltensweise von den Bildern, die, wie beispielsweise auch Dramen, stets konkrete Interpretationen mythischer Erzählungen waren.

Es ist daher eine methodische Notwendigkeit, bei der Interpretation von Mythenbildern bzw. von mythischen Figuren das einzubringen, was anhand außerarchäologischer Quellen über Vorstellungen und Werte der Athenerinnen und Athener des 6. und 5. Jhs. v. Chr. in Erfahrung zu bringen ist. Gegen diese Forderung lässt sich einwenden, dass uns die Bilder dann nichts mehr sagen bzw. sagen können, was wir nicht schon ohne sie wüssten.[12] Und in der Tat werden uns Äußerungen von Dissens entgehen,[13] wenn wir Konsens erwarten und die Bilder affirmativ lesen. Dies ist ein methodisches Dilemma, das uns vor die Frage stellt, was wir wissen wollen: was an Interpretationen möglich ist oder was wahrscheinlich ist? Als Historikerinnen und Historiker müssen wir letzteres wählen, auch wenn wir damit Gefahr laufen, nicht die reale Vielfalt des Lebens, sondern nur den «mainstream» zu erfassen. Im Falle der Vasenbilder lässt die Quellenlage m. E. auch gar nichts anderes zu.

3. Die Gattung Vasenbild: Spiegel verbreiteter Vorstellungen

Ein Vasenbild ist etwas anderes als ein Epos, eine Tragödie oder eine philosophische Abhandlung. Die Vasenmaler waren in den seltensten Fällen die Erfinder der jeweiligen Bildkomposition. In der Regel bedienten sie sich der Bild- und Figurentypen, die andere (darunter auch manche Vasenmaler) kreiert hatten, bzw. variierten sie.

Die Quellenlage erlaubt uns nicht, zu verfolgen, wie und von wem die Auswahl an mythischen Themen getroffen wurde, wie ihre Gestaltung bestimmt wurde, wie Neuerungen zustande kamen. Wir wissen nichts über das quantitative und qualitative Verhältnis von Auftragsarbeit und freiem Angebot.[14] Der Kreis der Rezipienten wurde durch das Format und die Funktion der Bildträger

von vornherein eingeschränkt.[15] Die (praktische oder ideelle) Funktion der Gefäße ermöglicht es bis zu einem gewissen Grad, den Benutzungskontext der Bilder zu rekonstruieren. Daraus lassen sich durchaus Schlüsse auf die Funktion der Bilder ziehen.[16] Eines kann man jedoch sicher sagen: Es kann nicht die Funktion von Vasenbildern gewesen sein, Botschaften zu verkünden im Sinne originärer Erkenntnisse oder individueller Mitteilungen. Vasenbilder können aber sehr wohl eine Resonanz von zeitgenössischen Diskursen, ein Spiegel aktueller Interessen, Phobien, Obsessionen sein. Man kann von der Materialgruppe Vasenbilder eher erwarten, dass sie Zeugnisse für allgemein verbreitete Ansichten und Positionen sind als dass sie Fragen aufwerfen, wie ein Dichter oder ein Philosoph sie stellen würde.

Zu konkreteren Argumenten:

4. Vorläufer der Mythenbilder: die Tradition der Bilder der Lebenswelt

Der Bedarf an und die Gestaltung von Mythenbildern war sekundär zu dem Bedarf an und der Gestaltung von Bildern der Lebenswelt.

Der größte Bedarf an Mythenbildern auf Vasen bestand in Athen, also dort, wo auch die Masse von Vasenbildern aus dem Bereich der Lebenswelt angefertigt wurde und wo im mittleren 8. Jh. v. Chr. die ersten Handlungsbilder entstanden waren, mit lebensweltlichen Themen. Bilder mit mythischen Figuren kamen erst zwei Generationen später hinzu.[17] Das Interesse an Bildern der Lebenswelt kann also Indizien liefern für das Interesse an Bildern mit mythischen Themen.[18]

Die Mythenbilder stehen bis in die klassische Zeit hinein hinsichtlich ihrer Darstellungs- und Erzählweise in einer Tradition, die in geometrischer Zeit einsetzt.[19] Handlungsbilder wurden im 8. Jh. v. Chr. vor allem in Athen für Themen entwickelt, bei denen es um wiederkehrende, exemplarische Aktivitäten ging. Die Darstellungen zielten auf charakteristische, überindividuelle Züge von Menschen in bestimmten Rollen und Situationen ab, nicht auf Abbildung im Sinne einer Wiedergabe von visuell Wahrnehmbarem. Das betrifft auch die räumlichen Verhältnisse und die Zuordnung der Figuren zueinander. Die Bilder konnten der optischen Anschauung widersprechen, etwa wenn man zugleich den Leichnam und das Leichentuch sah.[20]

Eine solche Darstellungsweise von menschlichen Figuren und ihren Interaktionen ist für mythische Erzählungen, die das Schicksal bestimmter, unverwechselbarer Individuen in ferner Vergangenheit in seinem Verlauf, d. h. mit Veränderungen in Zeit und Raum schildern, denkbar ungeeignet. Dennoch wurde für die Mythenbilder ebenfalls eine charakterisierende, nicht illustrierende Darstellungsweise gewählt. Es wurde nicht der Versuch gemacht, einen zeitlichen Ablauf (etwa durch aneinander gereihte Bilder) zu visualisieren, sondern nach der gleichen Logik, mit der Prothesis und Ekphora, der Leichnam und das Leichentuch in einem Bild gezeigt wurden, wurde nun der trinkende und der schlafende Polyphem, das vor den Toren Trojas stehende und das auf Rollen in die Stadt gezogene Pferd in ein und demselben Bild präsentiert.[21]

Ich gehe einen Schritt weiter und behaupte, dass auch die Motivation für Bilder in dieser Tradition stand und die Logik hinter der Auswahl mythischer Themen für Bilder der Logik hinter der Auswahl von Themen der Lebenswelt entsprach.

Es ist den Bildern des 8. Jhs. v. Chr. gemeinsam, dass sie besondere Begebenheiten des menschlichen Lebens thematisieren, und dies bei unterschiedlichen Funktionen der Bildträger. Sie thematisieren Ereignisse, bei denen sich die soziale Struktur der Gesellschaft manifestierte, indem Menschen bei der Ausübung der ihrer sozialen Rolle zukommenden Aufgaben dargestellt waren (wie z. B. Totenfeiern). Sie thematisieren ferner Ereignisse, die eine besondere Herausforderung bzw. Bewährungsprobe für den Einzelnen darstellten (wie Jagd, Krieg, Bedrohung durch wilde Tiere).[22] Die Bilder auf den Grabgefäßen luden nicht zum Nachdenken über die Vergänglichkeit des Lebens ein, sondern sie kamen mit der Visualisierung von prestigeträchtigen Ritualen dem Anspruch auf sozialen Status nach. Auch Bilder eines von den Fängen wilder Tiere gepackten Mannes (*Beitrag Junker Abb. 2*)[23] oder eines Schiffbruchs mit tödlichen Folgen[24] sind keine Bilder von beliebigen Schicksalen. Der Mann wird von wilden Tieren gefressen, weil er sich in die Wildnis begeben hat, die Menschen schwimmen als Leichen im Meer, weil sie sich den Gefahren der Seefahrt ausgesetzt haben. Beide Todesfälle treffen Menschen, die sich vorbildlich verhielten. Die Bilder sind keine Appelle, sich fressen zu lassen oder sich aufs Meer zu begeben, sie sind aber auch keine Bilder von alltäglichen Todesfällen. Die Bilder bewerten indirekt, indem diese Todesfälle im Bild verewigt, andere, weniger ruhmreiche, nicht im Bild thematisiert werden.

Als die frühesten Bilder mit mythischen Themen entstanden, hatte es sich als Aufgabe von Bildern etabliert, allgemeinverbindliche Werte, Vorstellungen, Verhaltensweisen zu vermitteln, mithin Inhalte, die nicht zu distanzierter Kontemplation, sondern zu persönlicher Stellungnahme aufforderten. Diese Erwartungshaltung gegenüber Bildern können wir auch für die Mythenbilder voraussetzen. Das könnte sich dann im Laufe der Zeit geändert haben; die hier angeführten Argumente sprechen m. E. dagegen.

5. Das Interesse am Mythos: der Nutzen für die Gegenwart

Die frühesten Mythenbilder geben noch ein weiteres Argument für affirmative Interpretationen an die Hand: Mythische Figuren sind Figuren der Vergangenheit. Die Vergangenheit (die von uns als mythisch wie auch die von uns als historisch bezeichnete) war, wie wir am deutlichsten im Athen des 5. Jhs. v. Chr. sehen können, vor allem durch ihren Nutzen für die Gegenwart und die Zukunft von Interesse. Die Aktualität mythischer Figuren erwies sich dadurch, dass sie geläufig zum Vergleich mit und als Exempla für die Gegenwart angeführt wurden, im Positiven wie im Negativen.[25] Von Bildern mythischer Figuren ist demnach zu erwarten, dass sie gleichermaßen für aktuelle Interessen eingesetzt wurden, und zwar in normativer Absicht, als Maßstab für Personen oder Begebenheiten zur Entstehungszeit der Bilder.

Bezeichnenderweise kamen Bilder mythischer Thematik erst zu einer Zeit auf, für die sich ein akutes Interesse an der Vergangenheit nachweisen lässt. Die Inanspruchnahme tatsächlicher oder fiktiver Vorfahren für die Interessen der Gegenwart ist für das späte 8 Jh. v. Chr. archäologisch greifbar durch den Beginn von Kulthandlungen an bronzezeitlichen Gräbern.[26] Es war eine Zeit, in der die jungen Polisgemeinschaften identitätsstiftender Klammern bedurften.

6. Die Verwendung gleicher Bildtypen für mythische und nichtmythische Figuren: Vergleiche mythischer mit nichtmythischen Figuren

Bilder sind prinzipiell insofern offen, als es nicht möglich ist, die Eindeutigkeit der Bezeichnung zu erzielen wie in einer sprachlichen Darstellung.[27] Das Bild vermag es nicht, eine Figur darzustellen, die niemand anderes ist als beispielsweise Herakles. Jedes Heraklesbild ist zugleich das Bild von einem Mann, und jemand, der noch nie etwas von Herakles gehört hat, wird in einem Heraklesbild eben das Bild eines Mannes mit Löwenfell sehen.

Die Eigenart figürlicher Bilder, immer auch nicht für ein Individuum spezifische Eigenschaften darzustellen, wurde auch gezielt eingesetzt. Es gibt Bildtypen, die sowohl für narrative Bilder wie auch für nichtnarrative Szenen mit anonymen Figuren[28] verwendet wurden: z. B. Zweikampfszenen, Gefallenenbergung, Kriegerabschied.[29] Diese Bilder veranschaulichten Taten oder Situationen, die nicht für eine konkrete Tat oder Situation einer bestimmten Figur spezifisch waren und daher von den Betrachterinnen und Betrachtern auf die gesamten durch die Figurentypen veranschaulichten Personengruppen (‹Kämpfer›, ‹tote Krieger›, ‹gute Kameraden›, ‹Väter› etc.), darunter auch unterschiedliche mythische Figuren, bezogen werden konnten. Die gleichen Bildtypen konnten die Szenen aber auch konkretisieren – durch Hinzufügung von Beischriften, Ausstattung der Figuren mit kennzeichnenden Attributen oder Einbindung in einen größeren Zusammenhang – und (indem sie dadurch bei den Betrachterinnen und Betrachtern die Erinnerung an bekannte Erzählungen aufriefen) die Taten und Situationen bestimmter, benennbarer Figuren des Mythos veranschaulichten.

Dass dies möglich war, ist ein äußerst bemerkenswertes Phänomen, denn es ist gerade das Charakteristikum des Mythos, eine bestimmte, unwiederholbare Begebenheit einer bestimmten, unverwechselbaren Figur zu erzählen. Wenn trotzdem mythische Figuren in Bildtypen erscheinen, die für den Bereich der Lebenswelt üblich waren und anonyme Figuren in Bildtypen, wie man sie von Mythenbildern kannte, dann ist die bemerkenswerte Übereinstimmung der Darstellung Zeugnis für eine Übereinstimmung der Sicht auf diese Figuren und der Bewertung ihrer Aktionen – sofern die mythischen Figuren der narrativen Bilder und die anonymen der nichtnarrativen Bilder gewisse grundlegende Gemeinsamkeiten aufweisen (z. B. in Bezug auf Geschlecht oder Tätigkeitsbereiche).[30]

Die übereinstimmende Darstellung von mythischen und nichtmythischen Figuren entspricht dem Vergleich auf der sprachlichen Ebene – mit dem essentiellen Unterschied, dass bei einem sprachlichen Vergleich dem Hörer oder Leser die verglichenen Figuren als voneinander unterscheidbare Figuren explizit präsentiert werden, während bei Bildern in der Regel gerade nicht die zu vergleichenden Figuren nebeneinander gezeigt werden, sondern die Vergleichsarbeit Sache der Betrachterinnen und Betrachter ist: In Kenntnis der Darstellungskonventionen erinnern sie sich bei der Wahrnehmung eines Bildes an andere Bilder, die – im gleichen Figurentypus oder im gleichen Bildtypus – eine andere Figur präsentiert haben oder zu präsentieren pflegen.

Sind mythische und anonyme Figuren bei der gleichen positiv bewerteten Aktion dargestellt (z. B. der Bergung eines Gefallenen), so werden einerseits die anonymen Figuren in das Assoziationsspektrum, das die mythische Figur aufgrund ihres Erzählwertes aufruft, einbezogen und andererseits die mythische Figur eben dadurch, dass sie Dinge tut, die auch jeder tun könnte bzw. sollte, auf die Ebene eines erreichbaren Vorbildes gestellt.

Die Absicht, durch Übereinstimmung mythischer und nichtmythischer Figuren normative Vorstellungen zu vermitteln, zeigt vielleicht am deutlichsten die Beobachtung, dass mythische Figuren in Bildtypen erscheinen können, die der mythischen Erzählung nicht entsprechen oder ihr sogar widersprechen.

Die Erzählung der Begegnung von Kirke und Odysseus war durch die Odyssee (10, 308–347) vorgegeben, und die frühesten attischen Bilder des 6. Jhs. v. Chr. schmückten diese Geschichte weiter aus.[31] Im Epos erschrickt Kirke, als sich Odysseus ihrem Zaubertrank gegenüber resistent erweist, meistert die Situation dann aber souverän und nimmt Odysseus als Bettgenossen und Gast auf. In Bildern der klassischen Zeit (*Abb. 1*) ist sie hingegen vor Odysseus auf der Flucht, in dem zur gleichen Zeit weit verbreiteten Bildtypus der sog. Frauenverfolgung (*Abb. 2*).[32] Der Bildtypus visualisiert die Normvorstellung von männlicher Aktion und weiblicher Reaktion, indem sie den Mann als den Wählenden und im wörtlichen Sinne Zugreifenden, die Frau als die ohne ihr Zutun Gewählte und sich dem Mann vergeblich Entziehende zeigt. Das Bild stellt also das Verhältnis der beiden als ein der Norm entsprechendes dar (Odysseus als der Überlegene und Begehrende, Kirke als die Entmachtete und Reagierende) und widerspricht damit der im Epos geschilderten Situation, wie auch der mythischen Gestalt der Heliostochter Kirke: In der Odyssee ist es Kirke, die Odysseus einlädt, mit ihm das Lager zu teilen.

Die Angleichung der mythischen Figur an anonyme Figuren auf der visuellen Ebene zieht eine Angleichung auf inhaltlicher Ebene nach sich: Kirke ist in diesen Bildern nicht mehr die mächtige Zauberin, sondern eine Frau, die von Odysseus beherrscht wird.

Ein zweites Beispiel für eine bewertende Aussage über eine mythische Figur mithilfe eines für anonyme Figuren etablierten Bildtypus wären Bilder der Eriphyle, der Frau des Sehers Amphiaraos. Sie ließ sich mit einem Halsband dazu bestechen, ihren Mann ins Verderben zu schicken. Wenn sie in klassischer Zeit in einem Bildtypus erscheint, der den Betrachterinnen und Betrachtern von den sog. Liebeswerbungen vertraut war, dann wird vor Augen geführt, dass sich die Heroine nicht so verhält, wie es sich für eine Ehefrau gehört. Sie empfängt einen Fremden und nimmt von ihm ein Geschenk an.[33]

Abb. 1 Kirke flieht vor Odysseus; Lekythos, Erlangen, Universität I 261.

Abb. 2 Anonyme Frauenverfolgung; Halsamphora, Berlin, Staatliche Museen F 2346.

Im Falle des Bildtypus der Liebeswerbung erscheinen Frauen in einer Situation, die für eine Ehefrau negativ bewertet würde, und eben diese negative Bewertung wird durch die Wahl des Bildtypus für Eriphyle vorgegeben.

7. Die ikonographische Angleichung unterschiedlicher mythischer Figuren: Vergleiche verschiedener mythischer Figuren

Für die bildliche Darstellung mythischer Erzählungen wurden seit dem 7. Jh. v. Chr. bestimmte Bildtypen entwickelt. Wenn ein Bildtypus, der sich für eine bestimmte Begebenheit mit bestimmten mythischen Protagonisten etabliert hatte, für andere mythische Figuren verwendet wurde, dann wurde auf diese Weise wiederum ein Vergleich mit bildlichen Mitteln angestrebt. Punktuelle Gemeinsamkeiten mythischer Figuren wurden zu parallelisierenden oder kontrastierenden Zwecken eingesetzt.

Wenn die vor Menelaos fliehende Helena im dritten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. auf einem attischen Vasenbild so dargestellt wurde, wie attische Vasenmaler die vor Aias fliehende Kassandra darzustellen pflegten – bei einem Götterbild, in diesem Fall sogar einem der Athena, Schutz suchend, mit aufgelösten Haaren, teilweise entblößtem Körper – so wird jede Person, die die mythischen Schicksale von Kassandra und Helena kennt, beim Anblick dieses Bildes nicht nur Helena sehen, sondern auch an Kassandra denken, und es wird ihr bewusst werden, dass das Schicksal beider Frauen nur einen Moment lang vergleichbar war (dass sie nämlich beide einem wütenden Mann ausgeliefert waren).[34] Das Schicksal der Helena wird gleichsam vor der Folie des Schicksals der Kassandra gesehen, und dabei werden Gegensätze alles andere überlagern. Auch Züge der Helena, die nicht notwendigerweise als gegensätzlich zu solchen der Kassandra erscheinen müssten, werden vor diesem Hintergrund als kontrastiv wahrgenommen werden. Durch den Vergleich wird die Bewertung der Helena vorgegeben.

Wenn Klytemnästra auf Vasen der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. die Axt gegen ihren Sohn schwingt, so wie ein Krieger das Schwert gegen einen Feind (*Abb. 3*),[35] dann werden nur diejenigen, die Klytemnästra und Orestes nicht kennen, diese Bilder als Tötungsszene lesen. Es ist nicht die Intention der Bilder, eine Frau zu zeigen, die ihren Sohn ermordet, sondern eine Frau, die mit ihrem Verhalten die Grenzen überschreitet, die ihr als Frau und als Mitglied der menschlichen Gemeinschaft gesetzt sind. Kennerinnen und Kenner des Mythos wissen, dass nicht Klytemnästra Orest töten wird, sondern er sie.

Abb. 3 Klytemnästra und Orest bei der Ermordung des Aigisthos; Kelchkrater, Boston, MFA 63.1246.

8. Übereinstimmende Bilder unterschiedlicher mythischer Figuren: Konvergenz der Bewertung

Noch deutlicher wird die Intention, mit Bildern mythischer Figuren affirmative Aussagen zu machen, wenn innerhalb eines begrenzten Zeitraums unterschiedliche mythische Figuren mit übereinstimmenden Zügen oder Verhaltensweisen dargestellt werden. Die in den Bildern vorgegebene Bewertung der Figuren tritt als solche umso klarer hervor, je stärker diese Züge und Verhaltensweisen von denen abweichen, die durch die Erzählungen vorgegeben waren.

Nicht nur Kirke erscheint im 5. Jh. v. Chr. im Bildtypus der sogenannten Frauenverfolgung, während sie im 6. Jh. v. Chr. als die wirkmächtige Zauberin präsentiert wurde. Auch Medea wird in klassischer Zeit in diesem Bildtypus dargestellt: Sie flieht vor Theseus (*Abb. 4*).[36] Dabei geht es nicht um ein sexuelles Verhältnis. Medeas Anschlag auf ihren Stiefsohn wurde vereitelt, daraufhin musste sie Attika verlassen. Auch dieser Sachverhalt kann mit dem Bildtypus der Frauenverfolgung visualisiert werden, da dieser auf die Unterscheidung von Agierenden und Reagierenden fokussiert.

Abb. 4 Medea flieht vor Theseus; Pelike, Athen, NM 13 026.

Gemeinsam ist diesen Bildern der klassischen Zeit das Anliegen zu zeigen, dass gefährliche mythische Frauen wie Kirke und Medea beherrschbar sind.

9. Die Reduktion auf einen Bildtypus für eine Episode: einseitiger Blick

Eine weitere Möglichkeit, die Sicht auf eine mythische Figur zu steuern, im Sinne einer Bewertung ihres Handelns, ist die Konstanz in der Wahl des Bildtypus.

Der Aufbruch der Helena mit Paris nach Troja wird in literarischen Versionen sehr unterschiedlich dargestellt. Helena kann als die pflichtvergessene Ehefrau, als Opfer des Paris oder auch als ganz Unbeteiligte erscheinen.[37] Auf attischen Vasenbildern des 5. Jhs. v. Chr. wird sie bemerkenswert konform präsentiert, nämlich wie eine Braut, die auf die Hochzeit eingestimmt wird oder die ihrem zukünftigen Gatten in ihr neues Heim folgt.[38] Diese Darstellungen stammen aus einer Zeit, in der die Hochzeit anonymer Figuren ein häufiges Thema auf attischen Vasen war.[39]

Solche Bilder können unterschiedlich gelesen werden, aber als Bilder laden sie nicht zu Überlegungen über Entscheidungen oder Gewissensnöte ein. Als Bilder machen sie eine klare Aussage über Helena, sie ist – wie die Braut – der passive Part des Paares. Anstelle der Familie der Braut erscheint jeweils Aphrodite mit ihren Wirkmächten. Sie ist diejenige, die dem Paris Helena mitgibt, sie ist die Verantwortliche. Man hätte Helena und Paris nebeneinander gehend darstellen können, wie bei einer Prozession. Aber die Bilder zeigen nicht, was nicht sein darf. Sie zeigen sogar normenwidriges Verhalten so, dass die Norm klar erkennbar ist.

10. Mythische Figuren in nichtnarrativen Bildern: Bewertung durch Kontext

Auch bei Darstellungen mythischer Figuren außerhalb von narrativen Kontexten kann der Bildtypus (bzw. die Kombination mit anderen Figuren) vorgeben, was über die Figur mitgeteilt werden soll bzw. welche Aspekte ihres Erzählwertes abzurufen sind.

Auf einem Wassergefäß, das anlässlich der Bestattung einer Frau als Opfer dargebracht wurde, sind die Schwestern Klytemnästra, Helena und Timandra im Kreise von verwandten weiblichen Figuren dargestellt und durch ihr Sitzmotiv als die Hauptfiguren herausgehoben.[40] Gemeinsam ist ihnen, dass sie von Aphrodite für den Frevel ihres Vaters Tyndareos mit dem Schicksal bestraft wurden, untreue Ehefrauen zu sein. Das Bild zeigt die Frauen in lockeren Zweier- und Dreiergruppen, wie in sogenannten Frauengemachszenen. Es ist keine Hand-

lung dargestellt. Ungewöhnlicherweise sind Klytemnästra und Helena hier mit ihren Kindern, also in ihrer Eigenschaft als Mütter dargestellt. Es wird also thematisiert, dass sie nicht nur ihren Ehemännern, sondern auch deren Oikos Unrecht taten.

Das Bild der unteren Zone zeigt die Frauen Thebens, die Pentheus zerreißen, eine Strafe des Dionysos sowohl für das Opfer wie auch für dessen vom Gott getriebene Mörderinnen.[41] Das Handlungsbild wie auch das nichtnarrative Bild der oberen Zone haben gemeinsam, dass sie Frauen zeigen, deren Verhalten von einer Gottheit gelenkt wird und die Entsetzliches tun. Dieses Entsetzliche wird in dem oberen Bild nicht dargestellt. Die Kombination und die Umgebung der mythischen Schwestern machen aber eine eindeutige Aussage über die Tyndariden.

11. Konkrete inhaltliche Bezüge des Bildthemas zum Bildträger

Schließlich gibt es Fälle, in denen der Bildträger eine bestimmte Sicht der mythischen Figuren bzw. der mythischen Erzählung vorgibt oder nahe legt.

Die Geschichte des Parisurteils mag durchaus Stoff für unterschiedliche Reflexionen geben. Wird diese mythische Episode auf einem Elfenbeinkamm dargestellt,[42] so ist damit der Fokus auf Schönheit festgelegt, ob es sich nun bei diesem Kamm um ein Hochzeitsgeschenk, ein Weihgeschenk oder eine Grabbeigabe handeln mag.

Ein Bild der Opferung eines jungen Mädchens auf einem spätarchaischen Sarkophag ruft das Schicksal der Polyxena nach dem Fall von Troja wach und verengt die Erinnerung an diese mythische Begebenheit auf die Gemeinsamkeiten zwischen der bestatteten Frau und dieser mythischen Figur: dass nämlich beide plötzlich und zu früh ihr Leben lassen mussten.[43]

Es gibt ferner Fälle, in denen ein gängiger Bildtypus für einen bestimmten Bildträger abgewandelt wurde. Auf einer Kalpis des Berliner Malers ist die zum Zeitpunkt der Entstehung des Gefäßes schon drei Generationen lang als Bildthema attischer Vasen geläufige Erzählung von der Tötung des Troilos auf das Gegenüber der Polyxena und des Achill reduziert.[44] Der Bildtypus wurde so präsentiert, dass die Benutzerin des Gefäßes die Darstellung auf ihr eigenes Tun beziehen konnte. Das Bild lenkt den Blick auf die Gefahr, die der Parthenos am Brunnenhaus drohen kann.

12. Die Dynamik der Veränderungen

Schließlich muss man nach inhaltlichen Gründen für die erstaunlich rasch erfolgenden Veränderungen in den bildlichen Darstellungen mythischer Themen vom 7. bis zum 4. Jh. v. Chr. fragen. Dieser Wandel betrifft den Stil, die Erzählweise, die Auswahl der Themen, auch die Ikonographie der Figuren und der Bildtypen. Man sieht den Bildern an, dass es immer neue Impulse gegeben hat, ein ständiges Interesse, auch mythische und damit nur beschränkt variable Figuren immer neu zu sehen.

Diese Veränderungen können das Ziel haben, neue Fragen aufzuwerfen, zu einer Auseinandersetzung mit den Bildern in einer Weise anzuregen, wie es sie zuvor nicht gegeben hatte. Eine derartige Dynamik von Veränderungen ist aber kaum verständlich ohne die Motivation, mit einer neuen Sicht auf eine Frage auch eine neue Lösung zu präsentieren. Im Einzelnen lässt sich darüber diskutieren, worin die neue Sicht bestand.[45] Man kommt m. E. jedoch nicht darum herum, nach inhaltlichen Gründen für Veränderungen zu suchen.

Zusammenfassung

Bilder mythischer Figuren auf griechischen Vasen können ergebnisoffen zum Nachdenken und Diskutieren über Probleme des menschlichen Lebens anregen, und sie können Bewertungen über die dargestellten Figuren und ihr Handeln vorgeben, indem sie die Figuren als Vorbilder oder abschreckende Beispiele präsentieren. Mir ging es darum, Argumente zu sammeln, die diese letztgenannte, affirmative Interpretation von Mythenbildern unterstützen.

Mit dieser Interpretation ist aber weder eine «aufdringliche Pädagogik» gemeint, die die Vasenbilder als «visuelle Mahntafeln»[46] versteht, noch eine moralisierende Absicht, denn wer hätte mit diesen Bildern wen erziehen oder zur Moral mahnen sollen? Mythenbilder wurden nicht erfunden, tradiert, variiert und betrachtet, um einem Bedarf an Pädagogik nachzukommen, sie erfüllten vielmehr einen Bedarf an Partizipation.

Die Mythen selbst sind Erzählungen, die kleineren und größeren Gruppen (im Maximalfall allen Griechen) über räumliche und zeitliche Distanzen hinweg Gemeinsames boten: Schicksale, die alle kannten, mit wirkungsstarken Mächten, denen alle ausgeliefert waren, und Protagonisten, die vielfältige Anschlussmöglichkeiten und Projektionsflächen boten.

Die Mythen als solche ließen Freiraum für individuelle Variationen durch Dichter oder z. B. Maler, auch Vasenmaler. Die, die den Mythos dann darstellten, sei es sprachlich oder bildlich, mussten sich entscheiden für eine bestimmte Sicht, für eine bestimmte Wertung der Figuren. Jedes Mythenbild war per se (durch seine Auswahl und Gestaltung) eine Äußerung über den Mythos. Jedes Bild war eine Stellungnahme, war Partei, denn es konnte nicht eine Erzählung oder eine Person in ihrer Komplexität visualisieren, es war stets Konkretisierung.

Bei Mythenbildern auf Vasen kam hinzu, dass sie Bilder in persönlichem Besitz waren. Dadurch war einerseits die Offenheit der Interpretationsmöglichkeiten eingeschränkt, da individuelle und strukturelle Eigenschaften der besitzenden Person wie auch die jeweilige Nutzung bzw. Inszenierung der Bilder bestimmte Lesarten der Bilder vorgaben bzw. bestimmte Lesarten ausschlossen. Andererseits konnten sich die Möglichkeiten der Interpretation ändern, denn der Kontext der Bilder in Privatbesitz war ein latent labiler; Besitzer wie Funktion der Bildträger konnten wechseln.

Mythenbilder auf Vasen konnten Positionen bestärken und Werte bestätigen, sie konnten zum Nachdenken anregen und Widerspruch provozieren. Ich bezweifle nur eines: dass sie neutral sein konnten – oder sollten.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Institut für Klassische Archäologie, Universität Erlangen; Foto: Georg Pöhlein
Abb. 2: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin
Abb. 3: Foto: Copyright Museum of Fine Arts, Boston
Abb. 4: Foto: Copyright Athen, Nationalmuseum

ABKÜRZUNGEN

Beazley Archive	Beazley Archive Database, Report Number
Giuliani 2003	L. Giuliani, Bild und Mythos (München 2003)
Knittlmayer 1997	B. Knittlmayer, Die attische Aristokratie und ihre Helden (Heidelberg 1997)
Muth 2006	S. Muth, Bilder des Troia-Mythos in der griechischen Kunst, in: M. Zimmermann (Hrsg.), Der Traum von Troia (München 2006) 71–88
Rystedt – Wells 2006	E. Rystedt – B. Wells (Hrsg.), Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery (Stockholm 2006)
Shapiro 1990	H. A. Shapiro, Old and New Heroes: Narrative, Composition, and Subject in Attic Black-Figure, ClAnt 9, 1990, 114–148
Wünsche 2008	R. Wünsche (Hrsg.), Starke Frauen (München 2008)

ANMERKUNGEN

1 Siehe dazu den Forschungsüberblick bei Knittlmayer 1997, 15–17.
2 N. Himmelmann, Klassische Archäologie. Kritische Anmerkungen zur Methode, JdI 115, 2000, 312.
3 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. bes. 276–293; dies., Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. (Berlin 2008) besonders 633–638.
4 Muth a. O. (Anm. 3; 2006) 284–293; ebenda 284: «Die attische Gewaltikonographie funktioniert themenunabhängig und damit auch bewertungsneutral.»
5 K. Junker, Griechische Mythenbilder. Eine Einführung in ihre Interpretation (Stuttgart 2005) 62 f. 109–139. 162–170; zustimmend T. Hölscher, Rezension zu Junker, RA 2006, 419; vgl. Muth (2006) 80–83: anthropologische Grundkonzepte.
6 So auch mit Emphase R. T. Neer, Style and Politics in Athenian Vase-Painting (Cambridge 2002) besonders 24–26.
7 Vgl. die Kritik, die Ch. Kunze, Dialog statt Gewalt. Neue Erzählperspektiven in der frühklassischen Vasenmalerei, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik (Stuttgart 2005) 50 Anm. 25 an S. Muths Ansatz äußert.
8 Siehe unten zu Punkt 2.
9 R. von den Hoff, „Achill, das Vieh«? Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern, in: Fischer – Moraw a. O. (Anm. 7) 227 spricht von «bildimmanenten Bewertungsmaßstäben»; er zeigt ebenda 227–245, wie man diese analysieren kann. Vgl. B. Borg in: Seidensticker – Vöhler a. O. (Anm. 3) 248–257; B. Kreuzer, Zurück in die Zukunft? ‹Homerische› Werte und ‹solonische› Programmatik auf dem Klitiaskrater in Florenz, ÖJh 74, 2005, 175–224.
10 Shapiro 1990, 114–148; Himmelmann a. O. (Anm. 2) 308; Muth 2006, 71–88.
11 Siehe z. B. Knittlmayer (1997) passim, besonders 109–119; Muth 2006, 82 f.
12 Vgl. Hölscher a. O. (Anm. 5) 419.
13 Bei der Masse der Vasenbilder besteht durchaus die Möglichkeit, dass das eine oder andere Mal die ganz individuelle Sicht einer Person (Vasenmaler? Auftraggeber?) zu fassen ist.
14 Siehe I. Scheibler, Griechische Töpferkunst ²(München 1995) 137–160.
15 Ausnahmen sind öffentlich plazierte Gefäße wie z. B. die monumentalen Grabvasen des 8. und auch noch des 7. Jhs. v. Chr. oder als Weihgeschenke deponierte Vasen.
16 Siehe hierzu: J. H. Oakley, Rez. zu Neer (Anm. 6), AJA 107, 2003, 509 f.; S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jh. v. Chr. (Berlin 2005).
17 Giuliani 2003; 39–114; A. Snodgrass, Archaeology and the Emergence of Greece (Ithaca 2006) 365–380; siehe auch den Beitrag von K. Junker in diesem Band.
18 Siehe dazu z. B. die Beobachtung von Shapiro 1990, 121 f., dass die frühesten attischen Vasen mit einem Thema der Ilias die Leichenspiele für Patroklos wiedergeben – zu einer Zeit, als Pferde und Wagenfahrt Lieblingsthemen attischer Vasenbilder waren.
19 N. Himmelmann, Erzählung und Figur in der archaischen Kunst (Mainz 1967) 73–100; siehe auch Shapiro 1990, 143 f. (mit Verweis auf die Vorliebe für früharchaische attische Vasenbilder mit sehr vielen Figuren, deren Vorläufer er in der spätgeometrischen Vasenmalerei sieht).
20 G. Ahlberg, Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art (Göteborg 1971) Abb. 2–4. 7. 8 und öfter. Zum Thema: D. Boschung, Wie das Bild entstand. Kunstfertigkeit, Ruhmsucht und die Entwicklung der attischen Vasenmalerei im 8. Jahrhundert v. Chr, in: H. von Hesberg (Hrsg.), Medien in der Antike (Köln 2003) 29–42; S. Hiller, The Prothesis Scene. Bronze Age – Dark Age Relations, in: Rystedt – Wells 2006, 183–190.
21 Himmelmann a. O. (Anm. 19) 83–93; Giuliani 2003, 77–114.
22 Boschung a. O. (Anm. 20) 21–49; J. Crouwel, Chariot Depictions – From Mycenaean to Geometric Greece and Etruria, in: Rystedt – Wells 2006, 165–170; S. Langdon, Maiden Voyage: From Abduction to Marriage in Late Geometric Art, in: Rystedt – Wells 2006, 205–215.
23 B. Schweitzer, Die geometrische Kunst Griechenlands (Köln 1969) 56 Abb. 69; S. Langdon in: Rystedt – Wells 2006, 208–210 Abb. 3–4; K. Junker in diesem Band mit Anm. 21 Abb. 2.
24 Giuliani 2003, 73 Abb. 9.
25 M. Meyer, Bilder und Vorbilder, ÖJh 74, 2005, 294–299. – Negative Beispiele: Antiph. 1, 17 bezeichnet eine Gattenmörderin als zweite Klytemnästra.
26 C. M. Antonaccio, An Archaeology of Ancestors (Lanham 1995); D. Boehringer, Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit (Berlin 2001).
27 Siehe dazu Giuliani 2003, 21–37.

28 Sowie unter Umständen auch für nichtnarrative Szenen mit mythischen Figuren: Der Bildtypus der Gefallenenbergung beispielsweise wurde um 700 v. Chr. für anonyme Darstellungen kreiert (nichtnarrativ: das Bild veranschaulicht nicht das Schicksal zweier benennbarer Figuren; die Betrachter können es auf unterschiedliche Figuren beziehen). Im 6. und frühen 5. Jh. v. Chr. konnten den Figuren Beischriften hinzugefügt und die Bilder dadurch als Darstellungen des Ajax mit der Leiche Achills präsentiert werden (narrativ: in der Aithiopis wurde diese Episode erzählt).

Ferner konnte im gleichen Bildtypus die Bergung einer toten Amazone durch eine Kameradin wie auch die Bergung Penthesileas durch Achill dargestellt werden (beides nichtnarrative Szenen: es gibt keine Erzählung, die entsprechende Begebenheiten schildert); Giuliani 2003, 140–143 Abb. 23 b; 24; M. Meyer, Strategien visueller Kommunikation am Beispiel attischer Vasenbilder, in: G. Grabherr – B. Kainrath (Hrsg.), Akten des 11. Österreichischen Archäologentages in Innsbruck 23.–25. 3. 2006 (Innsbruck 2008) 172–175 Abb. 7. 8 (Beazley Archive 302028). – Amazonen: D. von Bothmer, Amazons in Greek Art (Oxford 1957) 95–97 Nr. 59–66 Taf. 61, 3–6; Wünsche 2008, 104. 111. 379f. Kat. 28. 39 Abb. 8,1; 8,14; Beazley Archive 301998; Beazley Archive 7008.

29 Zweikampf: Muth a. O. (Anm. 3); Gefallenenbergung: siehe vorige Anm.; Kriegerabschied: A. B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (Frankfurt 1992); B. Reichardt, Mythische Mütter. Thetis und Eos in der attischen Bilderwelt des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr, in: M. Meyer (Hrsg.), Besorgte Mütter und sorglose Zecher (Wien 2007) 36–61.

30 Weisen sie keine grundlegenden Gemeinsamkeiten auf, entfällt die Grundlage für eine übereinstimmende Bewertung: Bei den Lekythenbildern von Athenerinnen, die von Hypnos und Thanatos zu Grabe getragen werden, beschränkt sich die Gemeinsamkeit mit dem Krieger Sarpedon (für den der Bildtypus erfunden wurde) auf den Zustand, in dem sich die Dargestellten befinden: sie sind in der «Obhut» von Hypnos und Thanatos. M. Recke, Gewalt und Leid (Istanbul 2002) 60–64. 288 Taf. 42. 43; J. H. Oakley, Picturing Death in Classical Athens (Cambridge 2004) 125–137 Abb. 88–97; Reichardt a. O. (Anm. 29) 79.

31 LIMC VI (1992) 52 Nr. 13. 14 mit Abb. s. v. Kirke (F. Canciani); Beazley Archive 300620. 302569.

32 LIMC VI (1992) 53 Nr. 21–26 mit Abb. s. v. Kirke (F. Canciani); Beazley Archive 207587. 209566. 214160. 214240. 43394. – Zu diesen Bildern s. Giuliani 2003, 186–202 Abb. 36–39.

33 LIMC III (1986) 843–846 Nr. 1–3. 5–10. 16 mit Abb. s. v. Eriphyle I (A. Lezzi-Hafter); LIMC VII (1994) 730–733. 746 s. v. Septem (I. Krauskopf). Zur Szene siehe D. Lyons, Dangerous Gifts. Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece, AntCl 22, 2003, 101–110.

34 Meyer a. O. (Anm. 28) 167–171 Abb. 3–4; vgl. Abb. 2. 5. 6.

35 LIMC I (1981) 371–379 Nr. 6. 6a. 7. 9. 10–13. 25 mit Abb. s. v. Aigisthos (R. M. Gais); LIMC III (1986) 715 Nr. 51 s. v. Elektra I (I. McPhee); LIMC VI (1992) 74f. Nr. 14. 16. 17 mit Abb. s. v. Klytaimestra (Y. Morizot); S. Lorenz, Frauen von mörderischer Stärke, in: Wünsche 2008, 279–285.

36 LIMC VII (1994) 937f. Nr. 193. 203–208 mit Abb. s. v. Theseus (J. Neils); ferner: Beazley Archive 216032. 217595. 218237.

37 E. Böhr, Aphrosyne, AA 2000, 113f.; H. A. Shapiro, The Judgment of Helen in Athenian Art, in: J. M. Barringer – J. M. Hurwit (Hrsg.), Periklean Athens and its Legacy (2005) 47–62.

38 Einstimmung: Shapiro a. O. (Anm. 37) 50–53 Abb. 5.7–12. – Überführung: Shapiro ebenda 48 Abb. 5.1; 60 mit Anm. 79 (Beazley Archive 217055).

39 J. H. Oakley – R. H. Sinos, The Wedding in Ancient Athens (Madison 2002) passim.

40 A. Schöne, Die Hydria des Meidias-Malers im Kerameikos. Zur Ikonographie der Bildfriese, AM 105, 1990, 163–178 Taf. 25–28,1; Beil. 7. 8; Beazley Archive 220498.

41 Schöne a. O. (Anm. 40) 171–178 Taf. 28, 2; 29; 30 Beil. 7. 9.

42 LIMC VII (1994) 179 Nr. 22 mit Abb. s. v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

43 C. Reinsberg, Der Polyxena-Sarkophag in Çanakkale, in: R. Bol – D. Kreikenbom (Hrsg.), Sepulkral- und Votivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete, 7. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. Kulturbegegnungen im Spannungsfeld von Akzeptanz und Resistenz. Akten des Internationalen Symposiums Mainz, 1.–3. 11. 2001 (Möhnesee 2004) 199–217 Farbtaf. 1; Taf. 85 a–d.

44 Knittlmayer 1997, 81–92. 135 Da45 Taf. 19, 1; Beazley Archive 201992.

45 So wollte F. Felten aus der Veränderung von Kampfszenen im frühen 5. Jh. v. Chr. auf eine «Neubewertung des Kampfthemas» schließen, F. Felten, Blutdurst oder Verhaltensmuster. Zur Bedeutung der Kampfbilder in der archaischen und klassischen griechischen Kunst, in: P. Scherrer u. a. (Hrsg.), Steine und Wege. Festschrift für Dieter Knibbe (Wien 1999) 195–199 (Zitat 198), während S. Muth (Anm. 3) die Veränderungen als immer neue und verbesserte Lösungen sieht, die agonale Situation der Kämpfenden und insbesondere die Figur des Stärkeren herauszustellen.

46 Junker a. O. (Anm. 5) 166.

Structural Analysis as an Approach to Defining the Comic

Mark Stansbury-O'Donnell

Pursuit scenes in Greek vase painting not only encompass a wide range of individual stories, but also require a variety of approaches to understand their meaning. In a fundamental series of articles, C. Sourvinou-Inwood defined a semiotic approach to pursuits, showing that one can decipher a semantic range of signs without necessarily depending upon the mythological identification of the figures.[1] Her comparison of two scenes, a youth pursuing a woman while holding spears, and a second scene that is similar except that the youth is armed with a drawn sword, showed that the substitution of a major sign, the weapon, offered a significant change in the meaning of the scene. While the scene with spears can be described as an erotic pursuit, the scene with the sword has a more lethal intention. She relates the latter formula to the story of Theseus threatening Medea, but concludes that there do not have to be any signifiers of specific mythological identity in order to understand the contrast between the two versions of the pursuit formula, and to recognize that not all pursuits are the same.

Both types of pursuit scenes, with spears and with sword, can be found on a calyx krater in New York attributed to the Persephone Painter (*Fig. 1*).[2] The bottom register of the krater has a youth carrying spears and pursuing a woman in a formulation that matches Sourvinou-Inwood's type of erotic pursuit. On the upper register Odysseus charges Kirke with a drawn sword. Kirke has dropped both skyphos and wand and runs from Odysseus while looking back. The action of Odysseus charging with a drawn sword signifies a show of lethal intent, as Sourvinou-Inwood has noted.[3] Looking at the picture as a narrative using structural analysis, we can define this pair as the nucleus of the composition, performing the core actions that advance the narrative.[4] It follows the normative conventions of the pursuit formula, in which we have an asymmetric pair of actions: a dominant striding figure pursuing a weaker fleeing figure in a strongly directional composition.[5] This same type of structure is found in the scene of the youth pursuing the woman in the frieze below. Comparing the two, however, one can see that the change of sign from spear to sword, as Sourvinou-Inwood argued, signals a potentially more lethal threat to the pursued.

The other figures in both compositions play several structural roles in the narrative. The lower scene has an additional woman, who runs away while turning back and looking at the pursuer – a figure like the Nereids found in Thetis pursuits, indicating that the victim was a member of a group and not wandering alone. Her action confirms the general threat implicit in the youth's action, but since she is not the object of his action, it does not affect her directly in the unfolding narrative. As such, she serves as a catalyst, contextualizing the main pursuit as part of the larger story. Similarly, in the upper scene are two man-animal hybrids, a pig-headed and a horse- or donkey-headed man. The former runs behind Odysseus with both arms forward, while the latter moves away from the nucleus but turns back to look. As catalysts, these figures fill out the story of Odysseus and Kirke, being his metamorphosized sailors, but they also serve additional structural roles in the picture. As indexes, they reference Kirke's earlier action in which her potion transformed them into animals. The painter here, as in most such representations of the episode, has left them as hybrid animal-humans, letting the viewer recognize their metamorphosized state.[6] In this form, they also serve as informants, providing information about the specific identity of the scene as Odysseus and Kirke and distinguishing it from the more prototypical youth with sword pursuit.

Formulating the visual narrative as a pursuit creates a very legible composition, but it also shows that in telling a story, a painter follows visual rather than literary conventions. In the *Odyssey*, Odysseus drinks the potion but remains unchanged after Kirke touches him with her wand. The hero then draws his sword and rushes toward her; rather than flee, Kirke runs under his sword and clasps his knee in lamentation (*Od.* 10, 321–324). After she recognizes him as Odysseus, she invites him into her bed, an invitation that he eventually accepts. Rather than showing Kirke clinging to Odysseus's legs as he strides forward with his sword, vase-painters approach the story

Fig. 1 Attic red-figure calyx krater attributed to the Persephone Painter. New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Amelia E. White, 1941 (41.83).

either as a face-to-face encounter or as a pursuit. In an encounter formulation, Kirke and Odysseus face each other, either standing or seated; Kirke holds a skyphos and wand to offer Odysseus a drink (*Fig. 2*).[7] There are also several vases that show Kirke at an even earlier moment in the story, offering her cup to the sailors, who have already been transformed and either continue to face her or turn to flee (*Fig. 3*); in two cases we see Odysseus at the side of the scene charging toward the center, unseen by Kirke.[8] The pursuit formulation shows a later moment, when Odysseus charges Kirke, who flees from him, often dropping her skyphos and wand as on the New York krater.[9] This changes the structure of the scene from a confrontation, in which the two figures move toward or face each other, as described in the *Odyssey*, to a pursuit, in which both figures are moving in the same direction.

By using the pursuit formula with a sword, the painter certainly conveys the idea of menace, but a viewer, once recognizing the specific story, would know that Odysseus's charge is only feigned and the result is sex rather than death. This sets up a contradiction between the formula, threatening pursuit with a sword, and the result of the actual narrative: erotic encounter. In this case, the metamorphosized sailors serve a role that distinguishes the scene from the prototypical hero with sword pursuit, suggesting to the viewer an alternative course to the action. The presence of the sailors, who either look at Kirke helplessly or flee from her, reminds one that she, unlike most pursued females, is dangerous. Further, they offer striking visual testimony to the fact that Odysseus is immune to the effect of Kirke's potion. This is important, in that it signifies a special status for the hero, who might otherwise be guilty of hubris for threatening a goddess, but in this case has been given *moly* by Hermes to nullify her transformative power. Still, Kirke's power remains, and in the *Odyssey* the hero only goes to her bed after she promises not to do to him what she had done

Fig. 2 Attic black-figure lekythos attributed to the Athena Painter. Athens, National Archaeological Museum 1133.

to his sailors, which would make him a weakling and unmanned (*Od.* 10, 341). If the hero with sword formula is related to the story of Medea's attempted poisoning of Theseus, as Sourvinou-Inwood suggests, then the basic formula would be appropriate for Odysseus-Kirke, but the sailors distinguish it as a different story from the basic pursuing hero with a sword and allow the viewer to chart a different course for the narrative.

Indeed, while the basic formula of the pursuit is similar across a range of stories, there are a number of variables within it, such as age, gender, mortal vs. divine status, and the use of the gaze, that have the potential to modify and transform the narrative direction of the pursuit. The reversal of an asymmetric variable, such as when a female pursues a male or a mortal pursues a divine figure, offers a means for an artist to show a disruption in the status quo and its consequences. Using pursuit as a structural type that incorporates a range of variables can also, I would like to suggest, allow us also to explore the idea of incongruity within the framework of a normative formula. Within the context of a specific type of pursuit, one might use this to suggest that there can also be a comic intent or gloss for a particular rendering of a scene.

Looking at both the New York krater (*Fig. 1*) and the Bologna krater (*Fig. 3*), we can see that the nucleus of Odysseus and Kirke is a straightforward formulation of the story as a pursuit. Both show sailors, such as the horse-sailor at the left side of the New York krater and pig-sailor to the right of Kirke on the Bologna krater, as leaning away from the nucleus while turning back to look, stretching out both arms in opposite directions in a gesture that suggests alarm and flight from Kirke.[10] This attitude is typical of the sailors in both the confrontation and pursuit formulations (see *Fig. 2* and left side of *Fig. 3*). However, since Kirke is not looking at them, she cannot be considered as pursuing them.

In both kraters, though, immediately behind Odysseus, there is another pig-sailor who runs in the same direction as the hero and reaches out with both arms toward Kirke. One might consider each as pleading for help from Odysseus, but in terms of their action, they are pursuing Kirke like Odysseus, reaching with two arms since they do not have a weapon to hold. Since one would regard the sailors as being helpless and unable to control their situation like Odysseus, their action is incongruous. A male chasing a female follows the normal, asymmetric formula of the pursuit, but a human-animal hybrid chasing a human inverts the dominance set up by the pursuit formula.

This type of inverted pursuit does find ample precedent in scenes of satyrs or silens pursuing nymphs, such as on a column krater in the Louvre attributed to the Painter of the Louvre Centauromachy (*Fig. 4*).[11] On the left, we see a silen striding toward a retreating nymph with both arms outstretched. This is not an unusual activity by satyrs, but unlike many pursuits of female by male, the nymph can frequently counter-attack with her thrysos, and inflict some pain on the satyr. On the New York and Bologna kraters, Kirke, like a nymph, can in-

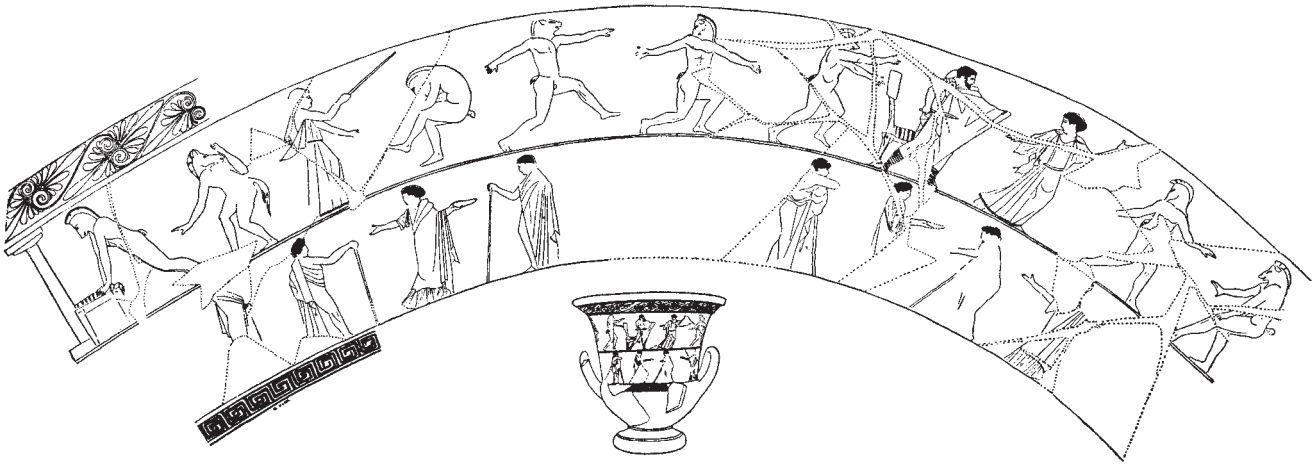

Fig. 3 Drawing of Attic red-figure calyx krater attributed to the Phiale Painter. Bologna, Museo Civico Archeologico 298.

Fig. 4 Attic red-figure column krater attributed to the Painter of the Louvre Centauromachy. Paris, Musée du Louvre G405.

flict damage to her hybrid pursuers, who, in comparison to Odysseus, look ineffectual and incongruent. However, the pig-sailor, by serving as an index toward a different type of pursuit with a less lethal signification, modifies the Odysseus-Kirke nucleus and, by the incongruity of his action, introduces both an erotic and a humorous gloss to the more normative action of the nucleus. On the Bologna krater, this mock-heroic behavior of the pig-sailor behind Odysseus is more apparent, in that the other side of the vase shows the cowering or fleeing reactions of the sailors when faced directly with Kirke. Protected behind Odysseus, the pursuing pig-sailor mimics but also mocks the hero's action; he would not pursue Kirke on his own, but then Odysseus would not without the help of Hermes either.

Turning back to the New York krater, we can further see a commentary or gloss on the Odysseus-Kirke nucleus in the pursuit scene directly below it. By linking the two pursuits in the same visual field, the erotic ephebic pursuit also has the effect of placing the mythological story in a less dire context. That the youth chases from the right, rather than the more traditional formula of victor moving from the left, further diminishes the serious nature of the pursuit formula, and is another incongruity that would suggest an interpretation of the krater that is less inherently serious than many Odysseus and Kirke representations.

I would like to suggest that the Odysseus-Kirke scenes on the New York and Bologna kraters have a humorous gloss that can be viewed at a different level than the more serious demeanor of the main action, one that is established through an incongruity with both the generalized expectation of a pursuit with sword and the normative formulation of the interaction of Kirke with Odysseus and his sailors. At first glance, the scene features many of the same elements and structure as the non-erotic sword pursuit, but it also has several disparate signs that do not fit with the standard type. In other representations of the scene the transformed sailors either flee or stand gesturing helplessly or with some type of acclamation. While the pursuing pig-sailors are more like protagonists rather than victims, one can still discern that their pursuit will be less effective than that of Odysseus, who acts with more resolve and with a weapon. By referring to a non-heroic pursuit by another hybridized figure (satyr and nymph), the chasing pig-sailor signifies an underlying erotic and humorous current in the picture.

Defining what constitutes the comic, particularly within another culture, is problematic. A. Mitchell recently reviewed some of the major categories of humor

discernible in Greek vase-painting, identifying caricature, puns, situation comedy, and parody as specific types of humorous representations.[12] Caricature is perhaps an easy form to recognize, given its basis as a deviation from the normal system of renderings for the human figure. Puns are a little harder to identify in visual art, but as Mitchell notes in the case of a silen who considers intercourse with a statue, the literal appearance of the stone doubles for its figurative appearance to the confusion of the silen.[13] Thus there is a play on images, like a play on words. Mitchell defines the third category of situation comedy as "the particular conjunction of characters and circumstances," such as when an elite figure is placed in an unflattering position.[14] For example, in a painting of Eurystheus running for shelter in a pithos, the behavior of the king is ridiculous and unkingly, leading the viewer to laugh. We can expand on this category of situation comedy by considering parody and the representation of satyr plays, in which satyrs, non-elite characters, act in stories that mimic tragedies in their diction, subject matter, and tone. As G. Hedreen has shown, these images do not represent the traditional pursuits of satyrs such as sexual arousal, dancing, or serving Dionysos, but place satyrs in atypical situations and with gods above their normal station.[15]

A. Steiner has very recently expanded on the discussion of the parodic by looking at patterns of repetition and variation in vase-painting, defining parody in essence as "repetition with a difference."[16] In one of her examples, a cup in London, Theseus and the Minotaur appear on one side while nearly identical youthful symposiasts are depicted on the other.[17] The behavior of the symposiasts, however, is closer to that of the reacting women on the side showing the Minotaur than to the hero. In these cases, the original model is apparent to the viewer of the vase, and the contrast between that model and the representation sets up the parodic effect.

In most of these cases, our recognition of humor is aided by signs or referents within the picture. Caricature is obvious enough, and the distinct attributes of a satyr immediately cue to the viewer a potential for the parodic or humorous perception of the action. So too is the case with repetition, where parody is indicated by the contrast with the original that is present for the viewer, either on the vase or in the immediate setting. These insights serve as a foundation for approaching the comic, but how do we know if humor is intended when satyrs are not present in a picture, or when a situation is not immediately apparent as being ludicrous, or when the normative model is not immediately present to guide us? How do we gauge when a more subtle form of humor is intended that plays off the idiomatic visual language that a viewer would have had as a cultural framework for recognizing a potentially comic intent? Mockery, satire, and caricature often have negative elements of ridicule and competition as their motive, but what about humor that is more benign in nature? As P. Berger noted, "Benign humor is most easily defined as what it is not. Unlike wit, it does not make excessive intellectual demands. Unlike irony and satire, it is not designed to attack. Unlike the extravagant creations of folly, it does not present a counter world. Rather, it is harmless, even innocent. It is intended to evoke pleasure, relaxation, and good will."[18] How might we recognize benign humor within a painting?

In the New York and Bologna vases, I would suggest that the pursuing pig-sailors offer a comic contrast through their incongruity, and by their actions offer the viewer a parodic alternative to the "serious" interpretation of the main nucleus. A modern reader would know from the *Odyssey* that Odysseus is only feigning a threat and that he will shortly join Kirke in her bed. Knowledge of the story and the subsequent actions would seem to have been fairly widespread in sixth- and fifth-century Greece as well, and we are told that on the Chest of Kypselos the figures of Kirke and Odysseus are on a couch together at that later, post-pursuit moment. A viewer recognizing the scene on these vases would know, then, that the story turns out quite differently than the strong threat of force shown in the main action, but there is relatively little signification of that result in the narrative nucleus of the picture itself. The action of the pig-sailor, however, mimics the action of Odysseus and recalls the decidedly more frustrated pursuits of nymphs by satyrs, making the action of Odysseus seem less dire or lethal and prompting a viewer to recall that its result is sex with Kirke.

That the basic story of Odysseus and Kirke is susceptible to a humorous representation can be seen in the Cabiran skyphos in Oxford showing the confrontation of hero and goddess (*Fig. 5*).[19] The mask-like faces of both figures and the pot-belly and enlarged phallus of Odysseus are clear signs that the cup is meant to be viewed not as a typical and serious narrative representation, but rather in an alternative mode like the representation of much earlier komast dancers or more nearly contemporary renderings of satyrs or of satyr plays being performed. Thus the comic intention of this picture is fairly straightforward, unlike that on the New York krater.

The comic nature of this Cabiran scene is also achieved structurally in a way that magnifies the effect of these other signs. First, it should be noted that the interaction here is not structured as a pursuit, but as a face-to-face encounter like *Fig. 2*. Since both are standing, the scene is more like a battle than a scene of hospitality. Odysseus, more heavily armored than his counterpart and moving in from the left, would, in the normative structure of

Fig. 5 Boeotian (Cabiran) black-figure skyphos. Oxford, Ashmolean Museum G.249.

battle scenes, be considered as the likely victor of the conflict. In sharp contradistinction to this expectation, he recoils as if hitting a wall; that he staggers in front of a woman armed only with a cup enhances the contrast between the actual action and the normative formula of the confrontation. This creates an incongruity between a standard formula and the representation that inverts the expectations of a viewer and amplifies the comic effect that is already suggested by the general demeanor of the figures.

There are several other Cabiran cups that are identified as encounters between Kirke and Odysseus, suggesting that the story had some general significance at the sanctuary. In these other encounters, such as an example in the British Museum on which Kirke is identified by inscription, we see the two actors facing one another, but now engaged in a conversation rather than a battle (*Fig. 6*).[20] While the demeanor of the figures would suggest some type of comic intent like those on the Oxford skyphos, the structure of this scene lacks the incongruity. Indeed, without a wand, the action of a woman offering a drink to a guest seems innocent and straightforward enough, and the loom would serve better as a sign for Penelope than for Kirke. Were it not for the label, one might at first glance of the composition's nucleus identify the scene as Odysseus and Penelope, but the seated figure on the far right still has human legs, and so this must be Kirke's loom. Indeed, the loom is a feature of the encounter of Odysseus and Kirke on four out of seven Cabiran vases, while it is on none of the Attic representations.[21] While the Oxford skyphos would certainly seem comic based on the caricature-like drawing of the figures and the unexpected reaction of Odysseus, the effect of the London skyphos would seem less obviously comic in comparison.[22] Perhaps the humor on the London cup is more subtle and dependent on its connection to the sanctuary, but the loom would seem to be a signature feature of the Cabiran narrative. The loom, which is associated with Kirke in the *Odyssey* (10, 220), could also index Penelope in a reference that would have made sense as a pun to the original viewer, playing on the contrast between the stereotypes of the devoted wife and the seducing sorceress, and the incongruity of the loom, symbol of the former, in the household of the latter.[23]

To summarize, the story of Odysseus and Kirke takes an unexpected turn when a hero threatens a goddess and then goes to bed with her. In formulating this narrative as a picture of pursuit, it is up to the viewer to remember the twist in the narrative that follows. A viewer could be reminded of this deviation from the normative narrative structure of pursuit by incongruous subsidiary elements, such as the pursuing pig-sailors, that permit a comic perception of a scene that on its surface conforms to the usual visual idiom for menacing pursuit. In formulating the story as an encounter, one might look at a different element on Cabiran skyphoi, the loom, as offering a similar incongruity that introduces a comic element into a straightforward action.

We might consider one other scene with Odysseus as having a comic potential in his encounter with Nausikaa. This narrative and its representations have been recently examined in depth by A. Shapiro.[24] As he notes, Nausikaa's portrait in the *Odyssey* is remarkable and engaging; she is "shy and yet brave, proper yet eager, beautiful

Fig. 6 Boeotian (Cabiran) black-figure skyphos. London, British Museum 93.3–3.1.

yet unaffected." In his analysis of the three Classical vase-paintings that show the scene, there is an erotic undertone to the *Odyssey* account as well as a danger posed to the young women by the situation. In the poem, Odysseus is described as a mountain lion charging its prey, creating panic among the maidens (*Od.* 6, 130–133). If we look at the representation of the scene on an amphora in Munich by the Nausikaa Painter, we can see that the artist has visualized the scene as a pursuit, with Odysseus advancing from the left and Nausikaa fleeing to the right (*Fig. 7*). The girl, however, does turn and begins to stand her ground by planting her left foot, unlike her companion just to the right, who fully runs and does not look back toward the stranger who has appeared at the rocks where they were washing the laundry. Athena's intervening placement between Odysseus and Nausikaa alerts the viewer to the guiding if unseen presence of the goddess within the narrative. In structural terms, her role in the picture is as a catalyst, enabling Odysseus to advance in his journey; as a virgin goddess, she also alerts the viewer as an index that this pursuit does not have the typical result of erotic capture.

I would like to build on Shapiro's study of the scene to suggest that the artist here is also introducing variations on the pursuit formula that make the effect lightly comic through an element of incongruity. First, although Odysseus's appearance and action is startling and perceived as threatening by the maidens, his element of forward motion is reduced by the placement of his left foot on the rock. While seemingly moving forward because of his bent knees, his pose has less momentum than does Nausikaa's pose. Given these differences, it is unlikely that he would catch the girl, as is clearly not the case in the Kirke scenes. Second, one should note that Odysseus's shoulders are distinctly slumped, and not squared back, ready for action as in the Kirke scenes. In effect, he is not poised to engage in an effective pursuit.

Finally, rather than a weapon, Odysseus holds two small branches in his hands. Since one would expect to see a weapon like a sword or spear if the pursuer were holding anything, the branch strikes an incongruous note as a decidedly unheroic object to wield. Indeed, one recalls that the centaurs grab branches to fight against the Lapiths or Kaineus, and their makeshift weapon signifies their lack of organized and heroic status. The *Odyssey* informs us that the leafy branch was to hide his genitals from the girl, but neither branch in the picture would be effective in its placement or bushiness in obscuring his nudity. Indeed, the upper branch would have rather the effect of obscuring Odysseus's face. Since he has survived a shipwreck and been roused from slumbering on the beach, one could imagine that he is not looking his best, but it is curious that the purpose of the upper branch seems most effective at interrupting Nausikaa's gaze toward him, as if hiding from her. Gaze is an important element for suggesting the dominance of the pursuer in

Fig. 7 Attic red-figure neck amphora attributed to the Nausikaa Painter. Munich, Antikensammlungen 2322.

pursuit scenes, so interrupting the shared gaze with a hiding gesture further weakens the pursuit character of the Odysseus-Nausikaa nucleus and perhaps hints at an inversion in the relationship of the figures.

Strangers leaping up in secluded places to capture young women is one of the core qualities of many pursuits, and has been seen as a metaphor for the taming of the young woman into marriage or the creation of heroic progeny.[25] The meeting of Odysseus and Nausikaa has all the elements belonging to this formula, but the end purpose of the narrative cannot be marriage or possession, although that is clearly an underlying possibility in Nausikaa's mind in Homer's poetic account. A painter, however, has a more difficult task in showing the story, in that the standard result of pursuit must be negated for a different result without his using words or additional pictures to indicate this. The presence of Athena helps to make this differentiation by interrupting the pursuit and directing the viewer to consider another result. Athena, however, is not an active presence in the nucleus of the narrative. Were she to be removed, though, one could still view this scene as an untypical type of pursuit, based on the pose of Odysseus and the deployment of his "weapons." I would suggest that these are incongruous elements that provide an antithesis to the standard pursuit formula, creating a subtle comic variation of the heroic pursuit.

In conclusion, I would like to suggest that the use of the pursuit formula establishes some parameters of expectations in the viewer, and that the variables of visual language within that very generalized structure create a wide variety of narrative possibilities for the artist. Depending on the formulation and the context, pursuits can fall into a range of narrative modes, although there is a normative range that a viewer would have based on visual experience. In the cases of caricature, silens and satyr plays, and repetitious parody, one can point to incongruities with viewer expectations that suggest a comic mode of narrative. I would suggest that we could also begin to explore other forms of incongruity from the established visual language that might suggest a comic gloss on a story that is more typically seen in a serious light.

PHOTO CREDITS

Fig. 1 All rights reserved, The Metropolitan Museum of Art.
Fig. 2 Creative Commons Attribution and Share Alike license: Wikimedia Commons: author Marsyas.
Fig. 3 Drawing after G. Pellegrini, Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee (Bologna 1912) fig. 80.
Fig. 4. 6 Author.
Fig. 5 Courtesy of and © Ashmolean Museum, Oxford.
Fig. 7 Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München.

ACKNOWLEDGEMENTS

My thanks to John Oakley and Stefan Schmidt for the opportunity to develop this paper and to the comments and collegiality of the participants and audience at the colloquium, particularly Elizabeth Langridge-Noti and Guy Hedreen, which greatly helped the revisions.

ABBREVIATIONS

Beazley Archive	Beazley Archive Extensible Database (http://www.beazley.ox.ac.uk/BeazleyAdmin/Script2/default.htm)
LIMC, Kirke	LIMC VI (1992) 48–59 s. v. Kirke (F. Canciani)

NOTES

1 C. Sourvinou-Inwood, "Reading" Greek Culture in Texts and Images, Rituals and Myths (Oxford 1991) 29–98.

2 New York, Metropolitan Museum of Art 41.83: ARV² 1012, 3; Beazley Addenda² 314; Beazley Archive 214160; LIMC, Kirke 53 no. 25 pl. 27. On Odysseus and Kirke see O. Touchefeu-Meynier, Thèmes odysséens dans l'art antique (Paris 1968) 81–131; LIMC, Kirke; D. Buitron – B. Cohen (eds.), The *Odyssey* and Ancient Art. An Epic in Word and Image (Annandale on Hudson 1992) 77–94.

3 Sourvinou-Inwood loc. cit. (n. 1) 41–42.

4 M. D. Stansbury-O'Donnell, Pictorial Narrative in Ancient Greek Art (Cambridge 1999) 18–31.

5 M. D. Stansbury-O'Donnell, Structural Differentiation of Pursuit Scenes, in: D. Yatromanolakis (ed.), An Archaeology of Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies (Athens, forthcoming).

6 M. Davies, A Convention of Metamorphosis in Greek Art, JHS 106, 1986, 182–183.

7 Athens, National Museum 1133: Beazley, Para 260; Beazley Addenda² 130; Beazley Archive 351593. Other Attic vases: Taranto 9125: LIMC, Kirke 52 no. 15 pl. 26; Beazley Archive 340780; Berlin F 2160 lost: LIMC, Kirke 52 no. 16; Beazley Archive 9460; Athens, Akr. 293: LIMC, Kirke 53 no. 20; Beazley Archive 203904; Sydney, private: LIMC, Kirke 53 no. 21; Beazley Archive 8826.

8 Bologna, Museo Civico Archeologico 298: ARV² 1018, 62; Beazley Archive 214240; LIMC, Kirke 51–52 no. 10 fig. See also Bolligen, R. Blatter 1284: LIMC, Kirke 51 no. 5bis pl. 24; Beazley Archive 1284; Taranto 9887: LIMC, Kirke 51 no. 5 pl. 24; Beazley Archive 340613; Dresden 323: LIMC, Kirke 51 no. 8 pl. 25; Beazley Archive 207775; Berlin F2342: LIMC, Kirke 51 no. 9 pl. 25; Beazley Archive 214183; Boston 99.519: LIMC, Kirke 52 no. 13; Beazley Archive 300620 and Boston 99.518: LIMC, Kirke 52 no. 14 pl. 25; Beazley Archive 302569 both show Kirke facing the transformed sailors, but include Odysseus charging with drawn sword behind her.

9 Erlangen 261: LIMC, Kirke 53 no. 22 pl. 26; Beazley Archive 207587; Louvre G 349: LIMC, Kirke 53 no. 23 pl. 27; Beazley Archive 209566; Warsaw 140352: LIMC, Kirke 53 no. 26 pl. 27; Beazley Archive 43394; New York 41.83 (see n. 2); Bologna 298: LIMC, Kirke 52–53 no. 24 fig.; Beazley Archive 214240. To the lists in LIMC and the Beazley Archive can be added New York, Metropolitan Museum of Art, L.2008.31: stamnos by the Deepdene Painter, lent by Andrés A. Mata.

10 T. McNiven, Gestures in Attic Vase Painting: Use and Meaning, 550–450 B. C. (Ph. D. diss. University of Michigan 1982) 136 T22EW.

11 Paris, Musée du Louvre G 405: ARV² 1088, 12; Beazley Archive 214598. On the terminology of silen/satyr and nymph/maenad as well as their sexual relationship, see G. Hedreen, Silens, Nymphs, and Maenads, JHS 114, 1994, 47–69, esp. 60–65.

12 A. Mitchell, Humour in Greek Vase-Painting, RA 2004, 3–32.

13 Ibid. 6–7.

14 Ibid. 10–11, and quote on p. 10.

15 G. Hedreen, Silens in Attic Black-Figure Vase-Painting (Ann Arbor 1992) 105–106.

16 A. Steiner, Reading Greek Vases (Cambridge 2007) 194 and 255–256.

17 Ibid. fig. 9, 3; 9, 4: London E37: ARV² 1584, 2; Beazley Archive 200461.

18 P. L. Berger, Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience (Berlin 1997) 99.

19 Oxford G249: LIMC, Kirke 54 no. 32 pl. 28. See Buitron – Cohen loc. cit. (n. 2) 92 no. 27; P. Wolters – G. Bruns, Das Kabirenheiligtum bei Theben I (Berlin 1940) 109 M16.

20 London 1893.93-3.1: (LIMC, Kirke 53–54 no. 30). Wolters – Bruns loc. cit. (n. 19) 99 K19; K. Braun – T. E. Haevernick, Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben, Das Kabirenheiligtum bei Theben 4 (Berlin 1981) 67 no. 398. On the parodic quality of the figural representations, ibid. 25–26.

21 The loom appears on London 1893.3–3.1: LIMC, Kirke 53–54 no. 30 pl.; Oxford G249: LIMC, Kirke 54 no. 32 pl. 28; University of Mississippi 1977.3.116: LIMC, Kirke 54 no. 31 pl. 28; Sackler Museum 1925.30.127: LIMC, Kirke 53 no. 29. It does not appear on Nauplia 144: LIMC, Kirke 53 no. 27; Bonn 1768: LIMC, Kirke 53 no. 28; University of Chicago 1967.115.165: LIMC, Kirke 54 no. 33.

22 Buiton – Cohen loc. cit. (n. 2) 164–165 no. 56, who suggest that the Harvard skyphos shows Penelope rather than Kirke, since there are no hybrid sailors, but only normal men.

23 R. Brilliant, Kirke's Men: Swine and Sweethearts, in: B. Cohen (ed.), The Distaff Side. Representing the Female in Homer's *Odyssey* (Oxford 1995) 170–171.

24 H. A. Shapiro, Coming of Age in Phaiakia: The Meeting of Odysseus and Nausikaa, in: B. Cohen (ed.), The Distaff Side: Representing the Female in Homer's *Odyssey* (Oxford 1995) 155–164; idem, Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece (London 1994) 46–49. On Nausikaa see LIMC VI (1992) 712–714 s. v. Nausikaa 2 (O. Touchefeu-Meynier), Buitron – Cohen loc. cit. (n. 2) 25.

25 See generally A. Stewart, Rape?, in: E. Reeder (ed.), Pandora. Women in Classical Greece (Baltimore 1995) 74–90.

Nackte Frauen

Adrian Stähli

Inwiefern lassen sich aus Vasenbildern Rückschlüsse auf sich verändernde kulturelle Vorstellungen, auf Diskurse oder Mentalitäten ziehen? Ich gehe davon aus, dass dies prinzipiell möglich ist und gelingen kann: Vasen sind in spezifischen historischen Kontexten entstanden, benutzt und betrachtet worden; die Darstellungen, die sie tragen, waren für ihre Betrachter verständlich – sie setzen das kulturelle Symbolsystem voraus, aus dem sie hervorgingen, mit dem sie rechneten und in dem sie als Bilder konsumiert wurden. Die Frage ist aber: wie können wir von den Bildern auf diese historische Konstellation zurückschließen, wie ‹lesen› wir Vasenbilder auf ihren sozialen und kulturellen Rahmen hin aus? Die Frage zielt zum einen auf den medialen Gebrauch, den man von Bildern machte, ihre Verwendungskontexte und den Stellenwert, den man ihnen im Rahmen sozialer Praktiken beimaß, zum anderen auf die Semantik der Darstellungen, die diese Bilder tragen, also auf das Problem der ikonographischen Auslegung. Natürlich hat es sich längst durchgesetzt, beide Aufgaben in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit voneinander zu untersuchen, aber es scheint, als ob auf Seiten der ikonographischen Analyse der Vasenbilder über ihre sozial- und kulturhistorische Auswertung nach wie vor sowohl zu optimistische wie auch zu pessimistische Vorstellungen herrschen.

Ich werde im Folgenden versuchen, einige Schwierigkeiten, die sich der ikonographischen Analyse in dieser Hinsicht entgegenstellen, anhand eines Beispiels aus dem Bereich der sogenannten Alltagsdarstellungen darzulegen, den Bildern von Frauen am Louterion. Das gewählte Beispiel scheint mir für diesen Zweck besonders geeignet: es wurde in den letzten Jahrzehnten ausgesprochen häufig untersucht, weil es nicht nur für die Funktionsweise der ‹Bildsprache› attischer Vasen aufschlussreich ist, sondern auch in einschlägiger Weise Auskunft über die zeitgenössischen Geschlechter- und Körperdiskurse sowie die soziale Stellung der Frau in Athen zu geben scheint. Mein Fokus wird darauf gerichtet sein, den Widerstand zu betonen, den die *Fiktionalität* dieser Bilder einer solchen Auslegung entgegensetzt.

Bilder, die nackte Frauen am Louterion zeigen, setzen etwa um 500 v. Chr. auf attischen Vasen ein und bleiben – auch noch in unteritalischen Werkstätten – bis ins 4. Jahrhundert v. Chr. geläufig.[1] Das Thema unterliegt in diesem langen Zeitraum vor allem einer einschneidenden Änderung. Im Laufe der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts wird das Motiv der nackten Frau am Waschbecken, nun meist als Einzelfigur, in die sogenannten Brautschmückungsbilder und verwandte Szenen übernommen und vorwiegend in diesem Zusammenhang weitergeführt. Ich werde mich hier freilich – wie die meisten, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben – nur der älteren Gruppe von Bildern aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zuwenden.

Es handelt sich auf den ersten Blick um ein Corpus von Bildern mit verhältnismäßig klar definierter Ikonographie.[2] Schlüsselelemente sind die nackten Frauen, die sich um ein Louterion herum gruppieren, in das sie Wasser gießen oder ihre Hände eintauchen (*Abb. 1–2*).[3] Das Louterion, die häufig auftretende Architekturmarkierung der Säule und die von den Frauen eingesetzten Gerätschaften – Strigilis, Schwamm und Alabastron – scheinen Ort und Tätigkeit zu identifizieren, die hier dargestellt sind: die Reinigung und Pflege des Körpers nach sportlicher Betätigung im Gymnasion. Freilich handelt es sich kaum um eine ‹reale› Situation:[4] ob es in Athen tatsächlich Frauen gab, die regelmäßig der Athletik nachgingen, ist mehr als fraglich[5] – für das Verständnis dieser Bilder aber auch ganz unerheblich. Das ikonographische Inventar der Raummarkierungen, der vollzogenen Aktivitäten und der Geräte ist eine Entlehnung; es folgt einem Bildvokabular, das für Darstellungen *männlicher* Athleten entwickelt wurde und für sie charakteristisch ist – und zwar von Athleten, die wie die Frauen am Louterion der Körperpflege nachgehen (*Abb. 3–4*).[6]

Stets wiederkehrende Elemente dieses Bildvokabulars sind neben den Athletenutensilien vor allem die allenthalben herumliegenden Kleiderstapel, überhaupt das Hantieren mit Kleidungsstücken, ihr ostentatives Ausziehen, Zusammenfalten und Beiseitelegen, das auch für die Szenen mit Frauen am Louterion typisch ist; dann gehört dazu aber eben auch das Louterion selbst und die Verrichtungen, die mit ihm zusammenhängen: das Eintauchen der Hände ins Waschbecken oder das Bereitstel-

Abb. 1 Attisch rotfigurige Schale des ‹Stiefel-Malers›, um 470 v. Chr.; München, Antikensammlungen 2668.

Abb. 2 Attisch rotfigurige Schale des ‹Stiefel-Malers›, um 470 v. Chr.; München, Antikensammlungen 2668.

Abb. 3 Attisch rotfigurige Schale des ‹Cartellino-Malers›, um 480 v. Chr.; Florenz, Museo Archeologico PD 269.

Abb. 4 Attisch rotfigurige Schale des ‹Cartellino-Malers›, um 480 v. Chr.; Florenz, Museo Archeologico PD 269.

len des Reinigungswassers. Es geht diesen Athletendarstellungen um das Herrichten und Zurschaustellen des Körpers, um die Drehungen und Wendungen beim Reinigen mit der Strigilis, um die explizite Enthüllung im Akt des Entkleidens – mit anderen Worten: um die Inszenierung des männlichen Körpers und seiner Qualitäten. Die Bilder der Frauen am Louterion orientieren sich weitgehend an diesem Bildvokabular der Athletenszenen, bis hin zu den Gesten und komplizierten Körperposen der Frauen. Die Motivübernahme analogisiert die Frauen den Athleten – es handelt sich um eine durch Zitieren einer kompletten Bildsyntax realisierte Bildfiktion.

Frauen werden durch diese Analogie in eine Situation hineingestellt, die ihren Körper in Szene zu setzen erlaubt, seine nackte Zurschaustellung motiviert und durch das Reinigungs- und Pflegeprozedere seine Attraktivität – nicht anders als bei den Athleten – als eine körperliche Qualität bezeichnet. Sie werden dadurch aber nicht zu Athletinnen. Die Arbeit am Körper, die diese Qualitäten überhaupt erst hervorbringt, wird nicht thematisiert; ganz im Unterschied zu den Athleten treten die Frauen in diesen Bildern nie bei sportlichen Aktivitäten in Erscheinung. Es geht nicht um die Modellierung des Körpers durch athletische Betätigung, sondern um das Waschen und Pflegen, um das Schmücken, Salben und Ornamentieren des Körpers.[7]

Dem Bildtyp der Frauen am Louterion ist es also nicht um eine wie real oder fiktiv auch immer gehaltene Vorstellung von Frauen als Athletinnen zu tun, sondern um ein innerhalb der zeitgenössischen ‹Bildersprache› plausibles Szenario der Inszenierung weiblicher Attraktivität als einer körperlichen Qualität. Die einzelnen aus der Athleten-Ikonographie übernommenen Elemente, die dieses Szenario charakterisieren, sind variabel einsetzbar, können sogar ganz wegfallen – und es ist erweiterbar. Regelmäßig tritt vor allem der Stiefel zu den abgelegten Kleidern hinzu, das Kleidungsstück par excellence, das sogenannte Hetären auf den Vasenbildern an- und ausziehen oder während des Sexualverkehrs neben der Kline deponieren,[8] und damit vielleicht ein bildlicher Querverweis, der die Imagination darauf hinlenkt, was man mit diesen ostentativ vorgeführten Körpern anzustellen wünscht.

Ferner können aber auch bekleidete Frauen zu den nackten Frauen hinzutreten und diesen die klassischen Accessoires der Zurüstung weiblicher Schönheit und damit ihrer Eignung als Gegenstand des Interesses und des Besitzes von Männern überreichen, wie sie aus den sogenannten Frauengemachszenen bekannt sind: Spiegel, Schmuckkästchen, Alabastra, Lebetes und Exaleiptra.[9] Die Vorführung nackter Frauenkörper am Louterion wird mit Elementen eines Bildrepertoires angereichert, das weder mit Nacktheit, noch mit Athletik oder dem ‹Draußen› des Gymnasions etwas zu tun hat, sondern ganz im Gegenteil (jedenfalls dem gegenwärtig vorherrschenden Verständnis nach) mit ‹häuslichen› Qualitäten von Frauen, mit ‹hochzeitlichen› Vorbereitungen, mit weiblicher Geselligkeit oder mit ‹homosozialer Frauengemeinschaft› in der Intimität der Gynaikonitis – um nur einige der jüngst vertretenen Auffassungen zu nennen.[10]

Selbstverständlich ist es nicht so, dass Louterion- und sogenannte Frauengemachszenen einfach ineinander übergehen und sich als Bildtypen auflösen; im Gegenteil setzen sie zu ihrem Verständnis voraus, dass man um die ursprünglichen Bildkontexte weiß, aus denen die einzelnen Bildelemente stammen. Dass diese Elemente aber miteinander verknüpfbar sind und zugleich auf ihre jeweilige ikonographische Herkunft verweisen, zeigt, dass ihnen ein gemeinsamer semantischer Nenner eignet, der ihre Kombinierbarkeit ermöglicht: die Demonstration exemplarischer Eigenschaften und Fähigkeiten, welche Frauen zu begehrenswerten Figuren machen.

Vor allem Innenbilder von Schalen spielen gleichsam die Kombinationsvarianten durch, die dieses Ensemble von Bildchiffren gestattet: Nacktheit, Bekleidung, Kleiderstapel, Stiefel, Athletenutensilien, Toilettengegenstände und – an Stelle des Louterion – das Wasserbecken aus Metall; das Louterion kann in Bildern, die bekleidete Frauen bei der Toilette zeigen, ebenso gut wie auch in Szenen ‹häuslicher› Tätigkeit auftreten.[11] Auf den Innen- und Außenbildern einer Schale im Museo Torlonia ist nahezu das gesamte Repertoire dieser Bildelemente versammelt (*Abb. 5–6*);[12] selbst die Arbeitsamkeit der Frauen fehlt nicht: Sie erweist sich in ihrem geschäftigen Umgang mit den Wasserbehältern, die herbeigeschleppt und hochgehievt werden müssen, um das Louterion zu füllen.

All diesen Bildern geht es nicht im Geringsten um die Darstellung des ‹realen› Gebrauchs des Louterions oder um die unterschiedlichen ‹realen› Lokalitäten dieses Gebrauchs,[13] sondern um einen fiktiven Gegenstand, der offenbar besonders geeignet ist, mehrere, teilweise auch widersprüchliche Qualitäten von Frauen zu bezeichnen und zur Geltung zu bringen, die diese Frauen in den Augen von Männern attraktiv erscheinen ließen: häusliche Arbeitsamkeit so gut wie körperliche Schönheit; die Fähigkeit, sich ein dekoratives Äußeres zu geben, aber auch die Bereitschaft, zu den Divertissements des Symposions, des Flötenspiels und der Kline beizutragen. Das Louterion, an dem die Frauen sich waschen, kann deshalb auch als isoliertes Objekt, ohne jede weitere Angabe eines örtlichen oder eines Handlungskontextes (wie demjenigen der Athletik) auftauchen: sein eigenes Assoziationspotential reicht vollkommen aus.[14] Und es kann umgekehrt auch verschwinden, wenn genügend andere Bildelemente dieselben Assoziationsfelder eröffnen.[15] Das Louterion ist so, um Jean-Louis Durand und Fran-

Abb. 5 Attisch rotfigurige Schale des ‹Stiefel-Malers›, um 470 v. Chr.; Rom, Museo Torlonia 161.

Abb. 6 Attisch rotfigurige Schale des ‹Stiefel-Malers›, um 470 v. Chr.; Rom, Museo Torlonia 161.

çois Lissarrague zu zitieren, ein «autonomes Objekt», das keinen bestimmten Raum, sondern einen imaginären Ort markiert.[16]

Das Louterion ist denn auch für Frauen so gut wie für Männer geeignet, ihre körperlichen und anderen Vorzüge und Fähigkeiten hervortreten zu lassen – nicht nur in den Bildern mit athletischem Kontext. Es ist eine Art Schaltstelle der Produktion und Zurschaustellung weiblicher wie auch männlicher Qualitäten. Wie Durand und Lissarrague gezeigt haben, ist das Louterion deshalb auch in einzigartiger Weise geeignet, Kontraste und Analogien zwischen weiblichen und männlichen sozialen Räumen zu visualisieren.[17] Indessen sind Bilder äußerst selten, die Männer und Frauen gleichzeitig am Louterion zeigen, so etwa einen Knaben, der in Gegenwart zweier nackter Frauen am Louterion in einer typischen ‹Werbeszene› ein Mädchen anspricht.[18] Es scheint, als ob sich die imaginäre Inszenierung der Schönheit nackter Frauen am Louterion nicht dafür eignete, sie in ein Handlungsszenario der Visualisierung des Begehrens, das diese Frauen hervorrufen, zu erweitern. Die Präsenz eines Mannes, gar die offenkundige Demonstration seines sexuellen Interesses an den Frauen am Louterion, bleibt die absolute Ausnahme und wurde offenbar ausschließlich als eine Störung der Situation ins Bild gesetzt (*Abb. 7*).[19]

Den Bildern mit Frauen am Louterion ist es also weder um weibliche Athletik, noch um die alltägliche Körperpflege im Oikos oder um rituelle Waschungen zu tun. Sie entwerfen vielmehr imaginäre Szenarien der Zurschaustellung weiblicher Nacktheit. Die Analogie zur Athleten-Ikonographie motiviert die ‹öffentliche› Sichtbarkeit dieser Nacktheit und begründet die Attraktivität dieser Frauen als eine explizit körperliche Qualität.[20] Es handelt sich – zugespitzt gesagt – um Bilder, die voyeuristische Angebote für männliche Betrachter zur Verfügung stellen.[21] Es erstaunt denn auch nicht, dass sich ein Großteil dieser Bilder auf Symposiongefäßen findet, vor allem auf Schalen, Kolonettenkrateren und Peliken, aber auch auf Kalpiden, deren Verwendung beim Symposion zumindest nicht unwahrscheinlich ist. Hingegen treten diese Bilder nur selten auf Gefäßen in Erscheinung, die gewöhnlich als Besitz von Frauen erachtet werden (wie Pyxiden oder Alabastra) – für den weiblichen Blick waren sie kaum bestimmt. Das Motiv der Frauen am Louterion gehört – nicht anders als die Bilder sich entkleidender, reinigender und salbender Athleten oder etwa auch der sogenannten Hetärensymposien – unter die visuellen Medien der Produktion imaginärer Genüsse während des Männergelages.

Da nackte Frauen auf Vasen des 5. Jahrhunderts keineswegs selbstverständlich sind und in großer Zahl außer in den hier gezeigten Bildern nur in den sogenannten Hetärendarstellungen, und darunter besonders häufig in Szenen mit sexuellen Handlungen auftreten, kann man mit Recht fragen, ob die Fokussierung auf eine athletisch motivierte körperliche Attraktivität in den Louterion-Bildern Rückschlüsse auf die zeitgenössischen Diskurse des weiblichen Körpers, weiblicher Nacktheit und generell der sozialen Rollen von Frauen zulassen, vor allem

Abb. 7 Attisch rotfiguriger Stamnos des ‹Sirenen-Malers›, um 480 v. Chr.; New York, Slg. Shelby White & Leon Levy.

aber, ob hier ein historischer Wandel gegenüber Auffassungen des 6. Jahrhunderts – etwa hinsichtlich der Standards der Bewertung weiblicher Schönheit oder der Präsenz und Sichtbarkeit von Frauen im ‹öffentlichen› Raum – greifbar wird. Ich konzentriere mich auf diesen zweiten Punkt.

In der Tat ist die Ausgangslage für solche Fragen in diesem Fall besonders günstig. Das Bildmotiv der Frauen am Louterion hat einen archaischen Vorläufer, der in ganz vergleichbarer Weise die Zurschaustellung weiblicher Attraktivität in einer imaginären ‹Öffentlichkeit› thematisiert: die sogenannten Brunnenhausbilder, ein seit etwa 540 v. Chr. vornehmlich auf Hydrien auftretendes, ebenfalls relativ homogenes Corpus von Darstellungen.[22] Auch diesen Bildern ist es keineswegs um die nachvollziehbare, gleichsam ‹realistische› Wiedergabe einer Situation der Lebenswelt zu tun,[23] sondern um eine Inszenierung, die Merkmale weiblicher Schönheit akkumuliert und sie mit einer Örtlichkeit und Tätigkeit kombiniert, die die Sichtbarkeit, ‹öffentliche› Geltung und Wirkung dieser Merkmale zur Schau stellen. Der zeremonielle Charakter des Auftritts der wie Statuen wirkenden Frauen, ihre reiche und sorgfältig arrangierte Kleidung, die ihnen gelegentlich beigeschriebenen Namen, die ihre Schönheit unterstreichen, die würdevolle Gemessenheit, mit der sie ihrer Tätigkeit nachgehen, ihre zurückhaltende Gestik und Kommunikation, die Blüten, die sie in Händen tragen, schließlich der festliche Schmuck des Brunnenhauses mit Zweigen und Binden stellen exemplarisch weibliche Tugenden, Anmut, Benimm, Schicklichkeit und Manieren heraus. Die dargestellte Situation besitzt eminent feierlichen und repräsentativen Stellenwert – nicht von ungefähr (und sicherlich zu Recht) hat man den aristokratischen Habitus dieser Szenen betont und auf die Bedeutung dieser Bilder für das elitäre Selbstverständnis hingewiesen.[24]

Das Szenario der Frauen am Brunnenhaus wird an vorstellbare ‹reale› Situationen anschließen – etwa Auftritte von Frauen in der Öffentlichkeit anlässlich von Festen (wenn auch wohl kaum am Brunnen) –, ohne sich aber tatsächlich auf ein bestimmtes, konkret definiertes Ereignis zu beziehen. Gemeint ist weder alltägliches Wasserholen am Brunnen, noch die Vorbereitung eines kultischen Vorgangs, etwa das Einholen des Brautwassers vor der Hochzeit.[25] Vielmehr arrangieren diese Bilder Merkmale weiblicher Attraktivität und bedienen sich dazu eines Repertoires von Bildelementen, das beispielsweise eben auch den Verweis auf kultische Aktivitäten einschließen kann.[26] Die Austauschbarkeit und Kumulierbarkeit dieser Elemente lassen es nicht zu, hier eine einzige, konkret in der Lebenswelt verankerte Situation zu rekonstruieren – ganz im Gegenteil: es geht um den Anschluss an so viele vorstellbare Situationen wie möglich, die das soziale Prestige und die Schönheit dieser Frauen in Erscheinung treten lassen. Die Frauen in den Brunnenhausbildern sind so unmittelbar den archaischen Koren-Statuen vergleichbar, und wie bei diesen geht es auch hier – und das ist entscheidend – um öffentliche Sichtbarkeit und Wirkung. Einige wenige Brunnenhausbilder machen dies explizit durch den Auftritt vornehmer Reiter und Krieger, die mit den Frauen ganz offenbar nicht interagieren, sondern primär den Repräsentationswert der Situation unterstützen.[27]

Das Szenario der Frauen, die Wasser holen und sich dabei öffentlich zeigen, scheint indessen nicht ganz unproblematisch gewesen zu sein: die Frauen setzten sich am Brunnen nicht nur der Sichtbarkeit, sondern auch der Zugänglichkeit und damit der Zudringlichkeit von Männern aus. Symptomatisch dafür sind natürlich die im 6. Jahrhundert verbreiteten Darstellungen Achills, der Polyxena am Brunnen auflauert. An sich gilt Achills Hinterhalt Troilos, nicht Polyxena, die am selben Brunnen Wasser holt, an dem ihr Bruder die Pferde tränkt.[28] Gleichwohl rücken schon die tyrrhenischen Amphoren des mittleren 6. Jahrhunderts die Begegnung Achills mit Polyxena in den Vordergrund; er scheint *ihr* aufzulauern, nicht Troilos, der im Hintergrund bleibt.[29] Im späten 6. Jahrhundert fällt Troilos ganz weg: die Bilder fokussieren das Interesse allein auf die problematische Situation am Brunnen, die es Achill ermöglicht, auf Polyxena zu treffen und sich ihrer zu bemächtigen – wenn es denn überhaupt noch Achill ist, der hier gemeint ist, und nicht ein exemplarischer Krieger, der einer Frau auflauert.[30] Natürlich wird Achills Vorgehen keineswegs als der Normalfall des Umgangs mit Frauen am Brunnen eingeschätzt worden sein – ganz im Gegenteil zeichnet ihn ja gerade die Überschreitung erwarteter Verhaltensweisen aus. Dass die Bilder aber gerade den Gang Polyxenas zum Brunnen als mögliches Szenario von Achills transgressivem Verhalten wählen, demonstriert die Gefährdung der Frauen bei ihrem öffentlichen Auftritt am Brunnenhaus: die Bilder thematisieren es als einen Ort, an dem Männer, die es darauf anlegen, Frauen begegnen und ihrer habhaft werden können.

Bemerkenswert ist, dass die eben angeführte Fokussierung der Achill-Ikonographie auf die Begegnung mit Polyxena zusammenfällt mit Modifikationen im ikonographischen Repertoire auch der Brunnenhausbilder. In den beiden letzten Jahrzehnten des 6. und zu Beginn des 5. Jahrhunderts nehmen Darstellungen zu, die neben den Frauen am Brunnenhaus nun auch Männer zeigen, die sich ganz offensichtlich den Frauen nähern, sie berühren oder in anderer Weise aufdringlich werden – so etwa ein sitzender Mann mit ‹Bürgerstock›, der einer Frau unter die Achsel oder an die Brust greift.[31] Herausgestrichen wird das Problematische der öffentlichen Sichtbarkeit und Zugänglichkeit von Frauen am Brunnenhaus. Die Bilder thematisieren die potentielle Verfügbarkeit dieser

Frauen für die Interessen von Männern auf ganz unterschiedliche Weise: ein Mann tritt zu einer Wasser holenden Frau am Brunnenhaus hinzu, während die Gegenseite des Gefäßes Satyrn zeigt, die eine Frau zu ergreifen versuchen;[32] in einem anderen Fall tritt ein Mann in ähnlicher Weise an eine Frau heran, auf der Gegenseite ist ein zweiter Mann im Hüftschurz zu sehen, der eine Frau entführt – angeblich der Raub der Thetis, wofür es freilich keinerlei Anhaltspunkte gibt.[33]

Diese Bilder geben keineswegs zu erkennen, dass sie das Verhalten der Männer durchgängig verurteilen würden. Ihnen allen ist aber gemeinsam, dass sie explizit den öffentlichen Auftritt der Frauen als eine Situation charakterisieren, die das Interesse von Männern weckt, deren Zudringlichkeit provoziert oder diese sogar ausdrücklich – im Schema einer sogenannten Werbeszene – um die ‹Gunst› der Frauen am Brunnen werben lässt.[34] Das Verhalten der Frauen bleibt ambivalent; auch wenn sie selbstverständlich niemals die Initiative ergreifen: eindeutige Zurückweisungen und Ablehnungen sind keineswegs die Regel. Diesen Bildern ist es offenbar nicht in erster Linie darum, das Aufeinandertreffen von Männern und Frauen am Brunnen zu bewerten, als vielmehr zu zeigen, dass es stattfinden kann, dass er ein möglicher Ort der Verfügbarkeit von Frauen nicht nur für die Blicke, sondern auch für weitergehende Interessen von Männern ist.

Im gleichen Zeitraum, seit dem späten 6. Jahrhundert, treten überdies Bilder auf, die ausdrücklich das voyeuristische Element der Frauen am Brunnenhaus herausstreichen: im Brunnenhaus badende, nackte Frauen;[35] nackte Frauen, die sich an den Wasserspeiern bedienen, sich waschen und breitbeinig wie ein Satyr oder Athlet am Boden hocken;[36] eine nackte Frau, die sich am Brunnen entkleidet und ihr Gewand beiseite gelegt hat und von einem Satyrn befingert wird;[37] schließlich eine Badende im Brunnenhaus mit Kamm in der Hand, die von einem Krieger heimlich beobachtet wird – in diesem Fall wohl sicher kein Achill, aber offensichtlich eine Reminiszenz an die Achill-Polyxena-Bilder, die vielleicht das Heimliche, womöglich auch Hinterhältige der voyeuristischen Situation und ihrer möglichen Folgen akzentuieren will.[38] In aller Regel dürfte es jedoch auch hier schwer fallen, diesen Bildern eine Wertung zu entnehmen, etwa hinsichtlich eines ungebührlichen Verhaltens von Frauen in der Öffentlichkeit oder eines unstatthaften Benehmens von Männern. Die Bilder nackter Frauen am Brunnenhaus machen bloß explizit, was offenbar ohnehin zur Imagination der Frauen am Brunnen dazugehörte: ihre Verfügbarkeit für die voyeuristischen oder sexuellen Interessen von Männern.[39] Diese Bilder liefern nicht einen Kommentar zu einer offensichtlich problematischen Situation, der ‹öffentlichen› Sichtbarkeit von Frauen, sondern nutzen genau diese problematische Konstellation, um Bilder zu konstruieren, die die Augenlust ihrer Betrachter bedienen.

Unter diesen Bildern treten nun erstmals auch Louterion-Szenen auf, und zwar sowohl in den Brunnenhausbildern selbst (und ohne jeden Bezug auf einen athletischen Rahmen),[40] als auch nahezu gleichzeitig innerhalb des oben beschriebenen, athletisch konnotierten Zusammenhangs, ferner aber auch in Szenen am Louterion ohne jeglichen Verweis auf die Athletik, aber mit überdeutlicher Betonung der sexuellen Anziehungskraft der nackten Frauen.[41] Die neuen Bilder der nackten Frauen am Louterion haben offenbar Erfolg: nackte Frauen, die im Brunnenhaus baden oder sich waschen, verschwinden nach 500 v. Chr.; die Louterion-Szenen setzen sich durch und lösen sie vollständig ab. Kurze Zeit später verschwinden auch Bilder, die die Präsenz von Männern am Brunnen zeigen. Frauen, die am Brunnen – in der Regel reduziert auf einen Wasserspeier – Wasser holen, laufen noch bis in das späte 5. Jahrhundert weiter, finden sich nun aber vorwiegend auf Lekythen; meist ist es jetzt eine einzelne Frau, die Wasser holt. Repräsentative, zeremonielle Auftritte von Frauen am Brunnenhaus, wie sie die schwarzfigurigen Hydrien zeigten, gibt es im 5. Jahrhundert hingegen nicht mehr.

Setzt man die beiden Bildmotive der Frauen am Brunnenhaus beziehungsweise am Louterion anhand des hier gewählten, ihnen gemeinsamen Parameters der Inszenierung ‹öffentlicher› Sichtbarkeit von Frauen zueinander in Beziehung, wird man sich fragen können, ob und welche historischen Schlüsse aus dem sukzessiven Wandel oder Übergang vom ersten zum zweiten Motiv zu ziehen sind. Ist dieser Wandel des Bildmodus, durch den weibliche Qualitäten zur Geltung gebracht werden, signifikant für eine Neuzuschreibung sozial relevanter Eigenschaften an Frauen, womöglich sogar der Veränderung der sozialen Rolle, des sozialen Status von Frauen? Oder hat sich bloß ein Wandel in den Bedürfnissen der Betrachter dieser Bilder vollzogen, von der Aufmerksamkeit für exemplarische Vertreterinnen elitärer weiblicher Qualitäten bei den Brunnenhausbildern hin zu einer Aufmerksamkeit für den Körper von Frauen, für ihre sexuelle Attraktivität bei den Louterionszenen? Verweist dieser Wandel womöglich also auf veränderte Erwartungen der Adressaten dieser Bilder? Und sind diese veränderten Erwartungen ihrerseits abhängig von sich verschiebenden Diskursen oder Mentalitäten, oder handelt es sich um einen Wechsel im medialen Gebrauch, den man von diesen Bildern machte, sprich: um unterschiedliche soziale Kontexte, in denen diese Bilder konsumiert wurden?

Die Gefäßformen geben auf die Fragen nach den Rezeptionskontexten nur bedingt Hinweise. Zwar finden sich die frühen Brunnenhausszenen ganz überwiegend auf Hydrien hochrepräsentativen Charakters, mit Schulterbildern, die mit ihren heroischen Zweikämpfen,

Schlachten oder Wagenrennen stets auf das aristokratische Selbstverständnis verweisen, und ebenso klar ist, dass der repräsentative Auftritt der Frauen am Brunnenhaus mit dem betont aristokratischen Repräsentationswert dieser Gefäße unmittelbar zusammenhängt – zumal die Bildträger, die Hydrien, ja in den Bildern selbst als Schöpf- und Transportgefäße prominent in Erscheinung treten. Aber ebenso finden sich diese Brunnenhausszenen etwa auf Oinochoen, vor allem aber auf Lekythen, und dies häufig in deutlich geringerer Qualität der Ausführung – also mit weit weniger repräsentativem Anspruch.

Darstellungen des späten 6. und frühen 5. Jahrhunderts, die Männer in Gegenwart der Frauen am Brunnenhaus oder aber nackte Frauen am Brunnen zeigen, erweitern nicht nur das ikonographische Repertoire und die Variabilität der möglichen Szenarien beträchtlich; sie finden sich auch auf einer Vielzahl ganz unterschiedlicher Gefäße: auf Kalpiden, Peliken, Amphoren, Oinochoen und Lekythen. Ob diese neuen Bilder für einen anderen Betrachterkreis, eine neue soziale Gruppe berechnet waren, oder aber für andere soziale Anlässe, in denen sie betrachtet wurden, ist kaum zu erschließen. So entgeht uns, ob die ikonographischen Veränderungen einem neu entstandenen Bedürfnis derselben Bildkonsumenten nachkommen, die schon die Brunnenhausbilder auf Hydrien konsumiert hatten – und damit einen Wandel des Diskurses anzeigen –, oder ob die neuen Bildträger auf veränderte Konsumentengruppen und soziale Anlässe hindeuten, die es erforderlich machten, die Bilder entsprechend anzupassen – und damit einen Wandel des Verwendungskontextes der Bildmedien indizieren. So sind wir der Möglichkeit wohl beraubt, aus diesen Bildern verallgemeinernde Schlüsse etwa über die sich verändernde Rolle der Frau oder die Einschätzung weiblicher Schönheit zu ziehen. Zu konstatieren ist allein, dass das Verschwinden der repräsentativen Brunnenhausbilder auf Hydrien und das Aufkommen von voyeuristischen Szenen auf einer breiten Vielfalt von Gefäßtypen im selben Zeitraum stattfinden: Ein Bildmotiv, das den ‹öffentlichen› Auftritt von Frauen primär als elitäre Statusrepräsentation visualisierte, wird weitgehend von Bildern abgelöst, die dieselbe Situation explizit als eine Konstellation der Verfügbarkeit von Frauen für die Blicke und Berührungen von Männern in unterschiedlichen Varianten durchspielen – und für die Betrachter ebenso explizit ins Bild setzen.

Ziehen wir die Louterion-Bilder des 5. Jahrhunderts hinzu, gewinnt das Bild jedoch an Konturen. Frauen am Louterion finden sich auf der Nachfolgeform der Hydria, der Kalpis, genauso wie auf Trinkschalen, Kolonettenkrateren und Peliken. Es gibt zwar kein bevorzugtes Medium und vermutlich auch keinen exklusiven Rezeptionskontext, aber die sehr große Zahl von Symposiongefäßen weist darauf hin, dass es sich ganz offenbar um ein beliebtes Thema vor allem von Bildern für das Symposion handelt. Es scheint mir offensichtlich, dass der hier betonte voyeuristische Charakter der Louterion-Bilder mit diesem Rezeptionskontext des Symposions und den Bedürfnissen seiner Teilnehmer zusammenhängt, und es scheint mir wahrscheinlich, dass dieser Rezeptionskontext auch für die ikonographische Etablierung und Durchsetzung des Motivs der Frauen am Louterion verantwortlich ist. Bilder hingegen, welche die voyeuristische Situation am Louterion durch die Präsenz von aufdringlichen Männern zum Problem machen, verschwinden weitgehend; sie sind offenbar nun unerwünscht. Das Louterion wird primär zur (fiktiven) Bühne der Inszenierung des weiblichen Körpers für männliche Blicke, diejenigen der Bildbetrachter; es soll nicht Auseinandersetzungen über die Wahrscheinlichkeit solcher Begegnungen und ihre möglichen Konsequenzen reflektieren. Diese Bilder dokumentieren – um es vorsichtig zu sagen – eine Perspektiv-Verschiebung in den Betrachterinteressen, die sich als Neukontextualisierung von weiblicher Attraktivität in Analogie zu männlicher Attraktivität (nach dem Modell der Athletenbilder) umschreiben ließe.

Die Frage der historischen Interpretation von Vasenbildern impliziert also mehrere Aspekte, die es zu berücksichtigen gilt: den Wandel der Medien und ihren Adressaten; den Wandel von Darstellungskonventionen und ihren Möglichkeiten, was man in Bildern ausdrücken kann; und, ganz grundsätzlich, die Frage, ob wir ikonographische Veränderungen, wenn sie möglicherweise mit Veränderungen in der sozialen Praxis der Bildlektüre und in der sozialen Gruppe der Bildbetrachter zusammenfallen, überhaupt auf historische Veränderungen von Mentalitäten, Diskursen, sozialen und kulturellen Vorstellungen hin generalisieren können.

Die methodischen Folgerungen, die aus der Untersuchung der hier vorgestellten Louterion- und Brunnenhausbilder zu ziehen sind, lassen sich so wie folgt verallgemeinern: 1.) Ikonographischer Analyse kann es nicht darum gehen, durch Interpretation isolierter Bildelemente eine in sich schlüssige Gesamtdeutung eines Bildes vorzulegen, die dann auf alle Bilder, die Segmente desselben Bildvokabulars aufweisen, übertragen wird – so wie dies bei Brunnenhausszenen geschieht, die je nach Gewichtung einzelner Bildelemente (die allerdings jeweils nur bei einer Teilmenge aller Vertreter dieses Bildtyps auftreten) als alltägliches Wasserholen am Brunnen, Vorbereitung einer Hochzeit oder Darstellungen heiratsfähiger *parthenoi* unter Verweis auf Initiationsriten gedeutet wurden. Vielmehr muss es um das System der Organisation der Bildelemente, ihre Syntax innerhalb eines Bildtyps gehen. – 2.) Ikonographische Analyse darf nicht darauf zielen, Bilder von vornherein auf lebensweltliche

Situationen hin auszulegen oder sie in Korrespondenz zu solchen zu lesen. Die Louterionbilder haben weder mit der Athletik von Frauen noch mit ihrer Körperhygiene am Waschbecken zu tun; sie interpretieren nicht eine bestimmte lebensweltliche Situation, sondern sind zunächst einmal imaginäre Bild-Inszenierungen. Die Zusammenstellung des Corpus der Bilder, das man interpretieren will, darf sich deshalb auch nicht von vornherein an vorgeblichen ‹lebensweltlichen› Situationen (etwa Hochzeitsdarstellungen, Frauengemachbilder, Frauenschmückungsszenen usw.) orientieren, um es dann seinerseits zur Rekonstruktion eben dieser lebensweltlichen Situationen zu benutzen. Vielmehr ist das Überkreuzen und Überschneiden der Bildvokabulare, die Austauschbarkeit und Kumulierbarkeit der Bildzeichen im Hinblick auf die Produktion imaginärer Bildwelten in Rechnung zu ziehen. – 3.) Das Verständnis der Bilder darf weder darauf zielen, sie von vornherein als Kommentar zur Lebenswelt, als manifeste Stellungnahme (z. B. zu Geschlechterverhältnissen), noch als Reflex der Lebenswelt (z. B. als Widerspiegelung des Geschlechterdiskurses) zu lesen. Vielmehr waren diese Bilder in konkrete soziale Praktiken integriert und an bestimmte Betrachter adressiert, deren Imagination sie belieferten. Der Diskurs weiblicher Nacktheit auf Louterion-Bildern des 5. Jahrhunderts ist nicht mit dem Diskurs der weiblichen Schönheit oder des weiblichen Körpers des 5. Jahrhunderts gleichzusetzen, sondern mit Strategien, sich als Symposiast weibliche (und männliche) Körper als imaginäre Objekte des Begehrens vor Augen zu führen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1. 2 Foto Kühling, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München.
Abb. 3 Nach: CVA Firenze 3 Taf. 94, 1.
Abb. 4 Nach: CVA Firenze 3 Taf. 94, 3.
Abb. 5 Nach: FR II, 238 Abb. 83.
Abb. 6 Nach: FR II, 238 Abb. 83.
Abb. 7 Nach: The Nelson Bunker Hunt Collection – The William Herbert Hunt Collection, Sotheby's New York 19. 6. 1990, Nr. 13.

ANMERKUNGEN

Ausgangspunkt dieses Beitrags sind Überlegungen zum Zusammenhang von Louterionszenen und Brunnenhausbildern, die ich erstmals 1997 auf einem Treffen der Arbeitsgruppe «Bild und Gesellschaft im klassischen Griechenland» vorgestellt habe. Auf bibliographische und andere Angaben zu den Vasenbildern sowie Abbildungsnachweise wird in den Fußnoten verzichtet; sie sind bequem über das Beazley Archive (www.beazley.ox.ac.uk) zugänglich, hier zitiert mit BAr. Angeführt werden daneben lediglich die Verweise auf ABV, ARV² und Beazley Addenda² sowie der Aufbewahrungsort.

1 Zu den Bildern mit Frauen am Louterion grundlegend: J.-L. Durand – F. Lissarrague, Un lieu d'image? L'espace du loutérion, Hephaistos 2, 1980, 89–106; C. Bérard, L'impossible femme athlète, AnnAStorAnt 8, 1986, 195–202. Vgl. ferner zuletzt: 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, hier: 40–57; U. Kreilinger, Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen (Rahden/Westf. 2007) 74–77. Zur chronologischen Entwicklung des Motivs s. Pfisterer-Haas a. O. 57 f.; Kreilinger a. O. 94–96.

2 Das Corpus der Louterionszenen ist erfaßt bei Pfisterer-Haas a. O. 70–78 (Liste), ein großer Teil der Stücke abgebildet bei Kreilinger a. O. Abb. 53–109.

3 München, Antikensammlungen 2668: ARV² 821, 2; BAr 210162; R. Wünsche – F. Knauß (Hrsg.), Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike, Ausstellungskatalog München, Staatliche Antikensammlungen (München 2004) 280 Abb. 27.3.

4 So jedoch Bérard a. O. (Anm. 1).

5 Athletische Agone von Frauen scheinen in Griechenland einzig als Laufwettbewerbe im Rahmen von Initiationsriten der *parthenoi* belegt, in Athen anläßlich der Brauronia und der Mounichia: T. F. Scanlon, Eros and Greek Athletics (Oxford 2002) 98–174. Für einen Zusammenhang der Louterionbilder mit diesen Riten fehlt jeglicher Anhaltspunkt in den Bildern selbst, auch spricht dagegen, dass die Louterionszenen keinerlei Verbindungen zur Ikonographie der Brauronia aufweisen; vgl. zu letzterer Scanlon a. O. 139–174 mit Zusammenstellung der Denkmäler.

6 Florenz, Museo Archeologico PD 269: ARV² 453; BAr 205 383. Vgl. beispielsweise auch Paris, Louvre G 291: ARV² 322, 36; BAr 203 286. Möglicherweise handelt es sich bereits bei den Bildern mit Athleten am Louterion um fiktive Szenen, die körperliches Training, Körperreinigung und Zurschaustellung körperlicher Qualitäten in einem imaginären Szenario des Gymnasions miteinander kombinieren. Jedenfalls scheinen Louteria in Gymnasien archäologisch bislang nicht nachweisbar zu sein: H. Pimpl, Perirrhanteria und Louteria (Berlin 1997) 123; vgl. aber korrigierend hierzu (unter Verweis auf die archäologische Überlieferungssituation von Gymnasien des 6. und 5. Jhs. v. Chr.): M. Trümper, Grobschlächtige Arbeiter oder durchtrainierte Athleten?, AA 2002, H. 2, 45–64, hier: 61 f.; s. ferner Kreilinger a. O. (Anm. 1) 113–117 zu den Aufstellungsorten von Louteria. Zu den Vasenbildern mit Männern – einschließlich Athleten – am Louterion s. Pimpl a. O. 123–130 und 258–262 (Katalog). Ausgesprochen selten sind Vasenbilder, die andere Verrichtungen am Louterion als die Körperreinigung zeigen, so beispielsweise das Auswaschen (?) von Symposiongeschirr: Glockenkrater der ‹Polygnot-Gruppe›, um 440 v. Chr.; Basel, Kunsthandel: Jean-David Cahn AG, Auktion 2: Kunstwerke der Antike, 26. 6. 2000 (Basel 2000) 27 f. Nr. 74 mit Abb.

7 Vgl. vor allem München, Antikensammlungen 2411: Beazley Addenda² 321; BAr 213649.

8 Vgl. zum Stiefel bei nackten Frauen im Überblick Kreilinger a. O. (Anm. 1) 161–163, die freilich bestreitet, dass es sich um ein «erotisierendes Element» handelt.

9 Beispiele bei Kreilinger a. O. (Anm. 1) 75 zu Abb. 77–84.

10 Die Deutung der Frauengemachszenen als Demonstration ‹häuslicher› Qualitäten und Tätigkeiten von Frauen etwa bei S. Lewis, The Athenian Woman. An Iconographic Handbook (London 2002) 130–171, als Beleg ‹weiblicher Geselligkeit›, ‹heiterer Mußestunden› unter Frauen und einer weiblichen ‹Gegenwelt› bei C. Schnurr-Redford, Frauen im klassischen Athen. Sozialer Raum und reale Bewegungsfreiheit (Berlin 1996) 89–98. 135, als Darstellungen einer ‹homosozialen Frauengemeinschaft› bei N. S. Rabinowitz, Excavating Women's Homoeroticism in Ancient Greece. The Evidence from Attic Vase Painting, in: N. S. Rabinowitz – L. Auanger (Hrsg.), Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World (Austin 2002) 106–166. Klärend zum imaginären Charakter der Bilder von Frauengemach- und verwandten Sze-

nen hingegen F. Lissarrague, Femmes au figuré, in: P. Schmitt-Pantel (Hrsg.), L'antiquité, histoire des femmes en occident 1 (Paris 1991) 159–251, hier: 174–184. 214–231, und zuletzt G. Ferrari, Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece (Chicago 2002), besonders 27–29.

11 Beispiele bei Kreilinger a. O. (Anm. 1) Abb. 16–30. 32–44. 47–48. 55–61.

12 Rom, Museo Torlonia 161: ARV² 821, 3; BAr 210163. Vergleichbar ist Warschau 142313: ARV² 821, 4; BAr 210164.

13 So aber vor allem zuletzt Lewis a. O. (Anm. 10) 145–149 («domestic washing») und Kreilinger a. O. (Anm. 1) 221–224.

14 Vgl. Berlin, Antikensammlung 1966.20: Beazley Addenda² 390; BAr 340207.

15 Vgl. Boston, Museum of Fine Arts 10.572: ARV² 821, 5; BAr 210165.

16 Durand – Lissarrague a. O. (Anm. 1) 93.

17 Vgl. Lissarrague a. O. (Anm. 10) 219–224 und Durand – Lissarrague a. O. (Anm. 1) 92–99, besonders 96 f. zu Brüssel, Musées Royaux A 11 (ARV² 266, 86; BAr 202767): hier ist es der Kontrast von ‹Draußen› und ‹Drinnen›, von Athletik und Toilette, der überkreuzt wird von der Analogie der Paarbildung, der Aufmerksamkeit jeweils eines älteren und eines jüngeren Mannes beziehungsweise einer älteren und jüngeren Frau füreinander – ein deutlicher Hinweis auf das Louterion als einen symbolischen Gegenstand (oder eher ‹Ort›), der das Begehren motiviert.

18 London, Kunsthandel: Pfisterer-Haas a. O. (Anm. 1) 74 Nr. L 50 Abb. 60.

19 New York, Slg. Shelby White & Leon Levy: BAr 5343.

20 ›Öffentlich‹ bezieht sich in diesem Zusammenhang nicht etwa auf den ‹realen› öffentlichen Raum, gar eine identifizierbare öffentliche Lokalität, sondern auf ein imaginäres räumliches Arrangement, das dem Betrachter die prinzipielle öffentliche Zugänglichkeit und Sichtbarkeit der dargestellten Situation suggeriert. Zur Schwierigkeit, gerade bei den Louterionbildern zwischen privaten und öffentlichen Lokalitäten zu unterscheiden, an der sich die Louteria jeweils befinden, s. F. Frontisi-Ducroux – F. Lissarrague, Signe, objet, support: regard privé, regard public, Ktema 23, 1998, 137–143, hier: 138–140; grundsätzlich zu den imaginären Räumen des ‹Öffentlichen› und ‹Privaten› in Vasenbildern vgl. zuletzt: A. Stähli, Die Konstruktion sozialer Räume von Frauen und Männern in Bildern, in: H. Harich-Schwarzbauer – T. Späth (Hrsg.), Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Räume und Geschlechter in der Antike (Trier 2005) 83–110.

21 So bereits E. C. Keuls, The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens (New York 1985) 235–240 und erneut A. Stewart, Art, Desire, and the Body in Ancient Greece (Cambridge 1997) 121 f.

22 Grundlegend zur Interpretation der Brunnenhausbilder: I. Manfrini-Aragno, Femmes à la fontaine: réalité et imaginaire, in: C. Bron – E. Kassapoglou (Hrsg.), L'image en jeu de l'antiquité à Paul Klee (Yens-sur-Morges 1992) 127–148; E. Manakidou, Athenerinnen in schwarzfigurigen Brunnenhausszenen, Hephaistos 11/12, 1992/93, 51–91; ferner zuletzt zum Thema: Pfisterer-Haas a. O. (Anm. 1) 7–40; H. A. Shapiro, Brief Encounters: Women and Men at the Fountain House, in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext (Münster 2003) 96–98; S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen (Berlin 2005) 232–246. Das Corpus der Brunnenhausbilder ist zusammengestellt bei Manakidou a. O. 76–82; R. Tölle-Kastenbein, Das archaische Wasserleitungsnetz für Athen und seine späteren Bauphasen, AW Sondernummer (Mainz 1994) 90–95; Pfisterer-Haas a. O. (Anm. 1) 59–70; die wichtigsten Stücke sind abgebildet bei Manakidou a. O. und Tölle-Kastenbein a. O. 88–100. Zur chronologischen Entwicklung des Motivs s. Manakidou a. O. und zuletzt Pfisterer-Haas a. O. (Anm. 1) 7–40, besonders 34–36.

23 So aber ganz überwiegend in der Literatur, zuletzt vor allem Pfisterer-Haas a. O. (Anm. 1) 34–36. 58: dargestellt seien Frauen, die – als eine der ihnen «ureigens zukommenden Tätigkeiten» (sic!) – Wasser am Brunnen holen; vgl. ferner unten Anm. 25.

24 So vor allem Manakidou a. O. (Anm. 22) 54 f.

25 In diese beiden Richtungen zielt die Mehrheit der Deutungen; so argumentierten zuletzt für ein kultisches Ereignis im Zusammenhang mit Hochzeitsvorbereitungen oder, allgemeiner, Initiationsriten Manakidou a. O. (Anm. 22) 55 und Pfisterer-Haas a. O. (Anm. 1) 58; für eine Alltagsdarstellung («domestic labour») entschied sich zuletzt beispielsweise Lewis a. O. (Anm. 10) 71–75. Am deutlichsten abweichend: G. Ferrari, Myth and Genre on Athenian Vases, ClAnt 22, 2003, 37–54, hier: 44–51: die Frauen am Brunnenhaus seien als Darstellungen aus dem Leben der autochthonen Ahnen der Athener, der Pelasger, zu sehen.

26 Ähnlich wie hier argumentiert auch Manfrini-Aragno a. O. (Anm. 22).

27 Vgl. München, Antikensammlungen 1716: ABV 361, 5; BAr 302020.

28 Zur Ikonographie von Achill, der Troilos und Polyxena am Brunnen auflauert, s. G. Hedreen, Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art (Ann Arbor 2001) 120–139; vgl. ferner zur chronologischen Entwicklung des Motivs Pfisterer-Haas a. O. (Anm. 1) 6. 18–22.

29 Vgl. München, Antikensammlungen 1436: ABV 95, 4; BAr 310004.

30 Vgl. St. Petersburg, Ermitage ST 1588: ARV² 210, 174; BAr 201992.

31 Brüssel, Musées Royaux R 346: BAr 10964. Vgl. auch Berlin, Antikensammlung F 1910: ABV 387, 18; BAr 302895.

32 Agrigent, Museo Archeologico C 862: ABV 604, 73; BAr 306060.

33 Neapel, Museo Archeologico 86363: ABV 604, 72; BAr 306059.

34 Detroit, Institute of Arts 63.13: ARV² 565, 40; BAr 206470.

35 ehem. Berlin F 1843: ABV 478; weitere Darstellungen sind zuletzt aufgeführt bei Pfisterer-Haas a. O. (Anm. 1) 70.

36 ehem. Berlin, Antikensammlung: ARV² 29, 1; BAr 200120. – St. Petersburg, Ermitage ST 1612: ARV² 34, 16; BAr 200198.

37 Ehem. Frankfurt a. M., Museum für Vor- und Frühgeschichte: ARV² 28, 13; BAr 200136. Vgl. auch die (angebliche) Mänade oder Nymphe, die beim Bad am Brunnen (?) von einem Satyrn beobachtet wird (Gravisca, Museum 73/10683 + 73/11895): K. Huber, Le ceramiche attiche a figure rosse, Gravisca 6 (Bari 1999) 65 f. Nr. 236 mit Abb.; M. Poulkou, Mänade bei der Körperpflege. Eine Schale in Gravisca, in: C. Franek u. a. (Hrsg.), Thiasos. Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag (Wien 2008) 773–780.

38 Athen, Nationalmuseum 1425: ARV² 223, 6; BAr 202075.

39 Ähnlich schon Shapiro a. O. (Anm. 22) 96 f., der freilich in den Frauen am Brunnen, die zum Objekt voyeuristischer Interessen werden, Hetären erkennen will.

40 Ehem. Frankfurt a. M., Museum für Vor- und Frühgeschichte: oben Anm. 37.

41 Paris, Musée du Louvre G 14: ARV² 85, 1; 1578, 15; BAr 200689.

Beobachtungen zur Darstellungsweise sepulkraler Thematik auf weißgrundigen Lekythen

Erika Kunze-Götte

Die attischen weißgrundigen Lekythen klassischer Zeit haben als eine thematisch und technisch besondere Gattung seit langem unter verschiedenen Gesichtspunkten großes Interesse gefunden, nicht zuletzt auch wegen ihrer rätselvollen Ikonographie.[1] Ich möchte hier nicht neue Theorien entwickeln, sondern – in der Hoffnung auf eine Annäherung – Beobachtungen zu der Bildsprache der Gefäße vortragen, die mir aus der Beschäftigung mit dem Bestand weißgrundiger Lekythen der Münchner Antikensammlung und auf der Basis eines langjährigen Umgangs mit diesen Gefäßen erwachsen sind. Es handelt sich in München um rund 100 Gefäße aller Varianten und Qualitäten, von kleinen Gefäßen bescheidenster Art bis hin zu einigen der feinsten und wohl bekanntesten Exemplare der Gattung. Als Ganzes ergibt sich daraus ein schon einigermaßen repräsentatives Bild, das vor allem *Eines* beleuchtet, nämlich den anrührend privaten Charakter der Gefäße, deren Bilder ganz von dem elementaren, unmittelbaren Erleben des Verlustes eines nahe stehenden Menschen geprägt sind. ‹Privat› heißt aber natürlich nicht individuell, wie die im Folgenden dargelegten Beobachtungen immer wieder vor Augen führen.

Der Anteil der einfachen Gefäße der sogenannten Nebenform im Vergleich mit solchen der Hauptform – in München etwa 40 zu 60 – kann natürlich in einer alten, über viele Jahre zusammen gekommenen Sammlung nicht sehr aussagekräftig sein. Nach den Funden der Gräber im Kerameikos zu urteilen, ist die Zahl der einfachen Lekythen im Verhältnis etwas größer, was ja auch natürlich erscheint für den Unterschied zwischen einfacheren, auch günstigeren, und anspruchsvolleren, sicher teureren Gaben. Immer aber kam es bei den Grabgefäßen in ganz besonderem Maße auf die *Bilder* an, und alle, von den bescheidensten bis zu den anspruchsvollsten, vereint das gemeinsame Thema: Erinnerung, verklärende Erinnerung – Trauer – Trost. Es ist das gleiche Anliegen, das aus den griechischen Grabepigrammen spricht, ein zeitloses Thema bis hin zu den Todesanzeigen unserer Tage. Insofern sind uns diese Bilder der attischen Grabgefäße näher als manche andere Vasenbilder, die von Mythen oder Festen und Lebensweise einer sehr fernen Zeit erzählen.

In den Darstellungen der Lekythen spielt das realistische Erzählen kaum eine Rolle, im Gegensatz zu den Wünschen und Gedanken rund um den Tod. Auch das wichtige, jedem Athener bekannte und verpflichtende Gebot der Totenehrung und Grabpflege musste natürlich nicht erzählt, sondern in bildlichen Formen versichert werden, weswegen die etablierte, bequeme Bezeichnung ‹Besuch am Grab› mit ihrem erzählenden Charakter vielen Bildern mit zwei um ein Grabmonument platzierten Figuren nicht gerecht wird.[2] Bei näherem Zusehen wird oft die Realität brüchig und hervor scheint das elementare Thema ‹Erinnerung – Trauer – Trost›, zu welch letzterem eben besonders die immer wieder vorgewiesenen Attribute der Grabpflege dienen.

Die folgenden Beobachtungen und Überlegungen konzentrieren sich auf die Gefäße der sogenannten Haupt- oder Standardform, besitzen jedoch auch Gültigkeit für die schlichter gestalteten Bilder der Gefäße der Nebenform.[3]

Die Mittel, mit denen das sepulkrale Thema zu fassen war, konnten sich nur zum Teil auf die herkömmliche Ikonographie stützen, wie etwa zur Gestaltung des verklärenden Erinnerungsbildes, wofür die Gestalt der Frau in ihrer häuslichen Welt wohl das bekannteste Beispiel ist.[4] Das Grabmonument ist natürlich das zweifelsfreiste Element der sepulkralen Bildsprache, wenn auch keineswegs ein realistisches. Der eigentliche Begründer und Erfinder des kunstvollen Ineinanderwebens von Elementen des Lebens und der Einwirkung des Todes, der Achilleus-Maler, hat dieses Element relativ wenig und oft nur als Zeichen genutzt.[5] Er hatte andere Möglichkeiten den feinen, durch den Eintritt des Todes bedingten Bruch im Miteinander des Lebens vorzuführen und wurde deswegen auch offenbar von seinen Zeitgenossen und Malerkollegen bewundert und nicht selten nachgeahmt.[6]

Das scheint auch für den einfacheren Maler zu gelten, der eine der Lekythen bemalte, die sich in dem – durch die gedanken- und beobachtungsreiche Publikation Ernst

Buschors bekannten – Mädchengrab befanden, dessen Beigabenfund heute zum größten Teil in der Münchner Sammlung aufbewahrt wird (*Abb. 1*).[7] Dass es sich um ein Mädchengrab handelt, versichern hier, wie es häufig ist, weniger die mitgegebenen Lekythen als die kleinen, wohl aus dem Besitze der Verstorbenen ausgewählten Beigaben, darunter, besonders bezeichnend für ein junges Mädchen, eine Puppe und zwei kleine Döschen.[8] Die hier gemeinte Lekythos aus diesem Grab zeigt einen bärtigen Mann im Mantel, eine Vaterfigur, im Profil und einen Epheben, dieser in frontaler Haltung, deren Hände aufeinander zu ausgestreckt sind ohne sich zu erreichen, sich noch erreichen zu können. Das Innehalten, die Unterbrechung des Lebensflusses durch den dazwischen getretenen Tod ist hier auf die gleiche Weise – wenn auch weniger spannungsgeladen – gestaltet wie auf einer Lekythos des Achilleus-Malers in New York.[9] Auch wenn man die Münchner Lekythos etwas früher ansetzen wird als diejenige in New York, ist anzunehmen, dass der eher schlichte Maler des Gefäßes, dessen andere Werke auf etwas hölzerne Weise zwei stehende Figuren – meist um eine Stele – gruppieren, hier Nachahmer ist und die Erfindung der genutzten Bildsprache auf den Achilleus-Maler zurückgeht. Ein kleines Detail an der Ausstattung des Epheben verweist ebenfalls auf diesen Maler, nämlich die merkwürdige halbkreisförmige Partie vor der Leibesmitte. Es handelt sich um die hier nicht ganz verstandene Wiedergabe der unter dem Gürtel durchgezogenen Mitte des Gewandbausches, die hier – im Gegensatz zu den schwach gezeichneten seitlichen Partien – so kräftig wie die Konturen der Figuren umzogen ist. Ein solcher mittlerer, unter den Gürtel geschobener Bausch findet sich gelegentlich am Chiton von Kriegern oder Epheben. Das Detail erscheint in sehr ähnlich ungewöhnlicher Ausführung, nämlich in besonders betonter, kräftig umzogener Form beim Achilleus-Maler auf einer frühen Halsamphora in Melfi,[10] die, auf zwei Seiten verteilt, Vater und Sohn, einen Krieger und einen bärtigen, langhaarigen Mann einander gegenüberstellt. Die Parallele wirft ein weiteres Licht darauf, dass der einfachere Maler sich Darstellungen des Achilleus-Malers zum Vorbild nahm.

Die Lekythos mit dem Bild von Vater und Sohn ist nicht die einzige aus dem Mädchengrab, die mit den Mitteln der sepulkralen Bildsprache eine männliche Figur als diejenige des Verstorbenen deutlich macht. Auf einem Gefäß von der Hand des Sabouroff-Malers sind eine männliche und eine weibliche Figur um ein Grabmal platziert (*Abb. 2*).[11] Die Gestalt des jungen Mannes ist bis auf Kopf und Füße vollkommen in ihren Mantel gehüllt und so von jeglicher Aktivität oder Kommunikation ausgeschlossen. Eine solche Verhüllung kennzeichnet ikonographisch eine Person, die abgeschlossen ist von ihrer Umwelt, ganz in sich selbst verschlossen, für sich und nicht erreichbar für die anderen. Das bekannteste Beispiel dieser Darstellungsweise in etwas älteren Bildern ist diejenige des grollenden Achill. Auf weißgrundigen Lekythen wird sie dann öfter als ein einfaches, augenfälliges Mittel genutzt, um Gestalten kenntlich zu machen, die durch den Tod aus der Welt der Lebenden genommen sind. Der Sabouroff-Maler nutzt dieses Mittel der Bildsprache besonders häufig.[12]

Ernst Buschor hat in seiner Publikation darauf aufmerksam gemacht, dass diese für das Mädchen ausgewählten Totenkrüge durchaus passend waren durch ihre Bildsprache von Tod, Trennung und Gedenken, ohne individuell auf diese eine Tote, das junge Mädchen einzugehen.[13] Andere attische Grabfunde bestätigen eine solche Vorstellung und Praxis.[14] Wir können nicht wissen, wer die verschiedenen Gaben je nach seinen Möglichkeiten

Abb. 1 wgr. Lekythos München, Antikensammlungen SS 78.

Abb. 2 wgr. Lekythos München, Antikensammlungen SS 77.

und seiner Nähe zu der Verstorbenen gebracht hat, auch nicht, ob zu den jeweils mit der Aufstellung von Lekythen verbundenen Zeremonien im Haus oder am Grab. Ein Blick auf die vielen Grabfunde des Kerameikos lehrt, dass sich gewöhnlich höchst Unterschiedliches an Gefäßen in Bezug auf Qualität, Schmuck und Größe in einem Grab zusammenfand; so fanden sich auch in dem Mädchengrab noch zwei viel bescheidenere Totenkrüge mit blassen, typisierten Darstellungen.[15] Alle aber sind verbunden durch den einen gemeinsamen, überpersönlichen Grundklang von Erinnerung, Trauer und Trost.

Ein Geschenk in dieses Grab, das kostbarste Gefäß, ist auch das persönlichste, nämlich die bekannte sogenannte Helikonlekythos des Achilleus-Malers (*Abb. 3*).[16] Auch die Darstellung dieses Gefäßes fällt nicht aus dem Rahmen der sepulkralen Thematik, sie zeugt vielmehr besonders eindrucksvoll von der Kunst des Malers, diese zu gestalten. Dass er hier von der Ikonographie der Musenbilder ausgeht, steht außer Zweifel, ebenso, dass diese grundsätzlich transparent sind, verklärend, für Bilder aus der Menschenwelt, aus dem idealisierten Miteinander der Frauen ja vielmehr, dass ohne diese Beziehung die vielen Musenbilder klassischer Zeit gar nicht zu denken sind.[17] Auf der Lekythos aus dem Mädchengrab hat der Maler, der schön und mit Sinn für dekorative Anordnung zu schreiben versteht und dies gerne tut, dem Berggelände, auf dem die Musizierende sitzt, den Namen des Musengebirges beigeschrieben, weniger wohl, um über das ohnehin Augenfällige zu informieren, als um den großen frei gebliebenen Bildraum unter der Sitzenden gegen den Inschriftenblock in der oberen Bildmitte auszubalancieren. Das hoch über der eigentlichen Bodenlinie der Bildzone angesetzte Gelände fällt vor der Spielerin und ihrem musikalischen Gesellen, einer Nachtigall,[18] steil ab zu der ‹Bodenlinie des normalen Lebens›. Fern, auf dieser anderen Ebene, steht die Gefährtin. Sie erscheint auch optisch im Vordergrund des Bildes, platziert in einer anderen Tiefenebene. Dieser Eindruck wird verstärkt dadurch, dass das Instrument, eine Phorminx,[19] der nach links gewendet Sitzenden von hinten gesehen ist und ihr Körper sich dadurch abwendet in die Bildtiefe, welche die Menschenferne der Bergnatur ist. Phorminxspielerinnen sind sonst meist nach rechts gewendet dargestellt, sodass ihr Spiel und die Vorderseite des Instruments dem Betrachter zugewandt sind. Die Gemeinschaft von Musizierender und Lauschender ist hier also vielfach gebrochen. Dies zeigt sich auch in Haltung und Ausdruck der im Vordergrund Stehenden. Die tief über Stirn und Wangen herabreichenden Haarsträhnen geben ihrem Gesicht und Blick einen besonderen, dunklen Ernst. Die ganze Haltung spricht Zögern aus, besonders der angewinkelt am Körper gehaltene rechte Arm mit der matten Hand, deren weisend vorgestreckter Zeigefinger von Vergeblichkeit spricht, eine angesetzte und dann unterlassene Bewegung.[20] Der Blick ist auf die ferne, zur Muse verklärte Gefährtin gerichtet, welche diesen jedoch nicht wahrnimmt, sondern ganz auf sich und ihr Spiel konzentriert ist.

Abb. 3 wgr. Lekythos München, Antikensammlungen SS 80.

Aufschlussreich für diese besondere sepulkrale Gestaltung des Achilleus-Malers ist ein Blick auf das Bild einer rotfigurigen Pelike in München (*Abb. 4*).[21] Hier ist die ungebrochene Begegnung zweier Figuren, Apollons und einer Muse, auf der gleichen Bodenlinie und in *einer* Bildebene dargestellt. Auf dieser Bodenlinie erhebt sich darum auch der Felsensitz der Muse. Diese ist wie die weibliche Figur auf der Münchner Lekythos nach links gewendet, und ihr Instrument ist ebenfalls die Phorminx. Aber die ganze Anlage ihrer Gestalt ist nach vorn geöffnet, und sie hält das Instrument vor sich Apollon entgegen, sodass seine Vorderseite mit den blickenden Augen sichtbar ist. Apollon ist durch seinen Blick und die schrittbereite Haltung ihr unmittelbar zugewandt.

Der Achilleus-Maler hat also *nicht* das Bild zweier Musen auf den Totenkrug gesetzt, sondern – wie auch sonst in seinen sepulkralen Darstellungen – den Bruch der Lebenswelt und die preisende Erinnerung der Verstorbenen gestaltet, ausgesprochen hier im Bild des zur Muse verklärten und dadurch gepriesenen jungen Mädchens. Die kostbare Gabe dieser Lekythos gibt bis heute die liebevolle, trauernde Nähe des für uns unbekannten Schenkenden zu dem früh verstorbenen Mädchen zu erkennen.

Abb. 4 rf. Pelike München, Antikensammlungen 2362.

Das Sitzen im Felsgelände, hier eingebunden in die Sphäre der Musen, nimmt in der Ikonographie der Lekythenbilder einen wichtigen Platz ein. Die Münchner Sammlung besitzt zwei herausragende Beispiele für dieses Bildelement in Gestalt der beiden, zusammen in *einem* Grab gefundenen, bekannten Gefäße des Phiale-Malers, der seine wenigen weißgrundigen Lekythen in der Werkstatt des Achilleus-Malers bemalte.[22] Der umfassenden, den ganzen Sinngehalt dieser Darstellungen darlegenden Publikation dieser Gefäße durch Ernst Buschor seien hier nur einige kleine Anmerkungen hinzugefügt.[23]

Es ist bekannt, dass der Phiale-Maler als Werkstattgenosse des Achilleus-Malers den rauhen Felsensitz, als Zeichen der lebensfeindlichen Lokalität des Hades, in die sepulkrale Bildwelt einführte. Den erhaltenen erstrangigen Werken aus der Werkstattgemeinschaft ist anzusehen, dass die beiden überragenden Maler gegenseitig ihre Ausdrucksmöglichkeiten bereichert haben. Denn wie einerseits die Geländeangabe, die Ferne ins Bild bringt, dem Phiale-Maler auch in seinen nicht-sepulkralen Darstellungen zu eigen ist[24] und vom Achilleus-Maler in seinem ‹Helikonbild› aufgegriffen wird, profitiert andererseits der Phiale-Maler von der Kunst des Achilleus-Malers, das Zusammenspannen verschiedener Bildebenen in den Dienst der sepulkralen Thematik zu stellen. In den Darstellungen der beiden Münchner Lekythen des Phiale-Malers, von denen ich hier nur auf die weniger bekannte eingehe, ist das Grabmal zwar dargestellt, tritt aber in den Hintergrund und hat seine Funktion nur als Zeichen dessen, was den im Vordergrund erscheinenden Gestalten geschehen ist. Das Felsgelände verläuft vor dem Grabmal weiter. In der Darstellung der Lekythos 6254 (*Abb. 5*)[25] ist die Lebensferne und Isoliertheit der Verstorbenen doppelt ausgedrückt, durch das Sitzen auf dem Felsen und dazu durch die Abgeschlossenheit in der Bildsprache der Verhüllung durch den Mantel, von der schon gesprochen wurde und deren Aussagekraft hier, gegenüber dem älteren Bild von der Hand des Sabouroff-Malers, noch gesteigert ist. Die trauernde Gefährtin steht – wie im Helikonbild des Achilleus-Malers – auf der Bodenlinie der Bildzone, dem sicheren Boden der Lebenden. Das abgesenkte Felsgelände ver-

Abb. 5 wgr. Lekythos München, Antikensammlungen 6254.

läuft *hinter* ihren Füßen, hinter diesem erst, in der tiefsten Ebene des Bildes, erhebt sich das Grabmal. Die Tänie in Händen der Figur, Versicherung der Sorge für Grab und Andenken, weist sie, auf ihrem optisch weit von der Stele entfernten Platz, der Verstorbenen vor.

Das Ausdrucksmittel, die Distanz des Verstorbenen von der Lebenswelt durch das isolierte Sitzen im Felsgelände zu veranschaulichen, bekommt in der Bildsprache der Lekythenmalerei eine reiche, wenn auch meist vereinfachte Nachahmung, sodass der Fels oft, und mit der Zeit zunehmend, zu einem einfachen Block wird, der aber in der Regel deutlich abgesetzt ist von dem Grabmonument. Eine Variante dieses Versetzens des Verstorbenen auf eine andere Ebene als diejenige des Lebens stammt vom Achilleus-Maler, der in mehreren Darstellungen eine Figur neben dem Grabmal auf eine kleine Stufe stellt, die als Element der Bildsprache dem Block oder dem Felsen entspricht.[26] Auch diese Gestaltung erregte in seiner Werkstatt Aufsehen, wie die Nachahmung dieser Darstellungsform auf einer Lekythos des Thanatos-Malers aus dem Kerameikos zeigen kann (*Abb. 6*).[27] Wie hier die Figur des auf der Stufe stehenden, mit Mantel und Stock ausgestatteten bärtigen Mannes besonders deutlich zeigt, hat dies nichts mit der Vorstellung von Statuen oder mit Heroisierung zu tun, sondern die Basis veranschaulicht wie der Fels oder Steinblock nur, dass die Gestalt aus dem Verbund des Lebens herausgenommen ist. Noch einfacher zeigt dies ein etwas jüngerer, aber aus der Tradition des Achilleus-Malers stammender Maler, der die Gestalt des Epheben, welcher die Rechte zum Grabmal hin ausstreckt, auf einen kleinen Erdhügel setzt und damit der Bodenlinie der Bildzone enthebt (*Abb. 7*).[28] Solche mit verdünnter Farbe malerisch ausgeführte kleine Hügel findet man gelegentlich in Lekythenbildern, meist als Basis eines großen Busches am Grab oder eines Baumes statt des Grabes.[29]

Auf der Lekythos im Kerameikos ist der Verstorbene ein bärtiger Mann in bürgerlicher Ausstattung, und das ist eine eher seltene Erscheinung in der sepulkralen Bildwelt. Die häufigste männliche Figur, oft auch als der Verstorbene deutlich gemacht, ist schon beim Achilleus-Maler der Ephebe, der junge Mann im wehrhaften Alter. Derart ausgestattet erscheinen auch Orest und Pylades in der mythischen Gestaltung des sepulkralen Themas auf dem rotfigurigen Skyphos des Penelope-Malers in Kopenhagen (*Abb. 8*),[30] dessen Darstellungen, auf zwei Seiten verteilt, die Ehrung und Pflege des durch den Namen bezeichneten Grabes von Agamemnon zeigen, und zwar ikonographisch kaum abweichend von entsprechenden Darstellungen auf Lekythen. Ein wesentlicher Unterschied besteht aber darin, dass das Monument hier in den Vordergrund gesetzt ist, zur Hauptsache wird, die Figuren also dahinter stehen, und darin, dass das Anbringen der Tänie durch das Greifen um die Stele als sehr konkrete Handlung vorgeführt wird. Hier wird eindeutig *erzählt*. Die Epheben, in die gleiche Richtung gewendet und auf das Hauptbild bezogen, sind hier natürlich als Besucher des Grabes, als Orest und Pylades zu verstehen. Besucher bei einem Grabmonument können Epheben durchaus auch im namenlosen Lekythenbild sein,

Abb. 6 wgr. Lekythos Athen, Kerameikos 1601.

Abb. 7 wgr. Lekythos, Ort unbekannt.

Abb. 8 rf. Skyphos Kopenhagen, Nationalmuseum 597.

aber häufiger haben sie hier ihren Platz in einem nicht realistischen Sinn als ideales Erinnerungsbild eines Verstorbenen. Zuweilen kann gerade ein Handlungselement die Realitätsferne noch vergrößern, so zum Beispiel in der Darstellung auf einem verschollenen Münchner Fragment (*Abb. 9*),[31] in welcher der Ephebe, als Bild des Verstorbenen, mit seiner vorgestreckten Hand direkt nach den Gaben in dem Grabgabenkorb greift, den ihm eine junge Frau an der Stele vorbei hinhält. Die Figuren, die Beziehung zwischen ihnen über das Grab hinweg – sind das Hauptthema, das Grabmal als Zeichen des Todes wird von ihnen überschnitten.

Hier möchte ich auf eine leider schlecht erhaltene Lekythos des Kerameikos aufmerksam machen, in deren Darstellung ebenfalls zwei Figuren vor einem Grabmal direkt miteinander verbunden sind: ein Jüngling und ein

Abb. 9 Fragment einer wgr. Lekythos München, Antikensammlungen 2787.

junger Hoplit, durch Handschlag vereint, ein Zitat aus der Ikonographie des Kriegerabschieds (*Abb. 10*).[32] Die Stele dahinter ist hier – wie oft – reines Zeichen des Todes, die Szene erinnerndes Bild an den Abschied im Haus, denn dieses ist hinter dem Jüngling durch eine sorgfältig gezeichnete Säule angegeben. Realen Boden findet man nirgends in dieser Darstellung, wohl aber einen mit Mitteln der sepulkralen Bildsprache komprimierten und unmittelbar einleuchtenden Sinngehalt.[33]

Der Ephebe auf der Münchner Lekythos 6044 (*Abb. 11*),[34] gegenüber einer klagend auf ihn verweisenden Frau um das leicht zurückgesetzte Grabmal platziert, trägt in seinem lockigen Haar eine sehr breite Binde, wodurch er aus der alltäglichen Lebenswelt herausgehoben ist. Auf zwei Lekythen des Quadrat-Malers sind ein junger Mann und ein Knabe, beide als Verstorbene auf den Stufen ihres Grabmals platziert, mit solchen breiten Binden dargestellt,[35] und ebenso können aufgebahrte Tote eine solche tragen.[36] Eine derartige breite Tänie im Haar bedeutet eine feierliche Heraushebung, wohl auch Verherrlichung des Toten. Willy Zschietzschmann machte für das Schmücken des Toten mit Binden oder Kränzen auf eine Scholiastenstelle zu Lysistrate 601 aufmerksam, die für einen solchen Schmuck bemerkt, dass der Tote den Kampf zu Ende gekämpft habe, wie der Sieger im Agon.[37]

Der frühe Tod vieler junger Männer im kräftigsten Alter lässt sich in der Zeit, aus der die Lekythen stammen, nur erklären als der gewaltsame Tod in der Schlacht. Ein solcher ereilte die jungen Athener klassischer Zeit natürlich nicht selten und immer häufiger, so wie auch das Ephebenbild in den sepulkralen Bildern immer häufiger wird und, als Idealbild des jungen Mannes, der verklärenden Erinnerung an einen Gefallenen dienen konnte. Zum Verständnis einer solchen Auffassung kann eine Lekythos in Dunedin beitragen, in deren Darstellung ein Hoplit und eine Frau um eine Stele gruppiert sind, auf deren Oberseite die kleine Figur eines Epheben mit gesenkter Lanze erscheint (*Abb. 12*),[38] diese in der nicht realistischen Bildsprache der Lekythen, nicht als Statue zu verstehen, sondern eben als ideales, erinnerndes Bild des jungen, noch hoffnungsvollen Mannes, wie auch der Gefallene einst war, bevor er in den Krieg zog.

Es ist auch daran zu erinnern, dass die Ausstattung eines Epheben weitgehend mit derjenigen eines Leichtbewaffneten übereinstimmte, der nur mit Wurfwaffen zum Kampf per Distanz gerüstet war und dessen Erscheinung sich mit dem Idealbild des jungen Mannes berührte, sodass dieses für manche Betrachter zugleich Erinnerungsbild an einen Gefallenen sein mochte.

Darstellungen von Hopliten, schwer gewappneten Kriegern, nehmen zwar ebenfalls zu in diesem Zeitraum, sind aber aufs Ganze gesehen seltener. Die Gefallenen wurden bekanntlich in Athen seit dem zweiten Viertel

Abb. 10 wgr. Lekythos Athen, Kerameikos 1444.

Abb. 11 a wgr. Lekythos München, Antikensammlungen 6044.

des fünften Jahrhunderts nach Möglichkeit ehrenvoll in Staatsgräbern bestattet, doch zeigen die Bilder, dass auch die Familien ihre Trauer in ihrem privaten Bereich zum Ausdruck brachten, meist wohl durch das Aufstellen von Totenkrügen mit entsprechenden Bildern, vielleicht, wie A. Shapiro vermutete, am Grab eines anderen Angehörigen.[39] Dafür sprechen eine Reihe von Lekythenbildern, die etwa von den 30er Jahren des 5. Jhs. an entstanden sind und mehr als zwei Figuren um ein Grabmal versammeln. Nicht selten scheinen die Bilder die Trauer um mehrere Verstorbene auszusprechen. Hier muss auch an die verheerende Pest des Jahres 430 erinnert werden, deren katastrophale Folgen Thukydides geschildert hat.[40] Die Masse der Toten machte das Einhalten der Bestattungsbräuche unmöglich, viele erhielten nicht das doch so wichtige, von den Hinterbliebenen umsorgte Grab. Gewiss spiegelt sich in den Bildern der Lekythen aus den 20er Jahren auch das Totengedenken an Opfer der Pest, nachgeholt in einer Grabspende ähnlich derjenigen für die im Staatsgrab bestatteten gefallenen Familienangehörigen dieser Jahre.

In diesem Zusammenhang gibt die Darstellung einer dem Quadrat-Maler nahestehenden Lekythos, einst in Zürich in der Slg. Hirschmann, zu denken (*Abb. 13*).[41] Hier sitzt ein Knabe auf den Basisstufen vor der Stele – in der Bildtradition des verfremdeten Sitzens auf Fels oder Block –, während im Vordergrund, leicht vor die Stele gerückt, ein Hoplit und eine Waffen haltende Frau, verbunden durch die ikongraphische Andeutung einer Waffenübergabe, einander in sinnender, passiver Haltung gegenüberstehen. Beider Blicke sind gesenkt und auf das an den Tod verlorene Kind gerichtet, welches seinerseits aufschaut zu dem Hopliten, seinem gefallenen Vater. Das Bild fasst die Trauer um den kleinen Sohn und den Vater zusammen, wieder in einer völlig unrealistischen, aber unmittelbar überzeugenden, sinnvollen Gestaltung. Es

Abb. 11 b wgr. Lekythos München, Antikensammlungen 6044.

Abb. 12 wgr. Lekythos Dunedin, Otago Museum E. 36.81.

Abb. 13 wgr. Lekythos ehemals Zürich, Slg. Hirschmann.

ist vorstellbar, dass der Knabe an der Pest starb, wenngleich Kinder auch sonst häufig starben, wie z. B. die vielen Kinderbestattungen im Kerameikos bezeugen. Jedenfalls ist anzunehmen, und eines Gedenkens an die vielen Toten der verheerenden Seuche wert, dass viele Lekythen in den 20er Jahren, nach einer Beruhigung der Lage, für Opfer der Pest erworben und aufgestellt wurden.

Das typische Erinnerungsbild der Frau, gut bekannt aus der früheren Zeit des Achilleus-Malers und von seinen Nachahmern, umschreibt diese bekanntlich als Beschäftigte mit den weiblichen Aufgaben, die ihr zur Ehre gereichen. Dazu gehört auch, als eine der vornehmsten, die rituelle Pflege und Ehrung des Grabes der Angehörigen, sodass eine weibliche Gestalt, versehen mit den Attributen dieser Tätigkeit, auch als Erinnerungsbild einer Verstorbenen am Grab erscheinen kann. Das machen viele Bilder wahrscheinlich und einige gewiss, indem in solchen Darstellungen Charon in seinem Nachen die Hand nach einer Korbträgerin ausstreckt, um sie in das Totenreich überzusetzen, so auf einer Lekythos in London, in deren Darstellung ein Grabmal, auf das die – mit zwei großen Körben versehene – Figur bezogen sein

Abb. 14 wgr. Lekythos München, Antikensammlungen SS 82.

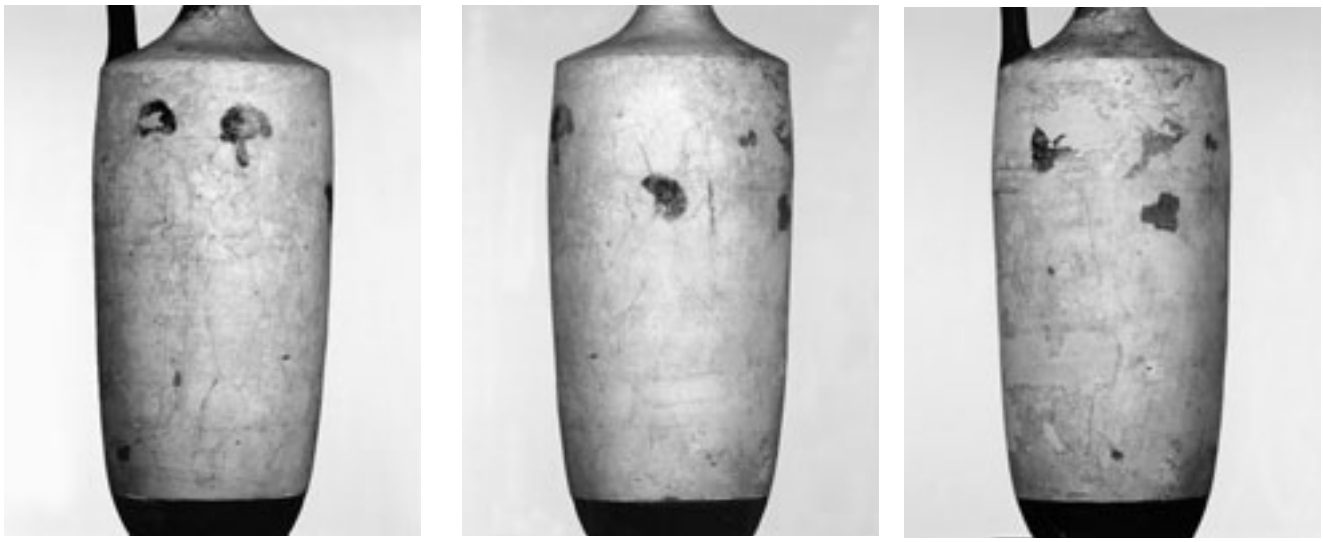

Abb. 15 a–c wgr. Lekythos München, Antikensammlungen SS 83.

könnte, fehlt.[42] Es ist also auch durchaus nicht sicher, dass man in den Trägerinnen eines Grabgabenkorbes immer eine Hinterbliebene sah.

Altersstufen sind in der sepulkralen Bildwelt – abgesehen von den in der Regel bezeichnenderweise männlichen Kindern – kaum deutlich gemacht. Das erinnernde Idealbild eines Verstorbenen war für beide Geschlechter ein Bild der Jugend, die Frau in der Blüte ihrer Jahre, der Mann in erster Wehrhaftigkeit, als Ephebe. Bärtige Männer erscheinen daher selten und gewöhnlich nur als Figuren von trauernden Vätern, die den vorzeitigen Tod eines Sohnes erleben mussten. In dieser Funktion begegnen sie besonders in der Spätzeit, wo Gefühlen mehr Raum gegeben wird, Leid und Trauer stärker ausgekostet werden.[43] Eine typische solche Vaterfigur findet sich etwa auf einer Münchner Lekythos des Triglyphen-Malers (*Abb. 14*).[44]

Ein Vater ist auch auf einer großen, fünffigurigen Lekythos der Münchner Sammlung zu sehen, deren leider stark verblasste Darstellung von höchster Qualität zeugt und von einem Maler der Gruppe R aus der Werkstatt des Schilf-Malers ausgeführt wurde (*Abb. 15*).[45] Viele Elemente der sepulkralen Bildsprache sind hier zur Steigerung des Sinngehalts kunstvoll zusammengefügt. Der Tote, ein junger Krieger mit umgegürtetem Schwert, noch im Ephebenalter, sitzt auf einem Block vor seinem Grabmal, das hier – sehr ungewöhnlich – als kannelierte Säule mit Akanthusbekrönung gegeben ist. Links sind, als dichte Gruppe, Vater und Mutter dargestellt. Die Ikonographie der Waffenübergabe klingt an durch den Helm des Sohnes, den die trauernde Mutter im Arm hält, aber nicht zureicht. Rechts steht, nah an der Stele, eine besonders schlecht erhaltene weibliche Figur, die mit beiden vorgestreckten Händen den zum Halten der Lanzen hochgereckten linken Arm des Verstorbenen berührt. Ihr folgt eine etwas kleiner gehaltene Dienerin mit einem

Abb. 15 d wgr. Lekythos München, Antikensammlungen SS 83.

Grabgabenkorb. Das Ganze ist von einer realen Szene wieder weit entfernt, trotz der Korbträgerin, die auch nur ein Element der Bildaussage ist, nämlich diejenige der gebotenen rituellen Grabpflege. Der Gefallene folgt weitgehend dem Idealbild des Epheben, während das Schwert an seiner Seite und der Helm im Arm der Frau versichern, dass er als Hoplit im Kampf gefallen ist. Die Berührung des Erinnerungsbildes des Gefallenen ist ebenso sinnfällig, wie natürlich rein gedanklich zu verstehen. Die Säule als Grabmal zeigt als schönes Gebilde

Abb. 16 wgr. Lekythos Athen, Nationalmuseum 1939.

ein völliges Desinteresse des Malers an den realen breiten Grabstelen, die in dieser Zeit längst wieder auf die Gräber gesetzt wurden.

Die Realitätsferne wird noch unterstrichen durch ein nur noch schwach sichtbares ornamentales Element, das zwischen den Köpfen der Eltern in die Schlaufe einer doppelt aufgehängten, fadendünnen Tänie gezeichnet war: eine umschriebene Palmette, ohne jeden architektonischen Zusammenhang. Dies ist kein Einzelfall. So sind auf einem Gefäß in Athen seitlich an den Stelenschaft rein zeichnerisch je eine von einer Ranke umschriebene Palmette angefügt (*Abb. 16*), und auf einer Lekythos in London hält ein rechts neben dem Grabmal platzierter Jüngling eine ebenso gebildete Palmettenranke vor sich hoch.[46] Das ist reine, realitätsferne Bildsprache und Sinnsprache. Es geht um das, was die Palmette seit jeher im Zusammenhang von Leben und Tod Tröstliches zu sagen hat, ganz im demselben Sinn, der sie mit der realen Grabstele verbindet.[47] Dieser völlig einleuchtende und nicht ganz aufschlüsselbare Sinn und Trost liegt in allen pflanzlichen Gaben für Gräber, auch in Kränzen und Zweigen aus Myrte sowie dem üppig sich ausbreitenden Akanthus, und er dauert an bis zu den Kränzen und Blumen an den Gräbern unserer Tage.

Abschließend möchte ich an die um 430/20 entstandene bekannte Grabstele der Ampharete des Kerameikos erinnern, in deren Darstellung sich Vieles von den hier an den Lekythen angestellten Beobachtungen zur sepulkralen Bildsprache wiederfindet, das dort obendrein durch eine Inschrift geklärt ist.[48] Die Inschrift sagt aus, dass die Stele einer Großmutter und ihrem Enkelkind gilt, zwei Toten also zugleich. Es ist gut möglich, bleibt aber natürlich eine Vermutung, dass beide der Pest von 430 zum Opfer fielen. Nach dem Bild und nach ähnlichen Darstellungen auf Lekythen würde man in der Darstellung Mutter und Kind erwarten. Die Großmutter erscheint im häuslichen Ambiente und im Idealbild der blühenden jungen Frau mit einem kleinen Kind auf dem Schoß. Ein Bild inniger Verbundenheit einerseits, anderseits spricht sich ein feiner Bruch aus in dem natürlichen Verbindungsfluss zwischen der Frau und dem Kind, eine unsichtbare Grenze, über die hinweg erst die Blicke sich begegnen, spürbar in der zurückgelehnten Haltung der Frau und der zurückgenommenen rechten Hand, die das zur Erfreuung des Kindes gedachte Vögelchen nicht eigentlich diesem hinhält. Ebenso bleibt das nachdrücklich vorgestreckte Händchen des Kindes in seinem Wunsch nach Nähe und Berührung vergeblich. Die Inschrift der Stele spricht beides aus, Klage und Liebe. Sie lautet in der Übersetzung von Dieter Ohly:

Das Kind meiner Tochter halte ich, das liebe, das ich auf meinen Knien hielt, als wir lebend die Strahlen der Sonne mit Augen erblickten; jetzt halte ich das Tote als Tote.[49]

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1-5, 11, 14, 15: München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (R. Kühling).
Abb. 6, 10: D-DAI-ATH-KERAMEIKOS 8929. 8930. 8953. 8954.
Abb. 7, 12: Fotoarchiv Emil Kunze.
Abb. 8: nach CVA Kopenhagen 8 Taf. 352.
Abb. 9, 16: nach Riezler a. O. (Anm. 31) Taf. 67. 74.
Abb. 13: nach Bloesch a. O. (Anm. 41).

ANMERKUNGEN

1 Eine Bibliographie zum Thema zuletzt bei J. H. Oakley, Picturing Death in Classical Athens (Cambridge 2004). – Im Folgenden steht das ARV-Zitat der Gefäße für ARV².
2 Vgl. dazu auch I. Wehgartner, Ein Grabbild des Achilleusmalers, BWPr 129 (Berlin 1985) 27.
3 Zu den Bezeichnungen siehe ARV² 675.
4 E. Götte, Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts (Diss. München 1957).
5 Vgl. St. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen (Berlin 2005) 61.
6 Ein bekanntes Beispiel bildet die wgr. Lekythos St. Petersburg, aus Slg. Botkin: A. Peredolski, Einige weißgrundige Lekythen der Ermitage, AM 51, 1926, 51 Taf. 3, weitgehend eine Kopie der Lekythos Athen NM 1818: ARV 998, 161; J. H. Oakley, The Achilles Painter (Mainz 1997) Farbtafel 4 Nr. 218; etwas später und harmloser als das Vorbild, so bezeichnender Weise ohne das eindrucksvolle große Auge als Schildzeichen, aber mit Abhängigkeiten bis in die Faltengebung hinein.
7 München, Antikensammlungen SS 78: ARV 855 unten 1, Houston-Maler; E. Buschor, Grab eines attischen Mädchens (München 1939; 2. Aufl. 1941) 27 Abb. 23; demnächst CVA München 15 Taf. 28.
8 Vgl. Schmidt a. O. (Anm. 5) 54 Abb. 19: der aus der ehemaligen

Sammlung von Schoen stammende, in München aufbewahrte Teil des Fundes. Zu diesem gehören noch zwei weitere Lekythen unbekannten Verbleibs (a. O. 57 Abb. 22. 23) und zwei Tonfiguren, deren Verbleib mir ebenfalls nicht bekannt ist, eine Korbträgerin und eine Mantelfigur mit Leier, Buschor a. O. 23, Abb. 18. 19; zu den neben den Lekythen mitgegebenen Gaben ebenda 22 ff.

9 New York, Metropolitan Museum 08.258.18: ARV 999, 181; Oakley a. O. (Anm. 6) Taf. 129A Nr. 247. Vgl. dazu auch Oakley ebenda 65.

10 Metaponto 20113: Oakley a. O. (Anm. 6) Taf. 6 Nr. 5.

11 München, Antikensammlungen SS 77: ARV 845, 179, Buschor a. O. (Anm. 7) 28 f. Abb. 24 f.; demnächst CVA München 15 Taf. 26.

12 Vgl. die vielen Beispiele bei G. G. Kavvadias, Ὁ Ζωγράφος του Sabouroff (Athen 2000). Die Ferne, Isoliertheit dieser Figuren ist in der Regel eindeutig, die Figur gegenüber durch Attribute der Grabpflege als Angehörige deutlich. Auf der Lekythos Glasgow D 1970.28: ARV 846, 182; Kavvadias a. O. Taf. 126 Nr. 189 ist der verhüllten Figur trotz der Verborgenheit der Arme vorn in der Mitte eine Hand angefügt, die eine Leier hält, um den Verstorbenen als sehr jugendlich zu kennzeichnen. Auf Paris, Louvre N 3449: ARV 847, 199; Kavvadias a. O. Taf. 140 Nr. 206, steht eine solche Figur eines Verstorbenen gegenüber dem wartenden Charon. – Die völlige Verhüllung, aus der nur der Kopf hervorschaut, wird auch genutzt, um die Schamhaftigkeit umworbener Knaben vor Augen zu führen, wofür ebenfalls der Sabouroff-Maler auf seinen rf. Schalen viele Beispiele bietet, vgl. Kavvadias a. O. Vgl. auch die ganz verhüllte Frau auf der Lekythos des Achilleus-Malers Wien, Kunsthistorisches Museum 3746: ARV 998, 164; Oakley a. O. (Anm. 6) Taf. 117. Die Isoliertheit der in dieser Form dargestellten Figuren kann auch als Ausdrucksmittel für Trauer dienen, wie z. B. in der Darstellung des Sabouroff-Malers New York, Metropolitan Museum 07.286.40: ARV 864, 190; D. C. Kurtz, Athenian White Lekythoi (Oxford 1975) Taf. 29, 1. Nicht selten sind Todesschicksal und Trauer in einer solchen Figur zusammengenommen, so z. B. im Bild des Phiale-Malers München, Antikensammlungen 6254: siehe unten (Anm. 23) hier *Abb. 5*.

13 Buschor a. O. (Anm. 7) 30 ff.

14 Um ein paar Beispiele zu nennen vgl. etwa die publizierten Grabzusammenhänge der Kindergräber des Eupheros, Kerameikos hS 202: B. Schlörb-Vierneisel, Zwei klassische Kindergräber im Kerameikos, AM 79, 1964, 90 ff. Beil. 52 ff. und des Lissos, Kerameikos hS 193: ebenda 95 ff. Beil 55 ff. – Die Grabfunde des Kerameikos in E. Kunze-Götte – K. Tancke – K. Vierneisel, Kerameikos VII 2 (München 1999) 311 Taf. 60; 409 Taf. 71; 583 Taf. 95.

15 St. Schmidt a. O. (Anm. 5) 57 Abb. 22. 23.

16 München, Antikensammlungen SS 80: ARV 997, 15. Einigermaßen gute farbige Abbildungen bei E. Simon, Die griechischen Vasen (München 1976) Taf. XLIV. XLV; demnächst CVA München 15 Taf. 33 f.

17 Dazu E. Götte a. O. (Anm. 4) 49 ff.– Zur Ikonographie vgl. auch A. Kaufmann-Samaras, «Οὐκ ἀπόμουσον τὸ γυναικῶν» (Εὐριπ. Μήδ., 1089). Γυναίκες μουσικοί στα αττικά αγγεία του 5ου αι. π.Χ., in: J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters (Oxford 1997) 23 ff.

18 Vgl. B. B. Shefton in: M. Hirmer – P. E. Arias, A History of Greek Vase Painting (London 1962) 363 zu Taf. XXXIX mit dem Hinweis auf die Bestimmung des Vogels durch S. Benton.

19 Vgl. M. Maas – J. M. Snyder, Stringed Instruments of Ancient Greece (New Haven 1989) 139 ff.

20 Das gedankenverlorene, zögernd hinweisende Fingerspiel gleicht dem der mit zurückgenommenem Arm auf einem Lehnstuhl Sitzenden auf der bekannten Lekythos des Malers Athen NM 1818: ARV 998, 161, Oakley a. O. (Anm. 6) Farbtafel 4, in deren Darstellung der Maler ähnlich kunstvoll den lebendigen Verbindungsfluss zwischen den Figuren gebrochen hat, um die durch den Tod bewirkte Ferne der einen Figur, hier diejenige des Kriegers, zu gestalten. Vgl. auch das gleiche Ausdrucksmittel bei der Trauernden gegenüber einem verstorbenen Jüngling auf einer Lekythos des Quadrat-Malers München, Antikensammlungen 8499: ARV 1237, 6; demnächst CVA München 15 Taf. 51.

21 München, Antikensammlungen 2362: ARV 1162, 14 (Maler von München 2335); CVA München 2, Taf. 76, 3.

22 Vgl. J. H. Oakley, The Phiale Painter (Mainz 1990) 52 ff.

23 München, Antikensammlungen 6248 und 6254, ARV 1022, 138 und 139. – E. Buschor, Attische Lekythen der Parthenonzeit, MüJb NF. 2, 1925.

24 Vgl. Oakley a. O. (Anm. 22) 43 mit Hinweis auf Kurtz a. O. (Anm. 12) 50.

25 Oakley a. O. (Anm. 22) Taf. 110. Abbildungen in besserem Zustand bei Buschor (Anm. 23) Taf. 3; demnächst CVA.

26 Vier Beispiele, darunter London, Victoria und Albert Museum C 2491.1910: ARV 1000, 191; Oakley a. O. (Anm. 6) Taf. 135 Nr. 259; Oxford, Ashmolean Museum 1947.24: Oakley a. O. (Anm. 6) Taf. 136 A. B Nr. 260. Die weiteren Beispiele sowie Hinweise bei Oakley a. O. (Anm. 6) 67 mit Anm. 47. – Zu der Frage, ob Statuen gemeint sein könnten, also eine gewisse Heroisierung, in neuerer Zeit: M. Söldner, Statuenbasen? Die flachen Basen. Motivgeschichte und Problematik eines Bildelements in der unteritalischen Vasenmalerei, JdI 108, 1993, 282 ff. Eine solche Vorstellung widerlegt jetzt klar die im Folgenden besprochene Lekythos Kerameikos Inv. 1601 (Abb. 6).

27 Athen, Kerameikos 1601: Kerameikos VII 2 (Anm. 14) Taf. 57 Nr. 293, 1.

28 Photo aus dem Besitz von Emil Kunze; der Aufbewahrungsort ist mir leider nicht bekannt. Athen privat?

29 Z. B. Athen 12783: ARV 1237, 11 (Quadrat-Maler); CVA Athen, 1 Taf. 18. Vgl. auch München, Antikensammlungen 7665: demnächst in CVA München 15 Taf. 54.

30 Kopenhagen, Nationalmuseum 597: ARV 1301, 5 (Penelope-Maler); CVA Kopenhagen 8, Taf. 352 A. B.

31 Ehemals München, Antikensammlungen 2787: ARV 1243 Mitte 5 (Maler von Berlin 2451); W. Riezler, Weissgrundige attische Lekythen, nach Adolf Furtwänglers Auswahl (München 1914) Taf. 67; demnächst CVA München 15 Beil. 1, 3; seit dem 2. Weltkrieg verschollen.

32 Athen, Kerameikos 1444: Kerameikos VII 2 (Anm.14) Taf. 60, 1 Nr. 311.

33 Vgl. auch J. D. Beazley, Attic White Lekythoi (Oxford 1938) 11 f.

34 Riezler a. O. (Anm. 31) 129 Taf. 59; demnächst CVA München 15 Taf. 49, 1.

35 Athen NM 1936 und 1937: ARV² 1239, 58. 59; Riezler a. O. (Anm. 31) Taf. 77. 73; CVA Athen 1, Taf. 13, 1–3; 14, 2. 3.

36 z. B. auf einer Lekythos des Piräus-Museums: O. Tzachou-Alexandri, Αθηναϊκή λευκή λήκυθος από τον Ωρωπό, in: ΦΙΛΙΑ ΕΠΗ εἰς Γεώργιον Ε. Μυλωνᾶν 3 (Athen 1989) 82 ff., oder der tote Patroklos in dem weißgrundigen mittleren Fries der bauchigen Lekythos des Eretria-Malers New York, Metropolitan Museum 31.11.13: ARV 1248, 9; A. Lezzi-Hafter, Der Eretria–Maler (Mainz 1988) Taf. 152 a. d.

37 W. Zschietzschmann, Die Darstellungen der Prothesis in der antiken Kunst, AM 53, 1928, 34 f.

38 Dunedin, Otago Museum E 36.81: J. K. Anderson, Handbook to the Greek Vases in the Otago Museum (Dunedin 1955) 44 f. Nr. 81; Oakley a. O. (Anm. 1) 202 Abb. 165 (Teilansicht). – Zu figürlichen Darstellungen auf der Oberseite einer Stele vgl. E. Götte a. O. (Anm. 4) 78 ff.

39 H. A. Shapiro, The Iconography of Mourning in Athenian Art, AJA 95, 1991, 656.– Auch das Aufstellen einer Stele im privaten Grabbezirk war möglich, wie das Beispiel des Dexileos zeigt, vgl. U. Knigge, Der Kerameikos von Athen (Athen 1988) 111–112.

40 Thukydides II 47–54. Vgl. besonders 52: Kriegsbedingt war

die Stadt durch die Aufnahme der Landbevölkerung überfüllt; überall lagen Tote, man begrub, wo man konnte, warf auch Leichen einfach auf die Scheiterhaufen anderer. – Siehe auch ebenda IV 267f.

41 H. Bloesch (Hrsg.), Griechische Vasen der Sammlung Hirschmann (Zürich 1982) 84 Nr. 41 (Inv. G 35); ARV 1241, oben 6 (Maler von New York 23.160.41) «clumsy imitator of the Quadrate Painter», ein Urteil, von dem man die sehr feine Zeichnung dieses Gefäßes jedoch ausnehmen möchte, das aber zutreffend auf die große Nähe zum Quadrat-Maler verweist. – Sothebys London, 9. 12. 1993, 116ff. Nr. 52 mit vielen guten Abbildungen. – Es scheint so zu sein, dass etwa von der Schaffenszeit dieses Malers an, also der Zeit des verlustreichen Krieges und der verheerenden Seuche, häufiger Darstellungen so gestaltet werden, dass zwei Figuren als Verstorbene gekennzeichnet werden, so z. B. Amsterdam 627: CVA Amsterdam 4 Taf. 215; ARV 1373, 13, rechts der Stele ein durch das Attribut eines Phormiskos als sehr jung gekennzeichneter Mann, der einen Fuß auf ein an die Stele angefügtes Felsgelände setzt und ein zweiter, in seinen Mantel gehüllter, dem ein Eidolon beigegeben ist und der die Hand zur Berührung der Stele vorstreckt, vgl. zu der Darstellung auch CVA ebenda (W. D. J. van de Put); vgl. auch Louvre MNB 1729 (Anm. 42).

42 London, British Museum D 61: ARV 1377, 15 (Schilf-Maler); J. Boardman Athenian Red Figure Vases: The Classical Period (London 1989) Abb. 278. – Vgl. auch Paris, Louvre CA 537: ARV 1384, 18 (Gruppe R); Riezler a. O. (Anm. 31) Taf. 89.

43 Oft handelt es sich um Darstellungen, in denen die Trauer einem sehr jungen, oft knabenhaften Verstorbenen gilt, vgl. z. B. Athen NM 1762: ARV 1241, Mitte 1; Riezler a. O. (Anm. 31) Taf. 66; Athen NM 1936: ARV 1239, 58; Riezler ebenda Taf. 77; Paris, Louvre MNB 1729: ARV 1374, Mitte 2; Riezler ebenda Taf. 62. Vgl. auch München, Antikensammlungen SS 78: hier Abb. 1.

44 München, Antikensammlungen SS 82: ARV 1386, 35; R. Lullies, Eine Sammlung griechischer Kleinkunst (München 1955) Taf. 43 Nr. 82; demnächst CVA München 15 Taf. 79.

45 München, Antikensammlungen SS 83: ARV 1383, 8; Lullies a. O. (Anm. 44) Taf. 44f. Nr. 83; demnächst CVA München 15 Taf. 75,1.2; 76.

46 Athen NM 1939: ARV 1237, 12 (Quadrat-Maler); Riezler a. O. (Anm. 31) Taf. 74. – London, British Museum 1901.7–10.3: ARV 1238, 27 (Quadrat-Maler); A. Fairbanks, Athenian White Lekythoi 2 (New York 1914) Taf. 15, 1. Es liegt nahe, dass auch der markante Palmettenfächer in einigen Darstellungen um der Symbolkraft der Palmette willen ins Bild gesetzt wurde, vgl. Wien, Kunsthistorisches Museum 3748: ARV 1372, 16 (Frauen-Maler); Oakley a. O. (Anm. 1) 82 Abb. 50; Paris, Louvre S 1660: ARV 1240, 63 (Quadrat-Maler); Oakley a. O. 190 Abb. 53; Riezler a. O. (Anm. 31) Taf. 75.

47 Vgl. E. Kunze-Götte, Akanthussäule und Grabmonument in der Darstellung eines Lekythenmalers, AM 99, 1984, 195 mit Hinweisen.

48 J. Boardman, Griechische Plastik. Die klassische Zeit (Mainz 1987) Farbtafel 6 und Abb. 150.

49 Vgl. U. Knigge a. O. (Anm. 39) 140 Nr. 39a; 143 Abb. 138.

Zur Bedeutung der frühesten Mythenbilder

Klaus Junker

Die Frage nach der Bedeutung der frühesten griechischen Mythenbilder hat die Forschung bisher seltsam wenig interessiert. In allen umfassenden Arbeiten jüngerer Zeit zu diesem Forschungsfeld stehen zwei – eng miteinander zusammenhängende – *Vor*fragen ganz im Vordergrund: Zum einen die Identifizierung der ersten Mythenbilder in den Jahren um 700, also eine beschreibende Darstellung der Genese des Phänomens Sagenbild. Damit haben sich insbesondere Klaus Fittschen und Gudrun Ahlberg-Cornell beschäftigt.[1] Zum anderen das Problem des Verhältnisses der Bilder zu den sprachlichen Fassungen derselben Stoffe, also in erster Linie der Zusammenhang mit Homer. Das ist das Leitthema der Bücher von Anthony Snodgrass und Luca Giuliani.[2]

Wenn im Folgenden die Bedeutung der ältesten griechischen Mythenbilder im Mittelpunkt steht, kann von dieser Thematik nur ein einzelner, allerdings zentraler Aspekt verfolgt werden. Die Aufmerksamkeit richtet sich nicht in erster Linie auf die ersten Sagendarstellungen selbst, sondern auf deren unmittelbare Vorgeschichte: welchem Zweck dienten die frühen szenischen Bilder und inwiefern kann deren Interpretation etwas beitragen zum Verständnis der ältesten Visualisierungen von Mythenstoffen? Die Untersuchung beschränkt sich dabei auf das bei weitem wichtigste Corpus von Bildern, die Vasenmalerei.

In der Geschichte der frühen Bildformen in der griechischen Welt lassen sich bekanntlich drei Phasen klar unterscheiden.[3]

a) Eine lange Phase (10. bis frühes 8. Jahrhundert), in der in Attika und einigen anderen griechischen Regionen aufwendig getöpferte Feinkeramik mit fast ausschließlich geometrischer Bemalung verbreitet war.[4] Nur ganz vereinzelt entstehen in der Flächenkunst im genannten Zeitraum auch figürliche Darstellungen.

b) Es folgt eine erste Wende um 770 mit der Etablierung figürlicher Darstellungen, hier der Einfachheit halber mit dem Schlagwort ‹Bildlichkeit› bezeichnet. Mit einer bemerkenswerten Dynamik entwickelt sich ein Repertoire szenischer Bilder; Kämpfe zu Land und zur See, Aufzüge von Kriegern sowie Aufbahrungen sind die dominierenden Motive. Gefäße mit Tierfriesen, deren einzelne Figuren aufgrund der Repetition und der gestalterischen Reduktion Ornamenten nahe kommen, könnte man als eine Art Vorstufe der szenischen Bilder ansehen. Tatsächlich sind die beiden Vorgänge, also Schaffung solcher Figurenfriese und von Szenen mit Interaktion, zeitlich kaum voneinander getrennt.

c) Eine zweite Wende ist in den Jahren um 700 anzusetzen, in denen sich die generischen Szenen wie Totenaufbahrung oder Kampf gleichsam verdichten in Gestalt präzise benennbarer Darstellungen von Sagenstoffen.

Die beiden Vorgänge, die Etablierung von Bildlichkeit und die Schaffung von Bildern individueller – mythischer – Figuren und Handlungen, vollziehen sich also innerhalb von gerade einmal zwei bis drei Generationen. Man kann durchaus behaupten, dass dies die dynamischste Phase in der Geschichte der griechischen Kunst war. Vordergründig betrachtet stellen sich diese Prozesse als eine Art natürliche Höherentwicklung dar: vom Nicht-Gegenständlichen zur Figur, von der Figur zur Szene, von der Szene, die Situationen der Lebenswelt *direkt* verarbeitet, zu mythischen Stoffen und damit zu einem *indirekten* Sprechen über Leben und Umwelt. Im Gegensatz zu einer Schiffskampfdarstellung ist eine Wiedergabe des Polyphem etwas Übertragenes, Metaphorisches, wie immer man es nennen will, das jedenfalls zum inneren Verständnis eine Abstraktionsleistung verlangt.

So ‹organisch› diese Vorgänge erscheinen mögen, so sehr sind sie in Wirklichkeit historisch erklärungsbedürftig. Dies spitzt sich noch etwas zu, wenn man sich folgenden Umstand bewusst macht. Figürliche Gestaltungen waren in der griechischen Welt auch in der Zeit vor 770 durchaus geläufig. Sie waren als einheimische bronzezeitliche Fundstücke bekannt wie auch als importierte Orientalia.[5] Zudem entwickelte sich eine eigene Produktion von Statuetten aus Bronze und aus Terrakotta, die meist als Votive verwendet wurden. In der Flächenkunst jedoch ist eine eigentümliche Verzögerung zu beobachten. Extrem vereinzelt entstanden auch schon vor dem genannten Zeitpunkt bildliche Darstellungen.[6] Als besonders instruktiv erweisen sich in unserem Zusammenhang die attischen Pferdepyxiden. Ihr Griff ist als eine

Gruppe von Pferden gebildet, ein figürliches Element, das aufgrund seiner Abmessungen den Charakter des Gefäßes wesentlich bestimmt. Dagegen weist der Gefäßkörper dieser in der Zeit um 800 relativ populären Objekte rein geometrischen Dekor auf.

Wenn figürliche Darstellungen lange Zeit nicht in die Flächenkunst mit ihren besonderen Entfaltungsmöglichkeiten aufgenommen wurden, hat dies demnach nichts mit mangelndem Vermögen der Vasenmaler zu tun, aber auch nicht damit, dass Bildlichkeit außerhalb des Kenntnishorizonts der Menschen dieser Zeit gelegen hätte. Man muss diese Tatsache stattdessen als einen *Verzicht* werten und damit als ein lange Zeit bestehendes Desinteresse an figürlicher oder szenischer Darstellung. Aus diesem Grund kann auch der sogenannte orientalische Einfluss auf den beschriebenen Formationsprozess nicht sehr hoch gewesen sein; ‹Einfluss› allein liefert ohnehin niemals eine historische Erklärung. Die Aufmerksamkeit muss stattdessen ganz den Akteuren und ihren Motiven gelten. Die Leitfrage, die sich hier stellt und die ich nicht beantworten, aber als Zielpunkt der weiteren Überlegungen nehmen werde, lautet deshalb ganz einfach: Wozu braucht eine Gesellschaft differenzierte Bilder und wenig später Mythenbilder, wenn sie viele Generationen lang ohne diese Kulturtechnik ausgekommen ist?[7]

Zu den nach gängiger Chronologie ältesten attischen Gefäßen mit szenischen Darstellungen gehört ein heute in New York befindlicher attischer Krater aus den Jahren um 780/70 (*Abb. 1*).[8] Das fast einen Meter hohe Gefäß hat, wie offenbar alle Prachtkratere, als Grabaufsatz für die Bestattung eines Mannes gedient. Ein durchgehender Bildstreifen zeigt zwei lange Schiffe, darauf Kämpfer, aber auch ruhig sitzende Figuren, z. B. einen Steuermann und eine wohl weibliche Figur in einer Art Gehäuse oder unter einem Segel. Im Bereich zwischen den Schiffen befindet sich jeweils eine Formation von sogenannten Dipylonkriegern. Im oberen Bereich des Gefäßkörpers ist im eigenen Bildfeld eine Prothesis wiedergegeben, ein Motiv, das dann wenig später breit ausgestaltet wird.

Abb. 1 Attisch-geometrischer Krater, New York , Metropolitan Museum of Art, Inv. 34.11.2.

Zwei Dinge sind bei der Einordnung des Kraters hervorzuheben. Einmal besteht offenkundig eine enge Verbindung zwischen dem Bild der Aufbahrung und der Funktion des Bildträgers. Vermutlich hat der Krater sogar in irgendeiner Form eine Aufgabe als Schauobjekt in einem Totenritus gehabt. Zum zweiten geht aus der schieren Größe des Objekts klar hervor, dass die Auftraggeber, also wohl die Angehörigen des Verstorbenen, erhebliche materielle Mittel besaßen. Sie müssen zur Elite der sozialen Gemeinschaft gehört haben. Der Krater diente somit, um es mit einem verbreiteten Begriff zunächst sehr vage auszudrücken, der Repräsentation der Aristokratie, von Männern mithin, die die Mittel hatten, sich militärisch voll zu rüsten und zu deren gängigen Aufgaben es etwa gehörte, Schiffe zu befehligen.

Die Frage, welche Funktion die Gefäße und ihre differenzierten Bilder für die Angehörigen dieser Elite, Männer wie Frauen, hatten, beantwortet die Forschung vorzugsweise mit dem Stichwort «Demonstration des aristokratischen Lebensideals», ein Ideal, das wesentlich dadurch bestimmt ist, dass man persönliches Prestige durch großen Besitz und durch Auszeichnung im Krieg gewinnt. Doch diese Überlegung bleibt auf halber Strecke stehen, denn wo mit einem Mal Objekte von der Art dieses Prachtkraters geschaffen werden, muss ein besonderer Bedarf vorliegen, eine Notwendigkeit oder, stärker aus der Perspektive der Handelnden betrachtet, ein kritisches Moment.

Auf die Frage, was dies konkret bedeutet, gibt es prinzipiell zwei Antworten. Die erste ist aus den Bildern selbst abgeleitet. Die großen Gefäße, Kratere und Amphoren, zeigen bekanntlich häufig Aufbahrungen, und zwar insbesondere in der ersten Generation von Gefäßen mit szenischen Darstellungen. Die Klagenden, von denen der oder die Tote umgeben ist, visualisieren ein emotionales Element, die Trauer um den Verlust eines Menschen und die Notwendigkeit, den Schmerz zu bewältigen. Das jedenfalls kann man mit einigem Recht aus den dramatischen Gesten schließen und wohl auch aus der Wiedergabe von Kindern, die offenbar Vater oder Mutter verloren haben.[9]

Die zweite Antwort kann sich nur mittelbar auf die Motivik der Bilder stützen. Um zunächst bei den Pro-

thesis-Bildern zu bleiben: Sie zeigen neben Emotionalem natürlich auch unmissverständlich Besitz an, durch die Größe der Trauergemeinde, die Tiere als Verweis auf die Grundlage von Wohlstand, das kostbare Bahrtuch über den Toten. Alles dies hat, da die Betrachter es aus ihrer Umwelt unmittelbar kannten, keinen eigentlichen Informationswert. Wenn es dennoch wiedergegeben wird, so liegt sein Sinn vermutlich darin, etwas gleichsam zu beschwören, was tatsächlich nicht in der Weise selbstverständlich ist, wie es die Bilder suggerieren. Damit ist das – in den vergangenen drei Jahrzehnten intensiv bearbeitete – Feld der sozio-politischen Verhältnisse im frühen Athen angesprochen. Einige wenige Bemerkungen zu der in erster Linie im angelsächsischen Bereich betriebenen *social archaeology* müssen an dieser Stelle genügen.[10]

Unstrittig sind die markanten Veränderungen der Bestattungspraxis. Um die wichtigsten Aspekte des Befundes zu nennen: kontinuierliche Zunahme der Anzahl aufwendiger Bestattungen durch das 8. Jahrhundert hindurch; eine temporäre, etwa auf die Zeit von 780 bis 740 beschränkte Steigerung des Formats der Grabamphoren und Grabkratere auf kolossale Dimensionen; nach der Mitte des Jahrhunderts eine recht unvermittelte Aufgabe der Praxis, Grabkratere aufzustellen;[11] schließlich die beschriebene Entfaltung verschiedener Formen von Bildlichkeit. Gerade beim zentralen ersten Punkt gehen die Interpretationsansätze bis heute weit auseinander. Die Zunahme archäologisch fassbarer Bestattungen kann prinzipiell demographisch oder kulturell bedingt sein, also durch starken Bevölkerungszuwachs oder durch Veränderungen der Bestattungspraxis (oder eine Kombination von beidem). Bei der Bestimmung der soziokulturellen Faktoren stehen sich konträre Positionen gegenüber: Hängt etwa das temporäre Auftreten von Kolossalgefäßen mit dem Versuch einiger weniger Angehöriger der Elite zusammen, sich von der Masse der sozialen Gemeinschaft abzusetzen, oder ist umgekehrt die Existenz fester Objekttypen (Krater, Amphora) und Bildmotive (Prothesis, Kämpfe etc.) mit der Existenz einer relativ breiten, gemeinschaftlich agierenden Führungsschicht zu erklären?[12] Deutet das Verschwinden der großen Grabkratere darauf, dass sich die Wohlhabenden *anderen* Feldern der Repräsentation zugewandt haben, um etwa mit metallenen Dreifüßen in Heiligtümern noch größeren Aufwand zu treiben?[13]

Auch wenn Athen und Attika daran nicht direkt beteiligt waren, sei in diesem Zusammenhang auf die große Kolonisationsbewegung nach Sizilien und Unteritalien hingewiesen, die in denselben Jahren einsetzte. Im Rückblick betrachtet, stellen sich die zahlreichen Städtegründungen als Erfolgsgeschichte dar. Fragt man nach den Impulsen der Siedler, sind in erster Linie elementare wirtschaftliche Not sowie soziale Konflikte innerhalb der mutterländischen Gemeinwesen zu nennen.[14] In aller Regel werden die Kolonisten ihr Heimatland nicht freiwillig verlassen haben, sondern äußerem Zwang gefolgt sein.

Als vermittelnde Aussage diesseits spekulativer Extrempositionen muss die starke Varianz bei den Objekten der Begräbnispraxis demnach wohl so interpretiert werden, dass die attische Gesellschaft im 8. Jahrhundert von einer starken Dynamik erfasst war. Dazu gehören materieller Überfluss bei manchen Mitgliedern der Gesellschaft, aber auch ein ausgeprägtes Wohlstandsgefälle, und insgesamt wohl eine Unsicherheit der Stellung des Einzelnen – spezifischer lässt sich dies schwerlich ausdrücken. Um zur Frage der Funktion der Bilder zurückzukehren: Nimmt man die verschiedenen Indizien zusammen, die Eigenart der Motive, die Neuartigkeit des Phänomens Bildlichkeit an sich sowie bestimmte Aspekte der gesellschaftlichen Situation, so muss *eine* Funktion der Bilder darin bestanden haben, nicht nur ziellose 'Statusdemonstration' zu betreiben, sondern zur Status*sicherung* beizutragen. Eine ihrer Aufgaben bestand dann darin, einen bedrohten Anspruch zu visualisieren und damit auch zu reklamieren.[15]

Die eingangs angeführte idealtypische Sequenz von frühen Bildformen, also die Abfolge figürlich, szenisch, mythologisch, muss an einer Stelle ergänzt werden. Zwischen den Szenenbildern und den Mythenbildern gibt es eine Art Zwischenglied, und zwar Darstellungen, die auf unterschiedliche Weise über die Wiedergabe von Grundsituationen wie Kampf oder Aufbahrung hinausgehen. Zu dieser – sehr heterogenen – Gruppe von Bildern gehört etwa die berühmte Schiffbruchkanne in München, deren Bild von einer Katastrophe auf See das Potential hat, den Betrachter an das letzte Abenteuer des Odysseus denken zu lassen.[16]

Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang eine Reihe von Löwenbildern.[17] Gegenüber den in ihrer Deutung strittigen Bildern wie der Schiffbruchszene haben sie den großen Vorteil, dass wir ihren Realitätsgehalt und damit den Bildcharakter recht präzise angeben können. Löwen hat es im frühen Griechenland so gut wie sicher nicht mehr gegeben.[18] Die Vasenmaler des 8. Jahrhunderts werden diese Tiere jedenfalls nicht nach eigener Anschauung wiedergegeben haben. Das geht mit schöner Klarheit auch aus den Darstellungen selbst hervor, sehen die Löwen – ganz anders etwa als die Pferde! – recht unterschiedlich und mitunter vor allem auch ziemlich seltsam aus. Hier sind offenkundig fremde Vorlagen in je eigener Weise umgesetzt worden.[19] Inhaltlich gewinnen die Bilder dadurch einen explizit metaphorischen Charakter: Sie zeigen etwas, was die Betrachter nie gesehen haben, sondern nur in ihrer Vorstellung – als inneres Bild – existiert hat. Dies macht die Löwenbilder gegenüber den traditionellen Motiven der geometrischen

Vasenmalerei zu Darstellungen eigener Qualität. Sie erhalten so ein besonderes Bedeutungspotential und stellen sich in die nächste Nähe der Mythenbilder: Vom legendären Raubtier zum riesenhaften Polyphem ist es nur ein kleiner Schritt. Es sind gleichsam Proto-Mythenbilder, um die es hier geht.

Das wohl bemerkenswerteste Löwenbild der Epoche befindet sich auf einem Kantharos der Zeit um 720, heute in Kopenhagen (*Abb. 2*).[20] Es sticht durch zwei Dinge hervor, einmal durch die Drastik des Löwenkampfes, der für den Mann zwischen den beiden Bestien hoffnungslos verloren ist, zum anderen durch den ausgedehnten motivischen Kontext: Ganz links ein Mann und eine Frau, die gemeinsam Zweige halten, danach eine Art Schaukampf mit Schwertern; rechts dann zwei Hydrophoren und ein Leierspieler; im Bildstreifen auf der anderen Gefäßseite weitere Aktivitäten aus dem Bereich Tanz, Athletik und militärische Übung. Der Kantharos stammt sicher aus einem Grab und ist so gut wie sicher auch für diesen Zweck geschaffen worden.

Bei der Interpretation der Bildersequenz wird man zunächst zwei Dinge festhalten: Einmal verlangt die formale Geschlossenheit des Bildfrieses, die einzelnen Szenen nicht als distinkte Elemente, sondern als Teile einer inhaltlichen Einheit anzusehen. Und zum anderen hat die Löwenszene besonderes Gewicht. Sie nimmt ungewöhnlich viel Raum ein, ist breit in die Mitte des einen Bildfrieses gesetzt, und vor allem wechselt der Vasenmaler nur an dieser einen Stelle in eine andere Wirklichkeitsebene; nur hier befindet man sich in einer quasi mythischen Sphäre anstatt wie sonst durchweg in der Lebenswelt. Damit wird auch offenbar, dass die Löwenszene etwas ausgeprägt Sinnbildhaftes hat. Meines Erachtens muss man aufgrund des außerordentlichen Charakters dieser Szene auch noch einen Schritt weitergehen und davon absehen, den Löwenkampf seiner Bedeutung nach harmonisierend in die Szenenfolge einzubeziehen. Bei allen Unterschieden im Ergebnis laufen zwei ältere Vorschläge auf eben dies hinaus. Einmal ist es der Gedanke, der Fries zeige – in allegorisierender Brechung – den Tod eines Mannes und im übrigen Szenen von den Totenfeiern zu seinen Ehren. Die andere These sieht in der Löwenszene gegen den Augenschein einen ruhmreichen Untergang: wie in der *Ilias* der Tod gegen eine Übermacht von Feinden alles andere als eine Schmach bedeutet, so werde hier gleichnishaft «das Nonplusultra eines großen, heldenhaften Todes» visualisiert.[21] Die beschriebene konzeptionelle Sonderstellung der Löwenszene und dazu die Tatsache, dass hier denkbar eindeutig pure Vernichtung ins Bild gesetzt wurde, sprechen jedoch entschieden gegen eine harmonisierende Interpretation. Eher hatte der Vasenmaler eine Entgegensetzung im Sinn: einerseits Lebensfülle, breit ausgestaltet in einer Sequenz von Einzelmotiven, andererseits unabwendbarer Untergang, visuell zugespitzt in dem Angriff der beiden Raubtiere. Die Tatsache, dass im gleichen Zeithorizont auf anderen Bildern ein menschlicher Gegner sich gegen einen Löwen erfolgreich behauptet, widerspricht dieser Interpretation nicht, im Gegenteil: Wäre mit den Löwenkämpfen in allen Fällen etwas Positives, also außerordentliche Leistungsfähigkeit der menschlichen Gegner, gemeint, so hätte man auch stets die gleichen oder zumindest eng verwandte Bildformeln eingesetzt.

Abb. 2 Attisch-geometrischer Kantharos, Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. 727.

Da hier gleichsam der Formationsprozess des griechischen Mythenbildes beobachtet werden kann, will ich auf den Kontext der Löwenkampfbilder und die Frage ihrer Bedeutung etwas näher eingehen.

Das Bild auf dem Kantharos steht nicht ganz allein. Eine auffallende Motivparallele bietet ein auf Kreta gefundener und wohl auch dort gefertigter proto-geometrischer Krater.[22] Wiedergegeben ist ein Mann in einer noch desperater wirkenden Position. Die Einschätzung, dass hier nur kompletter Untergang gemeint sein kann, ergibt sich nicht nur aus dem Motiv selbst, sondern auch aus der Tatsache, dass es völlig isoliert auf den Gefäßkörper gesetzt ist. Für die Interpretation des Kantharosbildes gibt die – wesentlich ältere – kretische Darstellung allerdings nicht viel her, weil ein Motiv- und Bedeutungstransfer nach Athen praktisch ausgeschlossen ist.

In nächster räumlicher und zeitlicher Nähe befindet man sich dagegen mit einer attisch-spätgeometrischen Kanne und ihrem Halsbild (*Abb. 3*).[23] Es ist, mit Blick auf Position und Ausrüstung des Mannes zwischen den beiden Raubtieren, fast so etwas wie eine künstlerisch dürftigere Replik des Kantharosbildes. Auch hier steht das Motiv ganz für sich; visualisiert wird ausschließlich der Untergang. Dagegen ist die Löwenszene auf einer Schale derselben Zeit in einen Fries mit vier Rindern eingefügt (*Abb. 4*).[24] Ein Miniaturkrieger erscheint dort zwischen zwei im Vergleich monströs großen Löwen. Ich will die Evidenz nicht überstrapazieren und deshalb an dieser Stelle nur festhalten, dass das Motiv des von zwei Löwen vernichteten Mannes relativ verbreitet war, und es nach der Art seiner Ausgestaltung jedenfalls erlaubt, darin in

Abb. 3 Attisch-geometrische Kanne, Halsbild, Athen, Kerameikosmuseum, Inv. 643.

Abb. 4 Attisch-geometrische Schale, Detail, Athen, Nationalmuseum, Inv. 14475.

erster Linie das Moment der Vernichtung thematisiert zu sehen.

Im Folgenden greife ich wenig weiter aus, gehe dabei aber, entwicklungsgeschichtlich gesehen, einen Schritt zurück, zu den rein lebensweltlichen Bildern. Neben den Aufbahrungsszenen sind im mittleren und späteren 8. Jahrhundert Kampfbilder in Athen am stärksten verbreitet.[25] Ein frühes Zeugnis ist der bekannte Skyphos in Eleusis (*Abb. 5. 6*).[26] Auffällig an seinem Bildfries ist, dass nirgendwo ein Mann als eindeutig Überlegener erscheint, dass also keines der beiden Bilder in erkennbarer Weise das Lob eines Verstorbenen singt, wie es in der griechischen Grabkunst archaischer und klassischer Zeit sehr häufig der Fall ist. Das Schiff ist fast leer, der nach rechts eilende Bogenschütze hat gar keinen direkten Gegner; und in der Landschlacht stehen sich die je zwei Krieger in unentschiedenem Kampf gegenüber, getrennt durch zwei am Boden liegende Leichen. Die ebenso knappe wie präzise Bildsprache, wie sie für attisch-geometrische Darstellungen kennzeichnend ist, erlaubt eine zuverlässige Aussage zur Grundthematik der beiden Szenen: Dafür, dass Krieg hier in erster Linie als Feld des Ehrgewinns vorgeführt wird, gibt es keine Anhaltspunkte. Stattdessen wird das Kämpfen nüchtern-authentisch beschrieben und werden die Gefallenen breit ins Bild gerückt.

Abb. 5 und 6 Attisch-geometrischer Skyphos, Eleusis, Museum, Inv. 741.

Auf den Fragmenten eines großen Grabkraters in Paris findet sich gleich ein ganzer ‹Berg› von Leichen[27] – gemeint ist natürlich eine Erstreckung der Gefallenen in die Tiefe (*Abb. 7*). Das ungewöhnliche Motiv begrenzt das Schlachtfeld auf der linken Seite; vermutlich wiederholte es sich auf der nicht erhaltenen rechten Seite. Gerade weil es eine Selbstverständlichkeit ist, dass es in blutigen Kämpfen Tote gibt, ist die Wiedergabe dieser Gefallenen bemerkenswert – die spätere griechische Kunst kennt das Motiv meines Wissens in dieser Form auch nicht mehr. Im Fries mit den Kampfszenen sind in diesem Fall, anders als bei dem eben betrachteten Skyphos, nicht offene Auseinandersetzungen wiedergegeben, sondern eher das Töten oder gar Abschlachten von jeweils klar unterlegenen Gegnern. So hat einer der Besiegten einen Pfeil im Kopf stecken, und auch die Leiche unter der Rosette links ist von einer Lanze durchbohrt. Eine Zuspitzung dieser Bildthematik findet sich auf einem Fragment einer verwandten Szene. Unter den Getöteten befindet sich dort auch eine Frau, bei der es sich nur um ein ‹ziviles Opfer› in einem offenbar mit großer Härte geführten Krieg handeln kann.[28]

Diese Bilder von Gefallenen stellen den modernen Betrachter vor ein hermeneutisches Problem, das wie die Interpretation der Löwenbilder Grundsätzliches berührt: Ist das Motiv gleichsam wörtlich zu nehmen, in der eben angedeuteten Weise, dass die schrecklichen Konsequenzen von Kampf und Krieg vergegenwärtigt werden? Oder hat man die umgekehrte Perspektive einzunehmen und sind die Leichen eingefügt, um die Leistung der Sieger herauszustellen?[29] Für diesen zweiten Erklärungsansatz spricht die Existenz einer Art Siegerpartei auf den Fragmenten in Paris (*Abb. 7*).

Abb. 7 Attisch-geometrischer Krater, Fragment (Zeichnung), Paris, Musée du Louvre, Inv. A 519.

Doch es gibt auch starke Indizien zugunsten der Gegenposition. Denn das Motiv der Leichenhaufen erscheint in einem anderen Zusammenhang in noch stärker herausgehobener Weise. Auf zwei Schiffsbildern, wiederum Fragmenten von Grabkrateren, ist das ganze Deck von Gefallenen eingenommen (*Abb. 8. 9*).[30] Das Schiff scheint jeweils auf See zu sein, auch wenn tote Gestalten auch außerhalb des Rumpfs zu sehen sind. In besonderer Massierung sind die Toten auf den Bruchstücken in Athen und Brüssel (*Abb. 8*) wiedergegeben, bei dem die Ruderer zweifellos wieder *neben* den Leichen zu denken sind, nicht in einer Ebene darunter. Welche Situation hier konkret gemeint ist, geht aus den Darstellungen selbst nicht eindeutig hervor, abgesehen davon, dass der bildliche Kontext klar auf den Bereich des Krieges weist. Um auf die beiden oben formulierten Interpretationsalternativen zurückzukommen: Es fehlen substantielle Anhaltspunkte dafür, dass die Gefallenen nur bildliches Vehikel sind, um die Leistung der Sieger – und damit die mit diesen Gefäßen Geehrten! – zu feiern. So hat umgekehrt die Überlegung viel für sich, hier würden Gefallene von einer Mission in der Fremde zurückgebracht, um sie zuhause ehrenvoll zu bestatten.[31] An dieser Stelle ist noch einmal die Münchner Schiffbruchkanne anzuführen. Unabhängig von der Spekulation darüber, wie viele der elf Männer das Unglück überleben werden, besteht kein Zweifel darin, dass das Bild nichts anderes als eben das thematisiert: ein kapitales Unglück. Auch bei den drastischen Darstellungen auf einigen Reliefamphoren des frühen 7. Jahrhunderts fällt es schwer, sie anders als direkt zu ‹lesen›: Wenn auf der großen Amphora in Mykonos[32] unterhalb des Halsbildes mit dem Troianischen Pferd in großer Ausführlichkeit fast ausschließlich Bilder der Tötung von Frauen und Kindern ausgeführt wurden, verlangte es eine größere gedankliche Verdrehung, darin *ex negativo* die Visualisierung des militärischen Erfolges der nicht dargestellten Sieger sehen zu wollen. Das gilt in gleicher Weise für die Wiedergabe von Gefallenen, die Tieren zum Fraß dienen[33] – in der Ilias das Schreckbild des Krieges schlechthin. Im übrigen ist bei allen Einzelbetrachtungen stets die Funktion der Bildträger im Auge zu behalten. Es sind die Anforderungen der Totenehrung und des Grabluxus, der diese Bildwelt ihre Existenz verdankt.

Um an dieser Stelle den Bogen wieder zurückzuschlagen zu den Löwenbildern: Was man den Kampf- und Schiffsbildern entnehmen kann, ist, dass es auf den attisch-geometrischen Prachtgefäßen offenbar nicht allein

Abb. 8 Attisch-geometrischer Krater, Fragmente (Zeichnung), Brüssel, Musées royaux d'art et d'histoire, Inv. A 1376.

Abb. 9 Attisch-geometrischer Krater, Fragmente (Zeichnung), Warschau, Nationalmuseum, Inv. 142 172.

um eine Selbstfeier der Aristokraten und ihrer Lebensweise geht. Vielmehr sind Sterben und Scheitern recht dezidiert ein Thema der Bildkunst dieser Epoche. Vielleicht ist es auch nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, es werde hier eine Art von dialektischem Gegensatz angestrebt. Krieg und Fahrten in ferne Regionen sind Felder, auf denen man Ansehen und Erfolg erringen kann, wo zugleich aber auch ein hohes Risiko besteht, bis hin zum Verlust des eigenen Lebens. Damit ist ein zentraler Aspekt der Bedeutung szenischer Darstellungen im frühen Griechenland angesprochen: Die Bilder liefern nicht einfach Bestätigung für einen hohen Status, sondern sie bezeugen eine Auseinandersetzung mit dem harten Nebeneinander von Status*besitz* und seiner extremen *Gefährdung*. Die spezifische Motivik der Darstellungen berechtigt meines Erachtens dazu, in ihnen Zeugnisse einer beginnenden Reflexion über die genannte Dialektik zu sehen.

Das Stichwort ‹Reflexion› liefert dann auch den entscheidenden Zugang zum Verständnis der frühesten Mythenbilder. Reflexion heißt, eine Sache, was immer es im Einzelnen ist, nicht als gegeben zu nehmen, sondern neben dem Ist-Zustand sich auch seine Negation oder seine Bedrohung vorzustellen, also der Tod auf dem Schlachtfeld anstelle von Ruhmgewinn oder der temporäre Verlust des Eigentums durch Plünderung. Reflexion heißt, die Offenheit der Verhältnisse anzuerkennen, im Falle der Auftraggeber von bemalter Feinkeramik also den eigenen hohen Status und seine Gefährdung.

Was nun den Modus der Darstellungen angeht, vertreten die Bilder von Löwenkämpfen gegenüber Aufbahrungs- und Kampfszenen ein qualitativ neues Konzept: überall sonst Lebensweltliches von mehr oder minder dokumentarischem Charakter, hier dagegen etwas nur Gedachtes und für die Griechen im Grunde Phantastisches. Warum aber hat man diesen Darstellungsmodus gewählt, was sind seine Vorzüge? Diese Frage lässt sich hier bei den unmittelbaren Anfängen besonders gut untersuchen.

Ich möchte dabei zwei Punkte unterscheiden, die eng miteinander zusammenhängen. Zunächst haben solche phantastischen – und dann auch die mythologischen – Bilder wiederum per se etwas Offenes, und zwar aus dem einfachen Grund, dass die Betrachter sie nicht direkt an eigene Erfahrungen und deren jeweils klare Wertigkeit anbinden können. So wie die Reflexion über die positiven und die negativen Perspektiven des Kriegseinsatzes dazu führt, verschiedene Verhaltensoptionen zu durchdenken, so haben diese nicht-lebensweltlichen Bilder zumindest eine starke Tendenz dazu, dem Betrachter eine Spanne von Bedeutungsaspekten, und zwar gerade auch solche von gegensätzlicher Natur, anzubieten. Eine prunkvolle Aufbahrungsszene übersetzt Gegebenes geradlinig ins Bild, den Reichtum der Verstorbenen ebenso wie die Trauer der Hinterbliebenen. Dagegen visualisiert das Löwenbild auf dem Kopenhagener Kantharos (*Abb. 2*) einerseits totale Vernichtung, sublimiert dieses negative Geschehen aber wieder dadurch, dass der Gegner des Mannes gleichsam von übermenschlicher Stärke ist, wodurch die Niederlage den Anschein von etwas Unvermeidlichem bekommt.

Auch für den zweiten Aspekt bietet der Kantharos instruktives Anschauungsmaterial. Nicht weniger als sieben Szenen umfasst sein Bildfries. Für eine einzige davon ist der Vasenmaler von der Sphäre der Lebenswelt in die einer rein vorgestellten Wirklichkeit gewechselt. Die Szene thematisiert den Moment in der Vita des Verstorbenen, der für die Umwelt, hier die Hinterbliebenen, am meisten fordernd ist, den Tod. Der Zug zur Sublimierung, der Wechsel von der unmittelbaren zur mittelbaren Wiedergabe eines Geschehens, ist in diesem Zusammenhang natürlich besonders gut verständlich: es geht hier um die Bewältigung einer emotionalen Ausnahmesituation. Der Wechsel auf die quasi mythische Ebene schafft dabei eine Art Balance, die auf Dauer eine Eigenart griechischer Mythenbilder bleibt: Sterben wird zwar in extremer Zuspitzung gezeigt, zugleich aber auch weggerückt und dadurch gemildert, dass man nicht die reale Tötung auf dem Schlachtfeld zu sehen bekommt, sondern eine phantastische Szene.

Die genannten Aspekte – also das besondere Reflexionspotential in zugespitzten Lebenssituationen – gelten dann auch für die veritablen Mythenbilder und begründen ihren Siegeszug. Dazu abschließend noch zwei frühe Beispiele. Der Kampf zweier Männer über und um einen Gefallenen ist ein ambivalentes Thema par excellence: negativ, um es ganz formelhaft auszudrücken, wegen des Verlustes eines jungen Menschen, positiv wegen der Ehre, die dem Toten durch den Einsatz seiner Mitkämpfer zuteil wird. Und dass es zum zweiten eine emotional sehr fordernde Situation ist, muss nicht näher begründet werden. Das Bild auf der attisch-geometrischen Kanne in Boston[34] (*Abb. 10*) ist hart deskriptiv. Zwei Männer, der eine mit einem Schwert bewaffnet, stehen sich gegenüber, mit den Händen im Kampf verbunden; zwischen ihnen liegt ein Gefallener, den das Schwert an der Taille zeichenhaft als Krieger ausgibt. Auch die Darstellung von drei Gestalten des troianischen Krieges auf dem bekannten Euphorbos-Teller (*Abb. 11*),[35] etwa drei Generationen später im ostgriechischen Raum entstanden, verschleiert den Tod nicht – motivisch ist sie mit dem älteren Bild im Kern identisch. Aber sie nimmt dem Geschehen durch die Transponierung auf die mythische Ebene seine existentielle Schärfe. Die Darstellung bietet den Betrachtern an, sich vorzustellen, dass im wirklichen Leben der Einsatz um einen Gefallenen ebenso bedingungslos war wie hier im Falle von Hektor und Euphorbos.

Abb. 10 Attisch-geometrische Kanne, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 25.43.

Abb. 11 Ostgriechischer Teller, sog. Euphorbos-Teller, London, British Museum, Inv. A 749.

Schließlich die berühmte frühattische Amphora aus Eleusis (*Abb. 12*),[36] bei der die Interpretation einmal mehr auf die genaue Kenntnis der Funktion bauen kann: das Prachtgefäß diente als Behältnis für den Leichenbrand eines Kindes. Mit dem großartigen Halsbild steht die Frage nach der damals relativ großen Popularität des Motivs der Blendung des Polyphem insgesamt zur Diskussion. Auf der Linie der bisher angestellten Überlegungen scheint mir folgender Zugang unausweichlich: Vordergründig präsentiert die Darstellung Cleverness und Wagemut des Odysseus und seiner Gefährten, und positiv ist, wie der damalige Betrachter gut weiß, auch der Ausgang des Unternehmens. Aber ebenso gut weiß der mythenkundige Betrachter, dass mehrere Männer bei diesem ‹Abenteuer› ihr Leben gelassen haben und dass die Situation, wie sie unmittelbar im Bild gezeigt wird, auf des Messers Schneide steht. Auf das schlechter erhaltene Bild auf dem Bauch der Amphora lässt sich das Gesagte eins zu eins übertragen: Auch Perseus ist in der Konfrontation mit der Gorgo Medusa dem Tod näher als dem Leben und er behält bezeichnenderweise auch nur auf wundersame Weise, mit der Hilfe der Athena, die Oberhand.

Die hier vertretene Position widerspricht nachdrücklich der Perspektive, die in der Klassischen Archäologie, und besonders in der deutschsprachigen, auf diesem Feld vorherrscht. Danach hätten die frühen Mythenbilder oder griechische Mythenbilder überhaupt – oder gar Bilder insgesamt – in erster Linie eine affirmative Funktion: als Mittel der Bestätigung von Konventionen aller Art, eingeschlossen insbesondere das Rollenbild von Mitgliedern der Führungsschicht einer sozialen Gemeinschaft.[37] Genannt seien hier aus der neueren Forschungsdiskussion einmal Marion Meyer mit ihrem Beitrag in diesem Band, der als eine Grundregel erweisen möchte, «dass Bilder mythischer Figuren geltende Werte und Verhaltensnormen bestätigen und perpetuieren»,[38] sowie Luca Giuliani und Dietrich Boschung. Unabhängig voneinander haben sich beide Autoren mit der Entstehung szenischer und dann mythologischer Darstellungen in der frühen griechischen Kunst beschäftigt. Was die Bedeutung der Bilder angeht, gelangen sie, gleichsam stellvertretend für viele andere Stimmen, im Kern zu völlig übereinstimmenden Positionen:[39] Die Bilder zeugen von der Ruhmsucht der Aristokraten und beleuchten die Felder, auf denen man diesen Ruhm erringen kann, ausdrücklich eingeschlossen jeweils der Tod im Kampf. Die Kongruenz der Ergebnisse hängt damit zusammen, dass aus dem historischen Kontext jeweils ein einzelnes Moment privilegiert wird. Die in den homerischen Epen fassbare Vorstellung, wonach die Angehörigen der Elite durch militärische Exzellenz Prestige gewinnen, ist jedoch keineswegs der einzige Aspekt, der in *Ilias* und *Odyssee* mit dem Kriegswesen verknüpft ist. Man braucht nur an den Heros schlechthin, an Achill zu denken, der bekanntlich durch das gesamte Epos hindurch als eine der Reflexion

Abb. 12 Protoattische Amphora, Eleusis, Museum.

geradezu unterworfene Figur angelegt ist. Erinnert sei auch daran, dass schon in den ersten Zeilen der *Ilias* die extremen Schrecken des Krieges ausgemalt werden. Es wäre methodisch inakzeptabel anzunehmen, die Griechen hätten in der Literatur solche Formen gedanklicher Arbeit zugelassen, mit den auf dieselben Stoffe bezogenen *Bildern* dagegen andere und sich selbst in fast aufdringlicher Weise permanent mit Ermahnungen zum rechten Verhalten überzogen. Im übrigen sei zu dieser – an anderer Stelle eingehend behandelten[40] – Thematik Eric R. Dodds zitiert, der in seiner Studie über «Die Griechen und das Irrationale» für die früharchaische Zeit festhält, es sei «eine der auffälligsten Eigentümlichkeiten das vertiefte Bewusstsein von der menschlichen Ungesichertheit und Hilflosigkeit (*amechania*), dem im religiösen Bereich das Empfinden göttlicher Feindseligkeit entspricht (...).»[41]

Ich fasse meine Überlegungen zusammen (siehe das Schema). Auf der deskriptiven Ebene lassen sich drei Phasen klar unterscheiden: in der Zeit bis etwa 770 gibt es in der Flächenkunst fast keine figürlichen Darstellungen, ab dem genannten Zeitpunkt kommen figürliche und auch sogleich szenische Darstellungen auf, die Situationen der Lebenswelt wiedergeben, ab dem Ende des 8. Jahrhunderts etwa kommen Mythenbilder hinzu. Der Vorgang erscheint vordergründig als eine quasi natürliche Entwicklung, stellt sich dabei zugleich aber auch als eine doppelte Verzögerung dar: Zum ersten, für die Schaffung von figürlichen Darstellungen existierte, auch lange nachdem die Voraussetzungen dafür bestanden, kein Bedarf, und zum zweiten setzten Mythenbilder, obwohl der *sprachliche* Umgang mit Mythenstoffen längst zur kulturellen Praxis gehörte, erst nach weiteren zwei Generationen ein. Der unterschiedliche Charakter der beiden Bildarten – Lebenswelt und Mythos – wird vielleicht am besten erfasst mit den Begriffen ‹direktes Sprechen›, also einer im Kern dokumentarischen, abbildhaften Darstellung von Situationen aus der real erfahrbaren Welt, und andererseits ‹indirektes Sprechen›: mythische Geschehnisse liegen, selbst wenn man ihnen im Einzelfall eine real-historische Komponente gegeben haben mag, außerhalb der selbst erlebten Sphäre. Ihre Entstehung verdanken sie dem metaphorischen Potential: dem exemplarischen Charakter der Sagenfiguren, dem sinnbildhaften Wert der Sagenhandlungen. Für beide grundlegenden Veränderungen muss es jeweils eine – im weitesten Sinne – gesellschaftliche Notwendigkeit gegeben haben. Die Analyse der Einzelbefunde führt hier zu folgendem thesenhaften Ergebnis.

a. In der Zeit ab etwa 770 bestanden zwei eng miteinander zusammenhängende Impulse zur Anwendung von Bildern als Mittel der Kommunikation. Einmal dienten sie der Statussicherung, indem die Angehörigen der Führungsschicht in einer Periode starker sozialer Dynamik das bildlich festhalten, was sie für sich reklamieren, eine ökonomische und militärische Führungsrolle. Zum anderen enthalten die Bilder aber auch Indizien für eine beginnende Reflexion über die schwankenden Lebensverhältnisse.

b. Dieser zweite Aspekt gewinnt in der Zeit etwa ab der Wende zum 7. Jahrhundert größere Bedeutung, ohne den anderen zu verdrängen. Es ist die Epoche, in der sich in Griechenland erstmals eine Schriftkultur mit verschiedenen Feldern entwickelt, Dichtung ebenso wie später Philosophie. Die Entstehung und rasch wachsende Popularität von Mythenbildern ist von den zuvor entwickelten Voraussetzungen her zu betrachten. Reflexion über kritische Lebensaspekte gehörte bereits zu den Funktionen der Lebensweltbilder. Wenn sich dieses Bedürfnis in der früharchaischen Epoche stärker ausprägte, boten die Mythenstoffe für eine bildliche Verwertung das geeignete ‹Material›, einmal wegen des eminent metaphorischen Charakters, zum anderen wegen der Offenheit ihrer Bedeutung.

	vor ca. 770	**ab ca. 770**	**zusätzlich ab ca. 700**
Praxis der Bildlichkeit	Figürliches nur sehr vereinzelt	generische Szenen: Lebenswelt	spezifische Szenen: Mythenbilder
Charakter der Bilder		direktes Sprechen: emphatische Abbildung essentieller Lebenssituationen	indirektes Sprechen: fiktive Szenen mit hohem metaphorischem Potential
Funktion der Bilder	Kein Bedarf, Bilder als Mittel der Kommunikation einzusetzen	Einsatz von Bildern als neu entstandener Bedarf; zwei Funktionen: a. Statussicherung als Reaktion auf soziale Konfliktsitutionen b. Reflexion über kritische Lebensaspekte ➔	wachsende Bedeutung der Reflexion Popularität von Mythenbildern

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 nach CVA New York, Metropolitan Museum of Art 5, Taf. 1.
Abb. 2 nach J. Boardman u. a., Die griechische Kunst (München 1966) Abb. 52.
Abb. 3 nach M. Brouskari, Apo ton athenaiko kerameiko tu 8. p. Ch. aiona (Athen 1979) Taf. 11.
Abb. 4 Foto DAI Athen (Foto Eva-Maria Czakó).
Abb. 5 + 6 nach J. B. Carter – S. B. Morris (Hrsg.), The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule (Austin 1995) Abb. 19.4; 19.3.
Abb. 7–9 nach Grunwald, Kampfdarstellungen Abb. 4. 19. 22.
Abb. 10 nach S. Langdon, From Pasture to Polis. Art in The Age of Homer (Columbia 1993) 234 Nr. 99.
Abb. 11 nach M. A. Tiverios, Archaia angeia (Athen 1996) Taf. 13.
Abb. 12 Foto DAI Athen (Neg. Eleusis 544).

ABKÜRZUNGEN

Ahlberg, Fighting	G. Ahlberg, Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art (Stockholm 1971)
Boardman, Vase Painting	J. Boardman, Early Greek Vase Painting (London 1998)
Boschung, Bild	D. Boschung, Wie das Bild entstand. Kunstfertigkeit, Ruhmsucht und die Entwicklung der attischen Vasenmalerei im 8. Jahrhundert v. Chr., in: H. v. Hesberg (Hrsg.), Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung (Köln 2003) 17–49
Fittschen, Beginn	K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen (Berlin 1969)
Giuliani, Bild	L. Giuliani, Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst (München 2003)
Grunwald, Kampfdarstellungen	C. Grunwald, Frühe attische Kampfdarstellungen, ActaPraehistA 15, 1983, 155–203
Rombos, Pottery	Th. Rombos, The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery (Jonsered 1988)
Snodgrass, Homer	A. Snodgrass, Homer and the Artists (Cambridge 1998)

ANMERKUNGEN

1 Fittschen, Beginn; G. Ahlberg-Cornell, Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation (Jonsered 1992). Die letztgenannte Studie verzichtet, anders als der Untertitel erwarten lässt, weitestgehend auf Aussagen zur inhaltlichen Interpretation.
2 Snodgrass, Homer; Giuliani, Bild.
3 Aus der uferlosen Literatur siehe für einen Überblick über die Entwicklung der frühen Vasenmalerei: J. N. Coldstream, Greek Geometric Pottery (London 1968); Boardman, Vase Painting 13–82. – Zur Entstehungsgeschichte bildlicher Darstellungen siehe vor allem J. Carter, The Beginnings of Narrative Art in the Geometric Period, BSA 67, 1972, 25–58; Boschung, Bild; ferner: Coldstream a. O. 8–90; J. Hurwit, The Art and Culture of Early Greece (Ithaca 1985) 53–70; J. N. Coldstream, The Geometric Style: Birth of the Picture, in: T. Rasmussen – N. Spivey (Hrsg.), Looking at Greek Vases (Cambridge 1991) 37–56; M. Stansbury-O'Donnell, The Development of Geometric Pictorial Narrative as Discourse, in: E. Rystedt – B. Wells (Hrsg.), Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery (Stockholm 2006) 247–253 sowie die in Anm. 1 und 2 zitierte Literatur. Für eine Übersicht über den Motivbestand siehe vor allem G. Ahlberg, Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art (Göteborg 1971); Ahlberg, Fighting; Rombos, Pottery.
4 Die Frage, ob die dicht gestaffelten Ornamente, indem sie Webmuster oder Pflanzenranken angeben, zum Teil als gegenständlich wahrgenommen wurden, kann hier nicht verfolgt werden; s. dazu N. Himmelmann-Wildschütz, Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments (Wiesbaden 1968); J. Boardman, Symbol and Story in Geometric Art, in: W. G. Moon (Hrsg.), Ancient Greek Art and Iconography (Madison 1983) 15–36; N. Himmelmann, Grundlagen der griechischen Pflanzendarstellung (Paderborn 2005) 12–26.
5 Zu frühen Orientalia vgl. E. A. Braun-Holzinger – E. Rehm, Orientalischer Import in Griechenland im frühen 1. Jtsd. v. Chr. (Münster 2005). Zu der Frage, ob die Motivik geometrischer Vasen in nennenswertem Umfang mit der Bilderwelt des 2. Jahrtausends zusammenhängt siehe jetzt Rystedt – Wells a. O. (Anm. 3).
6 Siehe die nach Motiven geordnete Zusammenstellung bei Carter a. O. (Anm. 3) 27–37.
7 Siehe hierzu die o. Anm. 3 angegebene Literatur.

8 New York, Metropolitan Museum, Inv. 34.11.2: M. B. Moore, MetrMusJ 35, 2000, 13–38; CVA New York 5 Taf. 1–7 (mit umfassender Bibliographie).

9 Vgl. die o. Anm. 3 angegebene Literatur. – Ein wichtiges Indiz stellt in diesem Zusammenhang auch einer der wenigen Vorläufer der geometrischen Friesbilder dar: Auf einem fragmentierten Krater aus dem Athener Kerameikos aus der Zeit um 800 sind, eng in die Henkelzone gedrängt, ein einzelnes Pferd sowie eine einzelne Frau in dramatischem Klagegestus dargestellt: Athen, Kerameikosmuseum, Inv. 1254. K. Kübler, Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts, Kerameikos 5,1 (Berlin 1954) 238 Grab 43 Taf. 22, 1; I. Morris, Burial and Ancient Society (Cambridge 1987) 50 Abb. 14.

10 Siehe zum Folgenden A. Snodgrass, Archaic Greece. The Age of Experiment (London 1980) 15–84; Morris, Burial and Ancient Society (Cambridge 1987); J. Whitley, Style and Society in Dark Age Greece. The Changing Face of Pre-literate Society, 1100–700 BC (Cambridge 1991); C. Köberle, Rez. zu Morris, Boreas 14/15, 1991/92, 5–13; K.-W. Welwei, Athen. Vom neolithischen Siedlungsplatz zur archaischen Großpolis (Darmstadt 1992) 76–95; R. Osborne, Monumentality and Ritual in Archaic Greece, in: D. Yatromanolakis – P. Roilos (Hrsg.), Greek Ritual Poetics (Cambridge 2004) 37–55. – Es wäre für die Erforschung der frühen Formen von Bildlichkeit in der griechischen Welt zweifellos von großem Vorteil, gäbe es einen intensiveren Austausch zwischen der in erster Linie mit quantitativen Daten arbeitenden *Social Archaeology* und den Vertretern der Klassischen Archäologie, die sich fast ausschließlich auf die literarischen Quellen und eine Hermeneutik der Darstellungen stützen.

11 Zu diesem speziellen Befund s. B. Bohen, Aspects of Athenian Grave Cult in the Age of Homer, in: S. Langdon (Hrsg.), New Light on a Dark Age. Exploring the Culture of Geometric Greece (Columbia, Mo. 1997) 44–55.

12 Vgl. hierzu E. Kistler, ‹Kampf der Mentalitäten›: Ian Morris' «Elitist-» versus «Middling-Ideology», in: R. Rollinger – C. Ulf (Hrsg.), Griechische Archaik. Interne Entwicklungen – Externe Impulse (Berlin 2004) 145–175.

13 An dieser Stelle wäre grundsätzlich auf das Phänomen des kolossalen Formats in der frühgriechischen Kunst und Architektur einzugehen; eine Studie des Verfassers zu dieser Thematik ist in Vobereitung. Vgl. vorläufig H. v. Steuben, Kopf eines Kouros (Frankfurt a. M. 1980) 19–46; R. Osborne, Greece in the Making, 1200–479 BC (London und New York 1996) 100–103.

14 Zu inneren Konflikten als Impuls für die Entsendung von Siedlern s. F. Bernstein, Konflikt und Migration. Studien zu griechischen Fluchtbewegungen im Zeitalter der sogenannten Großen Kolonisation (St. Katharinen 2004).

15 Für eine Eingliederung der athenischen Befunde in den größeren Zusammenhang einer «Archäologie des Todes» siehe M. Parker Pearson, The Archaeology of Death and Burial (Phoenix Mill 1999) Kap. 4 (Status, Rank and Power).

16 München, Antikensammlungen, Inv. 8696: Fittschen, Beginn 49 f. Abb. 13; Ahlberg-Cornell a. O. (Anm. 1) 27 f. Abb. 31; Snodgrass, Homer 35 f. Abb. 14; Giuliani, Bild 73–75 Abb. 9; K. Junker, Griechische Mythenbilder. Eine Einführung in ihre Interpretation (Stuttgart 2005) 75 f. Abb. 16.

17 Zu frühgriechischen Bildern von Löwenkämpfen siehe Fittschen, Beginn 76–88; Rombos, Pottery 185–208; Giuliani, Bild 46–53; 58–66.

18 Giuliani, Bild 50. Der vereinzelte Nachweis von Löwenknochen in Tiryns sagt für die Situation im eisenzeitlichen Griechenland nichts aus. Anders Fittschen, Beginn 84 f., dem auch entschieden zu widersprechen ist, wenn er sagt, es komme bei der Interpretation der Bilder nicht darauf an, ob die Vasenmaler jemals selbst einen Löwen gesehen hätten.

19 Siehe dazu auch Giuliani, Bild 47.

20 Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. 727: Fittschen, Beginn 76. 84–88; G. Ahlberg-Cornell, Games, Play and Performance in Greek Geometric Art. The Kantharos Copenhagen NM 727 Reconsidered, ActaArch 58, 1987, 55–86 (mit m. E. abwegiger Deutung der Löwenszene als Raubtierzähmung); Boardman, Vase Painting 27 Abb. 65, 1. 2; Giuliani, Bild 58–66 Abb. 6a–b mit einem Überblick über ältere Interpretationsansätze.

21 Giuliani, Bild 58–66 Abb. 4a. b (S. 66 das Zitat) mit widersprüchlicher Argumentation: Er lehnt eine «allegorisierende Interpretation der Löwengruppe» (62) kategorisch ab, um eine solche anschließend vorzuschlagen, wenn er die Szene als Sinnbild der Übermacht militärischer Gegner wertet und keineswegs wörtlich als tatsächliche Vernichtung eines Mannes durch zwei Raubtiere.

22 Heraklion, Archäologisches Museum. H. Sackett, A New Figured Krater from Knosses, BSA 71, 1976, 117–129 Abb. 15. 16 Taf. 16; Rombos, Pottery 197 f. Abb. 36a; Boardman, Vase Painting 16 Abb. 23, 2.

23 Athen, Kerameikos-Museum Inv. 643. M. Brouskari, Apo ton athenaiko kerameiko tu 8. p. Ch. aiona (Athen 1979) 24–27 Taf. 10. 11; Rombos, Pottery 187 f. Kat. 303 Taf. 38a.

24 Athen, Nationalmuseum, Inv. 14475. B. Borell, Attisch-geometrische Schalen (Mainz 1978) 11 Nr. 31 Taf. 15; Ahlberg-Cornell a. O. (Anm. 20) 56 Abb. 6; Rombos, Pottery 196 f. Kat. 432 Taf. 38b.

25 Zu Kampfdarstellungen auf attisch geometrischen Vasen s. Ahlberg, Fighting; Grunwald, Kampfdarstellungen.

26 Eleusis, Archäologisches Museum, Inv. 741. Ahlberg, Fighting Nr. B11 Abb. 42. 43; Boardman, Vase Painting 25 Abb. 41, 1. 2; B. Schmaltz, Ein Bleiamulett aus dem Kabirion bei Theben, AM 117, 2002, 35–52; Giuliani, Bild 67–69 Abb. 7a. b; Boschung, Bild 21–24 Abb. 3.

27 Paris, Musée du Louvre, Inv. A 519: CVA Louvre 11 Taf. 5, 7; Ahlberg, Fighting Nr. A5 Abb. 6–8. 87; Grunwald, Kampfdarstellungen 160 f. Abb. 4. 5; Boardman, Vase Painting 26 Abb. 50; Boschung, Bild 24–27 Taf. 1.

28 Paris, Musée du Louvre CA 3370: CVA Louvre 11 Taf. 8, 8; Grunwald, Kampfdarstellungen 167 f. Nr. 18 Abb. 21 (vgl. Anm. 31: Teil von «Krater E»).

29 Dezidiert in diesem Sinne äußert sich E. Kistler, Kriegsbilder, Aristie und Überlegenheitsideologie im spätgeometrischen Athen, Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 4, 2001, 159–185. Der als Hauptargument dienende Verweis auf das in der Ilias anzutreffende Motiv, wonach sich die Größe militärischer Leistung auch an der Zahl der erschlagenen Feinde misst, vermag die Interpretation der Bilder jedoch nicht zu entscheiden. – Zu den «piles of corpses» siehe auch Ahlberg, Fighting 88–94 mit Angaben zu den auch von Kistler behandelten orientalischen Motivparallelen.

30 Die Schiffsbilder finden sich auf zwei Krateren, deren auf verschiedene Museen verstreute Fragmente Chr. Grunwald versuchsweise erschlossen hat: «Krater D» = Grunwald, Kampfdarstellungen 165–167 Fragmente Nr. 12–16 Abb. 15–19 (wichtigstes Fragment: Warschau, Nationalmuseum, Inv. 142172; a. O. Abb. 19; ferner: Ahlberg, Fighting 88 Abb. 90); «Krater E» = Grunwald, Kampfdarstellungen 167–170 Fragmente Nr. 17–20 Abb. 20–23 (wichtigste Fragmente: Brüssel, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Inv. A1376 und Athen, Nationalmuseum und [ohne Inv.-nr.]: a. O. Abb. 22; ferner Ahlberg, Fighting 88 Abb. 89; Boardman, Vase Painting 26 Abb. 49; Boschung, Bild 27 f. Taf. 2).

31 Grunwald, Kampfdarstellungen 181. 183.

32 Mykonos, Archäologisches Museum 2240: Giuliani, Bild 81–95 Abb. 11a–f.

33 Vgl. N. M. Kontoleon, Die frühgriechische Reliefkunst, AEphem 1969, 226 Taf. 46. 47; E. Simantoni-Bournia, La céramique grecque à reliefs. Ateliers insulaires du VIII^{e} au VI^{e} siècle avant J.-C. (Droz 2004) 83 Abb. 95. 96 Abb. 132.

34 Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 25.43: A. Fairbanks, Museum of Fine Arts, Boston. Catalogue of the Greek and Etruscan Vases I (Cambridge, Mass. 1928) 81 Nr. 269c Taf. 22; Ahlberg-Cornell a. O. (Anm. 20) 66 f. Abb. 23; S. Langdon, From

Pasture to Polis. Art in The Age of Homer (Columbia 1993) 233–236 Nr. 99. Die in der Literatur mehrfach wiederholte Identifizierung der Figur als «man standing on his head» oder dergleichen ergibt keinen Sinn, weil man ohne stützende Hände nicht auf dem Kopf stehen kann. Welche Schwierigkeiten die Vasenmaler des ausgehenden 8. Jahrhunderts mit dem Motiv des zwischen den Kombattanten liegenden Gefallenen hatten, demonstriert die zu einem eigentümlichen Etwas reduzierte Figur auf dem attischen Untersatz in München, Antikensammlungen, Inv. 8936: Ahlberg-Cornell a. O. (Anm. 1) Nr. 29 Abb. 86; Snodgrass. Homer 78–80 Abb. 28.

35 London, British Museum, Inv. A 749: Snodgrass, Homer 105–109 Abb. 42; Boardman, Vase Painting 143 Abb. 290; Giuliani, Bild 125–129 Abb. 19 (Bibliographie in Anm. 36).

36 Eleusis, Archäologisches Museum: Boardman, Vase Painting 90 Abb. 208, 1. 2; Giuliani, Bild 96–102 Abb. 14 (Bibliographie in Anm. 45); Junker a. O. (Anm. 17) 76–78 Abb. 17.

37 Als weitere Beispiele aus einer Vielzahl von Äußerungen dieser Art s. etwa T. Hölscher, Aus der Frühzeit der Griechen. Räume – Körper – Mythen (Stuttgart 1998) 68: «Auch die Heroen des Mythos also sind *Leitbilder* körperlicher Fähigkeiten und unmittelbaren Handelns»; B. Borg in: B. Seidensticker – M. Vöhler (Hrsg.), Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik (Berlin 2006) 248: «Bilder haben, so scheint mir, tendenziell einen affirmativen Charakter».

38 Da meine Position jener von M. Meyer diametral entgegengesetzt ist, ist eine eingehende Auseinandersetzung an dieser Stelle nicht möglich. Meines Erachtens ist jedoch keiner der zwölf von ihr angesprochenen Aspekte geeignet, die Frage «Reflexion oder Affirmation» zugunsten der letztgenannten Kategorie zu entscheiden (Punkt 4 versucht der vorliegende Beitrag zu widerlegen).

39 Boschung, Bild 29 spricht, im Einklang mit Grunwald, Kampfdarstellungen 171 f., zwar aus, es gehe auf den Vasen des 8. Jahrhunderts auch «um das Toben der Feldschlacht mit ihren unberechenbaren Wechselfällen, das Kämpfen und Leiden, Töten und Sterben der Krieger», schwenkt in der Auswertung dann aber doch ganz auf eine affirmative Interpretation ein.

40 K. Junker, Pseudo-Homerica. Kunst und Epos im spätarchaischen Athen, 141. Berliner Winckelmannsprogramm (Berlin 2003) 29 f.; ders. a. O. (Anm. 17) 162–170.

41 E. R. Dodds, Die Griechen und das Irrationale (Darmstadt 1970; engl. 1951) 17.

Lovemaking on Attic Black-figure Pottery: Corpus with Some Conclusions

Robert F. Sutton, Jr.

For me, vase-painting is a popular artistic medium, much like today's Hollywood film and video production, that disseminated an idealized image of life that both reflected and shaped popular attitudes in ancient Greek and Etruscan cities where they were viewed. I regard myself as like an anthropologist who studies the classical Greek past with vase-paintings serving as my informants on ancient life; I say attitudes here rather than behavior, since, the representational testimony of the vase-paintings cannot be verified objectively, as it can when studying living cultures. I am not dogmatic theoretically, but rather opportunistically employ whatever approaches yield understanding, but hold to the following premises: Images on vases must be understood first as works of art. They must also be viewed in social context through attention to the craftsman-artists who created them, the consuming public who viewed them, and the social occasions for which there were intended and actually used, as these can be inferred from the vase shapes the images decorate and the archaeological contexts of their discovery. Ancient texts are also of inestimable value for understanding these images and often help prove and verify interpretations, but when text and image are in conflict, texts should possess no greater claim to truth, since they, too, are usually representations, ones that were created for a different social context to fill a different social need. Finally, although collective and statistical approaches can reveal much, I have found, like an anthropologist who relies on certain key informants, that some images speak more clearly and usefully than others.

I turned to the representation of heterosexual congress on Attic black-figure pottery almost two decades ago, seeking to expand my earlier study of red-figure lovemaking,[1] both to trace the origins of the theme on Attic pottery and to gain a complete picture of ceramic imagery when both techniques were in use. Two conclusions in particular needed further investigation. First, on red-figure pottery lovemaking is performed as often in groups as in private by isolated couples. This was surprising, since Herodotus and other authors regard public sex as alien to Greek practice and akin to bestial behavior. Second, in the Archaic period, when most of the red-figure scenes were painted, the vast majority with known provenance came from Etruria, raising the prospect of special production for the Etruscan market. From the black-figure scenes it quickly became clear that lovemaking was introduced on Attic pottery as a public, group activity, and that scenes showing isolated couples appear rarely and late; moreover, the theme is widely distributed through Greek and Etruscan lands. I have already included brief discussion of these black-figure scenes in studies first of pornographic representation and then the representation of socially transgressive behavior in the context of the *komos*.[2] Here, I take the opportunity to present a complete corpus of heterosexual lovemaking on Attic black-figure and to sketch some conclusions, drawing on my earlier work with more recent reflection.

All are aware that defining and collecting a body of material shapes and limits ones conclusions.[3] The corpus presented here has grown to over 90 vessels and fragments that illustrate heterosexual genital acts;[4] I exclude homosexual and solo acts and also satyrs, except as they intrude. This total probably exceeds the number of comparable red-figure scenes, even allowing for recent discoveries. I initially found the black-figure corpus more difficult to assemble than red-figure because a much smaller proportion appears in Beazley's lists (only 25 of 93 black-figure scenes [27%], compared to 41 of 49 in my old red-figure list [83%]). This disability was later offset by access to photographs and the computerized database of the Beazley Archive in Oxford, even if its keyword "erotic" casts a much wider net than Beazley's "lovemaking." I present this corpus in five series in which the material reveals itself best.[5] These series are not equivalent in scope or strictly discrete, and although there is a chronological progression from the first to the last of these series, the series overlap one another in time. The first two series, Lovemaking on Tyrrhenian amphorae and on Little Master cups, are authorial in that they are defined by style and shape. The third is a miscellany of singletons and smaller series, some based on shape; it lacks coherence and forms a bridge to the last two series that are defined on iconographical criteria: Isolated

Couples, and Dionysian (those with Dionysos or satyrs, set in vineyard or orchard, or decorated with vines). As noted, these series are not discrete: Some of the Tyrrhenians also belong to the last series, while two late Dionysian skyphoi (**92. 93**) also show isolated couples. I present each of these series in turn, drawing conclusions en route. I conclude by examining the social context of the corpus as a whole as revealed by vase shape and archaeological context, and close with brief thoughts on their meaning in the larger context of Archaic society.

I. Tyrrhenian Amphorae (1–14)

Lovemaking appears on thirteen Tyrrhenian amphorae and another that seems related that have been dated by Jeroen Kluiver to approximately 565–550 B.C.[6] Tyrrhenian lovemaking is closely related to the dance, specifically to the komos, and vaguely similar to the scenes of padded dancers appearing earlier on Corinthian, Attic, and other pottery.[7] Boundaries are fluid in the visual world of the Tyrrhenians, and it is impossible to draw hard lines between lovemaking per se and events leading up to it, between heterosexual and homosexual realms (as is the case in red-figure and most black-figure), or between the worlds of men and satyrs. Tyrrhenian lovemaking is kinetic and sociable, performed in public by standing pairs without the aid of furniture, with or without clothing. Merry dancers passing among the lovers and on the back of many vessels create a sense of wild abandon and friendly group spirit. The painters' avoidance of strict symmetry contributes to a relaxed atmosphere and a sense of disorder. Figures of both sexes extend their buttocks, like earlier padded dancers, and, when clothed, women usually wear the short skirts of dancers (**1 (B). 2. 5 (B). 6. 11. 12**) rather than long female dresses (**7**); one couple is shown modestly wrapped in a cloak (**9**). Lovers stand in dance-like positions, showing a marked preference for approach from behind. In contrast to most later scenes, in almost every one of the Tyrrhenian scenes at least one woman creates an emotional bond by turning back to look at or embrace her lover (not **4**; **13** unknown; **14** fragmentary). The women are invariably outnumbered and are sometimes shown with the power to accept or reject a lover's pathetic approach (**7. 10**, *Fig. 1*); they even take the initiative, reaching for a lover's penis (**6**), even when being fondled by a satyr (**7**). Males without female lovers stand by, cavort, masturbate (**5. 7** [satyr]), and seek favors from other male figures (**1. 8**), including a youth who seems to be pursuing one of the women (**10**, *Fig. 1*).

A context of komos or celebration is indicated by wreaths (**1. 4. 7–10**), auloi (**4**), and equipment for drinking, including column-kraters (**2** [twice]. **3. 4. 14**), kantharos (**5**), and drinking horns (**12**). Satyrs appear on the fringes of two scenes (**7, 11** [lacking tail]), and on the early scene in Copenhagen (**1**) the Prometheus Painter shows a satyr leading couples to a giant grapevine (partly restored) where a second satyr gambols, anticipating a setting that reappears and takes hold in the last quarter of the century (series V).[8] Although the Tyrrhenians are careless draftsmen, their lovemaking scenes are imbued with a spatial, social, psychological, and dramatic realism that is not seen again until red-figure.

Fig. 1 Tyrrhenian Amphora attributed to the Timiades Painter, side A. Private collection. (10)

II. Little Masters (15–59)

The Little Master (LM) series is the largest group of lovemaking scenes on Attic pottery; all but four (**15. 42. 54. 59**) appear on band cups and banded skyphoi. The series begins after the Tyrrhenians start, but before they end, and continues to around the end of the third quarter of the century. The scenes on an unusual lip cup from Chiusi in Florence that is close to a Siana cup (**15**, *Fig. 2a. b*) stand somewhat apart from the others. Cleaning after the great flood reveals that most of the cup's outrageous sexual acrobatics are ancient, despite the lack of parallel. The details illustrated here highlight the most ridiculous antics. In the handle zone (*Fig. 2a*) are preserved three couples in which the female is inverted or suspended. The first performs a headstand as an ithyphallic youth clambers between her legs, evidently attempting coition. The next inverted woman slopes away from her lover with a stiff, plank-like body, while from what remains, the third appears to be suspended horizontally, as in the old restoration. These last two groups, with the male' heads set between their partner's legs, are the most convincing hint of cunnilingus on Attic pottery, and are far from certain. On the lip of the cup's other side (*Fig. 2b*) a naked woman rides the monstrously large phallus of the man behind

*Fig. 2a. b Lip cup fragments, details: a. side A; b. side B. Florence, Archaeological Museum, V34. (**15**)*

her. He may be aiming for the protruded posterior of a paunchy male flautist who turns to face them; the flautist's large penis hangs straight into an oinochoe on the floor, either to urinate or perhaps for sexual gratification. The remaining fragments show a more common selection of poses. A strap hanging above the figures (unless it is a wreath) finds parallel on a Hermogenian skyphos showing equally absurd gymnastic performances (**39**) and on later scenes in red-figure where the straps help steady female partners.[9]

The Little Masters are generally strict formalists who create an orderly, abstract world that completely lacks the social immediacy of the Tyrrhenians. Their lovers exist in a decorative world of visually discrete elements, either a single figure or a couple, that line up in a single plane without significant overlap. Their design, which endows these cups with a striking beauty even when the drawing is cursory, also conveys meaning through a clear preference for axial compositions that assert the vertical accent of the stem against the dominant horizontal of the bowl, handles, and foot. I present these scenes as a series of iconographic transformations rather than by painter, shape, or date.

Most often an emphatic central subject is framed between symmetrical complementary or contrasting subjects, though a few well-preserved examples without central subject (**41–43**) urge caution in reconstructing fragments. Usually, as well, figures at the edges face or turn in toward the center. By these formal means the LM cups emphasize the sexual primacy of heterosexual copulation performed by a dominant male on a passive or pliable female. On seventeen cups (**16–27. 30–34**) the emphatic central position is given to a heterosexual couple employing a posterior, male-superior position, usually facing right; the female partner does not turn back. This couple forms the nucleus of the scene, "the essential action and its participants."[10] Their naked, crouching bodies present a core of white female flesh whose low, compact form is echoed by the elongated, dark male figure behind. The penetration of the penis (occasionally omitted or burnt off in firing) is echoed in larger scale by the arms of the male grasping his partner at the waist, an emphatic thrust of dark male flesh that breaks the white female form in two, asserting her essentially feminine permeability.[11]

This nucleus is framed by complementary and contrasting pictorial elements, which can be recognized as catalysts that "elaborate on the main action, but [are] not essential to it."[12] Both social ideology and formal considerations shaped the relation between these framing catalysts and the nucleus. The most basic frame is a pair of dancing or running youths, who generate a sense of excitement; hanging cloths often serve as punctuation (**16–18. 21** side A; *Fig. 3*). When female dancers are included as a further, outer frame (**19. 20**; *Fig. 4a. b*), we are surely justified in identifying the youths as dancers; additional youths are also included (**21**). On a cup in Würzburg (**22**) the dancing youths are framed by sirens that turn away; the cloths hanging beyond them includes them in the scene and not with the palmettes. On a cup in the Benaki Museum (**23**; *Fig. 5*) these framing elements are not disposed with strict symmetry. There two youths dance around the siren on right, while her counterpart seems to look back to an approaching cock, though one cannot say if it is with desire or anxiety. These sirens are sexual mixed-beings, humorously torn between the dual human and animal aspects of their being. This cup also introduces a staid mantle figure behind the central group, a spectator within the image with whom the viewer might

*Fig. 3 Skyphos of Hermogenian Type, Side A. Once Rome, Curtius. (**16**)*

*Fig. 4a. b. c Fragments of two band cups. Malibu, J. Paul Getty Museum 80.AE.99.2. (***20. 32***)*

identify, as Stansbury-O'Donnell suggests.[13] Other cups include one (**24**), two (**25**), and three (**26**) framing pairs of such mantled spectators. Finally, on a cup from Ialysos (**27**) three dancing youths serve not so much as frame as accent, for the major frame consists of two pairs of lovers; the way the women turn back to face their lovers differentiates these couples from the core group, as does their resemblance to sphinxes.

The last cup forms a transition to the next series in which the framing catalysts are sexually active. Masturbating youths flanking the central subject are the second most common inner frame (**30–33**; *Fig. 4c*). They produce an attractive, compact image that is sometimes enhanced by a dotted steam of ejaculate that elegantly arches above or behind the central couple (**30. 46**). Unlike the single males on Tyrrhenian amphorae who wait or prepare for intercourse by grasping their erections (**5. 7. 8. 11–12**), these LM figures are content with self-gratification and may be considered as examples of Stansbury-O'Donnell's interested spectators.[14] Here they contribute a crude humor while indicating the pornographic effect of the image in a way that reflects ironically back on the (male) viewer. The outer frames for these masturbators are different from those that frame dancers: On **30** and **31**, possibly the two sides of the same cup, a pair of swans to right is framed by confronting panthers looking out; on the Getty fragment **32** (*Fig. 4c*) a rearing donkey oriented toward the center may be part of a pair; and on **33** in Taranto the outer frame is composed of a pair of lovers in contrasting schemes. Finally, on both sides of a Droop cup in the Getty (**34**, *Fig. 6*) the *a posteriori* central group, which here makes use of a stool, is framed by a

*Fig. 5 Band cup, detail from side A. Athens, Benaki Museum 31006. (**23**)*

*Fig. 6 Droop cup, side A. Malibu, J. Paul Getty Museum 77. AE. 54. (**34**)*

pair of lovers oriented to the center in a standing facing schema that more or less inverts the central group.

A few cups present the nucleus in different schemata, though the framing groups are often similar to those already discussed. The Basel Cup **35** is like **30** and **31** (same cup?) with framing masturbators, swans and panthers, except that in the central couple the hips of the female partner have been twisted to face the viewer, raising her back leg; this scheme appears elsewhere, including one of the framers on 33. On a cup from Paestum (**36**) a kneeling youth lowers his facing partner onto a cushion between a frame of masturbators and sirens. On **37** a precariously posed tumbling couple appears midst six alternating nude male and female dancers. The signed Hemogenean skyphos in Riehen (**39**) uses contrasting dispositions of framing Scythian dancers as catalysts to emphasize the differences between a heterosexual couple employing a stool on one side and on the other a ridiculous homosexual pair coupling anally by means of a trapeze.[15] On a fragmentary band cup (**40**) the same artist placed a more conventional pederastic couple employing the interfemoral mode, probably in the central axis framed on the right by a crouching facing heterosexual couple, although the balancing couple on the left side is lost; on the reverse are described the backs of two couples crouching *a posteriori* in opposite directions, indicating that this cup probably also presented a well-developed program of contrasting schemata. Finally, on the well-preserved side of a remarkable band cup dedicated to Aphrodite at Gravisca (**38**, *Fig. 7*) the painter Elbows Out frames a central couple facing each other on a kline between eight couples arranged in not quite mirror-image pairings. The inner frame is a pair of kneeling lovers oriented to the center in place of the common framing masturbators, and beyond them three outer pairs that become increasingly dissimilar, with a standing male flautist on the far right.

A few LM scenes without central nucleus urge caution in restoring the many fragments. A Hermogenean skyphos (**41**) simply juxtaposes two couples employing facing and non-facing schemes, and a band cup from Ialysos (**42**) lines up the same four standing poses on each side. The Vatican band cup by Elbows Out (**43**) presents eleven standing couples with isolated onlooker on one side, and

*Fig. 7 Band cup dedicated to Aphrodite, from Gravisca, side A. Tarquinia, National Museum, 72/10286. (**38**)*

twelve couples on the other. The shoulder scene on the same artist's hydria in Boston (**61**) appears to be similar, but is actually built axially around a central pair who has not yet coupled. Sixteen LM fragments (**44–59**), most of them from legitimate excavations, are too fragmentary for reconstruction, but with others discussed below they provide important information for the poses shown, chronology, artists involved, and especially for the wide geographic distribution of these scenes and their place in ancient life. An especially fine small fragment from the Athenian Acropolis (**44**) packs as many as five couples on, under, and around one or more klinai.

III. Miscellaneous (60–75)

This is a miscellany of singletons and small series that are not easily grouped; the dates extend from the third quarter of the sixth century probably into the early fifth century. The most important is the Fujita cup-skyphos (**60**, *Fig. 8a. b*) published in detail by Orazio Paoletti and Günter Neumann. Its outrageous sexual antics have connection to both the Tyrrhenian and Little Master traditions. On Side A (*Fig. 8a*) the left-hand couple, who adopt an extremely immodest position exposing themselves frontally to the viewer, find near parallel in the right hand group on the band cup dedicated at Gravisca (**38**, *Fig. 7*), while on side B (*Fig. 8b*) the woman who reaches back from her lover to grasp the penis of the youth in the next couple over finds parallel by the Tyrrhenian Timiades Painter (**7**). Some of the painted inscriptions surrounding the couples are meaningful (e.g. λύρα), others clearly nonsense (νννε[?). Neumann, whose optimistic readings of νέαν πόρνε[ν] and πυγυζετύς, an otherwise unattested word derived from πυγίζω, seems determined to find sense where none may exist, driven by the iconographic context as much as by the painted letters.

*Fig. 8 Cup-Skyphos; a, side A; b, side B. Tokyo, Fujita. (**60**)*

To judge from published photographs of the plate in the Burgon Group (**62**), the two couples on its rim employing *a posteriori* schemes accord well with the LM series just described and not with homosexual lovemaking, as Beazley thought; the presence of two clothed women being courted represents an earlier stage in the proceedings. Two cups in Germany (**66. 67**) painted in very different style place lovers in an interior zone and include a defecating or farting figure; both also confuse the spatial orientation of the zone, though in different ways. The two Nikosthenic amphorae signed by Nikosthenes and attributed to Painter N show lovers embracing with unusual warmth (**64. 65**). They have moved us well into the last quarter of the sixth century, and the five skyphoi (**70–74**) take us to the end of the century and probably into the fifth century; on these skyphoi one notes a fondness for crouching facing positions. On **71** pairs of crouching lovers, like those on LM cups, turn to the center to frame a youth crouching on the back of another, apparently a pair of tumblers.

IV. Isolated Couples (76–79. 92. 93)

The series of isolated couples is short and begins late, probably not before the last quarter of the sixth century in four tondi (**76–79**) and may extend as late as the second quarter of the fifth century on two skyphoi connected to the Lacut Group (**92. 93**). None of these black-figure treatments need be much earlier than the earliest in red-figure.[16] On the covered cup from Tanagra (**78**) two affectionately embracing lovers contrast sharply with the bloody Heraklean Amazonomachy in the surrounding zone; the pointed Scythian caps worn by the Amazons and female lover, and the reaching gestures of Herakles and the female lover invite comparison of these different ways to pierce a woman (Herakles is also, with lion, linked to a scene of lovemaking on **71**). The other scenes are slight works that look like excerpts from the group scenes.

V. Dionysian (80–93)

The representations in this final series are united by reference to the Dionysian realm, in a few cases through inclusion of the god himself or satyrs, but more often

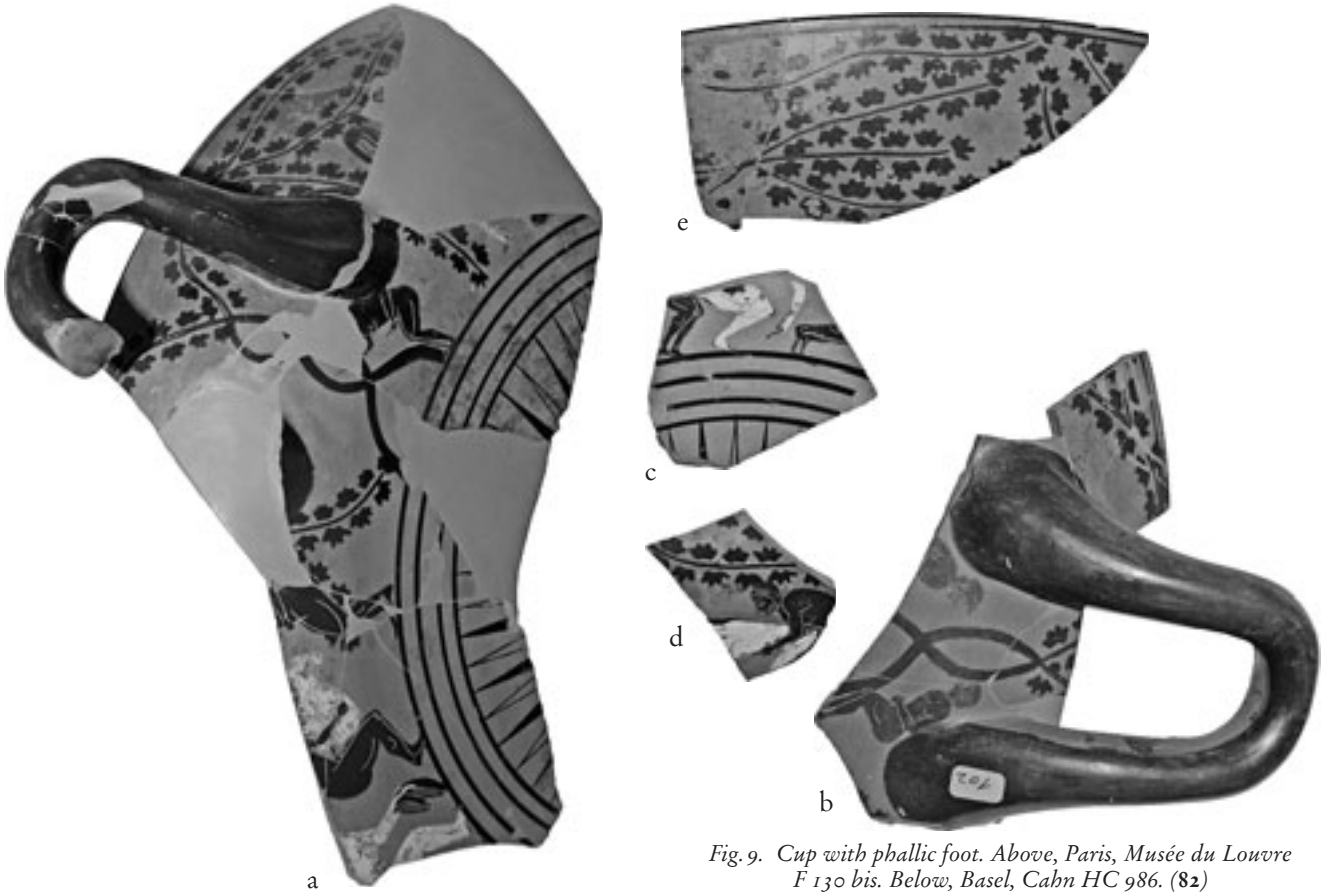

*Fig. 9. Cup with phallic foot. Above, Paris, Musée du Louvre F 130 bis. Below, Basel, Cahn HC 986. (***82***)*

through vines and fruiting branches, reviving an element of some Tyrrhenian scenes (**1. 7. 11**); two other scenes are linked by Dionysian subjects in other fields (**61. 67**). Although vines commonly appear in later black-figure, their initial religious connotation in the context of copulation is felt even when the god is absent. As red-figure painters develop the sexual theme in realistic contemporary social settings, late black-figure artists choose to imbue it with divinity, and the old technique survived in good part through its aura of traditional sanctity that enhanced its use in public and private ritual on Panathenaic amphorae, and nuptial and mortuary vessels.

The first two (**80. 81**) are eye cups whose comic intent is most obvious in the Berlin cup now in Moscow (**81**) with its painted eyes, handles for ears, and penis for nose. On one side between eyes two couples at banquet share a single kline beneath a canopy of vines that rises from the stalk between them. These axially disposed lovers face and kiss each other with unusual tenderness and warmth, inspired perhaps by the reverse where Dionysos dines on a kline, served by Ariadne; these gods recline together midst loving couples on a later skyphos (**87**; also the eye cup **67**). The complex of vines, Dionysos (in the interior zone), lovemaking, and phallic foot recurs without eyes on a substantial cup fragment in the Louvre (**82**, *Fig. 9a*) that can now be supplemented by fragments in the collection of the late Herbert Cahn (*Fig. 9b*). Cahn fragment *b* joins the right end of the Louvre fragment, supplying the handle and completing the figure of the crouching masturbator, who confronts another across twined vine stalks. Cahn's fragment *a* supplies the other handle, completing the top of the hanging drapery at the far left of the Louvre fragment plus the woman's hand, and provides two more twined vine stalks and masturbators, both turned to side B, where the lower part of two couples survive and non-joining fragments *c* and *d* supply parts of two more couples. A well-preserved cup attributed to the Krokotos Painter presents a similar exterior but lacks the god within (**83**). Figures and vines alike are more delicate than on the last two cups, and the sexual repertoire breaks new ground. On one side are two amusing examples of absurd buttocks bouncing, as well as a youth who defecates as his partner patiently looks on. On the other side, in addition to two coital positions not previously encountered, is our first example of fellatio. Fellatio is also depicted in a vineyard in the company of eight couples engaged in various coital acts and a pederastic couple on the far left on a related late band cup (**84**); it is more common on red-figure, though relatively short-lived during the later Archaic period.[17]

Like the last two cups, the remaining black-figure scenes show only vines (**83–86. 88–91**) or fruit-bearing shrubs (**92. 93**) without the god or satyrs. A skyphos (**88**) includes two noteworthy details: a pot-bellied flutist who accompanies the sexual activity, and a woman brandishing a slipper, a sexual aid that enjoys a brief vogue at this time on red-figure, though it is wielded by a woman in only one other scene.[18] The most remarkable development is perhaps the emergence of lovemaking on three late lekythoi (**89–91**; *Fig. 10*), two of them certainly from graves (**90. 91**), including one from a child's grave discovered during recent construction of the Attic Metro. Black-figure lekythoi, as Stefan Schmidt has recently suggested,[19] were standard grave ware at the time, and both vines and erotic theme may have seemed to be forces to counter death.

*Fig. 10. Lekythos. Once Paris market. (**89**)*

Conclusions

First, in terms of intended audience, Table 1 indicates that lovemaking on black-figure vases, as on red-figure, is almost exclusively restricted to vessels associated with the drinking of wine. The theme appears overwhelmingly on kylikes, other cups, and skyphoi (69 examples = 74 %); neck-amphorae, possibly used for wine,[20] constitute a significant minority (16 examples =17 %). Black-figure painters understood lovemaking as a theme appropriate for personal viewing in the context of komos and symposium, though apparently not suitable for general display on kraters and other large shapes; the neck-amphorae di-

rected at the western market (by the Tyrrhenian Group and Nikosthenes) are a significant exception.

Table 2 reveals that these vessels found a wide market throughout the Greek and Etruscan world. More stem from Etruria than any other region, but this distribution demonstrates that representations of heterosexual lovemaking in the Archaic period were not produced chiefly for export to Etruria, as the distribution of red-figure had suggested. The theme enjoyed popularity throughout the Greek world, with examples found around the Aegean and at colonies spread from the Crimea to Egypt, Sicily, and south Italy. Athens itself has yielded ten examples, only one from mortuary context. The cup fragments found on the Acropolis were not necessarily dedicated to Athena; some may have been used in dining on the Acropolis, and others could have been brought up from the lower city as part of fill in the extensive early Classical terracing[21] and might even have originated at or around sanctuaries of Dionysos or Aphrodite on the lower Acropolis slopes. Some support for the latter view may be provided by the cup fragments from Gravisca, the port of Tarquinia in Etruria, where they were found in the sanctuary of Aphrodite/Turan; one elaborate example (**38**, *Fig. 7*) bears an inscribed Greek dedication to the goddess in the Ionian alphabet, presumably the gift of a Greek trader. One of the Tyrrhenian amphorae (**9**) was even found at Tharros, a Punic settlement on Sardinia.

I have argued elsewhere that these scenes are primarily obscene in intent, rather than pornographic, making a distinction drawn by Jeffrey Henderson in discussing the vocabulary of Old Comedy.[22] Their ties are to comedy, humor, and iambic abuse, and they more likely provide models for avoidance than for emulation. Greek texts indicate that sexuality was something to be approached with modesty and moderation by the proper and well-bred. Those who practiced or spoke of sex openly were considered shameless (*anaides*) and boorish, and the imagery of these scenes is equivalent to the *aischrologia* of comedy and iambic poetry. The range of behavior depicted in these Attic black-figure scenes – where lovemaking is performed publicly in groups who often employ ridiculous and outlandish modes of intercourse, occasionally interspersed with masturbation, rarely fellatio, and probably even cunnilingus, together with free exposure of women's bodies and defecation – runs completely counter to Archaic and Classical Greek notions of polite behavior. Although a detailed discussion of the schemata employed in lovemaking is not possible here, some evidence suggests that the emphasis on approaches from behind represents a preference for shameful positions.[23] The scenes are good humored, however, and in black-figure we find none of the abuse and hostility that occasionally appears in red-figure lovemaking.[24] The tone, in contrast to the erotic poetry of Archilochos and other Archaic poets, is not personal and intimate, but public and designed to elicit laughter more than arousal.

The general shamelessness and lack of inhibition in these scenes are exactly qualities that the Greeks connected with the *komos*, crude revels that gave rise to Comedy. This leads us onto very shaky ground that cannot be adequately explored here, though we can point out some significant features of the landscape.[25] The Marmor Parium records the invention of the *komos* at Ikaria in Attica in a year between 581 and 560 B.C., a timeframe that corresponds to the earliest of our scenes.[26] Elements of dance recur consistently in these scenes of copulation. Stephen Halliwell has noted that often Greek laughter is connected with dance, characterizing both as examples of play inherent in the *komos* and symposium.[27] The Tyrrhenian scenes and several by Elbows Out contain elements of the dance, and dancers are the most common framers of lovemaking in the Little Master scenes. The framing masturbators may also find parallel in descriptions of an ancient masturbatory dance, though most of our masturbators kneel.[28] Women in Tyrrhenian scenes wear the short tunic of dancers, which recur also in the LM scenes, and would seem to be professional dancers. Tumblers seem to appear on the skyphos **71**, and possibly in the tumbling lovers on **37**. There are trapeze performances on Hermogenes' skyphos (**39**), where the Scythian dancers also suggest performance. Male flute players on the Tyrrhenian amphora **4**, on the cup dedicated at Gravisca **38**, and also on the late skyphos **88** may also indicate performance. I suggest that the scenes collected here are not an attempt to record actual *komoi*, but rather represent a genre of visual performance analogous to the *komos*. Their importance lies not in demonstrating normative Greek erotic behavior and attitudes, but rather what the Greeks considered to be laughable and transgressive. The roots of Greek sexual representation, therefore, lie in the ritualized informal and possibly formal setting of Greek religious festivals, and they remain there in black-figure, presenting an external, often comic, view of erotic experience. Only red-figure painters explore the inner life of eros in what Otto Brendel, in his groundbreaking article on Greek erotica, characterized as a move from ancient fertility ritual to true pornography.[29]

CATALOG

(Descriptions in square brackets indicate incomplete scenes.)

I. Tyrrhenian Amphorae. *Standing lovemaking in komos and dance.*

1 Copenhagen, National Mus. inv. Chr. VIII 323, from Vulci (Prometheus Painter). ABV 102, 97; 684; Beazley, Para. 38; Beazley Archive 310096; CVA Copenhagen NM 3 pl. 101, 1; Vor-

berg, Glossarium 631 f.; Kluiver 2003, no. 13. – A: copulation, satyrs, vine; B: erotic dance, copulation imminent.

2 Munich 1432, from Vulci (Guglielmi Painter). ABV 102, 98; Beazley, Para. 38; Beazley Addenda² 27; Beazley Archive 310097; CVA Munich 7 pls. 315, 4; 316, 2; 318, 1–3; Kluiver 2003, no. 200. – A: copulation; B: dance.

3 Montpellier, Sociéte archéologique 256, from Vulci (Guglielmi Painter). ABV 102, 102; Beazley Addenda² 27; A.-F. Laurens, Catalogue des collections II. Céramique attique et apparentée. Société Archéologique de Montpellier (Montpellier 1984) 45–49 no. 2 pls. 2–4; Kluiver 2003, no. 202. – A: copulation; B: dance.

4 Paris, Louvre C 10513 (Castellani Painter). Beazley, Para. 35. 42; Kluiver 2003, no. 139. – B: copulation; A: wedding.

5 Munich 1431, from Vulci (Guglielmi Painter). ABV 102, 99; Beazley Addenda² 27; Beazley Archive 310098; CVA Munich 7 pls. 315, 3; 317, 1–4; Kluiver 2003, no. 201. – A: copulation; B: dance.

6 Kurashiki, Ninagawa Mus. 22 (Timiades Painter). Beazley Archive 7283; E. Simon, The Ancient and Modern Art in the Kurashiki Museum (Tokyo 1980) 48 f. no. 22; Kluiver 2003, no. 42. – A: Body: copulation; neck: homosexual anal intercourse; B: Body: dance, sphinxes; neck: panthers.

7 Paris, Louvre Cp 10519 (Timiades Painter). ABV 102, 95; Beazley Addenda² 27; Beazley Archive 310094; Kluiver 2003, no. 7 Fig. 72. – A: erotic courting and foreplay, satyrs; B: komos.

8 Heidelberg 67/4, ex Rome market (Timiades Painter). ABV 102, 101; Beazley, Para. 39; Beazley Addenda² 27; Beazley Archive 310100; CVA Heidelberg 4 pls. 142–144; Kluiver 2003, no. 59. – A: copulation; B: naked man and animals.

9 Sassari, from Tharros, Sardinia (Timiades Painter). ABV 102, 96; 684; Beazley, Para. 38; Beazley Addenda² 27; Beazley Archive 310095; Kluiver 2003, no. 58; P. Bernardini – P. Spanu, Mache, la battaglia del Mare Sardonio. Exhibition Catalogue Oristano (Cagliari 1999) 37 no. 57 Fig. 20, 90 – A: 4 couples, one draped, youth; B: siren between swans.

10 (*Fig. 1*) Los Angeles, private (Timiades Painter). Beazley, Para. 41; Beazley Addenda² 28; Kluiver 2003, no. 71. – A: imminent copulation; B: dance, between sphinxes.

11. Once Forest Hills (NY), Ternbach (Castellani Painter). Beazley, Para. 41; Beazley Addenda² 28; Kluiver 2003, no. 171. – B: dance, imminent copulation; A: armed duel, women.

12 Rome, Conservatori 119 (Goltyr Painter). Beazley Archive 310021; Kluiver 2003, no. 86; CVA Rome Mus. Capitolini 1 pl. 11, 1–4. – B: man holds erection, which dancing woman pats (?), ithyphallic man, between sphinxes; A: Calydonian boar hunt.

13 Where? (Guglielmi Group). Beazley, Para. 36. – A: "love-making (men and woman);" B: "naked man and youth, and woman dancing."

*Recalls **2–4** (style seems not Tyrrhenian; Attic?)*:

14 Rome Market, amphora frag. A: copulation. Vorberg, Glossarium 112, top.

II. Little Master Cups and Related *Band cups, except as specified.*

15 (*Fig. 2a. b*) Florence V34, lip cup similar to Siana cup, from Chiusi. Beazley Archive 12960; with restorations: Vorberg, Glossarium figs. 582–585; G. Koch-Harnack, Knabenliebe und Tiergeschenke (Berlin 1983) 202– 205 figs. 100. 101; cleaned: M. Iozzo, Osservazioni sulle più antiche importazioni di ceramica greca a Chiusi e nel suo territorio, in: J. de la Genière (ed.), Les clients de la céramique grecque, Cahiers du CVA 1 (2006) 114. 128 f. pl. 9, 1–4. – A: lip: battle; body: [at least 6 or 7 couples]; B: lip: [at least 9 couples]; body: Centauromachy.

A. Axial compositions

Central couple a posteriori to r., except as specified

16 (*Fig. 3*) Once Rome, Curtius, Hermogenian skyphos. Beazley, Para. 88, 30. – A, B: couple to l. between nude youths.

17 Freiburg market, band skyphos. Galerie Günter Puhze, Kunst der Antike 5. Sale catalogue (Freiburg n.d.) no. 174. – A: as **16**.

18 Vatican, Mus. Gregoriano Etrusco inv. 39554, band-skyphos, from Vulci. Beazley, Para. 89, 38; E. Paribeni in: F. Buranelli, La raccolta Giacinto Guglielmi I. La Ceramica (Vatican: 1997) 137 f. no. 48. – A: couple between nude youths; B: [similar].

19 Where?, from Cyprus. Vorberg, Glossarium 110 below. – A, B: couple to l., between nude youths, between women in tunics.

20 (*Fig. 4a. b*) Malibu, Getty 80.AE99.2a. c, fragments of both sides. Beazley Archive 80752. – A: [probably as **19** except couple to r.; r. side lost]; B: [central couple.]

21 Santorini, from Thera, Sellada cemetary. Beazley Archive 5383; Ν. Ζαφειρόπουλος, Ανασκαφή εις Σελλάδα Θήρας, Prakt 1977, 400–402, pl. 211B. – A: couple between youths; B: couple between youths, between women, between youths.

22 Würzburg 400. E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg (Munich 1932) no. 400 pl. 111; Dierichs Fig. 85. – A, B: couple between youths, between sirens.

23 (*Fig. 5*) Athens, Benaki Mus. 31006, from Greek market. – A: couple between mantled man and nude youth, between sirens, between cock and nude youth; B [central couple; on l. youth, siren].

24 Syracuse, Mus. Naz. 50823. Photo in Beazley Archive. – A: couple between mantled males, between sirens.

25 Würzburg 401, frag. from Greece (Elbows Out?). Langlotz, loc. cit. (**22**) no. 401 pl. 112. – A: [central couple; on left running youth, two mantled youths].

26 Leipzig T 3359 (perhaps Elbows Out [Haldenstein]). Beazley Archive 3385; CVA Leipzig 2 (DDR 2) pls. 31, 1–2; 34, 4. – A, B: couple between rushing youths, between 2 resp. 3 mantled youths.

27 Rhodes, 5 Annuachia, from Ialysos (Ano Achaia, grave). Lemos 464 f. figs. 9–12. – A: couple between youths, between *a posteriori* couples, youth; B: [similar, part lost].

***28** and **29** are known only from description; the schema of the central group is unknown:*

28 Once Berlin F 1786, now perhaps Moscow, State Historical Mus., from Kameiros. Beazley Archive 9018042; A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (Berlin 1885) no. 1786. – A, B: couple between dancing nude youths.

29 Paris, Louvre AM 1835 (Elbows Out or workshop). Haldenstein, LM 44 f. – A, B?: lovemaking with komasts.

Central couple between masturbating youths:

30 Freiburg market (Elbows Out). Beazley Archive 6615; Dierichs Fig. 84. – A: couple between swans, between panthers; obverse of **31**?

31 London market (Elbows Out). Photo in Beazley Archive from Sotheby's (London) Auction 9 July 1984, lot 203. – A: couple to l.; frame identical to **30**; its reverse?

32 (*Fig. 4c*) Malibu, Getty, fragment 80.AE99.2b (Elbows Out? [Haldenstein]). Beazley Archive 80752. – A: [central couple, rearing donkey on r.].

33 Taranto, Mus. Arch. Naz. 6227, from Taras (Leporano). Beazley Archive 8907. 25181; Eros Kalos 146 f. (misidentified), whence Dierichs Fig. 83. – A, B: couple between contrasting couples.

Couples in various schemata, with various frames

34 (*Fig. 6*) Malibu, Getty 77.AE.54, Droop cup (Wraith Painter [von Bothmer]). Beazley Archive 28861. – A, B; couple between contrasting couples.

35 Basel, Private (associated with Elbows Out). Haldenstein, LM

40f. pl. 6. – A: As **30** but with the woman twisted below waist.

36 Paestum, Mus. Naz., frag., from Paestum. – A: [couple between masturbators, between sirens, between cocks.]

37 Taranto, Ragusa 232, cup-skyphos, from Taras (Leporano) (Elbows Out?). NSc N. S. 13–14, 2002–3, 484 Fig. 22, 2. Gymnastic couple between dancers (youths between women, between youths).

38 (*Fig. 7*) Tarquinia, Mus. Naz. 72/10286, from Gravisca sanctuary of Aphrodite/Turan, graffito dedication to Aphrodite by [ ]ικλεος (Elbows Out?). Beazley Archive 30379. 45360; Gravisca 5, 90–92 no. 133. – A: couple on kline, framed by 8 couples, flute player on r.; B: [couple, part of two others; **57** may belong].

39 New York, Private, Hermogenian skyphos signed by Hermogenes. Beazley, Para. 68; Beazley Addenda² 47; Beazley Archive 350489 (photos before restoration); Sutton 2000, loc. cit. (n. 2) 188f. – A: heterosexual couple between Scythian dancers; B: homosexual couple between Scythian dancers.

40 Hegoland, Kropatscheck, frags. signed by Hermogenes. Beazley Archive 6408; W. Hornbostel, Aus Gräber und Heiligtümern. Die Antiken Sammlung Walter Kropatscheck (Mainz 1980) 84–86 no. 53; Dierichs Fig. 89. – A: [Pederastic couple framed on r. by heterosexual couple]; B: [2 couples *a tergo* oriented to l. and r.; not illustrated].

B. Without central group

41 Freiburg Market, Hermogenian skyphos. Beazley Archive 7278; Galerie Günter Puhze, Katalog 4. Sale catalog (Freiburg n.d.) no. 184. – A, B: 2 couples.

42 Rhodes, lip cup, from Ialysos (Ano Achaia). A, B: 4 standing couples. Lemos 461f. pls. 6. 7. – A, B: 4 standing couples.

43 Rome, Vatican G 64, from Vulci. ABV 250, 33; Beazley Archive 301417; Sutton 1992, loc. cit. (n. 2) Fig. 1, 1. – A, B: many standing couples.

C. Fragments

44 Athens, Nat. Mus. Acr. 1639, from Athens, Acropolis (Painter of the Boston Polyphemus?). ABV 198, 2; 689; Beazley, Para. 80; Graef – Langlotz pl. 85, whence Lemos Fig. 8, upper l. – A: [5 couples, kline].

45 Aegina, Mus. 1956, Hermogenian skyphos, 2 frags. from Aegina. W. Felten, Attische schwarzfigurige und rotfigurige Keramik, in: H. Walter (ed.), Alt-Ägina II.1 (Mainz 1982) 30 no. 237 pl. 18. – A, B?: [5 couples].

46 Izmir, Museum 42, from Old Smyrna. BSA 53/54, 1958/59, pl. 35, 42. – A: [couple, arc of ejaculate from lost masturbator].

47 Cairo, Arch. Mus. 301, from Naukratis. M. Venit, Greek Painted Pottery from Naukratis in Egyptian Museums (Winona Lake 1988) no. 301 pl. 66. – A: [couple, dancing youth on r.]

48 Athens, Nat. Mus. Acr. 1685a–c, 3 frags., from Athens, Acropolis, not certainly from the same cup. Beazley Archive 32409; Graef – Langlotz pl. 85, whence Vorberg, Glossarium 4, lower r. and Lemos Fig. 8, lower r. – A, B?: [3 couples, running male].

49 Athens, Agora Mus. P 26645, 2 frags., from Athens, Agora (related to Elbows Out [Haldenstein, LM 44]). Agora 23, no. 1723 pl. 112 (part). – A, B?: [2 couples, youth and male?].

50 Tarquinia, Mus. Naz. 72/1027, from Gravisca sanctuary. Gravisca 5, 120 no. 265. A: [female head from couple *a tergo*, ithyphallic male at head, male, mantle figure].

51 Tarquinia, Mus. Naz. 74/1410, from Gravisca sanctuary. Gravisca 5, 117 no. 245 (not illustrated). – A: [Cf. **25**].

52 Athens, Nat. Mus. Acr. 1684a. b, 2 frags., from Athens, Acropolis. Beazley Archive 32410; Graef – Langlotz pl. 85, whence Lemos Fig. 8, lower r. – A, B?: [3 couples, running or dancing male].

53 Oxford, Ashmolean Mus. 4 frags. (covered cup?), from Naukratis (Elbows Out). ABV 250, 20; Beazley Archive 301418. – A, B?; [4 couples, including pursuit].

54 Rome, Villa Giulia, mastoid cup (Elbows Out). ABV 250, 19; Beazley Archive 301417; N. Malagardis, 'Attic vases, Etruscan stories' – Les échanges et les hommes. Origine, vie brève, et mort d'une forme de vase, in: J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (eds.), Athenian Potters and Painters (Oxford 1997) 36 Fig. 3. – [5? couples, ithyphallic male].

55 Athens, Nat. Mus. Acr. 1669a–c, 2 frags., from Athens, Acropolis. Beazley Archive 32412; Graef – Langlotz pl. 85, whence Lemos Fig. 8, upper r. – A, B?: 2 couples.

56 Athens, Agora Mus. P 13815, from Athens, Agora. Agora 23, no. 1724 (not illustrated). – A: [couple facing on pillow, male superior].

57 Tarquinia, Mus. Naz. 79/12224, from Gravisca, sanctuary of Aphrodite/Turan (Manner of Elbows Out) may belong to **38**. Gravisca 5, no. 131. – A: [couple].

58 Aegina Mus. inv. 509, from Aegina. Beazley Archive 7524; Felten, loc. cit. (**45**) 30 no. 236 pl. 18. – A: 2 couples.

59 Athens, Nat. Mus. Acr. 1772, lip cup?, from Athens, Acropolis. Graef – Langlotz pl. 86. – I zone: couple; tondo: uncertain (elbow or knee?).

III. Miscellaneous Groups

60 (*Fig. 8a. b*) Tokyo, Fujita (on loan to Würzburg), skyphos. O. Paoletti – G. Neumann, Una coppa-*skyphos* attica a figure nere con raffigurazioni erotiche, RIA, 3rd ser. 58, 2003, 79–106 figs. 1–14; Beazley Archive, photos before restoration. – A: 3 couples, onlooker; B: 3 couples, onlooker.

61 Boston, MFA 95.62, hydria, from Etruria (Elbows Out). ABV 249, 9; 691; Beazley Addenda² 65; Beazley Archive 301406; CVA Boston 2 pl. 72. – Shoulder: 10 standing couples, onlooker; body: Return of Hephaistos.

62 Berlin 3267, plate (Burgon Group). ABV 90, 6; Beazley Addenda² 24; Beazley Archive 300833; Musée d'Archéologie Méditeranéenne, Jouer dans l'antiquité, Exhibition catalogue Marseille (Marseille 1991) 169 Fig. 166. – Rim: 2 couples *a tergo*, 11 youths, some dancing; cockfight; I: Achilles and Ajax gaming.

63 Copenhagen, Nat. Mus. inv. 8385, oinochoe, from Italy (Class of London B 524). Beazley, Para., 179, 12; Beazley Archive 351299. CVA Copenhagen NM 3 pl. 123, 1. – Couple *a tergo* framed by nude dancing youths.

Nikosthenic amphorae, signed by Nikosthenes, painted by Painter N:

64 Athens, Canellopoulos Mus. 2527. The Paul and Alexandra Canellopoulos Museum, Ancient Art (Athens 2006) no. 55; V. Tosto, The Black-figure Pottery Signed ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ (Amsterdam 1999) 14. 67f. 219 no. 69 pl. 120. – Shoulder: A: 4 couples, standing male; B: 3 couples; Neck: A, B: floral.

65 Basel, Market. Tosto, loc. cit (**64**) 14. 67f. 219 no 70 pl. 121. – Shoulder: A: 3 couples, dancing youth; B: couple *a tergo* between dancing youths, between clothed dancing women; Neck: A, B: boxers.

Cups

66 Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe 1983.275, cup (Type C). Beazley Archive 30411; JbMusKGHamb 3, 1984, 154f.; Dierichs, Fig. 90. – I: 4 standing couples, masturbator, defecator.

67 Munich 2086, eye cup from Vulci. Beazley Archive 31984; CVA Munich 13 pls. 20, 1. 2; 21, 1–4. – I: zone around gorgoneion: 7 standing/squatting couples, male dancers, defecator; A, B between eyes: Dionysos, Ariadne; under handles: siren.

68 Athens, Agora Mus. P 4222, frag., from Athens, Agora. Beaz-

ley Archive 30904; Agora 23, no. 1822 pl. 117. – I: [couple on kline, squatting ithyphallic male, male buttock].

69 Manisa, Arch. Mus. 6132, frag., from Klazomenai. Beazley Archive 25451; Y. Tuna-Nörling, Attische Keramik aus Klazomenai (Saarbrücken 1996) 36 no. 57 pl. 5. – I (zone?): [2 couples].

Skyphoi

70 Munich (private?) frag., from Athens. Drawing in Beazley Archive. – A: vertical facing couple.

71 Athens, Nat. Mus. 12910 (ex Rhoussopoulos) (CHC Group). Beazley Archive 46529; CVA Athens 4 pl. 51, 4–6. – B: tumblers (?) between squatting couples, between sphinxes; A: Herakles and lion.

72 Moscow, Pushkin Mus. M360 2 frags., from Pantikapaion (Kerch) (CHC Group). Beazley Archive 9007554, probably 45285. CVA Moscow 1 pl. 50, 2. 3. – A, B, between eyes: 3 squatting couples.

73 New York Market (style similar to **72**). Beazley Archive 25417; Sotheby's (New York), Antiquities and Islamic Works of Art. Sale 7323. Auction catalogue, 15 July 1999 101 lot 148. – A: 3 couples; B: 4 couples.

74 Paestum, Mus. Naz., from Palinuro. Beazley Archive 30404; C. Fiammenghi, La necropoli di Palinuro: Elementi per la ricostruzione di una communità indigena del VI sec. A. C., Dialoghi di Archeologia 3, 1985, 2. 14 fig. 10. – A: 4 couples between sphinxes.

Not seen

75 New York Market, cup-skyphos. Beazley Archive 9002664; Royal Athena Gallery, Art of the Ancient World. Sale catalog 79 (New York 2004) 38 lot 92. – A: Lovemaking? ("Erotic, men and women").

IV. Isolated Couples.

76 Athens, Nat. Mus. Acr. 1913, cup, from Athens, Acropolis (Type C Conservative Wing, earlier). Beazley Archive 32360; Graef – Langlotz pl. 90; shape cf. Bloesch, FAS 115 no. 8 pl. 32, 3 (Berlin F 2044). – I: Copulation *a tergo*.

77 Leyden PC 64, stemmed dish, from Vulci. I. Beazley Archive 1249; Dierichs Fig. 86. – I: Copulation *a tergo*; she turns back.

78 Athens, Nat. Mus. 408, covered eye cup, from Tanagra (Type C Conservative Wing, earlier). Beazley Archive 4823. 10110; J. Mertens, Attic White-Ground. Its Development on Shapes Other Than Lekythoi (New York, 1977) 157 no. 19.; 161 pl. 25, 3. 4; Koch-Harnack, loc. cit. (**15**) 207 Fig. 102 no. 155; Bloesch, FAS 115 no. 3. – Cover (white ground): Tondo: couple copulate facing; zone: Heraklean Amazonomachy; A: youths and woman; B: women.

79 London, G & R 1865.11–18.44, stand. Beazley Archive 11727; C. Johns, Sex or Symbol? (Austin 1982) pl. 33. – I: couple facing on kline.

Also **92**. **93**.

V. Dionysian. *All with or under vines, except perhaps* **80**. *See also* ***1***.

80 Berlin, Dr. K. H. D. Kuhn, eye cup (Painter of Munich 2022). J. Eisenberg, One Thousand Years of Ancient Greek Vases. Art of the Ancient World, no. 66, vol. 6, pt. 1, Sale catalog Royal-Athena Galleries (New York 1990) no. 39 (B only). – A: "man and woman copulate as satyr watches"; B: woman undresses for man.

81 Berlin F 2052, now Moscow, State Pushkin Mus., eye cup with phallic foot, from Vulci (Krokotos Group [Jordan]; shape: Circle of the Andokides Group [Bloesch]). Beazley Archive 14936; Bloesch, FAS 16 no. 11; Vorberg, Glossarium 486–488; Licht, III, 77. 189; J. Boardman, A Curious Eye Cup, AA 1976, 287 no. 19; J. A. Jordan, Attic Black-figured Eye Cups (Ph.D. diss. New York University 1988) 78, C106; D. Zhuravlev – G. Lomtadze, Ancient Vases in the State Historical Museum: History of the Collection and Some Problems of Restoration, in: M. Bentz – U. Kästner (eds.), Konservieren oder Restaurieren. Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute, CVA Beiheft 3 (Munich 2007) 93–100 Fig. 8. – Between eyes: B: 2 couples on kline; A: Dionysus and Ariadne; I: gorgoneion.

82 (*Fig. 9a. b*) Louvre F 130bis + Basel, Cahn HC 986, cup with phallic foot, part ex Campana collection (Circle of the Andokides Group [Bloesch]). Beazley Archive 12213; CVA Paris Louvre 10 III H e pl. 109, 5. 8–12 (restored); Eros Kalos 102 (cleaned); Bloesch, FAS 16 no. 13; Cahn fragments: B. Kreuzer, Frühe Zeichner 1500–500 vor Chr. Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H. A. Cahn Basel. Exhibition catalog Freiburg (Freiburg 1992) 96–98 no. 102. – A: 6 couples; B: at least 5 couples; masturbators at handles; I: gorgoneion; zone: Dionysian thiasos.

83 German private collection, cup (Krokotos Painter [Weiß]). Beazley Archive 19757; C. Weiß, in: G. Günter (ed.), Mythen und Menschen. Griechischen Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung. Exhibition catalogue Würzburg (Mainz 1997) no. 13. – A, B: 4 couples; dog under handles.

84 Berlin F 1798, probably now Moscow, State Pushkin Mus., band cup from Vulci. Beazley Archive 11037; Licht III, 74 f.; Vorberg, Glossarium, 611–612; Dover, loc. cit. (n. 10) Fig. B 634 a. – A: 10 couples, including pederastic pair; B: symposium in vineyard with at least one woman.

85. Leipzig T 3362, cup (Nikosthenic). Beazley Archive 33359; CVA Leipzig 2 pls. 32, 1–2; 33, 4; 34, 5. – A, B: 4 couples each; I: gorgoneion.

Skyphoi

86 Montpellier, Société Archéologique inv. 190, from Greece. Beazley Archive 10007; Laurens, loc. cit. (**3**) 94–97 no. 17 pl. 33. – A, B: 4 couples; clothing under handles.

87 London market. Beazley Archive 6576. 44366; Beazley Archive photos from Sotheby's (London) Auction 22 May 1989, lot 285. – A, B: couples frame Dionysos and Ariadne, at handles, satyr.

88. Where? (not Paris, Louvre). Eros Kalos 140–141 (misidentified), whence Dierichs Fig. 94. A: 3 couples; naked, fat male flute-player; B: at least 2 couples.

Lekythoi

89 (*Fig. 10*) Paris Market (Haimon Group, Manner of the Haimon Painter). ABV 707, 420bis; M. J. Florange – M. L. Ciani, Céramiques antiques. Auction catalogue Paris 12–22 May 1926 (Paris 1926). – 2 or more (4?) standing couples.

90 Athens, Third Ephorate inv. A 15418, from Kerameikos Metro station grave 1010 (Shape DL, by Sappho Painter or Gela Painter [Kavvadias]). Beazley Archive 24583; L. Parlama – N. Stampolidis, The City Beneath the City (Athens 2000) 198 f. no. 289. – 2 klinai with 3 couples each, 3 couples on floor (2 under blanket), column.

91 Thebes Mus. R 46.66, from Rhitsóna, Grave 46. Beazley Archive 15553; R. Burrows – P. Ure, Excavations at Rhitsóna in Boeotia, JHS 29, 1909, 308–353 no. 66 pl. 23 Fig. A. – 2? standing couples, draped onlooker?

Skyphoi connected to the Lańcut Group; on each side, couple a tergo *under fruit trees.*

92 Compiègne 1085, from Vulci. ABV 580 (bottom) 3; CVA Compiègne 1 III H e pl. 12, 5.

93 Palermo, Mormino inv. 383. Beazley Archive 7818; F. Giudice – S. Tusa – V. Tusa, La collezione archeologica del Banco di Sicilia (Palermo 1992) vol. 1, color foldout 14, 4; vol. 2, 147 no. D224.

Table 1. Vase Shape

Shape	Catalog number	Total
kylix	**15. 19–36. 38. 40. 42–44. 46–52. 55–59. 66–69. 76. 80–85**	48
Skyphos & similar	**16–18. 37. 39. 41. 45. 59. 60. 70–75. 86–88. 92. 93**	19
covered cup	**53?. 78**	2
mastoid cup	**54**	1 or 2
neck amphora	**1–13. 65. 66**	15
amphora	**14**	1
oinochoe	**64**	1
stand	**79**	1
stemmed dish	**77**	1
hydria	**61**	1
lekythos	**89–91**	3
plate	**62**	1

Table 2. Reported Provenance (with local museums and collections)

Provenance	Catalog number
Greece and the East	**Total:** 28
Greece/Greek market:	**23. 25. 71? 86**
Athens (Total: 10)	
Acropolis:	**44. 48. 52. 55. 59. 76**
Agora:	**49. 56. 68**
Kerameikos (Metro):	**90**
Aegina:	**45. 58**
Boeotia:	**78** (Tanagra), **91** (Rhitsóna)
Thera (Seláda):	**21**
Rhodes:	**27. 42** (Ialysos); **28** (Kameiros)
East Greece:	**47** (Smyrna). **69** (Klazomenai)
Cyprus:	20
Naukratis:	**47. 53**
Pantikapaion (Kerch):	**72**
Italy and the West	**Total:** 34
Italy:	**62**
Ex Campana Collection:	**4. 7. 12.** 82
Rome Mus./Coll./ Market:	**8. 12. 14. 16. 54**
Etruria (Total: 17)	
Unspecified:	**6**
Vulci:	**1. 2. 3. 5. 18. 43. 67. 77. 81. 84. 92**
Gravisca:	**38. 50. 51. 57**
Chiusi:	**15**
Palinuro:	**74**
Paestum:	**36**
Taras:	**33. 37**
Sicily	
Palermo Mus.:	**93**
Syracuse Mus.:	**24**
Sardinia, Tharros:	**9**

PHOTO CREDITS

1. Photo: Courtesy of owner.
2. Photos: Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, Florence.
3. Photo: Felbermeyer, DAI Rom, neg. 35.238.
4. Photo: Detail courtesy of The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu.
5. Photo: Detail, © 2009 Benaki Museum, Athens.
6. Photo: Detail courtesy of The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu.
7. Photo: Soprintendenza per i Beni Archeologici per l'Etruria Meridionale.
8. Photo: Courtesy of Würzburg, Martin von Wagner-Museum.

9a. Photo: M. and P. Chuzeville © Réunion des Musées.

9b. Photo: Isabelle Godbillon, courtesy of the Cahn Collection, Basel.

10. Photo: Courtesy Library, University of California, Berkeley, Interlibrary Loan. After M. J. Florange – M. L. Ciana, Céramiques antiques, 12–22 mai 1926 (Paris) pl. 2, 25.

ACKNOWLEDGEMENTS

I thank John Oakley and Stefan Schmidt for the invitation to participate and their editorial support. This project, which has extended over far too many years, could not have been completed without the kind assistance of the following, which is acknowledged with thanks: Dietrich von Bothmer, who generously shared his photographs and knowledge; Donna Kurtz, Thomas Mannack, and the staff of the Beazley Archive; Joan Haldenstein, who shared her dissertation and more; Mary Moore and Alan Shapiro, who read drafts of a much earlier version; Nassi Malagardis; Michael Padgett; Dyfri Williams at the British Museum; Martine Denoyelle at the Louvre; Florian Knauss at Munich; a generation of curators at the National Museum, Athens, and the Excavations of the Athenian Agora and Agora Museum; curators at the Benaki Museum and the Museums on Aegina and Rhodes; Leda Papamathaiki at the Benaki Museum; Robert Guy and Isabelle Godbillon in Basel; Mario Iozzo in Florence; Massimiliano Piemonte and Maria Laura Falsini at the Soprintendenza for S. Etruria, Rome; Irma Wehgartner in Würzburg; Maria Pipili, Vicky Sabetai, Jiri Frel †, François Lissarrage, Maria Pilali; and the owners of the vases for photographs and permission to publish.

ABBREVIATIONS

Agora 23	M. B. Moore – M. Z. P. Philippides, Attic Black-figure Pottery. Agora 23 (Princeton 1986).
Archive	Oxford, The Beazley Archive, Pottery Database, Vase Number (Dec. 2008) *http://www.beazley.ox.ac.uk/databases/pottery.htm*
Bloesch, FAS	H. Bloesch, Formen attischer Schalen (Bern 1940).
Dierichs	A. Dierichs, Erotik in der Kunst Griechenlands (Mainz 1993).
Eros Kalos	J. Marcadé, Eros Kalos (Geneva 1962).
Graef – Langlotz	B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I (Berlin 1925).
Gravisca 5	B. Iacobazzi, Le ceramiche attiche a figure nere. Gravisca 5 (Bari 2004).
Haldenstein, LM	J Haldenstein, Little Master Cups (Ph. D. diss. University of Cincinnati 1982).
Kluiver 2003	J. Kluiver, The Tyrrhenian Group of Black-figure Vases (Amsterdam 2003).
Licht	H. Licht [P. Brandt], Sittengeschichte Griechenlands I–III (Dresden 1925).
Lemos	A. Lemos, Athenian Black-figure: Rhodes Revisited, in: J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (eds.), Athenian Potters and Painters (Oxford 1997) 457–468.
Vorberg, Glossarium	G. Vorberg, Glossarium Eroticum (Hanau 1965 [1932]).

NOTES

1 The Interaction Between Men and Women Portrayed on Attic Red-figure Pottery (Ph. D. diss., University of North Carolina, Chapel Hill 1981).

2 R. F. Sutton, Pornography and Persuasion on Attic Pottery, in: A. Richlin (ed.), Pornography and Representation in Greece and Rome (New York 1992) 3–35, esp. 7–12; R. F. Sutton, The Good, the Base, and the Ugly, in: B. Cohen (ed.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000) 108–202.

3 Cf. the different conclusions that arise from the different corpora of female bathers in R. F. Sutton, Female Bathers and the Emergence of the Female Nude in Greek Art, in: C. Kosso – A. Scott (eds.), The Nature and Function of Water, Baths, Bathing and Hygiene from Antiquity through the Renaissance (Amsterdam 2009) 61–86 and R. F. Sutton, The Invention of the Female Nude: Zeuxis, Vase Painting, and the Kneeling Bather, in: J. H. Oakley – O. Palagia, Athenian Potters and Painters, vol. II (Oxford, forthcoming) with 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.

4 The 93 catalog entries here may actually represent fewer Attic vessels since **30** and **31** may be the same cup, **14** may not be Attic and **28**, **29**, **75**, and **80** are provisional, known only from description. The sample is large enough that the exclusion of any or all of these will not substantially alter the conclusions.

5 On the importance of series, see F. Lissarrague, L'Autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique (Paris 1990) 10–12.

6 Kluiver, 100 and passim.

7 A. Seeberg, Corinthian Komos Vases. BICS, Suppl. 27 (London 1971); D. Amyx, Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period (Berkeley 1988) 651–657. T. J. Smith, The Corpus of Komast Vases, in: E. Csapo – M. C. Miller (eds.), The Origins of the Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama (Cambridge 2007) 48–76.

8 Kluiver 100.

9 Basel BS 440, by Onesimos, M. Kilmer, Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases (London 1993) Fig. R464, A; Florence 392, by the Brygos Painter, Kilmer, loc. cit., R518, B (color).

10 M. Stansbury-O'Donnell, Vase Painting, Gender, and Identity in Archaic Athens (Cambridge 2006) 236.

11 A. Carson, Putting Her in Her Place: Woman, Dirt, and Desire, in: D. M. Halperin – J. L. Winkler – F. Zeitlin (eds.), Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World (Princeton 1990) 135–169, esp. 154; K. J. Dover, Greek Homosexuality (Cambridge, Mass. 1978) 100–102.

12 Stansbury-O'Donnell, loc. cit. (n. 10) 235.

13 Loc. cit. (n. 10) 131–134. 180–183.

14 Loc. cit. (n. 10) 16–17.

15 See Lissarrague, loc. cit (n. 5) 148 f.; Sutton 2000, loc. cit. (n. 2) 188–190.

16 Sutton, loc. cit. (n. 1) 120–125, cat. L1 (Archive 275 682). L15 (Archive 4290). L16. L17. L19. L24–26.

17 Sutton 2000, loc. cit. (n. 2) 190 f.; Kilmer, loc. cit (n. 9) 114–117.

18 Loc. cit. (n. 1) 94–97; on **88** the woman deploys the sandal as a sexual stimulant, whereas the only red-figure woman wielding a sandal sexually seems to be calling her distracted lover back

to business on the interior of Berlin inv. 3251 by the Thalia Painter, ARV² 113, 7. 1626; Archive 200964.

19 S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischer Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr. (Berlin 2005) 37.

20 Although Kluiver (p. 120) is agnostic about their normal contents, the prevalence of komos themes might suggest that many were designed as wine jars; pressing the point here would mean arguing in circles.

21 See now A. Stewart, The Persian and Carthaginian Invasions of 480 B. C. E. and the Beginning of the Classical Style: Part 1, The Stratigraphy, Chronology, and Significance of the Acropolis Deposits, AJA 112, 2008, 377–412.

22 Sutton 1992, loc. cit. (n. 2) 5; J. Henderson, The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy (New Haven 1975) 2.

23 Henderson, loc. cit (n. 22) 178–180 nos. 358. 361–363, citing a scholiast to Aristophanes, *Lysistrata* 231.

24 Loc. cit. (n. 1) 107f.; Sutton 2000, loc. cit. (n. 2) 195–197 with earlier literature.

25 See recently Csapo – Miller, loc. cit. (n. 7); F. Heinrich, Bodenlage im Reich des Dionysos: Gelagebilder ohne Klinen in der attischen Bilderwelt des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., in M. Meyer (ed.) Besorgte Mütter und sorglose Zecher. Mythische Exempel in der Bilderwelt Athens (Vienna 2007) 101–153; K. Topper, Primitive Life and the Construction of the Sympotic Past in Athenian Vase Painting, AJA 113, 2009, 3–26.

26 A. Pickard-Cambridge, Dithyramb, Tragedy, and Comedy², revised by T. B. L. Webster (Oxford 1962) 183.

27 S. Halliwell, The Uses of Laughter in Greek Culture, CQ N. S. 41, 1991, 283.

28 On masturbation in comedy see Henderson, loc cit. (n. 22) 220–221 (oddly classed under homosexuality); 168 no. 291 mentions an obscene dance with masturbation.

29 O. Brendel, The Scope and Temperament of Erotic Art in the Greco-Roman World, in: T. Bowie – T. Christenson (eds.), Studies in Erotic Art (New York 1970) 15–18. 37.

Norm und Funktion. Kinder auf attischen Bilddarstellungen

Martina Seifert

In ikonographischen Studien[1] spielt die Frage nach dem Lebensalter der auf griechischen Vasen dargestellten Personen häufig eine zentrale Rolle. Die Diskussion ist geprägt von Uneinigkeit über die Abgrenzung einzelner Altersstufen und ihre Benennung oder die den Darstellungen zugrunde liegenden gesellschaftlichen Werte und Normen.[2]

Am Beispiel von Kinderdarstellungen aus dem 6. und 5. Jh. v. Chr. wird im folgenden eine Idee zur strukturellen Lösung der Frage nach der Alterdifferenzierung von jungen Heranwachsenden in der attischen Bildkunst entwickelt, losgelöst von ins Detail gehenden Einzelanalysen der Bildinhalte sowie ohne Berücksichtigung des Zusammenhangs von Form und Funktion.

Ikonographie von Kindern im 6. und 5. Jh. v. Chr.

Nicht-erwachsene Personen, Kinder wie Jugendliche, erscheinen in der Regel in der attischen Bildkunst bis zur Mitte des 5. Jhs. v. Chr. nicht als handelnde Hauptfiguren in szenischen Zusammenhängen.[3] Die Kinderdarstellungen treten durch die Gattungen hinweg vergleichsweise selten auf, so z. B. auf Gefäßdarstellungen mit Totenkult-, Prozessions-, oder Kriegerabschiedsszenen. Ihre Ikonographie orientiert sich im genannten Zeitraum an derjenigen gleichgeschlechtlicher Erwachsener. Körpergröße und Habitus verweisen hierbei auf den Status als Nicht-Erwachsene.

Kleinkinder werden grundsätzlich im Tragemotiv dargestellt. Ihre Körpercharakterisierung bleibt im Schwarzfigurigen wie im Rotfigurigen bis zur Mitte des 5. Jhs. v. Chr. weitgehend konstant. So bildet eine schwarzfigurige Wagenausfahrtszene aus der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. (*Abb. 1*) zwei weibliche Gestalten mit je einem auf dem Arm gehaltenen nackten Kleinkind ab.[4] Die Körpermuskulatur der Kleinen ist kräftig und erwachsenengleich modelliert. Das Detail einer deutlich jüngeren rotfigurigen Lekythos aus dem 5. Jh. v. Chr. zeigt ebenfalls ein unbekleidetes Kind auf dem Arm einer Frau (*Abb. 2*).[5] Hier gilt das gleiche Darstellungsprinzip: Das Kind ist als Erwachsener im Miniaturformat gestaltet.

Die geschilderten Beobachtungen veranlassten Leslie

Abb. 1 Schwarzfigurige Bauchamphora, Rom, Vatikan 17701: Wagenausfahrtszene.

Abb. 2 Rotfigurige Lekythos, Oxford, Ashmolean Museum 320: Frau mit Kind.

A. Beaumont zu der Annahme, dass Kinder im 6. Jh. v. Chr. ihres niedrigen gesellschaftlichen Status wegen gering geschätzt wurden.[6] Unterschiedliche Stadien von Kindheit seien dementsprechend in der frühen Bildkunst schwer herauszufiltern. Eine differenzierende Darstellungsweise und damit einhergehend ein verändertes Verständnis von Kindheit setzte nach Beaumont mit einer veränderten Wertschätzung von Kindern zur Zeit des Perikles und während des Peloponnesischen Krieges ein.[7] Seit diesem Zeitraum existieren Darstellungen Nicht-Erwachsener mit kindlicher Körpercharakterisierung, also Figuren von kleinem Wuchs, weichem Inkarnat und unproportionierten Gliedmaßen.[8]

Altersdifferenzierung nach Sozialisationsstufen

Das existierende Bildmaterial belegt jedoch, dass bereits im Schwarzfigurigen, also im 6. Jh. v. Chr., bei Nicht-Erwachsenen Differenzierungen nach Körpergröße, Körpergestaltung, Bekleidung, Habitus und Anordnung in der Bildszene vorgenommen wurden. Das Darstellungsinteresse konzentrierte sich hierbei allerdings nicht auf die Schilderung von Kindheit oder gar von «Kindheiten.»[9] Eindrücklich veranschaulichen dies schwarzfigurige Szenen aus dem Bereich des Totenkultes. Die genannte Differenzierung ist vielmehr auf die durch den *Oikos* und die Phratrien vorgegebenen Sozialisationsstufen zurückzuführen. Den Nachweis für diese These erbringen die weiteren Ausführungen.

Kinder in Totenkultszenen

Seit dem ersten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. spielt die Wiedergabe von prunkvollen Bestattungsfeierlichkeiten besonders in der attischen Bildtradition eine große Rolle. Das Gros der Darstellungen stammt aus den Jahren um die Wende vom 6. zum 5. Jh. v. Chr.[10]

Auf einem schwarzfigurigen Phormiskos in Bologna aus dem dritten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. (*Abb. 3*)[11] ist im mittleren Bildfeld die Aufbahrung eines Verstorbenen, die *Prothesis*, im Kreise klagender und skandierender Personen unterschiedlichen Habitus, Geschlechts und Größe zu sehen. Den Großteil der mittleren Bildzone des Gefäßes nimmt die Bahre ein. Um die Bahre gruppieren sich acht erwachsene weibliche Gestalten in Untergewand, Mantel und Schleiertuch sowie vier Kinder im Standmotiv und eines im Tragemotiv. Der gegenläufig zum Kopfende der Kline gerichtete Zug der Männer besteht aus drei Erwachsenen und einem sie anführenden Halbwüchsigen, alle in Untergewand und Mantel gekleidet.

Die Alters- und Statuscharakterisierung der Kinder erfolgt durch Differenzierungen in Körpergröße, Bekleidung, Gestik, Platzierung in der Szene und Interaktion mit anderen Figuren. Das Kleinkind wird im Tragemotiv auf den Schultern einer Frau abgebildet und ist nackt. Etwas ältere Kinder erscheinen im Standmotiv, bewegungslos eng in ihren Mantel gewickelt und ebenfalls in der Nähe der Frauen. Der Halbwüchsige, deutlich größer als die starr stehenden Kinder, tritt in Gesellschaft der Männer auf. Er gleicht diesen in Drapierung des Gewandes und Gestik. Die Geschlechtszugehörigkeit der Kinder im Standmotiv kennzeichnen die Frisur, das nackenlange, unbedeckte Haar und die Bekleidung, das Untergewand mit Mantel. Es handelt sich eindeutig um Jungen. Status, Geschlechtszugehörigkeit und Alter manifestieren sich zudem in ihrem Habitus, so in der Körperhaltung, Körperaktion und in der räumlichen Zuordnung der Dargestellten. Die räumliche Zuordnung schließt dabei sowohl die Position der Kinder in der Bildkomposition ein, als auch den Raum, den sie durch ihre Körpergröße, Bewegung und Gestik beanspruchen.

Eine vergleichbare Konzeption in Figurenanordnung und Charakterisierung zeigt die *Prothesis*-Szene auf

Abb. 3 Schwarzfigurige Phormiskos, Bologna, Museo Civico Archeologico 1438: Prothesisszene.

einem Tontäfelchen des Sappho-Malers im Louvre (*Abb. 4*).[12] Der *Pinax* datiert in die Jahre um 500 v. Chr. Die Beischriften weisen die anwesenden Personen als Verwandte des Verstorbenen aus.[13] Das Geschehen an der Bahre dominieren auch hier die Frauen. Auch auf dieser Darstellung teilt sich der Bildraum in einen weiblichen und einen männlichen Aktionsraum.

Die beiden Szenen (*Abb. 3* und *Abb. 4*) führen sehr anschaulich vor Augen, dass Geschlecht, Status und hiermit verbunden Alter hierarchisierende Kriterien für die Teilnahme an den Ritualen des Totenkultes bildeten. Das Herrichten des Toten war Frauensache, ebenso das emotionsvolle und gestenreiche Klagen. Das Skandieren der Männer begleiteten verhaltenere Gesten in größerem Abstand zum Toten. Bedeutende Funktionen wie das Anführen des Trauerzuges oder das Waschen und Parfümieren des Toten übernahmen ausschließlich die Erwachsenen. Die Heranwachsenden in jüngeren Lebensjahren blieben lediglich Zuschauer. Dass sie nicht aktiv am Geschehenen partizipierten, wird durch die Art verdeutlicht, wie sie eng in ihre Gewänder eingehüllt dargestellt sind. Die größeren Kinder waren dagegen mit klaren Funktionen, z. B. ebenfalls als aktiv Klagende, in die Handlung eingebunden.[14]

Die dargestellten Heranwachsenden orientieren sich folglich in ihrem Verhalten entsprechend ihren Geschlechterrollen, welche zugleich ihren zukünftigen Status im Erwachsenenalter bestimmen. Ihr exaktes Alter entzieht sich hingegen einer eindeutigen Bestimmung. Die Platzierung der Figuren im Bildraum ordnet unmissverständlich der weiblichen Sphäre Mädchen unterschiedlicher Altersstufen – Alter wird hier durch variierende Körpergröße ausgedrückt –, erwachsene Frauen und kleine Jungen zu.

Die Sozialisationsstufen der Phratrien

Doch bildet Lebensalter allein wirklich das ausschlaggebende Unterscheidungsmerkmal? Betrachten wir die Charakterisierung von Alter, Status und Geschlechterrolle unter dem Aspekt der gesellschaftlichen Normen und Funktionen.

Körpercharakterisierung ist im untersuchten Zeitraum

Abb. 4 Schwarzfiguriger Pinax, Paris, Louvre MNB 905 (L4): Prothesisszene.

als ein zeitgebundenes Merkmal zu werten. Die gesamte Darstellungsweise eines Nicht-Erwachsenen – also Haltung, Größe, Attribute, Platzierung in der Szene – verweist, so die These, auf die Sozialisationsstufe des Dargestellten. Sozialisationsstufen waren von übergeordnetem, konkretes Lebensalter demgegenüber von untergeordnetem Darstellungsinteresse.

Die formale Komposition der untersuchten Szenen und die vorgetragenen Überlegungen zum weiblich respektive männlich dominierten Bildraum korrespondieren mit den Erkenntnissen über die soziale Organisation der attischen Gesellschaft des 6. und 5. Jhs. v. Chr.: Der wichtigste soziale Raum für die Kleinkinder war der *Oikos*. Der *Oikos* umfasste einen Haushalt mit allen seinen menschlichen Mitgliedern und den gesamten Besitz. Frausein, z. B. in der Rolle als Mutter, Amme, Dienerin oder Großmutter, definierte sich wesentlich über den *Oikos*. Die räumliche und körperliche Nähe zu Frauen drückt auf den Darstellungen die Zugehörigkeit der Kinder zur weiblichen Sphäre, und somit zum *Oikos*, aus. Die Bildchiffren der betrachteten schwarzfigurigen Szenen spiegeln dies eindrücklich wider.

Neben der Zugehörigkeit zum *Oikos* spielte in der attischen Gesellschaft des untersuchten Zeitraums die Zugehörigkeit zur Phratrie eine bedeutende Rolle. Über die Funktionen der Phratrien und ihre Sozialisationsstufen sind wir hinreichend informiert.[15] Die Hauptaufgabe der Phratrien bestand in der Anerkennung der legitimen Abkunft ihrer Mitglieder. Hier wurden familienrelevante Statusänderungen angezeigt; dazu zählte zeitweise etwa der Erhalt des Bürgerrechtes. In die Phratrienliste wurde das vom *Kyrios,* dem Hausherrn, durch die Namensgebung im *Oikos* – die *Dekate* – anerkannte Kind eingetragen. Angezeigt wurde ferner der Übergang vom Kinder- in den Epheben- und in den Erwachsenenstatus und jener der jungvermählten Frau vom *Oikos* des Vaters in denjenigen des Ehemannes.[16] Die Vorstellung und Aufnahme der Mitglieder in die Phratrie erfolgte als feierlicher Akt im Rahmen von Opferzeremonien während des Apaturienfestes. Die Apaturien waren ein jährlich im Herbst, im Monat Pyanopsion, stattfindendes dreitägiges Hauptfest der Phratrie zu Ehren des Zeus Phratrios und der Athena Phratria.

Der dritte Festtag, Koureotis genannt, besitzt in Hinblick auf die hier vorliegende Fragestellung eine besondere Bedeutung. An diesem Tag wurden die Opfer für die neu in die Phratrie aufgenommenen Mitglieder anlässlich Geburt, Ephebenstatus oder Hochzeit vollzogen; diese Opfer hießen *Meion*, *Koureion* und *Gamelia*.[17]

Durch das *Meion* zeigten die Väter ihre legitimen Söhne in der Phratrie an. Das *Koureion* galt offenbar der Bestätigung der Sozialisationsstufe derjenigen, die das Alter der *Hebe*, der Reife, erreicht hatten. Ein Alter zwischen 12 bis 14 Jahren scheint hier wahrscheinlich. Die *Gamelia* schließlich richtete sich an die Jungvermählten. Mit den drei Opferzeremonien des Festes verband sich also jeweils das Anzeigen einer Statusänderung von Heranwachsenden innerhalb der Gemeinschaft der Phratrie. Der offizielle Einschreibungsakt erfuhr durch die Festzeremonien für die Betroffenen vor der Gemeinschaft und vor den Göttern eine feierliche Bestätigung, die Sozialisationsschritte der Heranwachsenden wurden der Gemeinschaft präsentiert.

Die in den Phratrien anzuzeigenden und während der Apaturien gefeierten Statusänderungen spiegeln offensichtlich diejenigen Sozialisationsstufen wieder, die männliche Heranwachsende bis zum Erhalt des Bürgerrechts und weibliche bis zu ihrer Verheiratung durchliefen. Diese Sozialisationsstufen waren mit dem Lebensalter und den mit dem Lebensalter assoziierten Fähigkeiten (körperlicher, intellektueller, sozialer Art) von Heranwachsenden verknüpft. Heranwachsende unterschiedlichen Lebensalters konnten hierbei durchaus derselben Sozialisationsstufe angehören.

Folgende Schlussfolgerungen lassen sich hieraus für die Deutung der gezeigten attischen Darstellungen ableiten: Auf eigenen Füssen stehend abgebildet erscheinen Kinder, die im *Oikos* die Zeremonie der Namensgebung *Dekate* passiert hatten, dadurch als akzeptierte Mitglieder des *Oikos* galten und in einem ihrer folgenden Lebensjahre von ihrem Vater in die Bürgerliste der Phratrie namentlich eingetragen worden waren; letzteres rituell bekräftigt durch das *Meion*. Der *Oikos* fungiert auf den Darstellungen somit als abstrakter Bildraum, in dem kleine Jungen – deren Alter um einige Jahre variieren konnte – zusammen mit den Mädchen unterschiedlichen Alters und den Kleinkindern in Gesellschaft von Frauen abgebildet wurden. Erst die etwas älteren Jungen im Alter der *Hebe* kamen in der Gemeinschaft der Männer zur Darstellung. Mit Erreichen der *Hebe* der Jungen wird auch die Dichotomie der Geschlechter eindeutig räumlich visualisiert.

Die für Heranwachsende verwendeten Bildformeln setzten somit die von *Oikos* und Phratrie vorgegebenen und in den Ritualen der Feste und Kulte ausagierten Normen bildlich in Szene. Die Funktion der Dargestellten, d. h. die Rolle, die sie in den Szenen übernahmen, orientierte sich an ihrem Status in doppeltem Sinne: Aktueller, durch Lebensalter- und Geschlecht bedingter Status kam ebenso zum Ausdruck wie die zukünftige Funktion in der Rolle als Erwachsener.[18]

Mythische Kinder

Ergänzt und verdeutlicht seien diese Überlegungen durch einen Vergleich der gezeigten Kinder in den Totenkultszenen mit mythischen Kinderfiguren. Als Beispiele die-

Abb. 5 Schwarzfiguriges Exaleiptron, Paris, Louvre CA 616: Athena-Geburt.

nen Darstellungen von Athena, Achill und Erichthonios.

Die gerade geborene Athena als kindliche Göttin ist bereits mit sämtlichen Attributen ihrer späteren Funktion ausgestattet (*Abb. 5*[19] und *Abb. 6*[20]). Aus dem Haupte des Zeus entsteigt eine Miniatur-Athena, voll gerüstet, die Waffe kampfbereit erhoben. Ihre Eigenschaften als Göttin erheben sie über die menschliche Sphäre. Von den mitabgebildeten Göttern unterscheidet sie sich durch ihre Körpergröße und, natürlich, durch ihre spezifischen Attribute. Ihre Ikonographie folgt im Schwarz- wie im Rotfigurigen bis zur Mitte des 5. Jhs. v. Chr. demselben Prinzip. Aus dem Mythos kennen wir interessanter Weise keine Sozialisationsphase der Athena, anders ist dies beispielsweise bei Dionysos oder Hermes.

Eine andere Charakterisierung erfahren Helden und mythische Gestalten im Kindesalter, die eine Protagonistenrolle übernehmen. Der junge Held Achill und der kleine Erichthonios folgen in ihrer Körperdarstellung der zeitgleichen ikonographischen Tradition nicht-mythischer Kinder. Achill erscheint auf der Darstellung vom Beginn des 5. Jhs. v. Chr. als Heranwachsender der aristokratischen Oberschicht im Kurosmotiv (*Abb. 7*),[21] Erichthonios als Sinnbild des ersten attischen Bürgers[22] im Motiv des getragenen Kleinkindes mit Amulettband (*Abb. 8*).[23] Beide verbindet darüber hinaus eine Sozialisationsphase bei «Fremden» als elternlose Kinder.

Die kindliche Athena unterscheidet sich folglich von den Menschenkindern durch ihren Status als unvermählte

Abb. 6 Rotfigurige Pelike, Wien, Kunsthistorisches Museum 728: Athena-Geburt.

Abb. 7 Rotfiguriger Stamnos, Paris, Louvre G 186: Achill.

Abb. 8 Rotfigurige Schale, Berlin, Antikensammlung F 2537: Erichthonios.

Göttin und in ihrer spezifischen Funktion, d.h. ihrer Rolle als Athena. Sie unterliegt nicht den Normen der menschlichen Gemeinschaft; Entsprechung findet dies in ihrer bildlichen Charakterisierung. Für die hier angesprochenen männlichen mythischen Gestalten gelten andere, menschliche Normen. Sie werden als Nicht-Götter anlog den menschlichen Sozialisationsstufen statusgebunden gekennzeichnet.

Die Figur des *Pais*

Abschließend soll auf der übergeordneten Ebene der sozialen Klassifizierung die Ikonographie der (männlichen) Sklaven- bzw. Dienerfiguren kurz umrissen werden. Die Ikonographie des Sklaven oder Dieners entspricht in vielen Szenen derjenigen des Kindes bzw. des Heranwachsenden: Differenzierendes Merkmal bildet der Habitus, oftmals auch die Haartracht oder die Bekleidung.[24]

Die Wagenausfahrtszene auf einer schwarzfigurigen

Abb. 9 Schwarzfigurige Bauchamphora, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 61.89: Wagenausfahrtszene.

Bauchamphora in Karlsruhe aus der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. (*Abb. 9*)[25] zeigt zwei Sklaven oder Diener, die sich an der Rüstung des vom Pferde verdeckten Kriegers zu schaffen machen. Ihr Habitus und ihre Kurzhaarfrisur unterscheiden sie von dem Jungen auf der Bauchamphora der Jahre 540/530 v. Chr. in Würzburg (*Abb. 10*);[26] letzterer ist durch die «Kuros»-Ikonographie als Angehöriger der Oberschicht charakterisiert.

Die Ikonographie korrespondiert mit der griechischen Sprache: Das Griechische kennt ebenfalls eine Angleichung von Kind und Sklave bzw. Diener. Beide wurden als *Pais* bezeichnet.[27] Es erfolgt hier bildlich wie auch sprachlich eine gemeinsame Definition von Kind und Sklave bzw. Diener vor dem Hintergrund der abstrakten Kategorie des *Oikos*. Beide verbindet ein geringerer sozialer Status und der *Oikos* als Wohn- und Aufenthaltsstatt. Die Zugehörigkeit zur sozialen und wirtschaftlichen Einheit des *Oikos* unterwarf kleine Kinder und Sklaven bzw. Diener prinzipiell darüber hinaus denselben Wertmaßstäben und Normen, welche auch für die anderen Mitglieder des *Oikos* innerhalb des *Oikos* Gültigkeit besaßen.

Abb. 10 Schwarzfigurige Bauchamphora, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum L 247: Wagenausfahrtszene.

Schlussbemerkung

Die entwickelte Struktur lässt sich ebenfalls an attischen Weihreliefdarstellungen beobachten. Voraussetzung ist allerdings, auch diese Darstellungen als historisch spezifische Konstrukte aufzufassen, deren Bildsprache nur im Zusammenspiel der einzelnen Bildelemente (Bildzeichen) in ihrem Kontext zu verstehen ist. Ikonographie bzw. Ikonologie, semiotische Analyseansätze, sozial- und religionswissenschaftliche und selbstverständlich historische Analyse müssen ineinander greifen, um Strukturen des antiken gesellschaftlichen Zusammenlebens modellhaft nachzeichnen zu können. Die hier vorgetragene Interpretation von spätschwarzfigurigen Darstellungen bietet dazu einen möglichen Zugang.

Die Ausführungen unterstreichen die Bedeutung der Personenverbände *Oikos* und Phratrie: Die Sicherung

des Fortbestandes der eigenen Linie und die Verpflichtung des Nachwuchses auf die eigenen Traditionen war in spätarchaischer wie frühklassischer Zeit ein wichtiges Anliegen.

Es verwundert daher nicht, dass in der Bildkunst Rang und Funktion der dargestellten Personen auf sehr differenzierte Weise veranschaulicht wurden. Bildelemente treten daher keineswegs beliebig auf. Normative Konzepte schränken die Bedeutungsvielfalt von Bildchiffren ein. Diese Bildchiffren werden somit aus dem Fundus kulturell verfügbarer Bilder zusammengesetzt. Auf den besprochenen Darstellungen sind daher keine Visualisierungen von Kindheit oder «Kindheiten» zu erkennen, sondern in erster Linie Normen und Funktionen, die entsprechend der jeweiligen Darstellungsintention und dem Darstellungsanlass ein angemessenes Verhalten der Abgebildeten widerspiegeln.

Lebensaltersstufen und, damit verbunden, sozialer Status von Heranwachsenden wurden während des betrachteten Zeitraums durch die für den *Oikos* und die Phratrie gültigen Normen und Wertvorstellungen definiert. Und diese fanden in der Altersrepräsentation griechischer Vasenbilder ikonographisch ihren Ausdruck.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 nach Wrede Taf. 17.
Abb. 2 nach Neils – Oakley 67 Abb. 7.
Abb. 3. 4 nach M. Seifert, Auf dem Weg zum Erwachsenwerden. Welche Rolle spielten die Kinder in attischen Kulten und Festen?, AW 2006, 71 Abb. 1. 2.
Abb. 5 nach E. Simon, Griechische Vasen [2](München 1981) 77 Taf. 59.
Abb. 6 nach K. W. Arafat, Classical Zeus. A Study in Art and Literature (Oxford 1990) 187 Taf. 7.
Abb. 7 nach H. Rühfel, Das Kind in der griechischen Kunst (Mainz 1984) Abb. 29.
Abb. 8 nach CVA Berlin 3 Taf. 113.
Abb. 9 nach CVA Karlsruhe 3 Taf. 13, 1.
Abb. 10 nach Neils – Oakley 61 Abb. 1.

ABKÜRZUNGEN

Außer den in den Richtlinien für Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts 2006 publizierten Abkürzungen werden folgende verwendet:

Beaumont, Changing	L. A. Beaumont, The Changing Face of Childhood, in: Neils – Oakley 59–83.
Laxander	H. Laxander, Individuum und Gemeinschaft im Fest. Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr. (Paderborn 2000).
Neils – Oakley	J. Neils – J. H. Oakley (Hrsg.), Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past (New Haven 2003).
Rühfel, Kinderleben	H. Rühfel, Kinderleben im klassischen Athen (Mainz 1984).
Shapiro	H. A. Shapiro, The Iconography of Mourning in Athenian Art, AJA 95, 1991, 629–656.
Wrede	W. Wrede, Kriegers Ausfahrt in der archaisch-griechischen Kunst, AM 41, 1916, 221–377.
Zschietzschmann	W. Zschietzschmann, Die Darstellung der Prothesis in der griechischen Kunst, AM 53, 1928, 17–47.

ANMERKUNGEN

1 Mein herzlicher Dank gilt Stefan Schmidt und John H. Oakley für die Einladung zur Teilnahme an diesem Kolloquium.
2 Vornehmlich mit der Ikonographie von Kindern beschäftigen sich die Untersuchungen von Beaumont, Changing 59–83; dies., Constructing a Methodology for the Interpretation of Childhood Age in Classical Iconography, Archaeological Review from Cambridge 13, 1994, 81–96. Eine wichtige ältere Arbeit: C. Sourvinou-Inwood, Studies in Girls' Transitions: Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography (Athen 1988). Der Band von A. Cohen – J. B. Rutter (Hrsg.), Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy (Princeton 2007) lag bei Abschluss des Manuskriptes noch nicht vor.
3 Ich unterscheide an dieser Stelle zunächst nicht zwischen nichtmythischen und mythischen Figuren.
4 Schwarzfigurige Bauchamphora, Rom, Vatikan 17701: ABV 138, 2 (aus dem Umkreis Gruppe E). Vgl. A. B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (Frankfurt 1992) 305 Abb. 38; Wrede Taf. 17.
5 Rotfigurige Lekythos, Ashmolean Museum 320 (restauriert): ARV[2] 864, 13 (in der Art des Pistoxenos-Malers); CVA Oxford 1, 29 Taf. 38. Vgl. Rühfel, Kinderleben 29 Abb. 15.
6 L. A. Beaumont bezeichnet die Kinder auf Prothesisdarstellungen als «secondary or supporting figures», vgl. Beaumont, Changing 62.
7 Als Ursachen nennt L. A. Beaumont einerseits die Bürgerrechtsgesetzgebung und andererseits die Dezimierung der Bevölkerung infolge des Krieges: Beaumont, Changing 75.
8 Die rotfigurige Schale des Sotades-Malers zeigt im Innenbild eine Szene mit einem Kind in einem Kinderstuhl: Rotfigurige Knopfhenkelschale, Brüssel, Musée Royaux d'Art et d'Histoire A 890: ARV[2] 771, 1; CVA Brüssel 1 Taf. 1, 1. Vgl. Neils – Oakley 240 Nr. 42.
9 So kürzlich J.-A. Dickmann, Das Kind am Rande, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit im Griechenland des 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. (Stuttgart 2001) 181.
10 Grundsätzlich: J. H. Oakley, Death and the Child, in: Neils – Oakley 163–194; Shapiro 629–656.
11 Schwarzfigurige Phormiskos, Bologna, Museo Civico Archeologico 1438: CVA Bologna 2 Taf. 24, 1–3. Vgl. M. Seifert, Auf dem Weg zum Erwachsenwerden. Welche Rolle spielten die Kinder in attischen Kulten und Festen?, AW 2006, 72 Abb. 2; Laxander 193 PS 29 Taf. 49, 1–3; H. Rühfel, Das Kind in der griechischen Kunst (Mainz 1984) 39 Abb. 13; Zschietzschmann 43 Nr. 87.
12 Schwarzfiguriger Pinax, Paris, Louvre MNB 905 (L4). Sappho-Maler. Vgl. Seifert a. O. (Anm. 11) 71 Abb. 1; Laxander 198 PS 77 Taf. 51; Shapiro 639 Abb. 1; Zschietzschmann 40 Nr. 37 Beil. 11.
13 Shapiro 638–639.
14 Vergleichbare Darstellungen: Schwarzfigurige Loutrophoros, Louvre 1325: CVA Louvre 8 Taf. 73, 1. Vgl. H. Mommsen, Exekias I. Die Grabtafeln. Kerameus 11 (Mainz 1997) 70 Nr. 74. Außerdem: Schwarzfigurige Loutrophoros Berlin F 1887: CVA Berlin 7 Taf. 11, 4.
15 Grundlegend: N. F. Jones, The Associations of Classical Athens. The Response to Democracy (New York 1999); S. D. Lambert, The Phratries of Attica (Ann Abor 1993); K.-W. Welwei, Ursprünge genossenschaftlicher Organisationsformen in der archaischen Polis, Saeculum 39, 1988, 12–23.

16 Eine Zusammenstellung der Quellen bei M. Golden, Names and Naming at Athens: Three Studies, EchosCl 39, 1986, 245–269; ders., Children and Childhood in Classical Athens (Baltimore 1990) 26.
17 Poll. 8, 107; Harpokr. s. v. gamelia.
18 Die ausführliche Argumentation und Diskussion dieser Thesen ist Bestandteil meiner 2004 in Hamburg abgeschlossenen Habilitationsschrift, vgl. M. Seifert, Dazugehören. Kinder in griechischen Kulten und Festen. Bildanalysen zu attischen Sozialisationsstufen (6.–4. Jh. v. Chr.).
19 Schwarzfiguriges Exaleiptron, Paris, Louvre CA 616: ABV 58, 122 (C-Maler). Vgl. L. A. Beaumont, Mythological Childhood. A Male Preserve?, BSA 90, 1995, 339–361; E. Simon, Griechische Vasen ²(München 1981) 77 Taf. 59.
20 Rotfigurige Pelike, Wien, Kunsthistorisches Museum 728: ARV² 286, 11 (Geras-Maler); CVA Wien 2 Taf. 73, 2. Vgl. K. W. Arafat, Classical Zeus. A Study in Art and Literature (Oxford 1990) 187 Nr. 2.3 Taf. 7.
21 Rotfiguriger Stamnos, Paris, Louvre G 186 : CVA Louvre 2 Taf. 20, 1. Vgl. Rühfel a. O. (Anm. 11) Abb. 29.
22 A. Q. Castor, Protecting Athena's Children: Amulets in Classical Athen, in: C. Mattusch – A. A. Donahue – A. Brauer (Hrsg.), Common Ground. Archaeology, Art, Science, and Humanities (Oxford 2006) 625–627. Nach Beaumont a. O. (Anm. 19) 344 mit Beispielen in Anm. 26 repräsentiert Erichthonios den Archetypus des chthonischen Kindes.
23 Rotfigurige Schale, Berlin, Antikensammlungen F 2537: ARV² 1268, 2; 1689 (Kodros-Maler); CVA Berlin 3, 14 Taf. 113.
24 Sklavenfiguren sind in der Regel bei dienenden Tätigkeiten abgebildet, vgl. N. Himmelmann, Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei (Wiesbaden 1971) 23. Zur Ikonographie der Wagenausfahrtsszenen: H. A. Shapiro, Comings and Goings. The Iconography of Departure and Arrival on Attic Vases, Métis 5, 1990, 113–126.
25 Schwarzfigurige Bauchamphora, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 61.89 (Maler von München 1410): CVA Karlsruhe 3 Taf. 12, 1. 13, 1. Vgl. A. B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (Frankfurt 1992) 239 B 295 Abb. 33. 34.
26 Schwarzfigurige Bauchamphora, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum L 247: ABV 134, 17(18). Vgl. Rühfel, Kinderleben 17 Abb. 6.
27 M. Golden, Pais, «Child» and «Slave», AntCl 54, 1985, 96.

The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-Painting

Victoria Sabetai

In memory of Eos Zervoudaki

Pictorial images on vases are symbolic representations of an iconic nature that produced meaning within the particular sociocultural context of ancient Greece. Although they show concrete configurations, these often evoke metaphorically notions, concepts and ideas that reflect the collective imaginary of ancient Greek culture as it evolved from the 7th to the 4th centuries B. C. Images on vases exist alongside literary representations, but they constitute a separate and specific symbolic order that needs to be analyzed and deciphered on its own terms before it is compared to or associated with the textual evidence. There seems to be a growing consensus that images on vases cannot be approached as documents constructed with the aim of conveying straightforward information. Structuralist, anthropological, semiotic and narratological studies seek to understand the means by which we can recover the meanings that the artist had inscribed in the picture and his contemporaries read into it.[1] Modern interpreters attempt to go back to the original process of signification in order to perceive things as the ancient creators of the images did, a process that regards vase-paintings as a "construct", an artificial pictorial "text," that operated within a representational universe of highly conventionalized artistic forms encoding cultural themes and attitudes. Crucial for distinguishing contextual differences is to determine the discursive context that frames the images, namely the tone and the mood of certain configurations within a specific iconic genre.[2] Workshop traditions of image making, manipulations by individual painters, and the role of the viewing process in the wider nexus of expression and communication within the society that produced the images need also to be taken into consideration. The imagery of women in vase-painting is used here as a test case to argue that these diverse methodologies can fruitfully complement one another.

The explosion of interest in images inspired from the world of women is recent, as earlier scholars focused primarily on mythological scenes that were seen as illustrations of literary texts. Scenes of women were seen as part of the so-called genre scenes and were taken as primary evidence for the realia of ancient life.[3] Much effort has been invested on trying to distinguish the respectable housewife from the promiscuous hetaira on the basis of their pictorial type and engagement in various activities. Because the text-driven image of the decorous Athenian housewife involved a secluded life, any nudity and interaction with males shown in art were long thought to indicate that a woman was a prostitute.

Embedded in previous approaches, has been the fundamental assumption that vase-paintings had an illustrative function which referred directly to an objective existing reality. At the core of such discussions lies a positivistic predilection for tangibility, as well as our desire to reconstruct ancient social realities using art as the evidence that will fill in whatever gaps exist in our reconstructions of ancient daily life from the literary sources, rather than to understand the internal rules governing visual imagery as well as the cultural meanings encoded in it.

The term "genre scenes" refers to a corpus of images depicting a wide range of non-mythological subjects. In a stricter sense, genre scenes are those that give us the impression of having been drawn from everyday life, although in reality they were composed in the vase-painter's workshop and they were never spontaneous records of actual events. Rather, they show us a construct of artificial nature that may contain several layers of significance and the message put across may be more complex than the one that appears at first sight. If we accept that art presents a highly selective image of life, then we also become aware of the fact that "daily life scenes reflect, but they also refract, transforming the world by a process of selective emphasis and clarification and exaggeration."[4] In this sense, the divide between genre and myth is not a radical one, for the referent of certain representations should not be sought in myth or in reality, but in a concept that may be configured with the use of pictorial "figures of speech", metaphors, metonymies, qualitative adjectives, much as poetry does.[5] The poetic nature of ancient imagery was highlighted by Simonides, a contemporary of the Late Archaic-Early Classical Attic

vase-painters, who stated that painting is silent poetry.[6] Treating the genre scenes as conventional constructs of the artistic imaginary is not to say that painterly responses did not at times include a degree of realism or were not essentially literal in their depiction of things. After all, the imagery ultimately relied on the artist's visual experience, and certain images such as those depicting ritual activities, e. g. weddings and funerals, make direct visual references to the occasion. However, even in these cases, images on vases "mediate the atmosphere of ritual without describing it,"[7] because the aim of the painter is visual narration and visualization of ideas rather than documentation.[8] Recent scholarship reframes the "Frauengemach-Problematik" by treating the images not as documents reflecting social realities about women, but as fictitious, imaginary representations which depict not what exists, but what is conceivable in a given cultural context and inside a given discourse.[9] Keeping in mind that vase-painters were not reporters nor were they photographers, and that they often fabricate collocations of concepts about culture in visual form, we may proceed to the ways by which generic *gynaeceum* scenes were visually narrated and attempt to uncover their meaning.

Formulaic and generic in nature, women scenes are often timeless and emblematic.[10] Nuptial scenes, for example, cannot be used as documents to reconstruct the wedding ritual by correlation with texts that offer chronicles of the ancient wedding. The images may combine different emblematic phases of the nuptials because the painter's intention was to refer to the situation as a whole, and to encapsulate all the elements that feature as symbols in the wedding ritual itself. Although realia are depicted in the pictures, the seeming realism of such scenes is often misleading and has often driven interpretation towards readings that are too literally based. Thus, although scenes such as women at the fountain, in an orchard, or at leisure, are often conceived of as visualizations that derive from the artist's experience, his visualization of concepts, as well as the evocations and associations that such images brought to the mind of ancient viewers are in fact more complex. The situation is often complicated by the lack of archaeological context for the vases bearing these images, which in turn affects our reconstructions of the viewing context.

It is at this point important to determine what the fundamental, cultural idea underpinning scenes of women in vase-painting is. One constant emerges, namely that these genre scenes are essentially an imagery of women at a special age. The protagonists are maidens who belong to the cultural category of the parthenos, an age class of transformation and maturation that will lead to marriage and procreation within the institutional system of the polis. In the ancient mentality and in poetry, young marriageable maidens, cast as nymphs and assimilated to deer and flowers, were thought of as untamed beautiful creatures who were imbued with eroticism, inhabited wild nature such as flowery meadows, and needed to be captured and tamed through the institution of marriage in order to become civilized. Adolescence as a liminal stage is associated with beauty but also with vulnerability and violence. The special cultural importance of maidenhood was celebrated by both poets and vase-painters; its loss in death was forcefully lamented.

Within this discourse of shared cultural imagination, the parthenos is the focus of a particular formulaic and fictional imagery which employs its own sets of conventions and poetic formulations. G. Ferrari showed that the representations of women working wool constitute metaphors that both reflect and construct Greek conceits of ideal femininity. This extends to a broad spectrum of other activities that can be metaphorical, such as the gathering of fruits and flowers, ball-playing, and going to the fountain, all of which are germane to the nature and the status of the young maiden.[11] The lifelike appearance of these scenes has often invited questions about the social realities of waterfetching, yet the aim of the painters was not to describe the everyday task, but to poetically visualize a cultural image, which conceived of the parthenos/nymph as associated with water in the form of lakes, springs, and fountains. Analysis has shown that parthenoi at a fountain were an iconographical topos, an emblematic visual commonplace that also functioned as a visual metaphor of ideal femininity. The cultural theme underpinning such topoi as the fountain scenes, the gathering of fruits and flowers, amorous pursuits, and the bridal embellishments was the parthenos coming of age, with all the special qualities of beauty, grace and danger that characterize this transitional period of maturation, as well as its tragic reversal in case of an untimely death.

The example of the fountain scenes is instructive in terms of understanding the meanings attached to these genre scenes and to their function as *topoi* in the visual, the literary, and the imaginary collective of the ancients; equally instructive on the methodological level is the history of interpretations, that gradually changed as the unifying theme of the fountain scenes was found to be the parthenos in her several manifestations.

Earlier research focused on the fountainhouse itself as an architectural achievement of Peisistratid tyranny.[12] Others pointed to the various occasions of ritualized water fetching in the frame of festivals such as the Anthesteria, or rituals such as the nuptial bath.[13] Fountain scenes have been also treated as realistic depictions of daily life. Assuming that the intention of the vase-painter was to record a moment from daily life, it was inferred that fountain scenes depicted typical female gatherings for household tasks. The combination of textual evidence that describes water-fetching as a hard task accomplished

by slaves in addition to the occasional appearance of men in fountain scenes, led to the view that the women depicted were slaves or prostitutes. The names of the fountain girls were considered appropriate for those of non-respectable, servile status.[14]

An analysis of the fountain scenes as a corpus of images displaying thematic unity and considered independently from the texts pointed, however, in the opposite direction. The hydriaphoros emerged as a type that had nothing to do with slaves or hetairai, but one that referred to the noble Athenian and specifically to the young nubile maiden. Pivotal in the analysis was the realization that the dress and flowers held by the women as by the Archaic korai, the fillets offered or put on the fountains to adorn them, and the general festive ambiance could not be random, insignificant details with a merely decorative purpose, but, on the contrary, telling signs, referring to the age class of the maidens about to undergo a transition of status in the context of a festive celebration. These conclusions, originally reached solely on the basis of black-figured examples, were further substantiated by S. Pfisterer-Haas, who also treated fountain scenes in red-figure as part of the corpus that comprised several variants that are all visually associated with maidens and water.[15] The idea that is encoded in the scenes and also known from poetry is conceptually related to the prenuptial sphere by virtue of visual metaphor. The names of the girls are not "sociologically fixed"[16] and may belong to citizen women; what is more, they often refer euphemistically to flowers, thus poetically associating maidens with blossoming and beauty. This is accentuated in some cases by the inscription *kale*.[17]

A different background source for fountain scenes was postulated by G. Ferrari who argued that they were evocations of the mythical-historical world of primeval Athens and the Pelasgians, not depictions of the contemporary and quotidian. Based on a Herodotean passage which states that in the Athens of the autochthonous ancestors, well before the era of domestic servants, maidens performed the task of water-fetching until one day the ferocious Pelasgians assaulted them at the Enneakrounos, Ferrari placed the discursive context of the fountain scenes in this horizon of Athenian myth-history.[18] There is hardly anything in the imagery itself, however, to substantiate such a projection to a mythical-heroic past or to the fountain house being a site of primeval memory. Ferrari explicated the deer of the fountain scenes as evocations to a state of harmony between humans and nature that would characterize the primordial, ideal Athens in the "before" of mythology. Fawns, however, are best interpreted as a visual metaphor for Artemis and the maidenal sphere. The legendary Pelasgians are mentioned again by Herodotus as abductors of women celebrating a festival of Artemis at Brauron, a disruptive episode with structural similarities to other mythical raids by aggressors at the shrines of Artemis Limnatis and Karyatis in Laconia during similar festivities. As Calame showed, however, narratives of maidenal festivities that were disrupted by male violence are primarily associated with a matrix of maturation rites, and express the idea of female reluctance and resistance to upcoming adult sexuality.[19] There is no reason to conjecture that the ancient viewers elevated the generic fountain scenes to the superior realm of myth-history. For them generic meant archetypical or exemplary, a model with which any bride could identify herself.

The primordial past was in any case embodied in the popular legendary figures of Polyxene in the Archaic period and Amymone in the Classical era.[20] The central feature of their stories is the maiden as a vulnerable character in danger of being erotically pursued when she is outside the confines of her home or the polis in search of water. The recurring idea here is that all passages, as well as the sojourn in a transient state such as maidenhood, may entail uncertainty, danger, and threat. In the case of maidenhood, this has to do with sexuality which should be sanctioned and civilized through the channel of wedding rites and the civic institution of marriage. In this sense, the depiction of girls and men at the fountain is just another visual metaphor embodying notions of femininity and liminality.

Generic fountain scenes run parallel with the mythological fountain scenes featuring the exemplary figures of Polyxene and Amymone, but they also intersect with them, so that the line between myth and genre is not clear-cut.[21] The depiction of the story of Troilos ambushed by Achilles while at the fountain with his sister Polyxene presents structural similarities with the Archaic generic fountain scenes betraying mutual influences and conceptual kinship. In a case where the iconographic and literary records stand apart from each other, the painters focus on Polyxene at the fountain and Achilles crouching in ambush to such a point that one is led to understand that the target of Achilles in the visual images is Polyxene instead of her brother. In the late Archaic floruit of fountain scenes, the Troilos episode and the generic fountain theme blend, resulting in a greater number of hydriaphorai standing next to Polyxene, resembling the choruses of maidens in rituals, poems, and imagery with transitory meaning.

The blending of the Polyxene myth with the generic fountain imagery attests to the function of this heroine as an exemplary hydriaphoros maiden, much as Troilos is presented as the embodiment of the ideal ephebe.[22] Hydriai depicting weddings or battles on their body and Polyxene at the fountain on their shoulder suggest that the fountain theme is the female equivalent of male agonistic scenes and both are intimately related and comple-

ment each other by referring to the ideal image of Athenian adolescence.

The collectiveness imparted by the Archaic schemes of filing hydriaphorai as well as the related Polyxene imagery give way to a red-figure fountain girl, Amymone, the earliest surviving representations of whom occur on offerings for Artemis Brauroneia, the goddess presiding over the realm of parthenoi.[23] Amymone is commonly pictured holding her hydria while being amorously pursued by Poseidon, or the two meet solemnly in the presence of the Dionysiac thiasos.[24] A variant with Poseidon lurking to grab Amymone by a spring recalls the earlier iconographic type of Polyxene and Achilles and speaks for the conceptual association of these paradigmatic figures and for the influence of familiar pictorial schemes that survive in new contexts.[25] Amymone is epitomized as a bride placing her hydria at the socle of an unseen fountain while being wreathed by Eros in the presence of Aphrodite; Poseidon, the bridegroom, stands behind her naked, in the type of the ideal youth.[26] On occasion four other deities connected to maturation rituals and nuptials appear, namely Dionysos (through the thiasos of satyrs), Aphrodite with her son Eros, and Hermes.

Already with the inception of red-figure on vases by the Pioneers the aristocratic fountain girls start to undress. Fountain scenes become eroticized with naked women bathing and beautifying themselves on occasion in the presence of a satyr, who introduces a sexualized element. The nudity of the girls in the washing scenes does not characterize them as hetairai, but rather indicates young athletic girls, untamed and not yet under the yoke of marriage.[27] Assuming that vase-painters would be interested in showing a momentous event of secondary importance in the life of the hetairai, that of their bath, disregards the context of fountain scenes as a whole, as well as the fact that nudity as a costume is often associated with transitional ages.

Along these lines, the Priam and Andokides Painters' amphorae[28] with the bath of the parthenoi in free nature are impressive works abounding with nuptial motifs, best understood as an imaginary depiction visually conveying the poetic metaphor of young, untamed creatures in a liminal stage. The link with the older tradition is provided by a scene of a naked, crouching woman washing at the fountain on one side of a pelike and a warrior, much like the ambushing Achilles on the other (*Fig. 1*), while a clear association between maidenhood and eroticism

Fig. 1 Pelike, Athens, National Archaeological Museum 1425.

occurs with Eros' appearance at the fountain.[29] Instead of the files of maidens and a general ambiance of collectiveness and ritual, red-figure vase-painters often focus on single figures, or a main bridal character that is surrounded by a few attendants either in a focused scheme, or by repetition in sequential vignettes.

The fountain girl occurs by herself on lekythoi that due to their narrow surface, are devoid of any narrative, but not devoid of content (*Fig. 2*). Some must have been intended to be matched pairs, especially those bearing the complementary nuptial themes of water fetching and hair-binding.[30] In the years of the Democracy, an era of glorification of brides and weddings, the Washing Painter departed from resemblance to reality even further, when he created his own unrealistic, totally unattested archaeologically, imaginary fountain structures, on which a maiden can sit surrounded by nuptial/festive signs, as if she were the spirit of the fountain or the lady of the waters (*Fig. 3*).[31] Details such as the hanging ribbon, the alabastron and the wreath held by the figures reveal the non-representational character of such scenes that are replete with a festive, nuptial meaning – generic, yet far from quotidian. It is as if the painter drew from a pool of stock iconographic units, just like a writer draws from a pool of words to produce a text. If one accepts that the painters worked with stereotyped iconographical units, just like poets may have used adjectives or similes, this may elucidate the physical procedure by which they materialized conceptual folk motifs and paradigms, like that of the maiden at the fountain, and explain seemingly odd combinations such as, for example the-female-juggling-balls or the-female-holding-mirror-at-the-fountain.[32]

The configurations have an erotic content, stressed by the occasional presence of a man at the nearby fountain. Such scenes that lay extra stress on beauty and femininity are best understood in the context of the overall poetic meaning that imbues fountain scenes throughout the centuries. On the latest vases of the series the iconographic space of the fountain has groups of maidens playing erotic games.[33] The fountain house is abbreviated and indicated only by a column, and women are absorbed by their love games to the point of becoming oblivious to the task of filling their hydriai which they use instead as seats; preoccupied in signalling the erotic tone of the scene, the painters reduce any necessary fountain "realia" to the absolute minimum (*Fig. 4*).

A variant of the fountain scenes includes men who on occasion are shown with a dog, thus evoking the notion that hunting is to men what marriage is to women (*Fig. 5*). The men on these scenes are often bearded, occasionally wreathed, and sometimes wear a short piece of drapery around their thighs. This may be worn by artisans, but also figures involved in a struggle, such as Peleus trying to capture Thetis,[34] and by youths engaged in sacrifices and undergoing age maturation rituals in a Dionysiac context.[35] It is possible that some of these males were thought of as grooms, thus further relating the agonistic scenes on the shoulder of the hydriai with fountain scenes. Yet, their depiction with a beard might also suggest older men representing a threat to the unguarded maidens.[36] Thus, in addition to being clichés of ideal femininity, fountains further emerge as an iconographic *topos* exemplifying anxieties about sexuality. Male as-

Fig. 2 Lekythos, Athens, National Archaeological Museum 1698. From a grave at Megara (Pfisterer-Haas 2002, 67 no. RB 8).

Fig. 3 Hydria, Istanbul, Archaeological Museum 2179.

Fig. 4 Hydria, Warsaw, Archaeological Museum 142 293.

saults render fountain scenes a visual metaphor for liminality. The notion corresponds with literary texts, where the adjective *hydreuomene* occurs associated with the noun *parthenos* and had a similar cultural value in passages addressing the potentially dangerous encounters young girls might experience at the threshold of their adolescence.[37] Intruders take the form of males, satyrs, Eros – all alien to maidens, but who embody the notion of imminent sexual maturity.

What is the viewing context of water scenes? The hydriai carrying this theme, monumental vases that combined it with scenes of ephebic agonistic content,[38] travelled mostly to Vulci. Their meaning must have been recognizable in the Etruscan cultural context, as suggested by an Etruscan "Pontic" amphora with Ismene and her lover Peri- or Theoklymenos at the fountain.[39] It is possible that the viewing context of fountain hydriai was the Etruscan wedding, where they may have had a role similar to that of the loutrophoroi and the nuptial lebetes, the localized Attic wedding vases, which, to be noted, almost never bear the fountain theme, possibly because they focus on other aspects of the wedding ritual.[40]

Fig. 5 Lekythos, Athens, National Archaeological Museum 12 276. Ex Dracopoulos (Pfisterer-Haas 2002, 66 no. SB 88).

In any case, hydriai were also used in Attic weddings and were connected with the bridal bath.[41] If this shape was put to a similar use in Etruria, then hydriai with imagery ascribing notions of ideal femininity and dangerous liminality to maidenhood may have been further perceived as a metaphor for *mors immatura* in the case of the funeral of an *aoros*, which would account for their relatively limited numbers in the Vulcian funerary record, since the number of prematurely deceased individuals is usually relatively small. Further, since adolescence as a liminal situation has structural analogies with birth and rebirth, and given that the art of decorated pottery is a craft that is successful when it can cater for various occasions, generic themes of ephebic content would serve well a variety of transitory occasions, such as wedding symposia and funerary banquets or other death rituals for special dead.

The semiotic and anthropological reading advocated here disputes previous approaches suggesting that political symbolism underpins the fountain imagery. The fountain houses cannot be literal representations of the Peisistratean Enneakrounos painted in order to commemorate the tyrant's building program. Adopting such a historical or political interpretation to understand these scenes may lead to the uncomfortable conclusion that the Etruscans had a keen and inexplicable interest in imagery publicizing a foreign ruler's achievements. Yet, if one accepts the nuptial meaning of the fountain theme advocated above, the difficulty is resolved, and the fountain hydriai emerge as wedding gifts, with shape and imagery complementing each other.[42] This conclusion agrees with Reusser's judgment that Etruscans understood the meaning of images on Attic vases and purchased them because their imagery was related to their own values and beliefs.[43]

In Greece, the fountain theme circulated in domestic and cultic contexts and is found in shrines all over the Greek world (*Fig. 6*). Its nuptial significance is enhanced by the occurrence of a variant of the theme on a loutrophoros from the Sanctuary of the Nymphe,[44] the non-literal reading of which is enhanced by the depiction of a Nike, the epitome of the mediator between two worlds and two states of being (*Fig. 7*). A mended lekythos with the theme from a Boeotian tomb indicates that the vessel was well-used before it became a funerary gift and that the fountain theme on it had a non-mortuary meaning.[45]

The appearance of Hermes and Dionysos in some of the scenes enhances the transitory meaning of the imagery, as both gods oversaw human life during several social and personal transitions.[46] It is of interest that, in one example, the fountain is inscribed as *krene Dionysia*,[47] indicating the painter did not intend to make a concrete topographical reference to the actual Enneakrounos but to the semantic field "krene" with its cultic associations, of which the Enneakrounos is just one particular referent. Thus, it is not what vase-painters look at that they configure, but what they know. The association with Dionysos is not fortuitous, as on occasion the fountain spouts take the form of satyr heads and mules, and on one skyphos the fountain scene is combined with that of a sacrifice before two herms, possibly at a festival in honour of Hermes and Dionysos (*Fig. 8*).[48]

One vase stands out as peculiar in the series of fountain scenes, as it diverges from the norm. This is the hydria by the Aegisthus Painter, which is unanimously taken to represent slaves at the fountain (*Fig. 9*).[49] This interpretation fits well with the earlier opinion that women at the fountain were slaves or hetairai, and in fact, it was the corner stone piece of evidence used to prove that such scenes faithfully reflected social reality. The identification of the women as slaves was not challenged, even

Fig. 6 Epinetron fr., Athens, National Archaeological Museum Acr 2599. From Athens, Acropolis.

Fig. 7 Frr. from neck and body of a loutrophoros. Athens, Fethiye Mosque inv. no. 1957Aa-2815 I–VI. From the Sanctuary of the Nymphe.

Fig. 8 Skyphos, Athens, National Archaeological Museum 12 531.

by those scholars who argued in favour of a metaphorical meaning for water scenes. Instead of graceful hydriaphorai, the protagonists here are tattooed females identified with Thracians. They are unanimously taken to be slaves, on the basis of the historical fact that Thracian female slaves lived in Athenian households in the 5th century B.C., and on the images that we have of Thracian slaves serving as nurses. In vase-painting, Thracian women are recognised to be of free status only when they appear in the myth of Orpheus.

But are these Thracian hydriaphorai slaves at the fountain? Herodotus says that for the Thracians, to be tattooed was regarded as a mark of good birth, whereas another source says that for the Thracians it is an adornment for *girls* to be tattooed.[50] Why the Aegisthus Painter configured the hydriaphorai as Thracians is not easy to explain. The maidens conform to Calame's literary and pictorial pattern for choruses of maidens, namely that they are depicted as a group, who are all of the same age group and share specific familial associations, which, in our case are ethnic ones.[51] One difficulty in interpreting this scene is that we cannot be certain to what genre of representation it belongs, thereby preventing us from recovering the nuances inherent in the picture. Could it be that the painter is treating the theme from a Thracian perspective in a vein of imaginary ethnography? Or from an Etruscan perspective? According to some, tattooing was practised in Italy in rituals of the female life cycle and was commemorated on the Daunian stelai from the 7th century B.C. onwards.[52] Is the painter assimilating maidens to Thracian parthenoi as Lissarrague postulated happened with Athenian ephebes, who were often rendered as and thereby assimiliated with Thracian riders as a sign of otherness?[53] Herodotus tells us that the Thra-

Fig. 9 Hydria, Paris, Louvre CA 2587.

cian parthenoi were left unguarded and unrestricted to have sex with men as they pleased,[54] and the characteristics Athenians attached to Thracian maidens is known from the Orpheus myth to be wilderness and ferocity. Could it be that the discursive context of our scene is comic, treating foreigners with a humor in a comic fashion, making a cultural comment, so to speak, on the well-rooted ancient notion that parthenoi were wild, untamed creatures that needed to be acculturated through the maturation rituals sanctioned by the Athenian polis?[55] Indeed the implications of uncontrolled female sexuality embodied on the Thracian hydriaphorai may be a mockery of the norm, as is the case with a few of the other water scenes depicting assaults where satyrs and men are grotesquely aroused in the sight of the women.[56] Yet, the lack of the viewing context of this scene and the archaeological context of the vase mars our understanding. The issue cannot be resolved here, and before we posit that the painter's intention was to make the Thracian girls the object of laughter, we should also take into account that funny and caricatured characters are often associated in literature, ritual and imagery with transitions, reversals of status, and passage in general.

To summarize: Contextual analysis suggests that the fountain theme is best understood as an iconographic *topos* for the nubile maiden. It is construed with variants, such as washing, that may conceptualize the nuptial bath and encounters with aggressors. All variants function as visual metaphors for notions of ideal femininity as well as the liminality of maidenhood; homologous notions imbue poetry and cultural poetics.[57] These conceits are exemplified in the related myths of Polyxene and Amymone, which vase-painters treat as nuptial paradigms. In the Polyxene myth and in some generic representations of the theme, the fountain house appears as a dangerous place of encounter where potential grooms or men might represent a threat to unmarried maidens. In the Classical period visual metaphors for liminality give way to a calmer, more dignified pictorial ethos that favours solemn meetings of Poseidon with Amymone or lay women with male civilians. The only threat can now spring from lustful satyrs, creatures exemplifying sexuality, and even when they are shown attacking, one senses that the painters have treated the theme playfully. Despite the influence of already existing iconographic patterns, the input of vase-painters in the treatment of well-established stock motifs[58] and artistic conventions should not be underestimated. Although the pull of tradition is usually strong, and most paintings conform to fixed iconographic schemes, others modify it by additions or transformations of its basics. Although vase-painters were never prominent in Greek society,[59] the phenomenon may have some analogy to that of tragic poets who rework myths. Further, as in tragedy, the archaic collectiveness gives way to individuality, as classical images focus on a single protagonist *(Fig. 10)*[60] who is occasionally framed by secondary attending figures.

The fountain scenes, as is the case with most of scenes of women, cannot be interpreted as showing literal reality, for painters used specific motifs in order to create images expressing conceptual constructs rather than to

Fig. 10 Hydria, Auckland Museum 32749.

depict a concrete reality. Thus, any answer to the meaning of these visual commonplaces depends on the methodology adopted to read them. The discourse about method also involves an understanding of where a particular genre of imagery circulated and on what shapes it is depicted. In the case of fountain scenes the interpretation of them has changed from attempting to determine the degree of reality and realism of the scenes, to the realization that the various occasions for fetching water provided metaphors for maidenhood which, especially in the Late Archaic period, is placed in the setting of the public fountain, an icon of the civilized space of the polis with all its cultural and religious connotations, and a perfect frame for the parthenos in her civic identity. Thus, what we are looking at has not so much to do with real fountains, but with fictitious, imaginary, poetic, and protoypical configurations that stage a particular cultural situation, specifically that of the parthenos in the initiatory landscapes of love and peril.

PHOTO CREDITS

Fig. 1. 2. 5. 6. 8	Photo: Courtesy of the National Archaeological Museum at Athens
Fig. 3	Photo: Courtesy of the Archaeological Museum at Istanbul
Fig. 4	Photo: Courtesy of the National Museum at Warsaw
Fig. 7	Photo: Author, after permission from A EPKA (Acropolis Ephoreia)
Fig. 9	Photo: Courtesy of the Louvre, Paris
Fig. 10	Photo: Courtesy of the Auckland Institute and Museum

ACKNOWLEDGEMENTS

Thanks are due to the audiences in Munich (conference on hermeneutics in vase-painting organised by S. Schmidt and J. H. Oakley) and Paris (Centre Gernet-Glotz) for their comments, to J. Barringer and M. Tiverios for constructive criticism, to E. Langridge for proof-reading my English text and to the Museum collections that provided photos and reproduction permits for this article.

ABBREVIATIONS

APP	J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (eds.), Athenian Potters and Painters (Oxford 1997).
Calame 1997	C. Calame, Choruses of Young Women in Ancient Greece (trans. by D. Collins – J. Orion) (Lanham 1997).
Csapo – Miller 2007	E. Csapo – M. M. Miller (eds.), The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond (Cambridge 2007).
Ferrari 2002	G. Ferrari, Figures of Speech (Chicago 2002).
Ferrari 2003	G. Ferrari, Myth and Genre on Athenian Vases, ClAnt 22, 2003, 37–54.
Lewis 2002	S. Lewis, The Athenian Woman (London 2002).
Manakidou 1992/1993	E. Manakidou, Athenerinnen in schwarzfigurigen Brunnenhausszenen, Hephaistos 11/12, 1992/1993, 51–91.
Manfrini-Aragno 1992	I. Manfrini-Aragno, Femmes à la fontaine: réalité et imaginaire, in: C. Bron – E. Kassapoglou (eds.), L'image en jeu (Yens-Sur-Morges 1992) 127–148.
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 2003	S. Pfisterer-Haas, Mädchen und Frauen im Obstgarten – Zur Deutung eines Motivs im Zusammenhang mit Grab und Heiligtum, AM 118, 2003, 139–195.
Stansbury-O'Donnell 1999	M. D. Stansbury-O'Donnell, Pictorial Narrative in Ancient Greek Art (Cambridge 1999).
Topper 2007	K. Topper, Perseus, the Maiden Medusa, and the Imagery of Abduction, Hesperia 76, 2007, 73–105.

NOTES

1 For a synopsis of recent structuralist, anthropological, semiotic and narratological studies, see F. Frontisi-Ducroux – F. Lissarrague, Vingt ans de vases grecs, Métis 5, 1990, 205–224; Chr. Sourvinou-Inwood, "Reading" Greek Culture (Oxford 1991); Stansbury-O'Donnell 1999; J. M. Hurwit, Reading the Chigi Vase, Hesperia 71, 2002, 1–22, esp. 2 n. 7; Ferrari 2002.

2 Topper 2007.

3 Th. Panofka, Bilder antiken Lebens (Berlin 1843).

4 R. Buxton, Imaginary Greek Mountains, JHS 112, 1992, 7.

5 For visual metaphors see Ferrari 2002; Ferrari 2003, esp. 38.

6 J. Bazant, Studies on the Use and Decoration of Athenian Vases (Praha 1981) 18. On the homology between poetry and vase-painting see further C. Calame, The Poetics of Eros in Ancient-Greece (Princeton 1999) 72–88.

7 C. Isler-Kerényi, Komasts, Mythic Imaginary, and Ritual, in: Csapo – Miller 2007, 91.

8 G. Hedreen, Myths of Ritual in Athenian Vase-Paintings of Silens, in: Csapo – Miller 2007, 150–195, esp. 159, examined the issue in a different but relative context.

9 P. Veyne – F. Lissarrague – F. Frontisi-Ducroux, Les mystères du gynécée (Paris 1998); Ferrari 2002.
10 They are usually of limited "narrative capacity"; Ferrari 2003, 43. Stansbury-O'Donnell 1999, 156, notes that Greek art tends to rely on generic actions as the basis for even mythological scenes.
11 Ferrari 2002; Pfisterer-Haas 2002 and 2003.
12 Pfisterer-Haas 2002, 5 n. 21 with previous bibliography.
13 Manfrini-Aragno 1992, 127–129, with earlier interpretations.
14 J. Frel, La céramique et la splendeur des courtisanes, RdA 20, 1996, 38–53, esp. 39–42 followed by J. Neils, Others Within the Other: An Intimate Look at Hetairai and Maenads, in: B. Cohen (ed.), Not the Classical Ideal (Leiden 2000) 209–210; H. A. Shapiro, Brief Encounters: Women and Men at the Fountain House, in: B. Schmaltz – M. Söldner (eds.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext (Münster 2003) 96–98.
15 Manakidou 1992/1993; Manfrini-Aragno 1992; Pfisterer-Haas 2002; Lewis 2002, 1–4. 71–75; S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen (Berlin 2005) 222–278; S. Buzzi, Brunnenszene auf einer attisch schwarzfigurigen Oinochoe, ASamml UnZürch 33, 2007, 9–18; U. Kreilinger, Anständige Nacktheit (Rahden 2007) 67–179.
16 N. Himmelmann, Archaische Brunnenhausbilder, in: T. Korkut et al. (eds.), Festschrift für Fahri Isik zum 60. Geburtstag (Istanbul 2004) 354.
17 F. Lissarrague, Figures of Women, in: G. Duby – M. Perrot (eds.), A History of Women in the West (Cambridge, Mass./ London 1993) 139–229.
18 Ferrari 2003, 44–51.
19 Calame 1997, 142–156.
20 The story is depicted with its main components already crystallized on an inscribed Corinthian aryballos dated to 600/575 B.C. and became popular in all Greek fabrics hereafter, attesting to its pervasive panhellenic popularity: LIMC I (1981) 76 no. 251 s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann) and the commentary on 91–93.
21 Manfrini-Aragno 1992, 146–147; Pfisterer-Haas 2002, 18–21; cf. Ferrari 2003 on other grounds.
22 On the meaning of the Polyxene theme, see B. Knittlmayer, Die attische Aristokratie und ihre Helden (Heidelberg 1997) 90–99. As a sacrificial maiden: G. Hedreen, Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art (Ann Arbor 2001) 120–139, esp. 132ff. The "Liebesmotiv" of Achilles and Polyxene is already known in art in the late 7th century B.C.: G. Schwarz, Der Tod und das Mädchen, AM 116, 2001, 35–50.
23 Pfisterer-Haas 2002, 32–33.
24 The pursuit scheme predominates in the 5th century B.C., whereas the *hierogamia* does in the 4th.
25 LIMC I (1981) 746 no. 48 pl. 602 s.v. Amymone (E. Simon).
26 LIMC I op. cit. 745 no. 41 pl. 601.
27 Manfrini-Aragno 1992, 131; Pfisterer-Haas 2002, 44–47; Kreilinger loc. cit. (n. 15).
28 Pfisterer-Haas 2002, 36–40. The other side of these vases depict Dionysos and Amazons respectively.
29 Pfisterer-Haas 2002, 39 figs. 46 a. b; 68 no. RB 17.
30 I. Wehgartner in: G. Güntner (ed.), Mythen und Menschen (Mainz 1997) 126–129 no. 35. The choice of single or multiple figures depends on the time period rather than the restraints of space on lekythoi, as filing women predominate in black-figure whereas single ones do in red-figure.
31 Pfisterer-Haas 2002, 32 figs. 34–35; 69 no. RB 42.
32 Pfisterer-Haas 2002, 9 fig. 9; 15 fig. 14.
33 V. Sabetai, The Washing Painter (Diss. University of Cincinnati 1993) 186–189.
34 See several examples in LIMC VII (1994) 251–269 s.v. Peleus (R. Vollkommer).
35 O. Tzachou-Alexandri, Απεικονίσεις των Ανθεστηρίων και ο χους της οδού Πειραιώς του ζωγράφου της Ερέτριας, in: APP 473–490. A man with a wine-amphora about to touch a fountain girl (Pfisterer-Haas 2002, 64 no. SB 58) also conveys a specific reference to the Dionysian realm.
36 For men in fountain scenes see Pfisterer-Haas 2002, 14–16; if the fountain is an imaginary topos of meeting between the sexes, it is unlikely that late variants with men are comic, or that some of the women are hetairai as argued on p. 16 n. 64; 30; 34 n. 122.
37 For Nausikaa as a nubile maiden and the erotic tone of her encounter with Odysseus at the river, as well as the association of women, water and danger, see H. A. Shapiro, Coming of Age in Phaiakia: The Meeting of Odysseus and Nausikaa, in: B. Cohen (ed.), The Distaff Side (Oxford 1995) 155–164. For a hydriaphoros assigned the traits of the "beautiful maiden" see Hdt. 5, 12. Arr. an. II 3 speaks of a *παρθένος υδρευομένη*. For the Laestrygonian woman sent to fetch water, see Hom. Od. 10, 105; cf., further, her rendering as a hydriaphoros maiden on the 1st century B.C. wall-paintings known as the Odyssey landscapes: J. J. Pollitt, Art in the Hellenistic Age (Cambridge 1986) 185–186 fig. 195, Panel 2. The fountain theme may be charged with eschatological-transcendental significance in South Italian funerary art: see J. Grossman, Greek Funerary Sculpture (Malibu 2001) 138–139 no. 5. The topos survives in later eras as in the imagery of Christ meeting the woman from Samareia at a well (John 4:14). The ethnographic record indicates that the cultural idea of a maiden meeting potential lovers or risking assault when out for water is widespread and pervasive in premodern Mediterranean communities and going to the well too often, or unattended, has a negative connotation: cf., e.g., J. K. Campbell, Honour, Family and Patronage: A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community (Oxford 1964) 86. 277. For ethnographic evidence where the fountain is a focal point of flirtation in disguise, see also D. Cohen, Seclusion, Separation and the Status of Women in Classical Athens, GaR 36, 1989, 11–12. There may have been a fountain *koine* in Mediterranean cultures, with formulaic water scenes invested with prenuptial meaning. In 1996 the Taliban government in Afghanistan decreed a prohibition against *young* women washing clothes at the river.
38 Manakidou 1992/1993, 74; Himmelmann loc. cit. (n. 16) 355. For the monumentalization of familiar vase-shapes and the magnification of everyday scenes comprising real life correlates, see further R. Osborne, Monumentality and Ritual in Archaic Greece, in: D. Yatromanolakis – P. Roilos (eds.), Greek Ritual Poetics (Cambridge, Mass. 2004) 37–55.
39 C. Bérard, Iconographie, iconologie, iconologique, Études de Lettres. Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne 4, 1983, 25–26. For bibliography on this vase, see R. Wachter, Non-Attic Greek Vase Inscriptions (Oxford 2001) 106–107 no. COR 113 and further 299–300. For the literary sources about Ismene caught with her lover *epi krenes*, see A. Paradiso, Erodoto VI. 137 e la schiavitù minorile, Métis 8, 1993, 21–27, esp. 24. For the theme in Etruria, see L'acqua degli dei, exhibition catalogue, Chianciano, Museo Civico (Siena 2003); M. Iozzo, L'acqua e le donne ad Atene, in: ibidem 17–23. Cf. further M. Menichetti, La donna alla Fontana. Charis e matrimonio sulle ciste prenestine, in: I. Colpo – I. Favaretto – F. Ghedini (eds.), Iconografia 2005 (Roma 2006) 51–64. Such imagery may also belong to the Etruscan discourse on Greek cultural ideas about fountains and femininity.
40 For an exception see Ch. Papadopoulou-Kanellopoulou, Ιερό της Νύμφης: μελανόμορφες λουτροφόροι (Athens 1997) 127 no. 283 pl. 56. See further a generic hydrophoria, ibidem 207 no. 510 pl. 103.
41 V. Sabetai, Aspects of Nuptial and Genre Imagery in Fifth-Century Athens: Issues of Interpretation and Methodology, in: APP 320. For a hydria placed in the lap of a bride in South Italy, as a loutrophoros would be in the lap of an Attic one, see E. Diehl, Die Hydria (Mainz 1964) 173 pl. 48, 2 (interpreted as cultic hydrophoria).
42 For the disputed dates and location of the Enneakrounos,

thought by most to have stood at the Ilissos River outside the city walls, see LIMC V (1990) 937–939 s.v. Kallirrhoe II (A. Spetsieri-Choremi). For its suggested association with the series of vases showing fountains and for the political symbolism of these scenes, see J. Boardman, Herakles, Peisistratos and Sons, RA 1972, 57–72, esp. 68; H. A. Shapiro, Hippokrates Son of Anaxileos, Hesperia 49, 1980, 291–292; W. G. Moon, The Priam Painter: Some Iconographic and Stylistic Considerations, in: W. G. Moon (ed.), Ancient Greek Art and Iconography (Wisconsin 1983) 109–110. For the rejection of the protyrannical propaganda argument, see Lewis 2002, 74; Hurwit loc. cit. (n. 1) 2 n. 5. The question of Peisistratid propaganda may be an irrelevant one, as the depiction of fountain houses is widespread in art and predates the Peisistratid years of rule, which are of unsettled date: H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (Mainz 1989) 1–2. While the Enneakrounos is assumed to date after the Battle of Pallene in 546 B. C., the earliest painted fountains start in the first quarter of the 6th century B. C. and appear in the story of Polyxene in several Greek fabrics: LIMC VII (1994) 431–435 s.v. Polyxena (O. Touchefeu-Meynier). Cf. also the Olive Tree pediment from the Acropolis (550–540 B. C.) which, according to some, depicts Polyxene at the fountain: R. Tölle-Kastenbein, Kallirrhoe und Enneakrunos, JdI 101, 1986, 66.

43 Ch. Reusser, Vasen für Etrurien (Kilchberg 2002) 205–206.

44 Papadopoulou-Kanellopoulou loc. cit. (n. 40) 127 no. 283 pl. 56. The vase should be down dated until after the middle of the 6th century B. C.

45 CVA Thebes 1 pl. 62.

46 K. Isler-Kerényi, Dionysos in Archaic Greece (Leiden 2007).

47 Pfisterer-Haas 2002, 66 no. RB 2.

48 Pfisterer-Haas 2002, 64 no. SB 63. For fountain-heads see further S. Blétry, Les lions-fontaines en Grèce: recherches préliminaires sur l'origine orientale d'un thème iconographique et sa signification symbolique, BAParis 28, 2001, 59–79.

49 Pfisterer-Haas 2002, 67 no. RB 14. Ferrari 2003, 48–49 thinks they are Pelasgians. The fountain here is a structure combining natural (spring gushing from the rock) and architectural elements (socle and the bases supporting the hydriai).

50 C. P. Jones, Stigma: Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity, JRS 77, 1987, 139–155, esp. 145.

51 Calame 1997.

52 E. Herring, Body Art and the Daunian Stelae, in: J. B. Wilkins – E. Herring (eds.), Inhabiting Symbols (London 2003) esp. 133–134.

53 If these are Greek parthenoi cast as Thracians, then a variation on the theme of maidenhood as a phase of alterity / marginality / dangerous femininity is at play here. Cf. F. Lissarrague, The Athenian Image of the Foreigner, in: Th. Harrison (ed.), Greeks and Barbarians (Edinburgh 2002) 101–124, esp. 124: "by representing 'others' in pictures, their authors allow Greek categories of culture to come into play and they ultimately tell us about themselves". Cf. further N. Lubtchansky, Le cavalier Tyrrhénien (Rome 2005) 116 with latest discussion.

54 Hdt. 5, 6.

55 Cf. Topper 2007, 88. 102 in a different but relative context.

56 At wells: Manakidou 1992/1993, fig. 18. CVA Tübingen 4 pl. 25, 1. For wells in tales of erotic content, cf. G. Anderson, Fairytale in the Ancient World (London – New York 2000) 176–178.

57 For the *ut pictura poesis* debate and cultural poetics see C. Dougherty – L. Kurke (eds.), Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Politics (Cambridge 1998) 5; C. Dougherty – L. Kurke (eds.), The Cultures Within Ancient Greek Culture (Cambridge 2003) 6–13.

58 Manfrini-Aragno 1992, 137.

59 J. Baant, The Case for a Complex Approach to Athenian Vase Painting, Métis 5, 1990, 110; Lewis 2002, 6–7.

60 Auckland Museum 32749: ARV² 1139, 4.

Der Vogelkrater ehemals in Malibu* – Komödie oder Satyrspiel?

Heide Froning

Die Publikation der Fujita-Hydria (*Abb. 1*) mit der Darstellung der thebanischen Sphinx 1981 durch Erika Simon und des Vogelkraters ehemals in Malibu (*Abb. 2.3*) 1985 durch Richard Green verlieh der Forschung zur griechischen Bildkunst rund um das griechische Drama und darüber hinaus zu Dionysos und seinem Kreis nachhaltige Impulse.[1] Für diese bemerkenswerte Wirkung gibt es im Wesentlichen zwei Gründe: 1. Beide Vasenbilder hängen offensichtlich mit Dramenaufführungen zusammen. 2. Beide Darstellungen wurden in der Erstpublikation auf ein bestimmtes Drama bezogen. Obwohl der Optimismus der älteren Forschung, viele Vasenbilder konkret mit einzelnen Dramen oder überlieferten Dramentiteln identifizieren zu können, inzwischen einer gesunden Skepsis gewichen ist, haben diese beiden Vorschläge weitgehend Zustimmung beziehungsweise Anklang gefunden.

Die Darstellung auf der Fujita-Hydria (*Abb. 1*) wurde auf das Satyrspiel ‹Sphinx› von Aischylos bezogen.[2] Es bildete den Abschluss der siegreichen thebanischen Tetralogie von 467 v. Chr. Obwohl von dem Satyrspiel nur drei kurze Zitate bei antiken Autoren überliefert sind,[3] wurde der konkrete Bezug zwischen Drama und Vasenbild weitestgehend akzeptiert.[4] Denn die Eckdaten stimmen. Die attische Kalpis-Hydria entstand zwischen 470 und 460 v. Chr., passt also chronologisch zum Aufführungsdatum der Tetralogie. Die dargestellten fünf gleichartig ausgestatteten und gleichartig bewegten Satyrn reflektieren, im Ausschnitt, einen Satyrspielchor.

Abb. 1 Kalpis, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum ZA 20 (Leihgabe T. Fujita).

Nicht ganz so glatt verlief die Rezeption des Interpretationsvorschlags im Fall des kleinen Kelchkraters ehemals in Malibu. Das Bild auf der Vorderseite (*Abb. 2*) stellt zwei als Hähne verkleidete Männer dar, die sich mit ausdrucksstarken Gesten aufeinander zu bewegen. Zwischen ihnen steht, in seltener Frontalansicht,[5] ein musizierender Aulet. Er trägt einen figürlich verzierten langen Chiton mit kurzen Ärmeln. Green bezog die Darstellung auf den Chor der Komödie ‹Die Vögel› von Aristophanes.[6] Sie wurde 414 v. Chr. an den Großen Dionysien aufgeführt und errang den zweiten Preis. Dagegen wurde von philologischer Seite eingewendet, dass der Vogelchor in der aristophanischen Komödie aus verschiedenen Wildvögeln und nicht aus häuslichem Federvieh besteht.[7] Oliver Taplin hat stattdessen vorgeschlagen, dass hier die zwei Logoi der guten und der schlechten Sache aus der nicht erhaltenen ersten Fassung der aristophanischen Komödie ‹Die Wolken› dargestellt seien. Diese hatte 423 v. Chr. allerdings nur den dritten Preis erhalten, war also ein Misserfolg gewesen. Aristophanes hat die Komödie in der Folgezeit umgearbeitet. Erhalten ist diese zweite Fassung. Ein Scholion[8] überliefert offenbar zur ersten Fassung, dass die beiden Logoi bei ihrem Streitgespräch in Weidenkäfigen auftraten und wie Vögel kämpften – von Hähnen ist dort übrigens nicht die Rede. Taplin selbst ist später von seinem Vorschlag wieder abgerückt, da die Logoi Sprecherrollen hatten, also von Schauspielern und nicht von Mitgliedern des Chores dargestellt worden sind. Die Gleichartigkeit der Kostüme der beiden Hähne auf dem Krater deute aber auf Choreuten hin.[9] Mit stupender Gelehrsamkeit hat sodann erneut Margot Schmidt versucht, die von Green vorgeschlagene Verbindung des Kraterbilds mit den aristophanischen ‹Vögeln› von 414 v. Chr. zu untermauern.[10]

Diese Verknüpfung setzt voraus, dass der Krater nach 414 v. Chr. entstanden ist. Eine Datierung in das ausgehende 5. Jh. v. Chr. ist jedoch nicht nur nach meiner Meinung entschieden zu spät.[11] Der Krater wurde noch kei-

Abb. 2 und 3 Kelchkrater, ehemals Malibu, The J. Paul Getty Museum (jetzt Italien).

nem Maler zugeschrieben. Doch Keramikspezialisten, die ihn im Original studiert haben, halten ihn einmütig für attisch.[12] Die Qualität der Malerei ist mäßig, ihre Ausführung bemerkenswert unsorgfältig.

Für die Datierung empfiehlt es sich, von der Darstellung auf der Rückseite (*Abb. 3*) auszugehen. Green hat eine allgemeine Verbindung zu dem Maler von München 2335 gesehen, was auf Zustimmung gestoßen ist.[13] Die namengebende nolanische Amphora des Malers weist gewisse Ähnlichkeiten auf. Sie wurde von Reinhard Lullies allerdings um 430 v. Chr. datiert.[14] John Oakley hat diese Datierung gewissermaßen bestätigt, indem er das Œuvre des Malers zwischen 440 und 420/410 v. Chr. angesetzt hat.[15] Stilistisch gehört der Vogel-Krater nach meiner Meinung in die Zeit der fortgeschrittenen mittleren bis späten Phase des Achilleus-Malers und des Phiale-Malers, die Oakley zwischen 440 und 430 v. Chr. datiert.[16] Zeitliche Ansätze des Kraters um 450 und 450/440 v. Chr., die ebenfalls vorgeschlagen worden sind,[17] halte ich dagegen für zu früh.

Zum Vergleich seien eine von vielen ähnlichen nolanischen Amphoren des Achilleus-Malers, die nach John Oakley zwischen 435 und 430 v. Chr. entstanden sind, und von dem Phiale-Maler als Beispiel die Oinochoe im Louvre aus den Jahren 440 bis 435 v. Chr. genannt.[18] Eine Datierung des Vogel-Kraters in das Jahrzehnt 440–430 v. Chr. scheint mir das Richtige zu sein. Der locker verteilte figürliche Schmuck auf dem Chiton des Aulosbläsers der Vorderseite spricht nicht dagegen. Denn dafür gibt es zeitnahe Parallelen. Von dem Figurenschmuck des Stoffs auf dem Webstuhl der Penelope auf dem bekannten Skyphos in Chiusi einmal abgesehen, sei auf die Tänzerin mit Krotala auf einem Teller aus dem sogenannten Heroon der Iphigenie in Brauron verwiesen.[19] Ihre Sporthose zeigt zwei in Silhouettentechnik aufgemalte Tänzer in einem ornamentalen Bordürenrahmen. Die aristophanischen Komödien von 423 und 414 v. Chr. scheiden somit schon aus chronologischen Gründen als Ideengeber für das Vogelbild auf der Vorderseite des Kraters aus.

Weitgehend unbestritten ist, dass die ungewöhnliche Darstellung auf dem Krater (*Abb. 2*) von einer Dramenaufführung im Theater angeregt wurde.[20] Die dafür ausschlaggebenden ikonographischen Indizien sind der Musiker der Aufführung sowie die Masken und Kostüme der Darsteller. Auch herrscht weitgehend Übereinstimmung darüber, dass hinter dem Bild eine Komödie steht.[21] Das hängt offensichtlich damit zusammen, dass nicht nur Aristophanes einen aus Vögeln bestehenden Komödienchor auf die Bühne gebracht hat. Auch in der bekannten Gruppe der frühen Chordarstellungen befinden sich zwei Beispiele, die explizit einen Chor von Hähnen im Ausschnitt zeigen.[22] Generell scheinen fantastische Chöre wie ‹Wolken›, ‹Wespen› und ‹Frösche› in der Alten Komödie beliebt gewesen zu sein.[23] Hähne als Teilnehmer eines dramatischen Chors würden also in der Zeit des Kraters gut zu einer Komödienaufführung passen.

Im Widerspruch dazu steht allerdings die Art der Kostümierung. Die Männer tragen ein eng anliegendes Trikot mit langen Ärmeln und Beinen, an dem die Flügel ansitzen. Das Trikot ist über und über mit Kreisen bedeckt,

die das Federkleid andeuten. Darüber sitzt eine kurze, knappe Hose, an der ein kleiner, fächerartiger Vogelschwanz und ein großer erigierter, künstlicher Phallos befestigt sind. Die Sporen an den Fersen zumindest des linken Darstellers sind ebenfalls als kleine Phalloi gebildet.[24] Das wie eine Haut glatt anliegende Trikot, der enge Slip und der erigierte, übergroße Phallos gehören zum Standardkostüm der Satyrn im Satyrspiel. Das als ‹Haut› fungierende Trikot der Satyrchoreuten ist selten dargestellt. Am deutlichsten ist es bei den hämmernden Satyrn auf dem Stamnos des Eucharides-Malers im Louvre zu erkennen, da es mit dunklen Punkten bedeckt ist.[25] Diese sollen Körperbehaarung darstellen so wie die Kreise bei den Hahn-Darstellern das Federkleid.

Die Basisausstattung des Kostüms der männlichen Rollen in der attischen Komödie ist von ungefähr 400 v. Chr. an gut bekannt, da in dieser Zeit die attischen Komödienschauspieler-Terrakotten einsetzen.[26] Am Beginn stehen die vierzehn Figuren eines Grabfundes aus Athen in New York.[27] Die Männer tragen unter ihrem Gewand ein Arme und Beine bedeckendes Trikot, das Falten wirft und an Bauch und Gesäß dick ausgestopft ist. Daran ist ein übergroßer Phallos befestigt, der entweder mit der ‹Hundsschnur› zu einer Schlaufe aufgebunden ist oder herabhängt. Die Terrakotten gehören in die Übergangsphase der Alten zur Mittleren Komödie. Aus der Zeit der Alten Komödie in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. kennt man bislang nur wenige Darstellungen. Umso wertvoller ist das Fragment des Innenbilds einer Schale von der Agora in Athen (*Abb. 4*), das den Rest einer wohl einst stehenden Komödienfigur bewahrt.[28] Sie trägt ein langärmeliges Trikot, das zahlreiche Falten wirft, und darüber ein Wams, das nackte Haut meint. Das Gesäß ist auffallend betont, war also wohl gepolstert. Die Schale, von der weitere Fragmente der Außenseiten mit Komosszenen bekannt sind, wird in der Agora-Publikation 450 bis 440 v. Chr. datiert. Weitere Beispiele zeigen, dass die Figur das Standardkostüm der Alten Komödie trägt. Etwas später, gegen 410 v. Chr., ist die bekannte Choenkanne des Nikias-Malers im Louvre entstanden, auf der eine grotesk-komische Herakles-Apotheose dargestellt ist.[29] Dem Kentaurengespann leuchtet eine Komödienfigur mit Fackeln voran. Sie ist ähnlich kostümiert wie die eben betrachtete Figur auf der Schale in der Agora. Ein faltenreiches Trikot bedeckt Arme und Beine. Darüber wird ein Wams getragen, das nackte Haut meint und am Bauch offenbar ausgestopft ist. An dem Wams ist ein großer künstlicher Phallos befestigt, der herabhängt. Ein entsprechendes Kostüm trägt die männliche Figur mit Knotenstock auf einem ungefähr gleichzeitigen Fragment in Olympia (*Abb. 5*).[30] Die grotesken Gesichtszüge zeigen eine wulstige Stirn und eine aufgeworfene Nase, dazu Hamsterbacken und einen struppigen Kinn- und Schnauzbart. Mehrere Choenkännchen des späteren 5. Jhs. v. Chr. zeigen Kinder, die ‹Theater spielen›, mit eben diesem Kostüm. Relativ früh, nämlich gegen 420 v. Chr., kann ein Beispiel im Louvre datiert werden.[31] Der Junge im Kostüm eines komischen Schauspielers hat die dazugehörige groteske Maske aufgesetzt, die Stirnglatze, Stupsnase und Zottelbart aufweist.

Abb. 4 Frgt. Schale des Malers von Heidelberg 211, Athen, Agoramuseum P 10798.

Abb. 5 Rotfiguriges Frgt., Olympia.

Abweichend von diesem zeitgenössischen Standardkostüm der Komödie besitzt das Kostüm der Vogeldarsteller auf dem Krater (*Abb. 2*) keine Polsterungen, sondern stattdessen die knappe Satyrspielhose mit erigiertem künstlichem Phallos. Die Hose weist sogar – wenn auch vereinfacht – das charakteristische Kreismotiv auf, das zum Beispiel beim Athener Dinos-Maler mehrfach belegt ist.[32] Die Affinität der Ausstattung der Theater-Hähne zu der der Satyrn im Satyrspiel ist natürlich von allen Wissenschaftlern bemerkt worden, die sich mit dem Kraterbild beschäftigt haben. Besonders der Phallos wurde ausführlich diskutiert. Denn nicht nur die erwähnten Schauspieler-Terrakotten, sondern auch die Komödienfiguren auf den Vasenbildern einschließlich der ‹Phlyaken›-Vasen, von denen Taplin gezeigt hat, dass sie eng mit der attischen Komödie zusammenhängen,[33] belegen, dass der künstliche Phallos des Komödienkostüms nicht aufgerichtet war. Bereits Green hat darauf hingewiesen, dass für Ekphantides, Phrynichos und Kratinos, drei Dichter der Alten Komödie, jeweils ein Titel *Satyroi* überliefert ist.[34] Auch hat Kratinos in seiner Komödie *Dionysalexandros* einen Chor von Satyrn auftreten lassen.[35] Doch wie diese Komödiensatyrn aussahen, wissen wir nicht. Dass sie einfach die Satyrn des Satyrspiels kopierten, möchte man in Anbetracht des Fantasiereichtums der Alten Komödie eher nicht annehmen. In den erhaltenen Komödien des Aristophanes könnten einige wenige Stellen auf einen aufgerichteten Phallos hinweisen, so in der Komödie ‹Lysistrate› in der Szene zwischen Kinesias und Myrrhine (v. 937. 953) und in den ‹Thesmophoriazusen› in der Szene des Skythen mit der schönen Tänzerin (v. 1187f.).[36] Doch da der Chor während des Stücks die Orchestra nicht verlässt, ein Kostümwechsel also nicht möglich war, konnte eine entsprechende Veränderung, falls überhaupt beabsichtigt, nur situativ realisiert werden wie es zum Beispiel auf einem apulischen ‹Phlyaken›-Krater in Atlanta zu sehen ist.[37] Chor und Darsteller der Alten Komödie sind jedenfalls nicht permanent ithyphallisch aufgetreten. Dagegen gehört bei den Theater-Hähnen des Kraters der aufgerichtete künstliche Phallos dauerhaft zum Kostüm. Zusammen mit der kurzen Hose bildet er das Standardkostüm des Chors im Satyrspiel. Die einzige Abweichung besteht in dem kleinen Vogelschwanz anstelle des Pferdeschweifs der Satyrn.

Die Zweifel an einem Zusammenhang des Kraterbilds mit einer Aufführung der Alten Komödie werden durch eine weitere Beobachtung vertieft. Man hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die gleichartige Kostümierung die beiden Darsteller als Teilnehmer eines Chors ausweist.[38] In der Komödie des 5. Jhs. v. Chr. spricht der Chor nicht nur mit ‹einer› Stimme, sondern er hat sich offenbar auch gleichförmig bewegt und getanzt. Das zeigen die von Green zusammengestellten Beispiele des 6. und frühen 5. Jhs. v. Chr., darunter die bereits erwähnten Vasenbilder mit einem Chor von Hähnen.[39] Das bleibt so bis in die Mittlere Komödie, wofür wir gesicherte Bildzeugnisse besitzen. Neben den Fragmenten zweier vermutlich choregischer Reliefs von der Agora aus dem mittleren 4. Jh. v. Chr.[40] ist die rund zwei Jahrzehnte frühere fragmentierte Choenkanne im Benaki-Museum zu nennen.[41] Sie zeigt einen ähnlichen, tanzenden Komödienchor wie die beiden Reliefs, jedoch geteilt durch eine hier gesicherte Auletin.[42] Im Gegensatz zu den Komödiendarstellungen führen die beiden Hähne auf dem Krater unterschiedliche Figuren aus. Dass sie sich zu Seiten des Auleten gegeneinander bewegen, kann ohne Schwierigkeiten damit erklärt werden, dass sie zwei Halbchöre repräsentieren.[43] Doch dass sie dies in sehr verschiedener Weise tun, wird damit nicht erklärt. Der eine schleicht in gebückter Haltung heran, der andere tanzt mit stolz aufgerichtetem Oberkörper kraftvoll vorwärts. Diese Verschiedenheit wurde von vielen Betrachtern als so stark empfunden, dass sie darin einen Kampf sahen, was bei Hähnen nahe liegt.[44] Die Auflösung des tanzenden Chors in Einzelfiguren sowie das Aufteilen des Textes auf Teilchöre und einzelne Chormitglieder ist ein Charakteristikum gerade des Satyrspiels.[45] Die Vasenbilder belegen den pantomimischen Charakter der Satyrtänze, die der Natur der Satyrn entsprechend in Einzeltänze aufgelöst sind. Diese Besonderheit zeigt bereits das bislang früheste Satyrspielbild auf einem Volutenkrater in Padula, der 510–500 v. Chr. entstanden ist.[46] Der Fries zeigt sieben kriechende, schleichende, laufende Satyrn, die dem schlafenden Herakles die Waffen stehlen. Sie tragen zwar keine Satyrspielhosen, doch der am Rand stehende Aulet im langen Chiton mit kurzen Ärmeln macht einen Zusammenhang des Bildes mit einer dramatischen Aufführung wahrscheinlich. Literarisch ist das frühe Stück, das an den Beginn der Gattung in Athen gehört, bis jetzt nicht zu belegen.[47]

Die bei der Interpretation der Theater-Hähne des Kraters als Komödiendarsteller aufgezeigten Widersprüche geben Anlass, ernsthaft zu überprüfen, ob sie nicht eher ein Satyrspiel als eine Komödie reflektieren. Dass wir kein Satyrspiel kennen, in dem Hähne aufgetreten sind, genauer gesagt, der Satyrchor als Hähne verkleidet agierte, trägt zur Entscheidung der Frage wenig bei. Denn man hat ausgerechnet, dass im Laufe des 5. Jhs. ungefähr 300 Satyrspiele aufgeführt worden sind, wovon nur ein einziges, der ‹Kyklops› des Euripides, erhalten ist. Von circa fünfundsiebzig Satyrspielen kennt man Autor, Titel und/oder Fragmente.[48] In den meisten Fällen reichen diese nicht aus, den Stoff der Stücke zu bestimmen. Man wird also einen anderen Weg als über den Inhalt der Stücke gehen müssen, um in der aufgeworfenen Frage weiter zu kommen.

Viele Satyrspiel-Titel sind pluralisch gebildet. Wie man längst bemerkt hat, bezeichnen sie in der Regel die Situa-

tion, Tätigkeit oder Rolle des Satyrchors in dem betreffenden Stück.[49] Die aischyleischen *Diktyulkoi* geben an, dass die Satyrn als ‹Netzzieher›, also als Fischer arbeiten. Die sophokleischen *Ichneutai* bezeichnen die Satyrn als ‹Spürhunde›. Aus derartigen Titeln geht meist nicht hervor, in welchen mythologischen Kontext der Dichter die Satyrn versetzt hat. Aber es geht oft daraus hervor, als was sie auftreten: als Fischer, als Jäger, als Hirten, als Handwerker und Arbeiter oder als Wettkämpfer. Ihr Kostüm konnte bei den Aufführungen entsprechend ergänzt werden. So tragen sie im euripideischen ‹Kyklops› als Hirten nach eigener Aussage schwarze Ziegenfellmäntel.[50] Beliebt waren offenbar die Satyrn als sportliche Wettkämpfer, denn sie sind mehrfach für Satyrspiele belegt, so bereits für Pratinas, dessen *Palaistai post mortem* 467 v. Chr. aufgeführt worden sind, für Aischylos, von dessen *Isthmiastai* größere Textpartien erhalten sind, sowie in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. für Achaios, von dessen Satyrspiel *Athla* oder *Athloi*(?) einige kleine Fragmente bekannt sind.[51]

Darstellungen von Sport treibenden Satyrn, die kein Element der Aufführungspraxis enthalten, werden in jüngerer Zeit meist nicht mehr als Spiegelung des Satyrdramas, sondern als Parodie des bürgerlichen Lebens verstanden beziehungsweise als Gegenbilder des Athletenideals.[52] Zu diesen zählt jedoch nicht die Darstellung auf einer noch nicht lange bekannten, fragmentierten Choenkanne des Altamura-Malers aus Thorikos, von der bisher nur eine Umzeichnung der Darstellung publiziert worden ist (*Abb. 6*).[53] Das um 460 v. Chr. entstandene Bild zeigt einen Rennwagen, der anstelle von Pferden von einem jungen Satyr und einem weißhaarigen Satyr gezogen wird. Ein dritter Satyr steigt als Wagenlenker auf den Wagen. Er hält die Zügel und ein Kentron. Wenn die Zeichnung korrekt ist, tragen alle drei Satyrn Efeukränze und die Satyrspielhose mit künstlichem Phallos und Pferdeschweif. Die des Wagenlenkers ist außerdem mit dem typischen Kreisornament verziert.[54] In der Erstpublikation wird ein Zusammenhang mit dem Satyrspiel abgelehnt,[55] in Anlehnung an die These François Lissarragues, dass Vasenbilder in keiner Weise vom Theater abhängig seien. Dass ich diese puristische Auffassung nicht teile, ist bereits deutlich geworden. Die Perizomata verbinden die Darstellung meines Erachtens eindeutig mit dem Satyrspiel. Da keine Waffen dargestellt sind, hängt das Bild vermutlich nicht mit dem Satyrspielthema ‹Gigantomachie›[56] zusammen, sondern eher mit dem Thema ‹Wettkampf›, hier Wagenrennen. Ob der alte Satyr an der Deichsel Papposilen ist, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, da er nicht das Zottelgewand trägt. Andererseits ist dieses erst etwas später, nämlich in der Mitte des 5. Jhs. v. Chr., erstmals in der Vasenmalerei belegt.[57] Interessant ist, dass der alte Satyr auf der Thorikos-Kanne Stiefel trägt. Diese werden erst im 4. Jh. v. Chr. in Westgriechenland als fester Bestandteil des Kostüms des Papposilen dargestellt,[58] in der Bildkunst des 5. Jhs. v. Chr. in Athen sind sie ungewöhnlich.

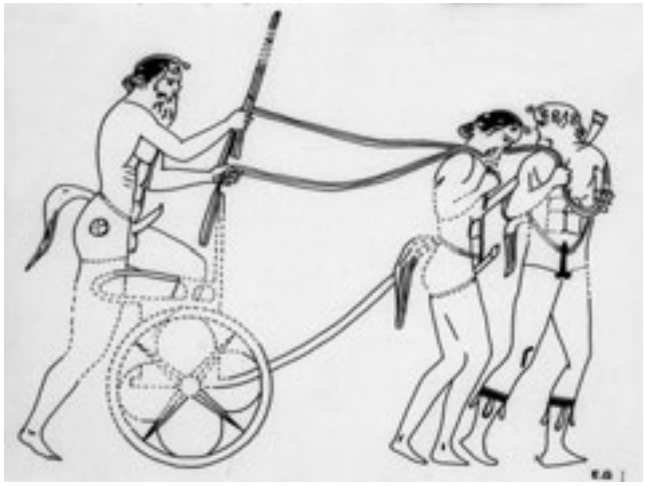

Abb. 6 Chous, Thorikos, Magazin TC 75.274 (Zeichnung).

Gegenüber dem bisher skizzierten Typus des Satyrspiels brachte die Darstellung auf der Fujita-Hydria *(Abb. 1)*[59] als größte Überraschung, dass der Chor in dem zugrundeliegenden Sphinx-Spiel nicht kanonisch gebildet ist, sondern ausschließlich aus alten Satyrn besteht, die weiße Haarkränze, Brauen und Bärte haben. Und damit nicht genug: Sie sind in die Rolle der thebanischen Ratsherren geschlüpft, haben purpurne Diademe und elegante Mäntel angelegt und sich mit Zeptern auf feinen Stühlen vor der Sphinx niedergelassen. Wir wissen nicht, ob sie bereits in dieser Aufmachung in die Orchestra eingezogen sind oder ob sie, wie vermutet worden ist,[60] die Ausstattung der Würdenträger auf den verwaisten Stühlen in der Orchestra vorgefunden und sich diese erst nach der Parodos angeeignet haben.

Das Vasenbild belegt, dass der Chor im klassischen Satyrspiel nicht, wie man geglaubt hat,[61] aus den immer gleichen Satyrn bestanden hat. Seit kurzem ist eine ungefähr gleichzeitige Parallele zu dem Sphinxbild der Fujita-Hydria bekannt (*Abb. 7*).[62] Sie gehört zum Fundmaterial des Areals beim Nymphenheiligtum am Südabhang der Akropolis in Athen, stammt also aus der Nachbarschaft des Dionysos-Theaters. Erhalten ist nur ein Fragment wiederum von einer Kalpis-Hydria. Es zeigt Teile von zwei Satyrn, die ebenfalls gebänderte Zepter halten und offenbar sitzen. Die vordere Figur ist soweit erhalten, dass man erkennen kann, dass sie mit einem Mantel bekleidet war. Der jetzt kahle Satyrkopf hatte einst weiße Haare und einen weißen Bart. Sein Blick geht nach oben zur Mitte des Schulterbildes. Dort saß die Sphinx. Von ihrem Flügel ist ein winziger Rest am rechten Bruchrand oberhalb des Lotosbandes gerade noch erhalten. Die Sphinx saß hier also ebenfalls erhöht. Wie Michalis Tiverios, der das Fragment publiziert hat, scharfsinnig fest-

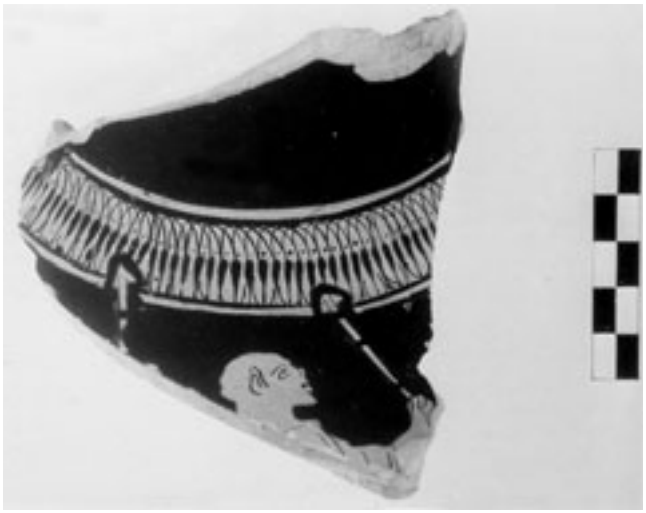

Abb. 7 Frgt. Kalpis, Athen, Fetichie Tzami 1955 NAK 850.

stellt, war die Sphinx hier, abweichend von der der Fujita-Hydria, mittig im Schulterbild angeordnet, so dass sie wahrscheinlich auf beiden Seiten von Satyrchoreuten flankiert wurde.[63] Da das neue Bild ikonographisch und zeitlich der Fujita-Hydria so nahe steht, schlägt Tiverios vor, dass es ebenfalls auf die ‹Sphinx› des Aischylos zurückgeht.

Möglicherweise gab es einen weiteren Chor alter Satyrn, den Aischylos auf die Bühne gebracht hat. Bevor wir darauf etwas näher eingehen, werfen wir noch einen Blick auf den altbekannten und viel diskutierten Glockenkrater des Polion aus der Zeit um 425 v. Chr. in New York (*Abb. 8*).[64] Die drei mit einem weißen Zotteltrikot kostümierten alten Satyrn begleiten ihren Gesang als Kitharöden selbst auf der Kithara, während der Aulet der Aufführung pausiert. Nachdem durch die Fujita-Hydria deutlich geworden ist, dass der Chor im Satyrspiel des 5. Jhs. v. Chr. nicht stereotyp gleichbleibend gebildet war, hat mein früherer Vorschlag, dass Polion hier einen Satyrspielchor bestehend aus alten Satyrn dargestellt hat, mehr Akzeptanz gefunden.[65] Auch halte ich weiterhin an meiner These fest, die Beischrift *Oidoi Panathenaia*, ‹Sänger an den Panathenäen›, als Hinweis auf den Stoff des Stücks zu verstehen. Vermutlich bildeten die Panathenäen mit ihren verschiedenen Agonen den Rahmen der Handlung.[66]

Das oben erwähnte andere Satyrspiel, in dem Aischylos wahrscheinlich einen Chor alter Satyrn auf die Bühne gebracht hat, waren die *Trophoi* oder ‹Die Ammen des Dionysos›.[67] Von dem Stück hat sich fast nichts erhalten. Aber wichtig ist die Überlieferung, dass Medea in diesem Drama «die Ammen des Dionysos zusammen mit ihren Männern durch Aufkochen verjüngt hat».[68] Aus der Nachricht geht nicht hervor, ob die Verjüngung hinterszenisch vor dem Auftritt des Chors erfolgte oder im Laufe der Handlung auf der Orchestra, etwa durch Veränderung der Körperhaltung, Ablegen der stützenden Stöcke und vielleicht durch Manipulation an den Masken. Einen Eindruck davon, wie ein Chor alter Satyrn vor der Verjüngung tanzend aufgetreten sein könnte, vermitteln die Fragmente eines Glocken-Kraters des Phiale-Malers in Florenz (*Abb. 9*),[69] freilich ohne, dass man eine begründbare Verknüpfung mit dem aischyleischen Satyrspiel herstellen könnte.[70]

In unserem Zusammenhang ist ein anderes Detail in der Nachricht über den Chor der *Trophoi* wichtiger. Der Chor bestand aus zwei Teilen. Einen Teil bildeten die *trophoi*, die Ammen, und diese waren weiblich. Wahrscheinlich trat der Chor oder ein Teilchor gelegentlich auch in anderen Satyrspielen als weibliche Wesen auf. In Frage kommen dafür zum Beispiel die *Keres* des Aristias[71] und die ‹Nausikaa› oder *Plyntriai* (Wäscherinnen) des Sophokles.[72] Beide Stücke sind zwar im Gegensatz zu den *Trophoi* als Satyrspiele nicht ausdrücklich bezeugt, gehörten aber wahrscheinlich zu dieser Gattung.

Zumindest in den *Trophoi* ist ein Teilchor nicht als Satyrn, sondern in der Verkleidung als Frauen aufgetre-

Abb. 8 Glockenkrater des Polion, New York, Metropolitan Museum 25.78.66.

Abb. 9 Frgte. Glockenkrater des Phiale-Malers, Florenz, Museo Archeologico Etrusco R 72/9258 (Zeichnung).

ten, was nicht ausschließt, dass man die Satyrn unter der Verkleidung hat erkennen können. Die Möglichkeit, dass der Satyrchor eine Zeitlang verkleidet agierte, dürfte besonders für den Kirkestoff zutreffen, der als Satyrspiel für Aischylos bezeugt ist.[73] Nach Homer verwandelt Kirke die Gefährten des Odysseus in Schweine, nach Apollodor in Wölfe, Schweine, Esel und Löwen.[74] Bislang gibt es keine Darstellung, die verlässlich mit dem aischyleischen Kirkespiel in Verbindung gebracht werden kann. Doch eine Vorstellung davon, wie ein Kirke-Satyrspiel in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. inszeniert worden sein könnte, vermittelt ein Kelchkrater des Phiale-Malers in Bologna (*Beitrag Stansbury-O'Donnell Abb. 3*).[75] Da die Oberfläche des Kraters sehr schlecht erhalten ist, wird hier die Umzeichnung abgebildet. Im oberen Fries ist umlaufend das Kirkeabenteuer in zwei Szenen dargestellt. Während rechts Odysseus Kirke mit dem Schwert bedroht, nehmen die acht Gefährten des Odysseus den größeren Teil des Frieses ein. Sie führen unter dem Bann des Zauberstabs der Kirke wilde Einzeltänze ähnlich wie im Ballett des Satyrspiels auf. Die Metamorphose beschränkt sich auf Kopf und Hals; hinzukommen kleine Schwänze. Die meisten Gefährten scheinen in Schweine verwandelt worden zu sein. Doch einer, der zweite von links in der Umzeichnung, ist ein Pferd mit aufgerichtetem Pferdeohr, Mähne und einem längeren Pferdeschweif. Eine Satyrspielaufführung mit diesem Stoff kann man sich gut vorstellen. Entweder trat der Chor bereits in der Parodos mit Tiermasken verwandelt auf oder er verwandelte sich erst im Laufe des Stücks, indem er die Tiermasken aufsetzte. Am glücklichen Ende des Stücks nahmen die Choreuten die Tiermasken ab, so dass sich die darunter getragenen Satyrmasken offenbarten. Da die griechischen Theatermasken aus Leinwand hergestellt und mit Gips versteift wurden, also relativ leicht waren,[76] sollte es möglich gewesen sein, eine Zeitlang größere Tiermasken über den Satyrmasken zu tragen, eventuell auch in Form von Halbmasken wie bei den ‹Pferden› der ‹Ritteramphora› in Berlin.[77]

Wenden wir uns nun wieder den Hähnen auf dem Krater zu (*Abb. 2*). Dem Betrachter fallen als erstes die ungewöhnlich großen, kugelförmigen Vogelmasken auf. Darunter könnten Satyrmasken getragen worden sein. Da die Analyse der Besonderheiten des Kostüms und der unterschiedlichen Tanzfiguren der Choreuten eine größere Nähe zum Satyrspiel als zur Komödie ergeben hat, schlage ich vor, dass die Theater-Hähne auf dem Krater ein unbekanntes Satyrspiel reflektieren, in denen der Satyrchor eine Zeitlang als Vögel verkleidet agierte.

Dessen ungeachtet bleibt richtig, dass fantastische Tierchöre ein erfolgreiches Instrument der Komödie des 5. Jhs. v. Chr. gewesen sind und dass der Chor im Satyrspiel in der Regel aus den üblichen Satyrn bestanden hat. Man ist gewohnt, Satyrspiel und Komödie als Gattungen getrennt zu betrachten, da sie nicht nur verschiedene Dichter hatten, sondern auch in der Aufführungspraxis strikt auseinandergehalten wurden. Aber in der Intention sind sie verwandt, denn über beide Dramengattungen sollte gelacht werden. Die Mittel, mit denen dieses Ziel erreicht wurde, waren teils sehr verschieden – auf der einen Seite beißender und derber Spott, auf der anderen Seite burleske, auch frivole Heiterkeit –, teils waren sie aber auch ähnlich. Beide Gattungen arbeiteten mit Überraschungseffekten, zu denen fantastische Figuren und märchenhafte Verwandlungen gehörten. Nikos Chourmouziades und Bernd Seidensticker haben die Gemeinsamkeiten zwischen Komödie und Satyrspiel philologisch genauer herausgearbeitet.[78] Die Verwandlungsfähigkeit auch der Satyrn im Satyrspiel gehörte zu diesen Gemeinsamkeiten.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Nach Simon Taf. 11
Abb. 2 und 3: Dia des Archäologischen Seminars der Universität Marburg
Abb. 4: American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations Neg. Nr. LXXVIII-4
Abb. 5: D-DAI-ATH-OL 6209 (G. Hellner)
Abb. 6: Nach E. Goossens (s. Anm. 53) 120 Abb. 1
Abb. 7: Nach M. Tiverios (s. Anm. 62) 486 Abb. 1
Abb. 8: Nach G. M. A. Richter – L. F. Hall, Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art (New Haven 1936) Taf. 155, 1
Abb. 9: Nach NSc 1908, 345 Abb. 4 a

ABKÜRZUNGEN

Zusätzlich zu den im Archäologischen Anzeiger 2005 aufgeführten Abkürzungen werden hier folgende verwendet:

Csapo	E. Csapo, Deep Ambivalence: Notes on a Greek Cockfight, Phoenix 47, 1993, 1–28. 115–124.
Froning	H. Froning, Masken und Kostüme, in: S. Moraw – E. Nölle (Hrsg.), Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike (Mainz 2002) 70–95.
Green	J. R. Green, A Representation of the Birds of Aristophanes, in: Greek Vases in The J. Paul Getty Museum 2 (Malibu 1985) 95–118.
Krumeich u. a.	R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker (Hrsg.), Das griechische Satyrspiel (Darmstadt 1999).
Oakley	J. H. Oakley, The Phiale Painter (Mainz 1990).
Simon	E. Simon, Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos, SB Heidelberg 1981, Bericht 5, 7–41.
Steinhart	M. Steinhart, Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit (Mainz 2004).
Taplin 1	O. Taplin, Phallology, *Phlyakes*, Iconography and Aristophanes, ProcCambrPhilSoc 213, 1987, 92–104.
Taplin 2	O. Taplin, Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-painting (Oxford 1993).

ANMERKUNGEN

* Der Kelchkrater, ehemals Malibu, The J. Paul Getty Museum 82.AE.83, wurde nach Italien zurückgegeben: siehe Nostoi: Capolavori ritrovati. Ausstellungskatalog Rom (Loreto – Ancona 2007) 126 Nr. 31 mit Farbabb. Diesen Hinweis verdanke ich A. Lezzi-Hafter, Kilchberg, ebenso wie die Information, dass es nun eine Parallele zu den Hähnen auf einer Pelike in Atlanta gibt, dort auf einen Hahn-Darsteller mit Aulet reduziert. Ich habe Adrienne Lezzi-Hafter und Michalis Tiverios, Thessaloniki, auch sehr dafür zu danken, dass sie mir ihre im Druck befindlichen Manuskripte (vgl. hier unten Anm. 12. 32) zur Verfügung gestellt haben.

1 Simon, besonders 21–34 Taf. 8–12, 1. 2; Green 95–118 Abb. 1–3. 22.

2 Simon 21–26; E. Simon, Satyr-plays on Vases in the Time of Aeschylus, in: D. Kurtz – B. Sparkes (Hrsg.), The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens (Cambridge 1982) 141 f. Taf. 37 a. b.

3 St. Radt, Aeschylus. *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 3 (Göttingen 1985) 341–343 Fr. 235–237; Krumeich u. a. 189–196 (R. Germar – R. Krumeich).

4 Ablehnend jedoch J.-M. Moret, Oedipe, la sphinx et les Thébaines. Essai de mythologie iconographic (Rom 1984) 139–141. – Eine ausführliche Bibliographie zur Fujita-Hydria s. bei Krumeich u. a. 191 Anm. 6 (R. Germar – R. Krumeich).

5 Beispiele für Auleten in Frontalansicht s. bei F. Frontisi-Ducroux, Au miroir du masque, in: La cité des images. Religion et société en Grèce antique (Mont-sur-Lausanne 1984) 159 Abb. 226. 227; Csapo 5 Anm. 12.

6 Green 98–118; J. R. Green, On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens, GRBS 32, 1991, 30; ders., Theatre in Ancient Greek Society (London 1994) 30. Weitere Literatur s. bei Krumeich u. a. 42 f. Anm. 8 (R. Germar – R. Krumeich); s. auch hier unten Anm. 7. 9–11.

7 Taplin 1, 92–96; ähnlich ders., Classical Phallology, Iconographic Parody and Potted Aristophanes, Dioniso 57, 1987, 97–102. Zustimmend: Csapo 1993, 1–28. 115–124.

8 Scholion zu Aristophanes, Wolken 889.

9 O. Taplin, *Auletai* and *Auletrides* in Greek Comedy and Comic Vase-paintings, NumAntCl 20, 1991, 36; Taplin 2, 101–104 Abb. 24. 28.

10 M. Schmidt, Komische arme Teufel und andere Gesellen auf der griechischen Komödienbühne, AntK 41, 1998, 19–22 Taf. 4, 1.

11 So schon N. Himmelmann, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit. JdI Ergh. 28 (Berlin 1994) 123 f. Abb. 55; s. auch hier unten Anm. 17.

12 Anders jetzt M. Tiverios, "Ταναγραίοι αθλητές", οχι Αριστοφανικές *Ορνιθες*, in seinem Beitrag in der Festschrift für Grigorios M. Sifakis (im Druck): Er hält den Krater für böotisch; siehe auch hier unten Anm. 20. Ich danke dem Autor, dass er mir sein Skriptum zur Einsicht zur Verfügung gestellt hat.

13 Green 96. 98; M. Robertson, The Art of Vase-painting in Classical Athens (Cambridge 1992) 251; Schmidt a. O. (Anm. 10) 20.

14 München 2335: ARV² 1161, 3; CVA München 2, Taf. 67, 1. 2; 69, 3. Vgl. auch die Pelike desselben Malers, München 2362: ARV² 1162, 14; Beazley Addenda² 337; CVA München 2, Taf. 76, 3. 4; 78, 2. 3. 6.

15 J. H. Oakley, The Achilles Painter (Mainz 1997) 106.

16 Oakley a. O. (Anm. 15) 6 Tab. 1; Oakley 5 f. Tab. 1. Vgl. Auch Steinhart 22, der den Vogelkrater 440/30 v. Chr. datiert, und Tiverios (siehe hier oben Anm. 12), der den Krater um 430 v. Chr. datiert.

17 R. Förtsch, Die Nichtdarstellung des Spektakulären: Griechische Bildkunst und griechisches Drama im 5. und frühen 4. Jh. v. Chr., Hephaistos 15, 1997, 62 Anm. 48; Krumeich u. a. 42 mit Anm. 8 (R. Krumeich).

18 Nolanische Amphora des Achilleus-Malers, Madrid 32670: ARV² 990, 44; Oakley a. O. (Anm. 15) Taf. 24 C. 50 D (Nr. 57) Taf. 24 A. B. D; Taf. 50 B. C. E (Nr. 55. 56. 58, ähnliche Stücke). – Oinochoe des Phiale-Malers, Paris, Louvre G 574: ARV² 1020, 98; Oakley 1990, Taf. 78 A (Nr. 98); vgl. auch Taf. 19 A. 35 A (Nr. 34).

19 Skyphos des Penelope-Malers, Chiusi, 1831: ARV² 1300, 2; Beazley Addenda² 360; LIMC VII (1994) 293 Nr. 16 mit Abb. s. v. Penelope (C. Hausmann). – Rf. Teller, Brauron, Museum: L. G.-Kahil, Quelques vases du sanctuaire d'Artemis a Brauron, AntK Beih. 1 (Bern 1963) 20 f. Nr. 43 Taf. 12, 1. 2; E. Kunze-Götte, Myrte als Attribut und Ornament auf attischen Vasen (Kilchberg 2006) 58 f. Abb. 27.

20 Abweichend demnächst M. Tiverios (s. o. Anm. 12), der eine Kultszene für möglich hält. Zu einer noch nicht publizierten Parallele siehe den Hinweis hier oben unter *.

21 So auch Steinhart 22 mit Anm. 191, und die Vertreter einer extremen Frühdatierung, siehe hier Anm. 17. – Taplin a. O. (Anm. 9) 36, und Taplin 2, 104, schlägt eine unbekannte Komödie *Alektryones* oder *Satyralektryones* vor. Himmelmann a. O. (Anm. 11) 124, denkt neben einer älteren Vogelkomödie auch an eine Pantomime (was auch immer er konkret darunter versteht).

22 Oinochoe des Gela-Malers, London B 509: ABV 473, 187; Beazley Addenda² 119; Green 101 Nr. 8 mit Abb. 11 a–c; Froning 93 mit Farbabb. 128. – Attisch sf. Bauchamphora, Berlin F 1830: CVA Berlin 5, Taf. 43, 1. 2; 47, 5; Green 101 f. Nr. 11 mit Abb. 14. Zu den archaischen Vasenbildern mit Tierchören als mögliche Darstellungen mimetischer Darbietungen oder Visualisierungen von Liedinhalten siehe Steinhart 20–26; ebd. 22 mit Anm. 189. 190 Taf. 8, 3. 4, die beiden schwarzfigurigen Vasenbilder mit Hähnen.

23 Entsprechende Chöre sind bereits für Magnes im 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. zu erschließen: vgl. H.-J. Newiger, Die griechische Komödie, in: E. Vogt (Hrsg.), Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, griechische Literatur (Wiesbaden 1981) 195. Eine Liste der Tierchöre der Alten Komödie gibt O. Weinreich in der Einleitung zu: Aristophanes, sämtliche Komödien, übertragen von L. Seeger I (Zürich 1952) 17.

24 Dies hat zuerst Taplin 1, 103 Anm. 17, beobachtet.

25 Paris, Louvre C 10754: ARV² 228, 32; Beazley Addenda² 199; E Simon, Hermeneutisches zur Anodos von Göttinnen, in: H.-U. Cain – H. Gabelmann – D. Salzmann (Hrsg.), Festschrift für Nikolaus Himmelmann (Mainz 1989) 197–203 Taf. 34, 1–4; 35, 1. 2; Froning 82 mit Abb. 102 (mit weiteren Beispielen für das Trikot der Satyrchoreuten).

26 T. B. L. Webster, Monuments Illustrating Old and Middle Comedy, 3. Aufl. Bearbeitet von J. R. Green, BICS Suppl. 39 (London 1978) 42–60 AT 5–24; 69–92 AT 25–88; 119–127 AT 89–120; 181–183 AT 121–130.

27 M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater ²(Princeton 1961) 45–47 Abb. 185–198. 187 b–198 b. Webster a. O. (Anm. 26) 45–60 AT 9–23; N. Himmelmann, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit. JdI Ergh. 28 (Berlin 1994) 125–128 Abb. 56–62; dort 125 Anm. 6 und S. 128 zur Datierung. Froning 91 Abb. 114.

28 Schale (Frgte.) des Malers von Heidelberg 211, Athen, Agoramuseum P 10798: ARV² 945, 28; M. B. Moore, The Attic Red-figured and White-ground Pottery. The Athenian Agora XXX (Princeton 1997) 326 Nr. 1449 Taf. 136; Froning 91 Abb. 127.

29 Chous des Nikias-Malers, Paris, Louvre N 3408: ARV² 1335, 34; Beazley Addenda² 365; M. Denoyelle, Chefs-d'œuvre de la céramique dans les collections du Louvre (Paris 1994) 150 f. Nr. 70 mit Abb.

30 Unpubliziert. Die rotfigurige Keramik von Olympia wird M. Bentz (Bonn) publizieren. Ihm und R. Senff, Athen, danke ich für die großzügige Erlaubnis, das Fragment hier abbilden zu dürfen.

31 Attisches Choenkännchen, Paris, Louvre CA 2938: G. van Hoorn, Choes and Anthesteria (Leiden 1951) Nr. 854 Abb. 147;

H. Rühfel, Kinderleben im klassischen Athen (Mainz 1984) 152 f. Abb. 86. Weitere Beispiele für Komödienkostüme auf attischen Choenkännchen s. bei A. Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens ²(Oxford 1968) 211 f. Abb. 78–81.

32 Vgl. den namengebenden Dinos, Athen, NM 13027: ARV² 1180, 2; Beazley Addenda² 340; Krumeich u. a. Taf. 6 b; Froning 82 mit Abb. 101. Weitere Beispiele für das Kreis-/Radornament auf Satyrspielhosen s. bei Krumeich u. a. Taf. 5 b. 6 a. 8. – In einer umfangreichen Untersuchung der Bedeutung des isolierten Radmotivs führt A. Lezzi-Hafter überzeugend aus, dass dieses Motiv auf den Satyrspielhosen deren Träger, die Satyrn, als unkontrollierbare, außerhalb der Normen der Gesellschaft stehende Geschöpfe kennzeichnet: A. Lezzi-Hafter, Wheel without Chariot – a Motiv in Attic Vase-painting, in: J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters II (im Druck). Ich danke der Autorin, dass sie mir ihr Skriptum zur Einsicht zur Verfügung gestellt hat.

33 Taplin 2, 30–47. 89–99.

34 Green 111.

35 R. Kassel – C. Austin (Hrsg.), *Poetae comici graeci* IV (Berlin 1983) 140 Test. 1, Z. 42. – s. auch Green 111; Taplin 1, 94; Taplin 2, 104.

36 Vgl. Taplin 2, 103.

37 Apulischer ›Phlyaken‘-Krater, Atlanta: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, The Red-figured Vases of Apulia, Suppl. II. BICS Suppl. 60 (London 1991) 64, Kap. 10, 60 c Taf. 11,1; Taplin 2, Abb. 13. 10.

38 Green 112; akzeptiert auch von Taplin a. O. (Anm. 9) 36; Csapo 2. – Davon bleibt unberührt, dass es in der Komödie auch Chöre gab, die innerhalb einer *spezies* differenziert waren, wie z. B. der Chor der Vögel bei Aristophanes oder der Chor der Poleis bei Eupolis.

39 Siehe hier oben Anm. 22.

40 Relief (4 Frgte.), Athen, Agoramuseum S 1025. 1586, und Relieffrgt., Athen, Agoramuseum S 2098: T. B. L. Webster, Greek Dramatic Monuments from the Athenian Agora and Pnyx, Hesperia 29, 1960, 263–265. 280 f. B 7. B 33 Taf. 66, 1–5; Webster a. O. (Anm. 26) 118 f. AS 3. AS 4; Froning 91 mit Abb. 120–122.

41 S. Pingiatoglou, Eine Komödiendarstellung auf einer Choenkanne des Benaki-Museums, in: H. Froning – T. Hölscher – H. Mielsch (Hrsg.), Kotinos. Festschrift für Erika Simon (Mainz 1992) 292–300 Taf. 63, 4; 64, 1. 2; 65, 1–4; Froning 91 f. mit Abb. 123.

42 Zu Auletinnen in der Komödie s. Taplin a. O. (Anm. 9) 31–48. Die kauernde, Aulos blasende Figur auf dem Krater in Bari, ebenda Taf. 1 = Taplin 2 Abb. 14. 11 a. b, halte ich wegen der kurzgeschnittenen Haare für männlich und entgegen Taplin nicht für weiblich.

43 Vgl. von den Darstellungen früher Chöre bei Green 99 Abb. 4 a. b (Nr. 1); 107 Abb. 16 a. b (Nr. 13).

44 So z. B. Taplin 1, 95 f.; Csapo 4–8. 120 f.; Himmelmann a. O. (Anm. 11) 124; Schmidt a. O. (Anm. 10) 20; siehe auch demnächst Tiverios (s. oben Anm. 12).

45 Zum Chor im Satyrspiel siehe Krumeich u. a. 17–23; bes. 21–23 zu den Tänzen (B. Seidensticker); ebenda 135 Anm. 19; 140 Anm. 41; 146: zur Verteilung des Textes auf einzelne Chormitglieder in den *Isthmiastai* (A. Wessels); 297 Anm. 29: zur Aufteilung des Textes auf drei Teilchöre in den *Ichneutai* (S. Scheurer). Zur Aufteilung des Textes innerhalb des Satyrchors s. auch G. Conrad, Der Silen. Wandlungen einer Gestalt des griechischen Satyrspiels. Diss. Bochum 1996/97 (Trier 1997) 63 mit Anm. 156 (*Isthmiastai*). 107 f. (*Ichneutai*).

46 Volutenkrater der früheren Manieristen, Padula, Museo Archeologico della Lucania Occidentale: ARV² 1699 zu p. 1608; Beazley, Para. 393, 19*bis*; S. R. Wolf, Herakles beim Gelage. Diss. Bonn 1988/89 (Köln 1993) 39 f. 153 f. 214 Kat. rf. 13 Abb. 101. 102; Krumeich u. a. 51–53 mit Anm. 50 Taf. 7 (R. Krumeich); Steinhart 103 f. mit Anm. 952; S. 138 Nr. 68 Taf. 37, 1. 2.

47 Zu späteren Herakles-Satyrspielen s. Krumeich u. a. 259 f. (S. Scheurer); Steinhart 137 f.

48 Zum Umfang des Erhaltenen s. Krumeich u. a. 1 f. 3 f. (B. Seidensticker).

49 S. Krumeich u. a. 17 f. (B. Seidensticker) 661 f. (Verzeichnis der Satyrspieltitel).

50 Vers 80.

51 Krumeich u. a. 77–80 (J. Schloemann – R. Bielefeldt) 131–148 (A. Wessels – R. Krumeich) 512–515 (J. Schloemann – R. Krumeich).

52 Dazu vgl. zusammenfassend Krumeich u. a. 47 f. 66 f. mit Anm. 119 (R. Krumeich) 79 f. (J. Schloemann – R. Bielefeldt); Steinhart 107 f. – Anders F. Brommer, Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen (Berlin 1959) 60 f. Abb. 59. 60; 78 Nr. 108–115; E. Simon, Satyrspielbilder aus der Zeit des Aischylos, in: B. Seidensticker (Hrsg.), Satyrspiel (Darmstadt 1989) 373–377 Abb. 4.

53 Thorikos, Magazin TC 75.274: E. Goossens, A Red-figure Chous with Satyrs from Thorikos, in: H. Mussche (Hrsg.), Studies in South Attica II (Gent 1994) 115–120 Abb. 1; Krumeich u. a. 58 Anm. 79 (R. Krumeich): erwägt die Verbindung mit einem Gigantomachie-Satyrspiel; ebenso Steinhart 137 Nr. 43.

54 Zum Kreisornament siehe hier oben Anm. 32.

55 Goossens a. O. (Anm. 53) 116.

56 Vgl. hier oben Anm. 53.

57 Oinochoe des Hermonax, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Kä. 430: CVA Basel 3, Taf. 40, 3. 41, 4; Krumeich u. a. 55 Anm. 61; Froning 84 mit Abb. 107.

58 Zum alten Silen mit Stiefeln (Kothurnen) in der westgriechischen Vasenmalerei s. N. Stambolidis, ΣΚ[Ι]ΡΤΟΣ. Παρατηρήσεις στὴν εικονογράφηση τοῦ σικελικοῦ κρατήρα 9341, 15, 1982, 143–151; bes. 150 Abb. 1; LIMC VIII Suppl. (1997) 1112 f. zu Nr. 20 s. v. Silenoi (E. Simon). Auf attischen Vasen des 5. Jhs. v. Chr. tragen Satyrn nur selten Stiefel: vgl. LIMC a. O. 1115 Nr. 43 b; 1117 Nr. 70; 1119 Nr. 104.

59 Siehe hier oben Anm. 1. 2. 4.

60 Simon 23.

61 So z. B. B. Seidensticker in: G. A. Seeck, Das griechische Drama (Darmstadt 1979) 237; entsprechend ders. in: Krumeich u. a. 17 f.

62 Frgt. Kalpis, Athen, Fetichie Tzami Nr. 1955 NAK 850: M. Tiverios, The Satyr-Play „Sphinx« of Aischylos Again, in: Mythes et cultes. Études de'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil, BCH Suppl. 38 (Athen 2000) 477–487.

63 Tiverios a. O. (Anm. 62) 479.

64 New York, Metropolitan Museum 25. 78. 66: ARV² 1172, 8; Beazley Addenda² 339; Simon 26 f. 33 f. Taf. 13, 2; Krumeich u. a. 66 Anm. 118; 201 mit Anm. 17 Taf. 15 b (R. Krumeich).

65 H. Froning, Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen. Beiträge zur Archäologie 2 (Würzburg 1971) 25 f. Zustimmend Simon 27. 33 (siehe aber hier unten Anm. 66); G. M. Hedreen, Silens in Attic Black-figure Vase-painting (Ann Arbor 1992) 114. 115 f. 123 f. Anm. 62 Taf. 31; Krumeich u. a. 201 mit Anm. 17 (R. Krumeich); Steinhart 136 Nr. 9.

66 Anders Simon 27. 33 f., die eine Verbindung des Kraterbildes mit den *Trophoi* des Aischylos vorschlägt; dazu siehe hier unten. – Zur Kitharodie, auch der chorischen, an den Panathenäen s. H. Kotsidu, Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit. Eine historisch-archäologische Untersuchung (München 1991) 46–55. – Vgl. auch das Satyrspiel *Aulodoi* des Iophon, Sohn des Sophokles: Krumeich u. a. 549–551 (J. Schloemann – R. Krumeich).

67 Krumeich u. a. 197–202 (R. Germar – R. Krumeich). Vgl. auch Simon 27 f.

68 St. Radt, Aeschylus. *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 3 (Göttingen 1985) 350 F 246 a.

69 Florenz, Museo Archeologico Etrusco R 72/9258: ARV² 1018, 65. 66; Beazley, Para. 440; Oakley 77 Nr. 65. 66 Taf. 50 C. 51 F–I.

70 F. Brommer, Antike Stelzentänze: Gypones und Hypogypo-

nes, AntK 11, 1968, 50–52 Abb. 1 Taf. 15, 2. 3, ordnete diese und zwei weitere fragmentierte Darstellungen der Gattung Satyrspiel zu. Vorsichtiger: Steinhart 102 Anm. 938.

71 Krumeich u. a. 213. 214–217 (J. Schloemann – R. Krumeich).

72 Krumeich u. a. 394 f. (Ch. Heynen – R. Krumeich).

73 Krumeich u. a. 157–160 (A. Wessels – R. Krumeich).

74 Homer, Od. 10, Vers 210–240; Apollod. Epit. 7, 14–18.

75 Bologna, Museo Civico Archeologico 298: ARV² 1018, 62; H. Froning, Anfänge der kontinuierenden Bilderzählung in der griechischen Kunst, JdI 103, 1988, 190–193 Abb. 20–22; Oakley 76 f. Nr. 62 Taf. 42 A. B; 43 A–D.

76 Vgl. B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 1 (Göttingen 1971) 61 T 1; A. W. Pickard-Cambridge, Dithyramb, Tragedy and Comedy, 2. Aufl. Bearbeitet von T. B. L. Webster (Oxford 1962) 68 f. 79–82; H.-D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen (Darmstadt 1978) 88 f.; K. G. Kachler, Zur Entstehung und Entwicklung der griechischen Theatermaske (Birsfelden/Basel 1991) 20–26; Froning 70.

77 Attisch schwarzfigurige Bauchamphora des Malers von Berlin 1686, Berlin F 1697: ABV 297, 17; Beazley Addenda² 78; Green 100 f. Nr. 3 Abb. 6; Steinhart 11 Taf. 2, 3.

78 N. Ch. Chourmouziades, Σατυρικά (Athen 1984) 83 f. 158–162; B. Seidensticker in: G. A. Seeck, Das griechische Drama (Darmstadt 1979) 247–255.

Ambivalence, Athenian Dionysiac Vase-imagery and the Discourse on Human Social Evolution

Guy Hedreen

In Athenian vase-painting, many representations of Dionysos and his mythical followers concern the 'daily life,' so to speak, of the god's thiasos. Even some representations of the return of Hephaistos or union of Dionysos with Ariadne focus more attention on the activities of the god's silens and nymphs than on the narrative turning points of the myths. The vase-paintings beg the questions of how the mythical Dionysiac lifestyle compares to the contemporary lifestyle of Athenians at the time when the imagery was created, and how the Dionysiac lifestyle was assessed, whether positively or negatively, by the painters and their contemporaries.

The first question is easier to answer than the second. In general, the Greeks of the Archaic or Classical periods share with the mythical silens and nymphs their love of dance and the gift of Dionysos. But they do not share the shamelessness and powerless in relations with the female gender exhibited by silens, or the autonomy and sexual freedom exhibited by the nymphs. Silens and nymphs possess many human characteristics but are fundamentally mythical: silens are an imaginary mixture of man and horse, while the nymphs are superhuman in lifespan and intimate dance partners of the gods. 'Nymph' is a stage in the life of any contemporary girl, and men, perhaps particularly young men, regularly impersonated silens in satyr-play and other ritual masquerades. But the narratives in which silens and nymphs play roles are associated mythologically with earlier times, when Zeus consolidated his reign (return of Hephaistos) and the early history of Athens (Theseus and Ariadne, arrival of Dionysos). Spatially, they are also associated with remoteness, even if they occasionally infiltrate the city in ritual.

More difficult to answer is the second question, the point of view on the activities of the silens and nymphs inherent in the vase-painting. Analysis of point of view differs from iconography insofar as it is concerned not so much with the range of activities of the represented figures as with the positive or negative evaluation of the behavior in comparison with the values or way of life of the implied viewer. 'Implied viewer' is an important qualification: we may not be able to say very much about the particular opinions of specific artists or beholders, but pictorial representations are often constructed in such a way that the actual viewer is invited to adopt a specific, identifiable point of view.

My paper consists of three parts. First, I argue that the point of view inherent in many vase-paintings of the mythical followers of Dionysos is self-consciously ambivalent. Second, I try to demonstrate that the ambivalence surrounding the way of life of the Dionysiac thiasos in vase-painting is at home in one particular ancient discourse, that of primitive life. My argument here is comparable to those of Gloria Ferrari and Katherine Topper, who have recently argued that two types of Athenian vase-painting – women filling water jars at public fountains, and symposia held on the ground rather than on couches – regularly represent primitive life at Athens rather than contemporary practice.[1] Third, following several recent studies, I argue that Athenian festivals of Dionysos were understood to recreate primitive practices and conditions, and that the rituals and experience of the festivals were assessed ambivalently. One social or cultural function of all three forms of discourse on primitivism (vase-painting, literature, festivals) is to account for why people no longer live like primitive folk, and why the primitive or Dionysiac lifestyle is not viable long-term, but restricted to art, the symposium, and festivals.

My paper exemplifies the methodological importance of identifying the specific discourse(s) to which a series of vase-paintings contributes. By discourse is meant the collective process of articulating a set of communal values or beliefs. More than one medium or practice, verbal or non-verbal, may contribute to the formation of a particular cultural concept. The various media or practices need not have stood in direct relationships of influence to each other, but may operate in a parallel and largely independent manner in articulating community values. Vase-painting arguably gave pictorial form to ideas similar in general terms to what is articulated in literature or through ritual, but unique to the medium of vase-painting in significant specific ways.

Athenian vase-painting of Dionysos and his mythical followers contains information that arguably makes possible the identification of a point of view on the activities or way of life of the thiasos. In some vase-paintings, the activities of the thiasos are explicitly or implicitly compared positively to valued contemporary practices. For example (*Fig. 1a*), an amphora by the Painter of Berlin 1686 depicts a comic or, more probably, a dithyrambic chorus of knights on horseback, together with its musical accompanist.[2] The vase-painting includes details of costuming to reveal that the horses are not real animals but men in costume. The other side of the vase (*Fig. 1b*) also depicts a chorus. Silens and nymphs stand uncharacteristically still, waiting for an accompanist to begin a song. The details of this vase-painting indicate that the performers are mythical silens and nymphs, not men in cos-

Fig. 1a, b Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, F 1697, amphora, Painter of Berlin 1686. Photo: Courtesy of the Museum.

tume; the accompanist does not even have the legs of a human, but those of a horse. The two images on the vase complement each other, the one representing a contemporary choral performance, the other a mythical one. One way to understand the relationship between the two represented choruses is to see the mythical performance of silens and nymphs as the prototype for the historical practice of choral performance. In many contemporary or slightly later Attic black-figure vase-paintings, silens carry nymphs on their shoulders as part of a choral dance, much as the horses carry the knights on the obverse of the amphora (see below). But in any case, the decorative program of the vase suggests in effect that the choral activities of the mythical silens and nymphs are comparable in positive value to contemporary dithyrambic performance.

In a very early vase-painting of silens by or near the KX Painter (*Fig. 2*), those creatures appear to be skilled in the valuable arts of the komos and symposium. On one fragment, three silens carry vases for a symposium in a lively procession. Another fragment depicts a symposiast, possibly Dionysos.[3] The arrangement and actions of the silens closely resemble those of men carrying drinking vessels and musical instruments in more or less solemn processions or komoi on several other vases by the KX Painter, including a beautiful skyphos in the National Museum of Athens (*Fig. 3*).[4] The comparison suggests that the silens are represented here as on a par with the komasts on the Athens skyphos in their mastery of the art of the symposium or komos. One silen, however, poses an arm in a manner much more exaggerated than any pose struck on the skyphos in Athens. The comparison suggests that the silens may be represented as skilled in the same sympotic art as the human komasts but not able to exert the same high degree of self control.

Other vase-paintings also employ comparison to convey the impression that some activities or behavior of silens and nymphs are not admirable. A representation of the marriage of Dionysos and Ariadne on a neck amphora by the Dayton Painter (*Fig. 4*) seems deliberately to contrast the self-control and modesty exhibited by the god and heroine with the impulsive public displays of affection or eroticism by silens and nymphs. The vase-painting suggests that the silens and nymphs do not possess the same degree of *aidōs*, the valuable sense of shame, as the god and heroine.[5] At the same time, it is possible to discern that the actions of the silens and nymphs are part of a slow-moving procession toward the nuptial couch. The absence of signs of genuine sexual arousal in the silens contributes to the impression that the eroticism of this scene is self conscious, part of a performance.

A similar juxtaposition of seemingly impulsive public display of sexual desire and mastery of desire through dance occurs on a neck amphora in Göttingen (*Fig. 5*). In this image, two silens express their sexual desire through physical contact, one silen swooning as he gropes a nymph's pudenda. But two other silens lift nymphs onto

Fig. 2 Biblioteca Comunale, Cortona, fragments of a lebes, KX Painter. Photo: after Studi Etruschi 40, 1972, pl. 64.

Fig. 3 National Archaeological Museum, Athens, 640, skyphos, KX Painter, Photo: © Hellenic Ministry of Culture/Archaeological Receipts Fund.

Fig. 4 Museum of Fine Arts, Boston, Gift of Thomas Gold Appleton, 76.40, amphora, Dayton Painter. Photo: © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.

Fig. 5 Archäologisches Institut der Universität Göttingen, K 213, neck amphora, Leagros Group. Photo: Stephan Eckardt.

their shoulders, in a stylized, regimented, refined dance frequently represented in black-figure vase-painting of silens and nymphs.[6]

A frequent theme of Athenian vase-painting is the idea that sexual desire is a force that silens are most often unable to control. In those instances, silens are indiscriminate in their search for sexual outlets, resorting to attempted rape, masturbation, and even bestiality. For example, in a vase-painting by the Oakeshott Painter (*Fig. 6*), one silen prepares to bugger a donkey. The act is not motivated by an instinctual drive to propagate the species, because the donkey is also male.[7] At the same time, however, the narrative context complicates the interpretation of the silen's misbehavior. The little procession led by Dionysos is the triumphant return of Hephaistos to Olympos. In an early Athenian vase-painting of the story attributed to the Burgon Group (*Fig. 7*), the gods themselves are shown watching the imminent arrival of the procession, in which a silen is about mount a sexual assault on the donkey. The gods must accept even the offensive behavior of the half-breed silen, if only temporarily, in order to secure the return of Hephaistos and the reestablishment of equilibrium on Olympos.[8]

Representations that show bestial silens posed frontally to the viewer also arguably makes it harder for the viewer to distance himself from the behavior of those creatures, however reprehensible it is. Françoise Frontisi-Ducroux has persuasively argued that the visual motif of the frontal face often expresses a heightened emotional state. The *en face* figure disengages from visual interaction with the other figures in an image, and in that way suggests that his or her attention is elsewhere.[9] That interpretation is appropriate to the self-absorption of the silens intent on buggering the donkeys. Due to the potential for eye contact with the spectator, however, every frontal face also potentially contains an address or appeal to the viewer. In Dionysiac vase-painting, such an address operates in the following way: the depicted figure of Dionysos, a silen, or nymph visually addresses an unrepresented figure occupying the place taken by the beholder of the vase. Pictorial or contextual information suggests that the unrepresented figure occupying the spectator's position is another member of the mythical Dionysiac thiasos. This pictorial conception invites the viewer to step into the role of a silen or nymph.[10]

A good example is the depiction of three self-satisfying silens on an aryballos by Nearchos (*Fig. 8*), one of the very early representations of the popular motif of the frontal-faced, masturbating silen.[11] The image is dominated by a silen who looks directly at the spectator. To either side, a silen identical to the *en face* figure is depicted in profile view. The silens to right and left face each other and are, in a sense, mirror images. The symmetry between those two figures encourages one to envision a similar front-to-back symmetry: who else does

Fig. 6 Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1917 (17.230.5), band cup, Oakeshott Painter. Photo: © The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 7a, b Ashmolean Museum, Oxford, 1920.107, amphora, Burgon Group. Photo: courtesy of the Museum.

Fig. 8 Metropolitan Museum of Art, New York, The Cesnola Collection, by exchange, 1926 (26.49), aryballos, Nearchos. Photo: © The Metropolitan Museum of Art.

the frontally faced silen see as he looks directly out of the vase-painting, but you or me, a self-satisfying silen, just like his brother on the left or right?

Norbert Kunisch has persuasively argued that many "Chalcidian" eye cups bearing the eyes, ears, and nose of a silen or nymph facilitated the temporary adoption of the identities of silens and nymphs by symposiasts who lifted the cups to their faces. Some Athenian eye cups (e.g., *Fig. 9*) may have facilitated the same experience.[12] I wish to emphasize that those eye cups afforded not only the experience of seeing a user of such a vase transformed into a member of the mythical Dionysiac thiasos, but also an invitation to the beholder to join imaginatively the thiasos him- or herself, thanks to the eye contact between viewer and depicted figure. This pictorial conception

Fig. 9 The Menil Collection, Houston, 70–050 DJ, cup, Nikosthenes (potter). Photo: Courtesy of the Menil Collection.

makes it more difficult for the spectator to adopt a wholly uninvolved point of view. One purpose of vase-paintings such as these was surely to make people laugh. But the underlying pictorial conception suggests that the form of laughter elicited is the amiable self-mockery of Hephaistos in Book One of the *Iliad*, rather than the scornful mockery of Thersites in Book Two.[13]

The purpose of this brief survey of Athenian vase-painting of Dionysos and his mythical followers is to suggest that the lifestyle of the thiasos is often characterized ambivalently in this medium. By ambivalent, I mean that the lifestyle is compared explicitly or implicitly to a contemporary norm and found sometimes to be similar and/or desirable, sometimes to be wanting. Vase-painters employed comparison to cast in a positive light some activities of silens and nymphs, such as choral song and dance or sympotic expertise. Other habits compare less favorably to the way of life of gods or men, including the silens' lack of sexual control and the freedom of the nymphs. The most popular narrative of Dionysos and his followers in Athenian vase-painting, the return of Hephaistos, powerfully expresses the idea that the libidinous, licentious lifestyle of the mythical thiasos has a place in a harmonious cosmos, even if it is a marginal place. And much Archaic vase-painting of Dionysos and his followers is characterized by an aesthetic of involved spectatorship. The use of eye contact with the spectator often constitutes an invitation to become a kind of ideal spectator, who implicitly shares the point of view of Dionysos and his mythical followers.

The way of life of the mythical Dionysiac thiasos and the ambivalence surrounding it in Athenian vase-painting are at home in one particular ancient discourse, the discourse on primitive life.[14] Some ancient literary accounts claimed that life in the past was 'softer' or more pleasant than life in the present. Others asserted that it was 'harder' or ruder. For the understanding of Dionysiac vase imagery, however, the most interesting accounts are those that express mixed feelings about primitive life. According to Hesiod's myth of the Golden Race (*Works* 109–126), the earth was more bountiful during the reign of Kronos than under the reign of Zeus, and therefore there was no need to work. The Golden Race lived in closer communion with the gods than our own race of iron. Old Comedy (see Ath. 6.267e) emphasized the absence of slavery made possible by the earth's spontaneous bounty. Empedokles (frags. 128. 130 D–K) described a time before the reign of Zeus or Kronos, when Aphrodite presided. She was worshipped with vegetarian offerings, and animal sacrifice was abhorrent. Under the influence of this goddess, men and animals lived in perfect harmony with each other. In the *Statesman* (272a–b), Plato described a time when "there were no states or families, but [the people] had fruits in plenty, which the earth furnished of its own accord, without help from agriculture. [The people] lived for the most part in the open air, without clothing or bedding; for the climate was temperate, and the abundant grass furnished them soft couches. The foster children of Kronos, having all this leisure and the ability to converse with beasts, made full use of all these opportunities, [so] it would be easy to decide that the people of those old times were immensely happier than those of our epoch."

According to an alternative tradition, the earliest humans lived like savage beasts. When not being killed by wild animals, the earliest humans killed and ate each other. They lacked fire, shelter, clothing, and obviously a

steady food supply. They slept on the ground or in caves. When they begin to dress, it was in the skins of animals. Milestones on the way to a more secure way of life included the discovery of fire and the invention of farming, marriage, seafaring, and political life. In these 'progressive' accounts, primitive life was specifically called *thēriādēs*, literally "full of beasts," but in this context meaning "brutish."[15] The concept goes back at least as far as the *Prometheus Bound* (451–453), in which the earliest humans are said to have lived in dank caves like ants. The *Prometheus* as well as other fifth-century sources also describes primitive life as disordered or chaotic, which may refer to a lack of authority. In Hesiod (*Works* 451–453), the "much worse" Silver Race suffered pain because of their *aphradiēs* or "acts of folly." They could not refrain from committing acts of hybris against each other, and they were not willing to serve the gods or sacrifice to them. In a reversal of the evolution of diet articulated by Empedokles, critical accounts of primitive life claim that it was characterized by cannibalism. This theory was current by the middle of the fourth century B. C. at the latest.[16] Significantly, Hesiod claims that a distinguishing feature of human life under the reign of Zeus, compared to the life of animals, is that humans, having received the gift of *dikē*, do not eat each other (*Works* 276–278).

In an important essay, Pierre Vidal-Naquet highlighted passages of ancient literature that characterized life under Kronos as neither wholly positive nor entirely negative, but as a mixture of the two.[17] Kronos was guilty of swallowing his own children even as he presided over the most prosperous and envied period in history. In the *Laws* (6.782c–d), Plato acknowledged that, besides those living an Orphic life that avoided any form of bloodshed, there were primitive people who practiced human sacrifice. Already in Homer (*Od.* 9, 106–111. 287–298), the Kyklopes practice cannibalism even though the earth spontaneously produces enough food for them to live without eating human flesh. Christiane Sourvinou-Inwood argued that, in Hesiod, not only the Golden Race but also the Silver Race were understood to have been created during the reign of Kronos. The ambivalence traditionally associated with the reign of Kronos is not absent from Hesiod's myth, it has simply been decomposed into two separate "races," the happy Golden Race and the "much worse" Silver Race.[18]

Athenian vase-painting of Dionysos and his mythical followers offers numerous points of comparison to the ancient discourse on primitive life. The abundance of grapes and wine, the primitive sleeping habits and closeness to animals of the nymphs, the part-human, part-animal physical makeup of the silens and the absence of authority or decorum are all well-developed ideas in both the iconography of the Dionysiac thiasos and the literary tradition about primitive life. The mythology surrounding the invention of marriage at Athens by the city's first king, Kekrops, in particular offers excellent parallels for the sexual freedom and authority of the nymphs.[19] With respect to the specific topic of this paper, the most important parallel is the ambivalent character of primitive life, because Athenian vase-painting of Dionysos and his mythical followers is also characterized by a mix of attractive and repellent features.

A number of scholars have recognized that the so-

Fig. 10 Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, L 164, Chalcidian cup, Phineus Painter. Photo: after Adolf Furtwängler – Karl Reichhold, Griechische Vasenmalerei 1 (Munich 1904) pl. 41.

called Phineus cup (*Fig. 10*) contains motifs associated with the Golden Age.[20] What I wish to emphasize is the presence of both positive and negative characteristics of that age in the cup decoration. Although "Chalcidian" in style, it includes motifs that are well attested in Archaic Athenian vase-painting. The scene is set in the distant past, because the god's partner is identified by inscription as Ariadne, a mortal heroine who lived at the dawn of the age of seafaring. Under the influence of Dionysos, the wild creatures yoked in the god's chariot, both predator and prey, are at peace and willingly work for the god. To judge from the excitement of one silen and the surrounding grape vines, the fountain gushes wine. The climate is lush: palm trees flourish, and nymphs bath outdoors. At the same time, however, this blissful existence is troubled by lack of respect for divine authority or sexual propriety.[21] Prominently positioned on the back of a draft animal, directly in the line of sight of the god, the one silen who pays any attention to Dionysos is displaying to the divine couple his genitalia and anus. Two other silens turn their backs on the god to stalk the nymphs who bath indecently in the open. As Matthias Steinhart and William Slater have persuasively argued, the sexual aggression of these two silens constitutes the sort of hybris committed by the Harpies in the other picture inside the bowl of the Phineus cup.[22]

Some public festivals were closely associated with the mythology of life under Kronos. The Saturnalia, a well-known Roman festival, was interpreted in antiquity as a recreation of the Golden Age of Saturn. Feasting, freedom from work, and temporary abolition of slavery were its chief features. In antiquity, the Saturnalia were said to derive from the Greek festival of the Kronia, which was understood as restoring customs that prevailed during the reign of Kronos. Macrobius claims (*Sat.* 1.7.37) that the Kronia was most popular among the Athenians, who celebrated it with banquets in which masters served their slaves. Aristophanes (*Clouds* 398) attests that the Kronia existed already in the fifth century B.C. Fritz Graf, Henk Versnel, and others have persuasively argued that the Saturnalia and Kronia, often previously interpreted as harvest festivals, are better accounted for as festivals of reversal.[23] Such festivals are characterized by a disruption of normal social customs and a period of anarchy, followed by a reestablishment of order. The association of the festivals with the mythology about the reign of Kronos shows that the licence and chaos of the festival was interpreted already in antiquity as a temporary return of primitive ways of life. Significantly, in the festivals, positive features are inextricably yet irreconcilably mixed up with negative ones, for example, unlimited food and drink coupled with lawlessness.

A significant recent development in the understanding of Athenian festivals of Dionysos is the recognition that some of them are festivals of reversal like the Kronia. Christoph Auffarth has persuasively argued that a number of rituals occurring during the venerable festival of the Anthesteria can be understood as effecting a temporary return of primitive life.[24] The third day of the festival, Chytroi, was associated with the primeval flood that predated the reign of Zeus. Athenians prepared offerings of boiled seeds (πανσπερμία), like the food eaten by the flood survivors, and perhaps poured libations of water into the chasm in which the flood receded (if the hydrophoria in fact occurred on this day). Significantly, both types of sacrifice correspond to primitive practices in Theophrastos' history of religious offering. Before the invention of animal sacrifice, closely associated with worship of the Olympian gods, humans made vegetarian religious offerings, and before the discovery of wine libations, the first liquid offerings consisted of water. The sacrifices on Chytroi specifically excluded priests of the Olympian gods, and the temples of all the Olympian gods but Dionysos were closed on the second day of the Anthesteria.

The celebrations of Dionysos as the god of wine on the first two days of the festival, Pithoigia and Choes, emphasize the importance of the civilized practice of mixing wine and water by evoking a time when it was unknown. The tragic myth of Ikarios, first recipient of wine, associated with the festival by the third century B.C., vividly illustrated the risks of wine consumption unguided by the knowledge of tempering wine with water. And the procedures of the drinking contest on Choes Day, well attested in the fifth century, temporarily nullified the civilized customs of the symposium, so that Athenians could experience the power of wine unmixed with water, like Ikarios' neighbors. Dionysos very likely made an epiphany at the festival in a model ship, recreating his initial arrival at Athens with the gift of wine. It is virtually certain that, during this festival, the god joined in marriage with the wife of the Archon Basileus, a form of communion between god and mortal associated with a much earlier stage of cosmic history. Slaves were allowed to celebrate the Anthesteria, as in the Kronia and Saturnalia. Hurling of insults and abuse was a proverbial feature of the Anthesteria (as well as the City Dionysia). Finally, Auffarth called attention to the notorious proverb, "to the door Karians, it is no longer the Anthesteria." The most persuasive (though by no means certain) interpretation of the proverb follows the ancient history Demon. In former times, Karians occupied parts of Attica: whenever the Athenians celebrated the Anthesteria, they welcomed the Karians back into their city and homes; but when the festival was over, they asked the Karians to leave. Bringing together many different data, Auffarth proposed that, during the Anthesteria, the orig-

inal inhabitants of Attica returned and their primeval culture was recreated, for better or for worse. Significantly, two contradictory assessments of a central feature of the festival, the drinking contest, one joyous the other mournful, are both already attested in fifth-century literature.

More recently, Sourvinou-Inwood called attention to a description of the City Dionysia in Philostratos. During the period when the statue of Dionysos was removed from the city center and taken to the Academy, Herodes Atticus provided wine for Athenians and foreigners, who reclined on beds of ivy. Sourvinou-Inwood argued that Archaic Athenian vase-paintings of Dionysos or symposiasts reclining on the ground, rather than on a *klinē*, suggest that the custom described by Philostratos was in fact a venerable part of the City Dionysia, dating to the Archaic period. She emphasized that the symposia on beds of ivy are associated with the period when the statue of Dionysos was not present in the city of Athens, symbolizing a time of abnormality before the Athenians had accepted the cult.[25] The etiological mythology surrounding the festival also claims that the primeval period of abnormality featured male sexual dysfunction akin to what silens experience in art.

Festivals of reversal have been interpreted sociologically as a kind of safety valve. According to this view, the pent-up frustration of oppressed social classes such as slaves was safely dissipated by allowing those groups temporary license during the festival. Versnel has significantly advanced the understanding of ancient festivals of reversal by taking seriously the associated mythology. He has persuasively argued that the Kronia and Anthesteria have a significant heuristic or ideological function. In the juxtaposition of irreconcilable features, such as unlimited feasting together with the absence of slave labor to prepare continual feasts, the festivals and their associated mythologies account for why the Golden Age was unsustainable, why one can only live like primitive folk or the mythical followers of Dionysos temporarily, in ritual or the imagination.

For understanding Athenian vase-paintings of the Dionysiac thiasos, what is useful about the interpretations of Versnel and Auffarth is that they highlight the discursive role played by the festivals in articulating why the mythical Dionysiac lifestyle was not permanently viable. By affording opportunities to temporarily see oneself as a silen or nymph, while at the same time giving pictorial form to the dysfunctional aspects of Dionysiac life, Athenian vase-painting participated in the same discourse on human social evolution.[26]

NOTES

1 G. Ferrari, Myth and Genre on Athenian Vases, ClAnt 22, 2003, 37–54; K. Topper, Primitive Life and the Construction of the Sympotic Past in Athenian Vase Painting, AJA 113, 2009, 3–26.

2 Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung F 1697: ABV 297,17. Further discussion in G. Hedreen, Myths of Ritual in Athenian Vase-Paintings of Silens, in: M. Miller – E. Csapo (eds.), The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama (Cambridge 2007) 160–163.

3 Cortona, Biblioteca Communale, E. Paribeni, Un gruppo di frammenti attici a figure nere da Cortona, StEtr 40, 1972, 391–396.

4 Athens, NM 640: ABV 26, 21; CVA Athens 4, pls. 3, 1–4; 4, 1. 2.

5 Boston, Museum of Fine Arts 76.40: Beazley, Para 144, 1; CVA Boston 1, pl. 39,2.

6 Göttingen K 213: CVA Göttingen 3, pl. 14. See further in Hedreen loc. cit. (n. 2) 169–176.

7 New York, Metropolitan Museum of Art 17.230.5: Beazley, Para 78, 1; CVA New York 2, pl. 19, 31a.

8 Oxford, Ashmolean 1920.107: ABV 89, 2; CVA Oxford 2, pl. 9, 1. 2.

9 F. Frontisi-Ducroux, Du masque au visage. Aspects de l'identité en grèce ancienne (Paris 1995) 81–93.

10 G. Hedreen, Involved Spectatorship in Archaic Greek Art, Art History 30, 2007, 217–246.

11 New York, Metropolitan Museum of Art 26.49: ABV 84, 4.

12 Houston, De Ménil 70–50-DJ: V. Tosto, The Black-Figure Pottery Signed ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣΕΠΟΙΣΕΝ, Allard Pierson Series 11 (Amsterdam 1999) pl. 143 no. 156.

13 See further in G. Hedreen, "I Let Go My Force Just Touching Her Hair." Male Sexuality in Athenian Vase-Paintings of Silens and Iambic Poetry, ClAnt 25, 2006, 277–325.

14 Literary sources on primitive life are systematically compiled in A. Lovejoy – G. Boas, Primitivism and Related Ideas in Antiquity, A Documentary History of Primitivism and Related Ideas 1 (Baltimore 1935).

15 See M. O'Brien, Xenophanes, Aeschylus, and the Doctrine of Primeval Brutishness, ClQ 35, 1985, 264–277.

16 A. Festugière, À propos des arétalogies d'Isis, HarvTheolR 42, 1949, 216–219.

17 P. Vidal-Naquet, Plato's Myth of the Statesman, the Ambiguities of the Golden Age and of History, JHS 98, 1978, 132–141.

18 C. Sourvinou-Inwood, The Hesiodic Myth of the Five Races and the Tolerance of Plurality in Greek Mythology, in: O. Palagia (ed.), Greek Offerings. Essays on Greek Art in Honour of John Boardman (Oxford 1997) 1–21.

19 On this myth, see F. Zeitlin, Utopia and Myth in Aristophanes' Ecclesiazousae, in: T. Falkner – N. Felson – D. Konstan (eds.), Contextualizing Classics. Ideology, Performance, Dialogue. Essays in Honor of John J. Peradotto (Lanham 1999) 69–87.

20 Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum L 164: E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg (Munich 1932) pls. 26. 27. For the Golden Age motifs, see H. Kenner, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechischen-römischen Antike, Aus Forschung und Kunst 8 (Bonn 1970) 41–43.

21 Cf. RE III (1929) 41 s. v. Silenos und Satyros (A. Hartmann).

22 M. Steinhart – W. Slater, Phineus as Monoposiast, JHS 117, 1997, 203–211.

23 H. Versnel, Transition and Reversal in Myth and Ritual, Inconsistencies in Greek and Roman Religion 2, Studies in Greek and Roman Religion 6. 2 (Leiden 1993) 90–227 with bibl.

24 C. Auffarth, Der drohende Untergang. "Schöpfung" in Mythos und Ritual im Alten Orient und in Griechenland am Beispiel der Odyssee und des Ezechielbuches (Berlin 1991) 202–276.

25 C. Sourvinou-Inwood, Tragedy and Athenian Religion (Lanham 2003) 79–81. Cf. Topper loc. cit. (n. 1).

26 My thanks to Stefan Schmidt and John Oakley for the opportunity to participate in this project.

The Death of Sarpedon: Workshops and Pictorial Experiments

Athena Tsingarida

Attic vase-paintings depicting the young Lycian prince Sarpedon, slain by Patroklos and carried away by the twins Hypnos and Thanatos, have been widely studied. The theme occurs on a handful of vases dating to the Late Archaic and Early Classical periods and becomes the prototype for later depictions on white-ground lekythoi where the corpse of an unidentified male or female is substituted for the body of Sarpedon. Several scholars have dealt with the development, chronology and artistic inventiveness of the subject,[1] and some recent publications also focus on various iconological aspects.[2] In this paper, I would like to discuss the origin, treatment and diffusion of the scene on the corpus of vases dated to ca. 525–470 B.C. for the light it might shed on workshop organization.

In his remarkable study on Exekias' interest in Trojan scenes, J. Boardman already outlined the importance of iconography in the definition of a vase-painter or his studio.[3] Yet, in a recent article devoted to the Penthesilean workshop, R. Osborne argues against this approach, and concludes that "Attic pottery workshops of the 5th century did not specialize in particular scenes", and that "beyond the minimal pairing of a potter and a painter, the workshop had no point".[4] Such a radical conclusion bears further investigation! Thus this study will explore how the development and transmission of a specific subject matter, "The Death of Sarpedon", helps confirm workshop connections deduced mainly on stylistic grounds, while also suggesting further associations between vase-painters or studios, not primarily related in terms of draughtsmanship.

The Death of Sarpedon: A Limited Corpus

Sarpedon is a rare subject in Greek art. The hero is depicted fighting in battle on the Siphnian Treasury at Delphi and on a few Corinthian and Attic vases. The earliest known example of the removal of Sarpedon's body from the battlefield is a red-figure cup by Euphronios which was followed a few years later by Euxitheos' monumental calyx-crater decorated by the same painter and now in Rome (*Fig. 1*). According to the existing evidence, Euphronios is generally credited with the invention of this composition that inspired most contemporary and later red- and black-figure scenes with this subject. Yet, in addition to the securely identified scenes,[5] there are a few vases decorated with a similar composition – a dead hero carried away from the battlefield – that have been interpreted as depicting the dead Memnon taken away by his

Fig. 1 Rome, Villa Giulia (ex-New York, Metropolitan Museum of Art 1972.10.11), side A

winged mother Eos, or as a conflation based on scenes of both the dead Memnon and the dead Sarpedon.[6] Although the identification of these scenes is not the issue of this article, they are occasionally taken into account in the discussion about the treatment of the iconographical subject by vase-painters following Euphronios' production.

The Sources of Inspiration for the "Death of Sarpedon": The Exekian Workshop

The dead warrior carried away from the battlefield is one of the oldest subjects in Attic vase-painting, starting with the representations of Ajax shouldering the body of Achilles. This scene became the most common arrangement for depicting the rescue of the warrior's corpse throughout the Archaic period.

The red-figure calyx-crater decorated by Euphronios at the turn of the 6th century B.C. illustrates a rare treatment of the subject that finds its roots in several compositions used by Exekias and his workshop. On this crater, the dead Sarpedon stretches all the way across the front while he is being lifted by two winged warriors, Hypnos and Thanatos, who each grasp one side of the heavy body and visibly bear the burden of the great weight of the dead hero. The introduction of two figures kneeling to pick up a body in the middle of the battle is known already from a fragmentary cup attributed to Kleitias (*Fig. 2*),[7] but the interest in indicating the difficulty of the task was introduced by Exekias in his representations of Ajax carrying Achilles.[8] From the known material, it is also Exekias or members of his workshop who combined both features: the rendering of the strain of the task and the use of two warriors to lift the corpse. In the middle of the composition on a black-figure amphora in Leipzig (*Fig. 3*),[9] a naked, slightly bearded man is lifted by two comrades whose poses indicate the effort of their task: one at the far right is dragging the body, while the other on the left is bending over it in an attitude very close to that adopted by Hypnos and Thanatos a generation later on Euphronios' crater.

Among earlier red-figure vase-painters, Psiax and Oltos have been seen as "the teachers" of the young Euphronios in Chachrylion's workshop,[10] but Exekias' distinctive black-figure compositions and treatment of subject matter seem to have also influenced Euphronios in some of his scenes. The interest of both painters in rendering human feelings has been acknowledged,[11] but Exekias' approach to narrative also seems to foreshadow the later experiments led by Euphronios. M.B. Moore noted that on his neck-amphora in Munich Exekias reduced the figured scene to its essential by eliminating extra figures, concentrating only on Ajax carrying Achilles, a narrative device unusual in black-figure.[12] Both sides of the amphora are decorated with the same scene, and the composition, although still framed by floral patterns, shows only the central group without companions. It prefigures the arrangement developed by Euphronios on a few neck-amphorae with twisted handles which are decorated with a single scene on, the rendering of which is reduced to a single figure on each side without ground-line and frame.[13]

Another feature further points to iconographical connections between Exekias and Euphronios. Both share a common interest in the Athenian hero Akamas. According to the extant material, Exekias is credited with the introduction of this figure that occurs only very occasionally on black and red-figure vases.[14] In late sixth-century vase-painting, this son of Theseus is known only from the red-figure cup signed by Euphronios who depicts him carrying the dead Sarpedon,[15] but Akamas appears on few vases decorated by vase-painters of the next generation.[16]

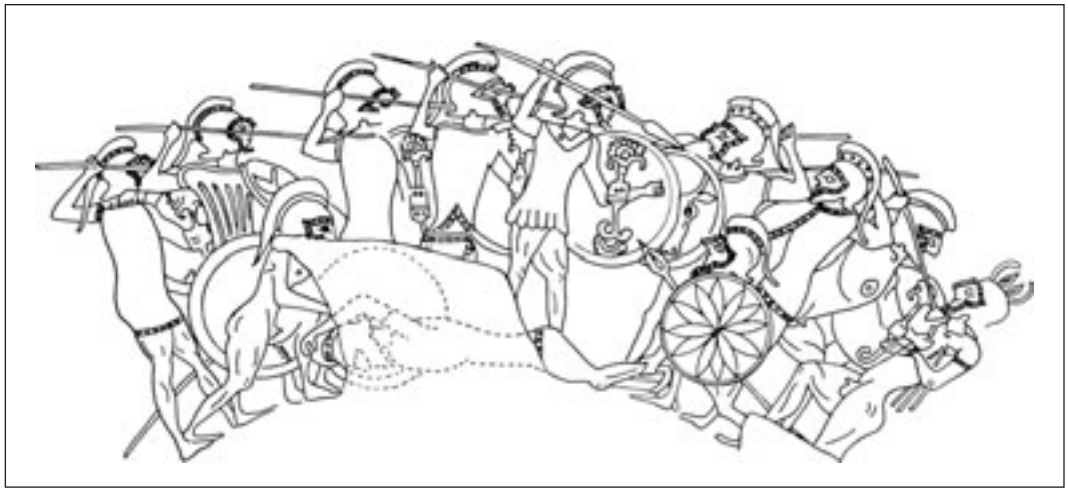

Fig. 2 Manisa, Museum 2137 (from Sardis), Merrythought cup, side A.

Fig. 3 Leipzig, Antikenmuseum T 2176, side A.

The Transmission of the Subject Matter to Late Archaic Red-figure Vase-painters: A Workshop Hallmark?

The composition developed on the monumental calyx-crater by Euphronios became a model for a few contemporary or slightly later vase-painters. From the extant material, three calyx-craters are known which are decorated with scenes that owe much to the image on Euphronios' masterpiece (*Fig. 1*).

The calyx-crater from the Greek necropolis of Pezzino, near Agrigento, was extensively published by P. Arias, who identified the dead hero with Patroklos.[17] Even if this scene may represent a different subject matter, the two compositions share striking similarities that strongly point to Euphronios' influence.[18] In the centre of the Pezzino crater lies the dead hero who is not naked as on Euphronios' crater but covered with a patterned garment. Nevertheless, the rendering of the hero's hair in individual locks drawn in black glaze closely recalls the fair-haired Sarpedon, a feature that has been considered a hallmark of Euphronios' style.[19] As Sarpedon, Patroklos(?) wears only greaves, and his body is posed so as to show the lower foot in a frontal view. Although wingless, the two warriors that lift him are fairly close in appearance to Hypnos and Thanatos. They are long-haired, bearded hoplites whose bent pose suggests the burden of their action. The warrior behind the corpse replaces Hermes but acts like him, while the central group is flanked with two lateral figures playing the same role as Leodamas and Hippolytos in Euphronios' scene. The small winged figure, the *eidolon*, that flies at the back above Patroklos(?), is a further addition to the scene.

Although badly preserved, a calyx-crater in the Getty suggests a similar composition: on one fragment, the head of a bearded and helmeted warrior is preserved along with the left part of a horizontal naked body.[20] The hoplite must be lifting the corpse. M. Robertson proposed to identify the scene as Memnon carried away by Ethiopians,[21] but I prefer to see it as the "Death of Sarpedon", since the preserved warrior does not display any barbarian or negroid features but rather a facial rendering close to those seen on vases painted by Euphronios or Onesimos.

In the case of a calyx-crater in the Louvre (*Fig. 4*), the "Death of Sarpedon" is clearly identified by inscriptions.[22] On this vase, details in the composition are significantly different from Euphronios' scene: the subject matter is limited to a central core consisting of the dead warrior and two winged figures and the downward direction of the *eidolon* suggests that the body is being deposited in Lycia and not lifted from the battlefield;[23] Hypnos and Thanatos are not warriors but naked winged figures, and their pose is slightly different from their counterparts on Euphronios' crater. The echo of the composition on the latter, nevertheless, suggests that his experiments were not unknown to the painter of the Louvre crater.

The influence of Euphronios' production on these scenes has been generally acknowledged in earlier literature, but no study raised the question of how these iconographical conventions might have been passed on from one painter to another. There is, however, evidence sug-

Fig. 4 Paris, Musée du Louvre G 163, side A.

gesting that these iconographical experiments were transmitted within the ambit of the workshop where Euxitheos made his calyx-craters.

The craters in Agrigento and in the Getty have been attributed to the "Pezzino Group",[24] while the one at the Louvre is given to the Eucharides Painter.[25] The "Pezzino Group" was named by J. D. Beazley after the calyx crater in Agrigento and consists of a small number of vases stylistically connected with one another, that are considered to be decorated by "followers" or "adherents" of the Pioneer Group[26] and "akin to the earliest work of the Kleophrades Painter".[27] Regarding the Eucharides Painter, only a very loose connection with the Pioneers is noted by E. Langridge-Noti, namely in the painter's pictorial tradition and the interest he occasionally shows in the rendering of the human body on some of his amphorae.[28] Robertson, meanwhile, notes other affinities with the style of the Berlin Painter.[29]

As far as decoration is concerned, one aspect suggests a workshop connection between the "Pezzino Group" and the red-figure vases by the Eucharides Painter: the use of the same distinctive and elaborate floral ornaments. Below the torus rim of the calyx-crater in Agrigento, there is a frieze of addorsed palmettes with pointed central patterns and lyre-form tendrils surrounding them. These are also known from two neck-amphorae assigned to the Eucharides Painter.[30] A more direct link between the painters who decorated the Agrigento and Getty calyx-craters discussed above, however, occurs in the potter's work since both vases were assigned to the same hand.[31]

A closer look at the calyx-craters attributed to Euxitheos and decorated by Euphronios tells us more about workshop associations (*Fig. 5a–e*). The torus rim of the two craters, Berlin F 2180 and Louvre G 33 (*Fig. 5 b.c*) recall that of the Agrigento (*Fig. 5 a*) and the Louvre craters.

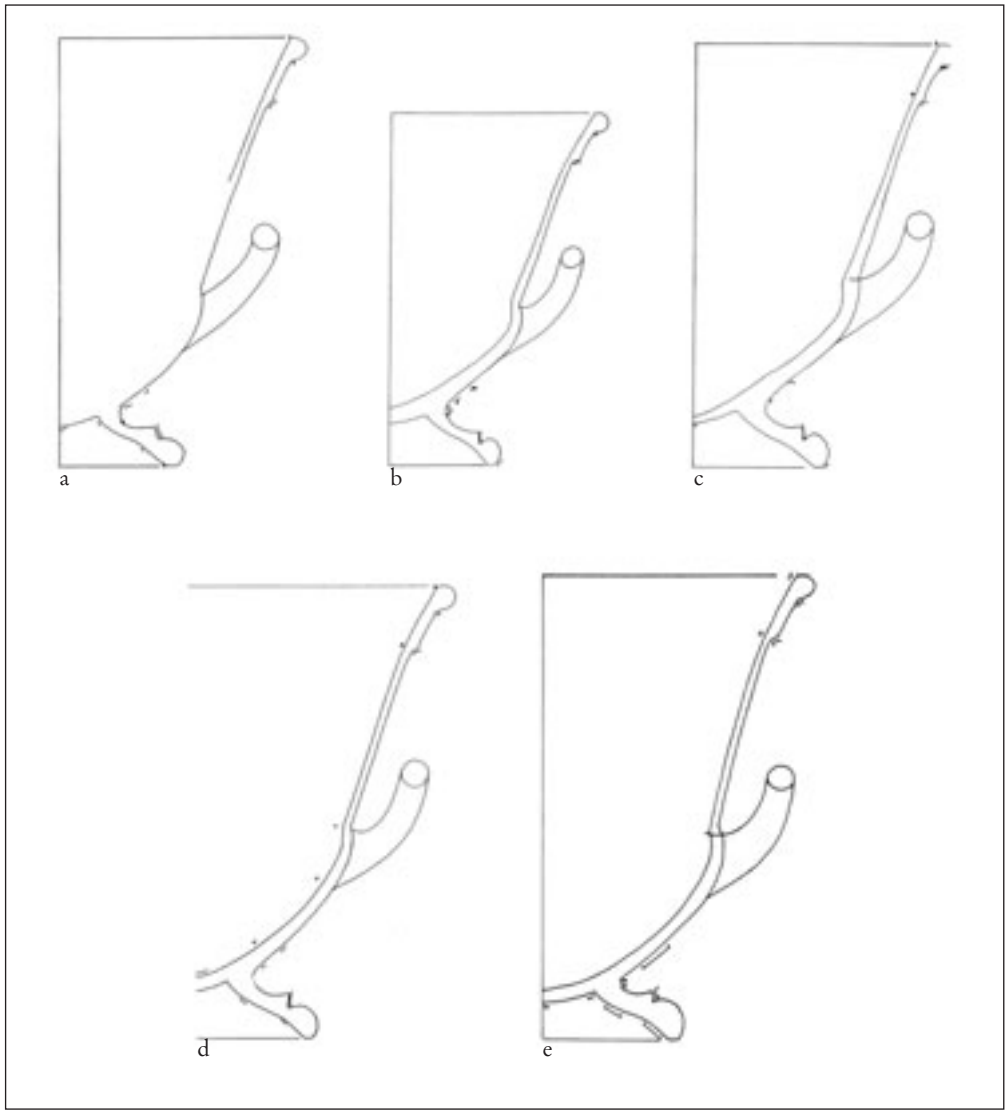

Fig. 5 a–e Profile drawings: (a) Agrigento, Museo Archeologico Regionale C 1956; (b) Berlin, Antikensammlung F 2180; (c) Paris, Musée du Louvre G 33; (d) Paris, Musée du Louvre G 103; (e) Rome, Villa Giulia (ex-New York, Metropolitan Museum of Art 1972. 11. 10).

Fig. 6 London, British Museum E 12.

Both decorated by Euphronios and made by Euxitheos. The foot in two degrees of the Pezzino and Louvre craters displays a rounded torus with an oblique member above, also distinctive of Euxitheos' potter-work.[32] These features may indicate that both the Agrigento and Louvre calyx-craters are related with Euxitheos' workshop. Further evidence for an association between vases decorated by the so-called Pezzino Group and the potter Euxitheos is also provided by the cup, Naples Stg 5, attributed to this Group by Beazley,[33] and cautiously assigned to the potter Euxitheos by H. Bloesch.[34]

We now turn to the "Sleep and Death Cup" in the British Museum, attributed to the Nikosthenes Painter (*Fig. 6*).[35] It is important to quote Beazley's comment on this cup: "I think that this splendid cup cannot be denied to the Nikosthenes Painter, in spite of its being on altogether a different level from even the better pieces in the list of works. The artist would for once be doing his very best; perhaps *copying* work by another, although to affirm this would not be fair."[36] The discovery of the Sarpedon calyx-crater now in Rome strengthens the possibility of Euphronian models for this cup, although variations from the Eurphronian model appear in the depiction of Hypnos and Thanatos and in the addition of female figures. The influence of Euphronios on the Nikosthenes Painter has been already pointed out by M. Denoyelle and D. Williams, who noticed the similarity of some of their figures, compositions and even techniques, such as the use of dilute glaze to suggest shading on stomach muscles; the last is clearly borrowed by the Nikosthenes Painter from Euphronios' works.[37] Regarding the Nikosthenes Painter, it is not mainly the style of drawing that attests to a relationship between both painters but rather the composition consisting of isolated figures in distinctive poses and the techniques of decoration that find parallels on the monumental craters decorated by Euphronios.

But what does "a copy" means in terms of workshops connections? Is there any evidence that at some stage of their careers Euphronios and the Nikosthenes Painter belonged to the same group of potters and painters? The London cup bears the signature of Pamphaios *epoiesen*, a potter who is generally associated with Nikosthenes and who is credited for carrying over the red-figured production of the workshop towards the end of the 6th century B. C.[38] The cups decorated by Euphronios, on the other hand, have been generally attributed to the potter Cachrylion.[39] A further investigation of Pamphaios' work on the London cup, however, leads us to a surprising observation. In his chapter devoted to the potter, H. Bloesch puts aside this vase,[40] and notes that according to its shape, it is a late work that shares distinctive features in the profile of the foot with two cups[41] attributed to the workshop of Euphronios that were made when he turned

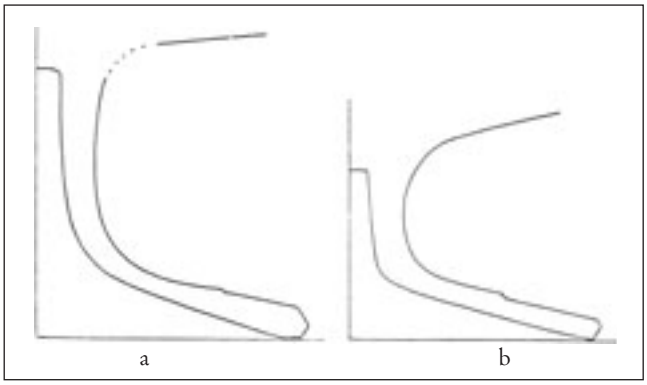

Fig. 7 a–b Profile drawings: (a) London, British Museum E 12; (b) London, British Museum E 46.

to only potting (*Fig. 7a–b*).[42] This paper is not the place to discuss the meaning of the word *epoiesen*, but according to Bloesch, it seems that at the end of his career Pamphaios had close relationships with other potters, such as Euphronios, whom he imitates. This suggests the possibility that the old Pamphaios worked for a time in the workshop of the potter Euphronios, which might help to explain why the Nikosthenes Painter, who is closely associated with Pamphaios, borrowed from Euphronios. A fragmentary red-figured cup, an early work by Onesimos[43] also displays a similar composition and further confirms that the painter borrowed the subject and its treatment through Euphronios' potter's workshop.

The Transmission of the Subject Matter to Late Archaic Black-figure Vase-painters: The Case of the Diosphos Painter

The depiction of the dead Sarpedon carried by two winged or wingless warriors continues to be used on small black-figure vases, especially lekythoi, until ca. the middle of the 5th century B. C. Scholars already have noted that most black-figure vase-painters drew on more than one model, combining or even conflating different subjects such as Memnon and Sarpedon in a rather careless, hasty style.[44] Yet, among the extant material, two early fifth-century neck-amphorae attributed to the Diosphos Painter are of particular interest for our purpose. They take over the subject introduced by Euphronios – the dead Sarpedon carried by two hoplites – but employ several variations from this initial tradition. On the vase in New York[45] the painter depicts wingless warriors and a bearded, naked Sarpedon that reminds us of the composition used by Euphronios on his red-figure cup, while the flying eidolon and the contrast in age between Hypnos and Thanatos recall the figures seen on the cup by the Nikosthenes Painter and the calyx-crater in the Pezzino Group. A similar diversity in the sources of inspiration is reflected on the neck-amphora in the Louvre (*Fig. 8*): Hypnos and Thanatos are both young and armed as on the Nikosthenes Painter cup, while the pose of the young corpse along with the downwards motion of the eidolon recalls the composition drawn by the Eucharides Painter.[46]

Fig. 8 Paris, Musée du Louvre F 388.

The scenes by the Diosphos Painter take into account different components that are clearly derived from a later stage in the development of the subject matter. Although it is extremely difficult to provide evidence for a direct link between the Diosphos Painter and earlier, or contemporary red-figure workshops, there are features other than the depiction of the "Death of Sarpedon" that reflect a deeper knowledge and interest in the part of this painter towards the experiments made by Euphronios and his followers. In her study on the Diosphos Painter, C. Jubier points to several compositions, distinctive figures or motives and even techniques such as the use of semi-outline, that are combined on a few of the painter's vases and may well depend on the tradition used on other vases such as the calyx-craters of Euphronios.[47]

These borrowings find close parallels to those made by the Nikosthenes Painter from Euphronios, and probably suggest a similar link between the Diosphos Painter and a leading contemporary red-figure workshop. Regarding the Diosphos Painter and his relation with red-figure, scholars noted that the Berlin Painter in his early stage may be associated with several potters of small vases (the doubleen, Nolan amphorae and lekythoi), who worked with both black-figure and red-figure vase-painters such as the Edinburgh[48] and the Dutuit Painters;[49] the latter is also connected by J. D. Beazley to "the Circle of the Diosphos Painter".[50] In a recent article on doubleens, C. Jubier points to a further possible link between the Diosphos and the Berlin Painters: they both share a common interest in decorating a rare shape, that of the *very fat* amphora, of which only ten examples are known, seven of which are attributed to the Diosphos Painter and two to the Berlin Painter.[51] Recent research has shown that the early Berlin Painter had an interest in decorating craters based on Euphronian models.[52] I am inclined to feel that if there were a workshop connection which resulted in the transmission of distinctive compositions and figures to the Diosphos Painter, it is probably a connection with the Berlin Painter's workshop.

Concluding Remarks

A brief look at the development and transmission of a specific subject, the "Death of Sarpedon", reveals several things. It shows that painters did not simply copy an appealing scene or composition from a famous contemporary painter but drew their inspiration from a companion with whom they shared, at least occasionally, workshop's connections. It has been shown, indeed, that iconographical links between painters such as the Eucharides or the Nikosthenes Painter who do not share the same style of drawing might be explained through their association with the same potters (Euxitheos and Euphronios himself). If a workshop may be defined as an establishment composed of a group of painters working under one or several master potters,[53] than the members of the workshop may specialize in a distinctive iconography and composition, such as the "Death of Sarpedon".

The study of iconography also points to the leading role played by specific shapes within a vase-painter's work. Calyx-craters are important and popular vases within Euphronios' production. This paper has helped to demonstrate that they were the most common shape for inspiring contemporary vase-painters and their followers. It confirms a feature already noted by M. Robertson when he studied the Pioneers and their followers. I quote: "I find it reasonable to picture a young painter when he undertook the decoration of an amphora looking to Euthymides, of a calyx-crater to Euphronios".[54] Finally this study has shed further light on workshop connections between leading red-figure vase-painters and their second-ranked fellows and bears out the existence of workshop relations between contemporary red- and black-figure vase-painters.

PHOTO CREDITS

Fig. 1 Photo: after D. von Bothmer, Greek Vase Painting, 2nd ed. (New York 1987) 34.
Fig. 2 Drawing after N.H. Ramage, A Merrythought Cup from Sardis, AJA, 87, 1983, Fig. III.2.
Fig. 3 Photo: © Antikenmuseum Leipzig.
Fig. 4 Photo: © Musée du Louvre.
Fig. 5 a–e Profile drawings after Huber loc. cit. (n. 32) figs. 13–16. 18; plate prepared by N. Bloch.
Fig. 6 Photo: after Williams (supra n. 37) 85, Fig. 7.
Fig. 7 a–b Profile drawings after Bloesch loc. cit. (n. 34) pl. 19, 1b; pl. 21, 1b.
Fig. 8 Photo: © Musée du Louvre.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Stefan Schmidt and John Oakley for inviting me to this congress and for their patience in collecting my contribution. Many thanks are due to H. Mommsen, A. Lezzi-Hafter and E. Langridge-Noti for their useful comments and for sharing their knowledge of workshops and vase-painters with me. A special acknowledgement is addressed to Dyfri Williams for his comments and discussion on the text. My paper is much indebted to the working sessions of a research program between L'Université Libre de Bruxelles and the University Paul Valéry-Montpellier III on "La transmission des savoirs artisanaux" that was funded by the French Community (Belgium) and the CNRS (France). I owe a lot to the comments of all the participants in this program, but especially to my friends and colleagues, Susanna Sarti and Cécile Jubier. I would also like to acknowledge H.-P. Müller (Leipzig), A. Coulié (Paris) and A. Kardianou for help in obtaining photographs. Last but not least, I am very grateful to N. Bloch (Brussels) who, with her usual kindness and friendship, prepared the illustrations and drawings for this paper.

NOTES

1 D. von Bothmer, The Death of Sarpedon, in: S.L. Hyatt (ed.), The Greek Vase (New York 1981) 63–80; for a survey of the scenes with Hypnos and Thanatos with extant bibliography, H.A. Shapiro, Personifications in Greek Art. The Representations of Abstract Concepts 600–400 B.C. (Kilchberg 1993) 132–147.
2 M. Turner, Iconology vs. Iconography: The Influence of Dionysos and the Imagery of Sarpedon, Hephaistos 21/22, 2003/2004, 73–79.
3 J. Boardman, Exekias, AJA 82, 1980, 11–25.
4 R. Osborne, Workshops and the Iconography and Distribution of Athenian Red-figure Pottery: A Case Study, in: S. Keay – St. Moser (eds.), Greek Art in View. Studies in Honour of Brian Sparkes (Oxford 2004) 87.
5 For the list of the vases decorated with the Death of Sarpedon see Shapiro loc. cit. (n. 1) 132–147; E. Mintsi, Hypnos et Thanatos sur les vases attiques (520–470 av. J.-C.), Histoire de l'Art 15, 1991, 10; add to their lists, a black-figure olpe, Sydney, Nicholson Museum 98.150, J.H. Oakley, A New Black-figure Sarpedon, in: A.J. Clark – J. Gaunt (eds.), Essays in Honor of Dietrich von Bothmer (Amsterdam 2002) 245–248.
6 H.A. Shapiro loc. cit. (n. 1) 138–140.
7 N.H. Ramage suggests that the two nude warriors might be Hypnos and Thanatos: A Merrythought Cup from Sardis, AJA, 87, 1983, 456.
8 Philadelphia, University Museum MS 3442: ABV 145, 14; Munich, Staatliche Antikensammlungen 1470: M.B. Moore, The Amasis Painter and Exekias: Approaches to Narrative, in: Papers on the Amasis Painter and His World (Los Angeles 1984) 158–159.
9 Attributed either to the Group E (CVA Leipzig 2, 17 pl. 11) or to "the Manner of Exekias" (D. von Bothmer, Beazley Archive no. 1908).
10 J.R. Mertens, Some New Vases by Psiax, AntK 22, 1979, 36; D. von Bothmer, Euphronios: les nouveaux témoignages, in: Euphronios peintre à Athènes au VIe siècle avant J.-C. (Paris 1990) 19.
11 See recently, A. Tsingarida, Soif d'émotions. La représentation des sentiments dans la céramique attique des VIe et Ve siècle av. n. ère, RBelgPhilHist 79, 2001, 5–30.
12 Munich, Staatliche Antikesammlungen 1470: ABV 144, 6; M.B. Moore, Exekias and Telamonian Ajax, AJA 84, 1980, 430–431.
13 E.g., St. Petersburg, Hermitage Museum B 2351: ARV² 18, 2; Paris, Musée du Louvre MNB 1150 (G107): ARV² 18, 1; Paris, Musée du Louvre Cp 11071: ARV² 15, 10; for illustrations see Euphronios peintre loc. cit. (n. 10) 131–133 no. 17; 137–139 no. 19; 144– 146 no. 22; for other fragmentary examples, ibid. 128–130 no. 16; 134–136 no. 18; 143 no. 21; 147–148 nos. 23. 24.
14 The Beazley Archive Database displays only 16 vases (black- or red-figure vases) with the inscribed name Akamas. Exekias, Berlin, Antikensammlung F 1720: Boardman loc. cit (n. 3) 15–16; a new fragment with Akamas, also attributed to Exekias is Malibu, J. Paul Getty Museum 78.AE.305: A. McKay, A

New Exekian Fragment, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 1, 1983, 39–40; F. Brommer, Herakles und Theseus auf Vasen in Malibu, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 2, 1985, 228.

15 Location unknown, ex Nelson Bunker Hunt collection, Euphronios peintre loc. cit. (n. 10) 168–169 no. 34.

16 In Late Archaic red-figure, the figure lifting the dead Sarpedon appears on the cup by Euphronios, while the hero takes part in episodes from the Iliupersis on vases of the following generation: Rome, Villa Giulia, ex Malibu, J. Paul Getty Museum 82.AE.362 and fragments (Onesimos): Beazley Archive no. 13 363; London, British Museum E 458 (Myson): ARV² 239, 16; 237. 238; Paris, Musée du Louvre G152 (Brygos Painter): ARV² 369, 1; 398. 1648; Para 365.

17 Agrigento, Archaeological Museum C 1956: P. Arias, Morte di un Eroe, ArchCl 21, 1969, 190–209; for the discussion on the subject matter, see especially 196–199.

18 Already pointed out by von Bothmer loc. cit. (n. 1) 78–79.

19 M.B. Moore, The Berlin Painter at Troy, Greek Vases in the Getty Museum 6, 2000, 182.

20 Malibu, J. Paul Getty Museum 76.AE.108.10, 76.AE.102.10, 76.AE.102.9 (foot).

21 M. Robertson, The Berlin Painter at the Getty Museum and Some Others, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 1, 1983, 67–68.

22 Paris, Musée du Louvre G 163: ARV² 227, 12. For the reading of the inscriptions, von Bothmer loc. cit. (n. 1) 80 Postscript; D. von Bothmer, Euphronios and Memnon? Observations on a Red-figured Fragment, MetrMusJ 22, 1987, 9–10.

23 For the reconstruction of the eidolon, von Bothmer loc cit. (n. 22).

24 Agrigento, Museo Archeologico: ARV² 32, 2; Malibu, J. Paul Getty Museum 76.AE.108.10, 76.AE.102.10, 76.AE.102.9 (foot), attributed to the "Pezzino Group" by J.R. Guy: Robertson loc. cit. (n. 21) 67.

25 Paris, Musée du Louvre G 136: ARV² 227, 12.

26 ARV² 13.

27 ARV² 32.

28 E.M. Langridge-Noti, The Eucharides Painter and His Place in the Athenian Potter's Quarter (Diss. Princeton University 1993). I would like to thank warmly Elizabeth Langridge for sending me the concluding chapter of her unpublished thesis. Amphorae: London, British Museum E 278 (ARV² 226, 2) and E 279 (ARV² 226, 1).

29 M. Robertson, The Art of Vase-painting in Classical Athens (Cambridge 1992) 119–120.

30 Paris, Musée du Louvre G 202: ARV² 226, 4; Brussels, MRAH A 721: ARV² 226, 5; for a drawing of the pattern see J.D. Beazley, The Master of the Eucharides-Stamnos in Copenhagen, BSA 18, 1911–1912, 231 Fig. 6 no. 16.

31 S. Frank, Attische Kelchkratere. Eine Untersuchung zum Zusammenspiel von Gefäßform und Bemalung (Frankfurt am Main 1990) 146 nos. 50–51.

32 For Euxitheos' calyx-craters, see K. Huber, Werkstattgesellen – Zur Produktion früher Kelchkratere, in: I. Wehgartner (ed.), Euphronios und seine Zeit (Berlin 1992) 65–68. Huber also attributes the crater Berlin F 2180 to Euxitheos; contra von Bothmer loc. cit. (n. 10) 58.

33 ARV² 32, 4.

34 H. Bloesch, Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils (Bern 1940) 44 no. 2: "perhaps potter Euxitheos", in the Eukleo Class.

35 London, British Museum E 12: ARV² 126, 24.

36 ARV² 126, 24.

37 M. Denoyelle, Autour du cratère en calice Louvre G 110, signé par Euphronios, in: M. Denoyelle (ed.), Euphronios peintre (Paris 1992) 54–57; D. Williams, Euphronios Contemporary Companions and Followers, in: ibid. 84–85.

38 For Pamphaios, see also H. R. Immerwahr, The Signatures of Pamphaios, AJA 88, 1984, 340–352.

39 Von Bothmer loc. cit. (n. 10) 18–19; and A. Tsingarida, Vases for Heroes and Gods. Production and Use of Early Red-figure Phialai and Parade Cups, in: A. Tsingarida (ed.), Shapes and Uses of Greek Vases (Brussels 2009) in press.

40 Bloesch loc. cit. (n. 34) 68 no. 37.

41 London, British Museum E46 attributed to the potter Euphronios by Bloesch loc cit. (n. 34) 75 no. 24; the decoration is connected with the Proto–Panaetian Group, ARV² 315, 1; attributed to Onesimos by D. Williams, CVA British Museum 9, 15 no. 2. Florence, Museo Archeologico, Vognonville 61: Bloesch loc cit. (n. 34) 78 no. 36.

42 For Euphronios as a vase-painter and potter, see D. Williams, Euphronios du peintre au potier, in: Euphronios peintre loc. cit. (n. 10) 33–37.

43 New York, von Bothmer: ARV² 1701 and Florence 7 B 36: CVA Firenze 1 III I Taf. 7, 135; 24, *; D. Williams, The Ilioupersis Cup in Berlin and the Vatican, JbBerlMus 18, 1976, 20–22. I thank Dyfri Williams for drawing my attention to this cup.

44 See, for instance, the lekythos, Athens, National Museum 505, attributed to the Haimon Painter (ABV 564, 580) on which two winged warriors carry a corpse; a female figure is shown on the back, and Hermes on the left side.

45 New York, MMA 56.171.25: ABL 239, 137 for the identification of the scene, see Shapiro loc. cit. (n. 1) 136.

46 Paris, Musée du Louvre F 388: ABL 238, 133.

47 Compare for instance, the pose, anatomy and outline technique for Herakles and the Lion on the lekythos, Paris, Musée du Louvre MNB 909 (ABL 253, 70) and those in the same scene by Euphronios on his calyx-crater, Paris, Louvre G 110 (ARV² 14, 3); Herakles and Athena on the lekythos, Rome, Villa Giulia 50561 (ABL 226, 9) and their counterparts on the calyx-crater, ex-Leon Levy collection (Location unknown: Euphronios peintre loc. cit. [n. 10] 96–101 no. 6): C. Jubier, Les peintres de Sappho et de Diosphos, structure d'atelier, in: M.-Chr. Villanueva Puig – F. Lissarrague – P. Rouillard – A. Rouveret (eds.), Céramique et peinture grecques. Modes d'emploi (Paris 1999) 182–184. 186 Fig. 4; for further parallels see C. Jubier, La production du peintre de Sappho dans l'atelier des peintres de Sappho et de Diosphos: parcours d'un artisan à figures noires parmi les ateliers athéniens de la fin de l'archaïsme (PhD thesis, Université Paul Valéry – Montpellier III 1996) 170–172. I would like to thank Cecile Jubier for providing me with a copy of her unpublished thesis and for sharing with me her deep knowledge of the Diosphos Painter's workshop.

48 E.g. the Berlin Painter probably decorated doubleens by the same potter as the Edinburgh Painter: D.C. Kurtz, Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters (Oxford, 1975) 14.

49 See ARV² 201, 62 and 226, 4; ARV² 211, 189 and 307, 17; D.C. Kurtz, The Berlin Painter (Oxford 1983) 77. 107.

50 ARV² 306.

51 C. Jubier-Galinier, Les ateliers de potiers: le témoignage des *doubleens amphorae,* in: Tsingarida loc. cit. (n. 39).

52 Robertson loc. cit. (n. 29) 80–81: Corinth, Archaeological Museum CP 436, 1671, 1675, 1716, 2617, ARV² 205, 115. 116; Malibu, J. Paul Getty Museum 77.AE.105 and fragments: M.B. Moore, The Berlin Painter and Troy, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 6, 2000, 159–186; scattered in various collections, including Basel, Cahn: Para 344,116bis; Paris, Louvre G 193.

53 For the difficulty in defining the organization of the Athenian workshops, see M. Robertson, The Pioneers in Context, in: I. Wehgartner (ed.) Euphronios und seine Zeit (Berlin 1992) 132–139.

54 Robertson loc. cit. (n. 29) 60–61.

Warum heute noch Malerzuschreibungen? Das Beispiel Lydos

Bettina Kreuzer

Für manche Kollegen und Interessierte waren und sind Malerzuschreibungen ein nur Eingeweihten verständlicher Weg, Ordnung in die überwältigende Zahl an Vasen zu bringen und die hinter den Werken stehenden Persönlichkeiten zu erfassen. Nach teilweise heftigen Auseinandersetzungen wird die Methode heute weitgehend akzeptiert:[1] Ihr Einsatz erlaubt uns schließlich – über das unmittelbare Umfeld von Malern und Töpfern hinaus – Einblicke in die zeitgenössische Gesellschaft und ergänzt auf diesem Wege manche aus historischen Quellen gewonnenen Erkenntnisse. «Das Beispiel Lydos» ist ein weiterer Beitrag, Malerzuschreibungen auch in Zukunft mit Gewinn für alle einzusetzen.

Ohne weitere Vorbemerkungen gelten die folgenden Beschreibungen und Analysen der Bilder des Lydos und seiner Werkstatt deshalb weniger noch einmal der Frage nach der Berechtigung des von Beazley vorgegebenen Weges; es geht vielmehr um die Frage, welchen Gewinn wir aus der Erkenntnis ziehen, dass nicht Lydos selbst, sondern ein ihm nahe stehender Kollege ein Bild in einer Weise gestaltet hat, das von des Meisters ebenfalls erhaltenem (Vor)Bild in ganz charakteristischer Form abweicht. Eine Antwort erhalten wir, wenn wir solche Unterschiede in ihrem Verhältnis zum ‹Mainstream› analysieren: So formieren sich nämlich jene Grenzen gesellschaftlich akzeptierter – für die Käufer also akzeptabler – Verhaltensnormen, innerhalb derer sich der Maler bewegen kann; die Auswahl ist Ausdruck seiner Persönlichkeit.

Bislang wird das Werk eines Malers[2] – wie jenes des Lydos 1976 durch Michalis Tiverios[3] – im Hinblick auf seine Ausbildung,[4] seinen Stil, seine ikonographischen Vorlieben und das Spektrum seiner Gefäßformen untersucht. Formanalysen sind besonders geeignet, Werkstätten zu erfassen.[5] Form, Stil und Ikonographie illustrieren nicht nur Verbindungen zu anderen Werkstätten und damit Wege der Inspiration und Abhängigkeit, sie liefern auch Anhaltspunkte für die Chronologie der jeweiligen Werkstätten und Maler. Das Ergebnis ist im besten Falle die Rekonstruktion eines Teils der antiken Wirklichkeit. Darüber hinaus gewährt uns die Analyse einen Blick auf die Persönlichkeit hinter den Bildern. Diese ist in vielen Fällen vielleicht eher unspektakulär, doch ist es gerade die zweite Reihe der Maler, der wir unsere Kenntnisse über Erfolg oder Misserfolg neuer Themen oder Bildformen verdanken.

Dies ist der Stand der Dinge. Wenden wir uns nun der eigentlichen Fragestellung zu:

Was haben wir davon, wenn wir wissen, wer für dieses Bild als Maler verantwortlich zeichnet? Weshalb sollte es uns nicht genügen, die Bilder – die auch ohne Malerzuschreibung einigermaßen genau datierbar sind – zu sammeln und in ihren jeweiligen Zeitkontext zu stellen?

Lydos

Lydos arbeitete in den Jahren zwischen 560 und 540 als Kopf einer großen Werkstatt, innerhalb derer viele Maler in oft wenigen bis einzelnen Arbeiten erkannt wurden.[6] Wenden wir uns zunächst einigen Bildern zu, die uns einen Einblick in die Arbeitsweise und Vorstellungswelt des Lydos erlauben, und deren Besonderheiten im Vergleich mit seinen Werkstattkollegen und Zeitgenossen deutlich werden.

Eingerahmt von vegetabilen Streifen und einem untergeordneten Tierfries, wählt der Maler für das Hauptbild seiner frühen Bauchamphora im Louvre auf der Vorderseite zwei Szenen aus der Iliupersis.[7] Links hat sich Kassandra zum Standbild der Athena geflüchtet, doch Aias hat sein Schwert bereits zum finalen Stoß erhoben. Die zweite Szene ist ebenso endgültig: Trotz allen Flehens liegt Priamos' Körper bereits leblos hingestreckt auf dem Altar, eine Frau berührt seinen Kopf. Neoptolemos hat den kopfüber hängenden Knaben Astyanax am Fuß gepackt und wird ihn auf seinen Großvater schleudern, eine Aktion, deren Gewalt die Greifenprotome auf dem Schild des Griechen noch unterstreicht.[8]

Beide Episoden in Troja eint der Frevel gegen die Götter, deren Sphäre durch Götterstatue und Altar angedeutet werden. Diese inhaltliche Übereinstimmung[9] wird den Maler zu seiner Wahl veranlasst haben, die er durch die Komposition – Rücken an Rücken gehen die beiden griechischen Heroen vor – unterstreicht: Lydos packt sie

in eine kontinuierende Bilderzählung, und dies erstmals in Athen.[10]

Übrigens ist gerade das Verhalten des Aias in der unmittelbar nach Lydos folgenden Malergeneration Gegenstand des Interesses, in der E-Gruppe ebenso wie beim Princeton-Maler. Bedenkt man die historischen Umstände, die in den Jahren um 560 das Gefüge der Polis Athen erschütterten, so liest sich die Konzentration von menschlicher Normverletzung einzelner ‹Heroen› als mythischer Kommentar zur Zeitgeschichte. Insofern folgt Lydos dem Beispiel des Klitias, mit dem er – bereits von Tiverios konstatiert – in enger Verbindung stand.[11]

Beide Bilder sind in den 60er Jahren des 6. Jhs. erstmals auf Vasen bezeugt. Die Darstellung von Aias und Kassandra verwendet etwa gleichzeitig auch der C-Maler im Innenbild seiner Sianaschale in London.[12] Lydos selbst wandte sich später ein zweites Mal Priamos zu.[13] Nun sitzt der König – noch am Leben – auf dem Altar. Trotz aller Bitten wird Neoptolemos nicht nur Astyanax töten, den er bereits am Bein gepackt hat, sondern auch Priamos selbst, der so zum Zeugen und Opfer wird. Das Drama ist auf diese Weise gegenüber der Fassung im Louvre noch gesteigert. Die andere Bildhälfte widmet der Maler der Begegnung zwischen Menelaos und Helena, die angesichts des nach oben gestreckten Schwertes und der Geste Helenas bereits entschieden ist. Sie, die den Anlass für den Krieg bot, muss also nicht mit dem Leben bezahlen. Beide Szenen sind hier nicht nur erstmals in der attischen Vasenmalerei zu sehen, sie sind auch in einem Bild vereint. Nehmen wir die Gegenseite der Berliner Amphora hinzu, so haben wir darüber hinaus auch den ersten Beleg eines zeitlichen Kontinuums, das hier auf die beiden Seiten des Gefäßes verteilt wurde.[14]

Lydos erweist sich also bereits hier also als origineller junger Maler, der mythische Episoden nicht nur in mitreißende Form bringt, sondern sie auch inhaltlich kongruent verknüpft.

Voraussetzung der Auseinandersetzungen um Troia war das Parisurteil (*Abb. 1*).[15] Gleich mehrmals hat Lydos es als Thema gewählt, und auch in seiner unmittelbaren Umgebung ist es sehr populär.

Immer flieht Paris am rechten Bildrand vor Hermes und drei äußerlich identischen Frauen.[16] Die Göttinnen sollen also nicht unterscheidbar sein, andernfalls hätte Lydos zumindest durch Beischriften für Klarheit sorgen können. Je nach Platz fungieren weitere Figuren – ohne jeden Bezug zur eigentlichen Handlung – als Vertreter der zeitgenössischen Lebenswelt.[17] Nur auf der frühen Halsamphora in Florenz[18] ist ein weiteres Element eingefügt, eine Eule, die zwischen Hermes' Beinen steht und durch ihr frontales Gesicht eine Verbindung zum Betrachter herstellt.

Abb. 1 Halsamphora Florenz 70995.

Dass Paris keine Entscheidung treffen möchte, ist in Athen seit den Tagen des KX-Malers nichts Neues.[19] Andererseits ist Flucht nicht immer die Lösung: Auf einer Halsamphora in Malibu, der Arbeit eines Lydos nahe stehenden Kollegen, reichen sich Hermes und Paris die Hand, begegnen sich also in bestem Einvernehmen.[20] Auch hier ist die Eule präsent, und sie erscheint darüber hinaus im Werk des Lydos noch in einem anderen Kontext, dem Kampf des Theseus gegen den Minotauros, ein Ereignis von zentraler Bedeutung für die Sicherung der Zukunft Athens (*Abb. 2–3*).[21] In diesem Kontext überrascht die Eule nicht, ist sie doch gleichzeitig in anderen Bildern Begleiterin der Stadtgöttin.[22] Lydos verzichtet jedoch auf die Anwesenheit der Göttin – auch Herakles muss übrigens seine Taten alleine bestehen –, und so könnte die Eule die Stelle als ihre Repräsentantin einnehmen.[23] Im Parisurteil sind allerdings beide vertreten; deshalb wird die Eule hier – wie später – die Polis Athen verkörpern und den Betrachter auffordern, das Thema zu Athen in Beziehung zu setzen. Dies ist nicht schwierig angesichts des Themas Streit: Der mythische – eine Warnung an die Menschen – endete in einem grausamen Krieg, der reale entzweit immer wieder Athens Gesellschaft, die Solons Reformen nur kurzfristig hatte einen

können.[24] Die drei Göttinnen erscheinen in allen zeitgenössischen Bildern des Themas als Einheit; tatsächlich folgen sie jedoch ihren eigenen Interessen, und sie sind die handelnden, die entscheidenden Figuren. Insofern mag die Darstellung in dem einen oder anderen Betrachter den Gedanken an die politisch agierenden Fraktionen in Athen geweckt haben.

Anders als seine Vorgänger und Zeitgenossen wählt Lydos also keine Beischriften, Attribute oder Emotionen als Hinweise auf eine konkrete Lesart seines Bildes, er schafft mit der Eule ein abstraktes Symbol.

Gemeinschaftsdenken und Ordnung waren die Voraussetzungen für den Sieg der Götter über die Giganten.[25] Auf dem monumentalen Dinos,[26] der als Weihgabe an Athena auf die Akropolis von Athen gelangte, präsentiert Lydos in einer dichten Folge von Kämpfern; wechselnde Richtungen und Überschneidungen sorgen für eine abwechslungsreiche Rhythmisierung und zwingen den Betrachter zu genauem Hinschauen. Im Zentrum steht der Wagen, der den wichtigsten Teilnehmer trägt, Herakles; an seiner Seite sind Zeus und Athena. Diese Gruppe hat den größten Teil der Gegner auf sich gezogen, die meisten sind bereits in die Flucht geschlagen. Während das eine Ende des Frieses aus konventionellen Zweiergruppen besteht (Hephaistos und Aristaios, Aphrodite und Mimos), sorgt Poseidon am entgegen gesetzten Ende mit seinem Gespann für einen weiteren Höhepunkt: Vor ihm hat der Maler einen riesigen, mit Zweigen bestückten Felsblock eingefügt, die Insel Nisyros, die der Gott gegen seine Feinde schmettert. Dagegen wirkt der Brocken in der Hand des vordersten Giganten harmlos: Eine offensichtlich unwirksame Waffe. Diese – auch in den Details sehr sorgfältige – Wiedergabe der Gigantomachie ist nicht die einzige in den Jahren um 550, weitere sind ebenfalls auf die Akropolis gelangt,[27] doch ist sie die ausführlichste und im Hinblick auf Poseidons Auftritt singulär.[28]

Wie seine Zeitgenossen rückt auch Lydos Herakles ins Zentrum der Erzählung und verweist auf die Notwendigkeit der Anwesenheit des Helden für den Sieg der Götter, so wie sie bereits bei Hesiod festgeschrieben ist.[29] Nur so kann die Weltordnung gerettet werden. Auch Athena trägt ihren Teil mit dem Sieg gegen Enkelados bei, und ihre Tat führt zur Gründung des zentralen athenischen Festes, der Panathenäen, die für das Jahr 566 v. Chr. überliefert wird.[30] Es ist sicher kein Zufall, dass die Gigantomachie just in diesen Jahren als Thema so erfolgreich war, und es ist sicher auch kein Zufall, dass sie

Abb. 2 Psykter-Amphora London, Brit. Mus. B 148.

Abb. 3 Bauchamphora Tarent 164359.

gerade als Weihung an die Stadtgöttin Athena in deren Hauptheiligtum gelangte. Lydos erweist sich also als ein interessierter Zeitgenosse, der die Neuerungen sofort aufgreift und in eindrucksvoller Weise ins Bild setzt. Seine Themenwahl unterstreicht die Bedeutung, die er – wie manche seiner Zeitgenossen – der Gemeinschaft zuweist; die Funktion seiner Bilder war ihm, das zeigt die Auswahl immer wieder, offensichtlich wichtig.[31]

Die bisherige Argumentation zeigt, dass Lydos in seiner Themenwahl und Bildform keineswegs konservativ ist. Seine Figuren differieren deutlich von jenen seiner Vorgänger; er schafft Platz für ihre monumentalen Dimensionen, indem er den Tierfries ganz zurückdrängt sorgt für klare Kompositionen, auch wenn das Ereignis gelegentlich nach Überschneidungen oder Staffelungen verlangt, verleiht den Gesichtern durch Augen- und Mundform einen tiefen Ernst und charakterisiert seine Protagonisten durch Details in Kleidung und Haltung. Inhaltlich geht es in den Bildern um Recht und Ordnung, um Respekt vor Regeln, die Erhaltung der Gemeinschaft und deren Bedeutung für Athen.

Im Wesentlichen unterscheidet sich Lydos kaum von Vorgängern und Zeitgenossen: Dieselben Themen finden wir auch in den Œuvres von C-Maler oder Heidelberg-Maler, Stellungnahmen zu Politik und Gesellschaft z. B. bei Prometheus-Maler oder Archikles und Glaukytes.[32] Wie letztere gehört auch er also zu jenen Malern, die ihren Bildern – unter Verwendung ganz unterschiedlicher Mittel – eine über das reine Thema hinausgehende ‹Botschaft› mitgeben. Insofern ist auch er ein innovativer Maler, der durch neue Erzählelemente und Erzählstrukturen auf sich aufmerksam machte.

Lydos und seine Werkstattkollegen

Der Blick auf Dionysos und sein Gefolge kann die Bandbreite an Möglichkeiten zeigen, die Malern für ihre Kommentare offen steht.

Ruhig stehend beherrscht der Gott die eine Seite des Kolonettenkraters im New Yorker Metropolitan Museum (*Abb. 4*).[33] Gefäß und Dekoration erreichen monumentale Ausmaße; dank der Konzentration auf nur einen Fries stehen für die Figuren 25 cm Höhe zur Verfügung, und dieser Fries ist einem einzigen Thema vorbehalten, der Rückführung des Hephaistos in den Olymp. Wir sehen den Gott im Zentrum der anderen Gefäßseite auf seinem Maultier nach rechts reiten, in Chiton und locker umgelegtem Mäntelchen, mit einem offensichtlich gesunden Fuß und einem Rhyton in der Hand. Ihn umringen zur Musik des Aulos tanzende, mit Schlangen, Weinschläuchen und Weintrauben ausgestattete Satyrn und Nymphen,[34] letztere in Chiton und übergebundenem Tierfell. Der Satyr unmittelbar hinter dem Gott bewegt sich besonders ekstatisch und ist durch das frontale Gesicht aus der Menge herausgehoben. Auf der Gegenseite beherrscht Dionysos das Bild; mit Efeukranz im Haar, langem Chiton und Mäntelchen, Rhyton in der erhobenen Linken und Zweigen in beiden Händen steht er unbewegt und kontrastiert damit aufs Deutlichste mit seinen Trabanten. Diese sind fast durchweg hintereinander gereiht, Überschneidungen sind bis auf die Hephaistosgruppe und das Geschehen unter den Henkeln selten, an wenigen Stellen stehen Satyrn und Mänaden in Interaktion, das Geschehen ist also durchaus lebhaft und lebendig. Wieder wendet der erste der hinter Dionysos folgenden Satyrn dem Betrachter sein Gesicht zu.

Es sind drei Aspekte, die das Konzept des Malers ver-

Abb. 4a Kolonettenkrater New York 31.11.11.

anschaulichen: Beide Götter sind Teil des Thiasos, wenn auch in distanzierter Form; im Fall des Dionysos wird dies durch seine Haltung, bei Hephaistos durch das Reiten zum Ausdruck gebracht. Sein körperliches Gebrechen, die Beschreibung seines tatsächlichen Zustandes ist für Lydos offensichtlich nachrangig. Die Wildheit der übrigen Teilnehmer des Zuges wird allein durch die Attribute vermittelt, Satyrn und Nymphen bewegen sich also innerhalb eines engen normativen Rahmens. In der Körperlichkeit der Satyrn verzichtet Lydos darüber hinaus auf jede Betonung ihrer ungezügelten Sexualität, stellt sie in dieser Hinsicht also eher den sterblichen Mitgliedern eines Komos gleich.[35] Schließlich schafft der Maler durch seine frontal blickenden Satyrn einen unmittelbaren Kontakt zum Betrachter, und damit eine Verbindung zwischen mythischer und zeitgenössischer Lebenswelt.

Ebenso exaltiert bewegen sich Satyrn und Nymphen auf einer Bauchamphora in Basel,[36] deren Maler Lydos nahe steht. Hier sind sie auf sich allein gestellt, die zentrale Position übernimmt ein Satyr, zu seinen beiden Seiten hat er jeweils ein Paar. Sie alle tanzen in eine Richtung; die Köpfe sind innerhalb jeder Gruppe aber einander zugewandt, auch hier kommunizieren die Mitglieder dieses Thiasos also. Anders als Lydos' Satyrn fällt an jenen der Basler Amphora auf den ersten Blick der überdimensionale, in rot wiedergegebene erigierte Phallos auf; die Nymphen tragen den langen Peplos mit Nebris oder gestreifte, ebenfalls lange Peploi. Wie bei Lydos jedoch bezieht auch hier ein Satyr die Außenwelt in seine eigene ein, indem er frontal aus dem Bild blickt. Ohr- und Kniezeichnung deuten auf eine enge Beziehung zwischen dem Maler und Lydos selbst hin; deutlich wird der Abstand in der unterschiedlichen Körperlichkeit: die Figuren auf der Basler Amphora sind schlanker und gestreckter.

Eine klare ikonographische Gemeinsamkeit besteht in dem ausgelassenen, jedoch immer die Grenzen wahrenden Handeln der Protagonisten; auch deshalb hat bereits John Boardman die Satyrn des Lydos als «Herren» bezeichnet.[37]

Vergleichen wir diesen Befund nun mit einem zweiten, etwa gleich großen, nur in Fragmenten erhaltenen Kolonettenkrater ebenfalls in New York (Abb. 5).[38] Im Hauptfries der Vorderseite sehen wir den Protagonisten im Zentrum der Szene: Auf dem Rücken des Maultiers reitet Hephaistos, angetan mit Efeukranz im Haar, weißem Chiton und rotem Überwurf, roten Stiefeln und seiner Axt in der linken Hand, nach rechts; sein sichtbares rechtes Bein lässt jeden Hinweis auf seine Lahmheit vermissen.[39] Nicht nur er, auch der Esel ist durch die Beischrift benannt. Umgeben ist er von Mitgliedern der Entourage des Dionysos: Unter dem Reittier liegt der Satyr Oukalegon, der sich, wie sein Name sagt, um nichts kümmert,[40] und fixiert den Betrachter aus roten Pupillen – Zeichen seines Zustandes, zu dem ihm Tierhuf und Kylix, also wildes Rasen und Trinken, verholfen haben. Links sorgt Molpaios für Musik, neben ihm steht Philoposia, die dem Trinken laut ihres Namens besonders zugetan ist. Weitere Satyrn kümmern sich um die Weinversorgung, die Realität hält also Einzug in dieses mythische Geschehen. Als Behälter für den Wein dienen monumentale, reich verzierte Kratere, Gefäße auf dem Gefäß also.[41]

Schon darin liegt ein großer Unterschied zu Lydos' durchgehend mythischem Bildgehalt; die erhaltenen Namen sorgen für Individualität, auch wenn sie typische

Abb. 4b Kolonettenkrater New York 31.11.11.

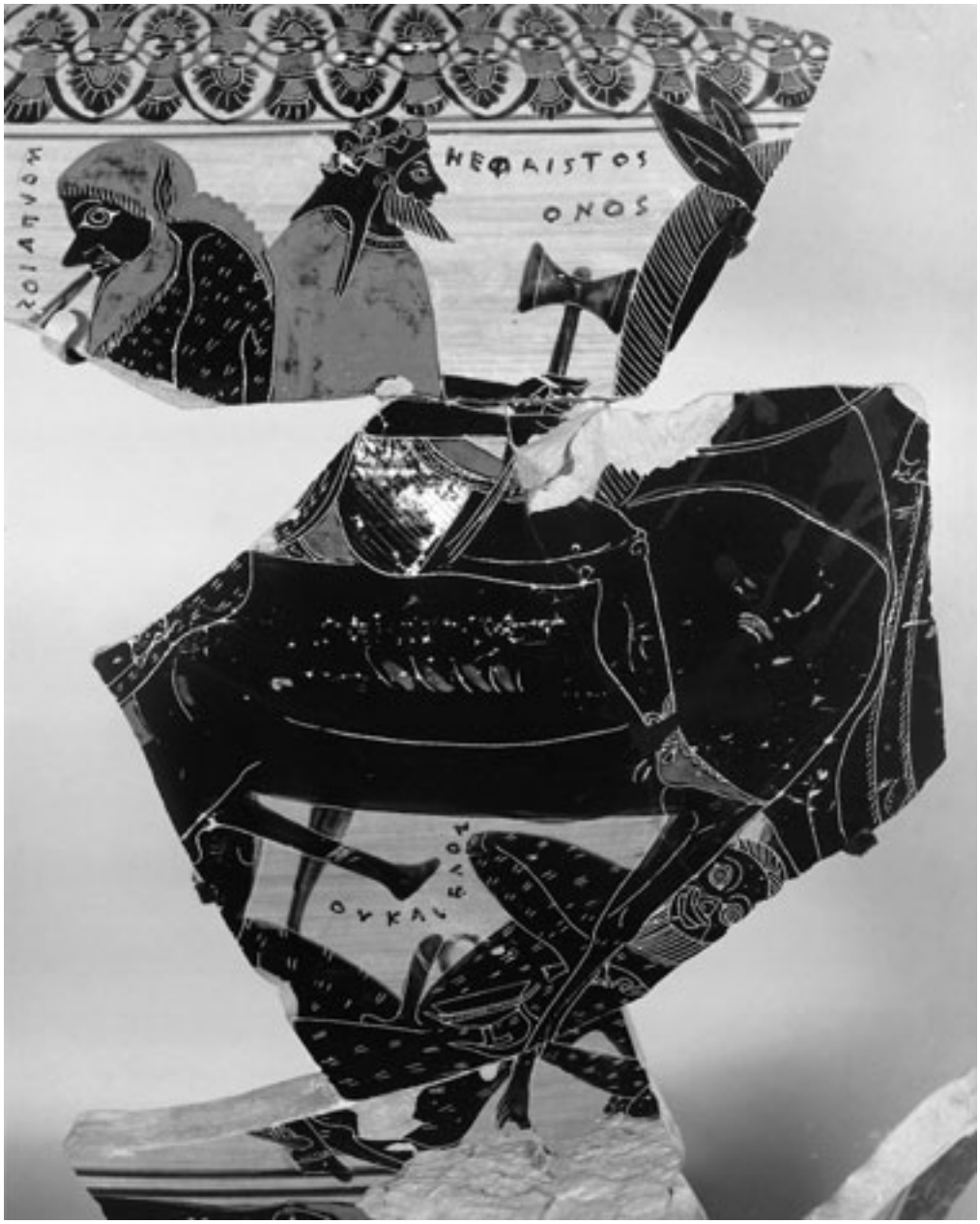

Abb. 5 Kolonettenkrater New York 1997.388a.

Eigenschaften oder Tätigkeiten enthalten.[42] Die Veränderung gegenüber der Kollektivbenennung Silenoi bei Klitias oder der Gruppenidentität bei Lydos ist offensichtlich.

Auf der Rückseite sind nur wenige Figuren erhalten: An die Wein gießenden Satyrn schließt eine Gruppe von 3 Figuren an, die alle zur Bildmitte orientiert sind: Zunächst eine Frau in gestreiftem Peplos und Sandalen, die mit angewinkelten Armen ihr Gewand anhebt und sich entblößt. Vor ihr steht ein Satyr namens Hermothales (der durch Hermes Blühende), der einer Frau in kurzem Chiton und einem Fell folgt, das sie auf der Brust verknotet hat, und dessen Skalp sie über ihren Kopf gezogen trägt. In einigem Abstand vor ihr sind Hufe wohl eines Pferdes erhalten. Am anderen Ende des Frieses erkennen wir die Beine eines Mannes in langem Gewand, der schnellen Schrittes nach links eilt. Im Hintergrund ist ein weiterer Satyr anwesend.

Während der Satyr seinen Artgenossen auf der anderen Seite entspricht, unterscheiden sich Haltung bzw. Bekleidung der beiden Frauen deutlich. Die Fellträgerin rechts erinnert zunächst an Artemis, wie sie uns auf dem Dinos des Lydos von der Athener Akropolis und zwei etwa zeitgleichen monumentalen Bandschalen entgegen tritt.[43] Unterschiede bestehen jedoch in der Art der Knüpfung und, vielleicht wichtiger, in der verschiedenen Fellstruktur von Skalp und Fell. Außerdem tragen Mänaden

üblicherweise einen langen Chiton; in der kurzen Variante ist er für tanzende Frauen ebenso praktisch wie für Amazonen.[44]

Ist diese Figur schon ungewöhnlich, so fällt die Haltung der linken Frau völlig aus dem Rahmen: Sie hat ihr Gewand mit beiden Armen nämlich so weit nach oben gezogen, dass sie ihre Scham entblößt. Sie hat also nichts gemein mit den züchtig in Chiton und Tierfell gekleideten Mänaden des Lydos, deren Ekstase sich allenfalls in den sie umwindenden Schlangen ausdrückt. Ganz im Gegenteil, es ist eine ganz ungewöhnliche Freizügigkeit, die der Maler dieser Frau zuschreibt. Sie ist umso auffälliger, als Mänaden in dieser Zeit allenfalls entweder einen kurzen Chiton oder ein langes, manchmal durch die Bewegung auseinanderklaffendes Gewand[45] tragen; in einigen Fällen sind sie nackt.[46] Es ist jedoch nicht nur der Maler der New Yorker Fragmente, auch sein Zeitgenosse, der Castellani-Maler, greift zu diesem Mittel, um die Mänaden auf einer tyrrhenischen Amphora zu charakterisieren: Sie haben ihr Gewand bis zur Taille hochgehoben und ihr Gesäß jeweils einladend einem Satyr entgegengestreckt.[47] Hier geht es also um die Beschreibung des Verhältnisses zwischen Satyrn und Mänaden, das von sexueller Promiskuität geprägt ist. Im Falle des New Yorker Fragments ist es weit schwieriger, das Verhalten der Frau zu verstehen, fehlt uns doch das Zentrum des Bildes und damit der Kontext.

Beide New Yorker Gefäße wurden bislang Lydos zugeschrieben. Für das komplette steht dies außer Frage.[48] Zu verweisen ist auf die Wiedergabe der Knie und Ohren der Götter, auf Bart und auf der Stirn hochstehende Haare der Satyrn oder deren Bauchinzisionen. Vergleiche zwischen dem Knie von Hephaistos und jenen des Herakles auf der Amphora in Paris[49] – von Lydos als Maler signiert – und des Mageiros auf dem Dinos von der Akropolis[50] – mit erhaltener Töpfersignatur – mögen an dieser Stelle als Beleg genügen. Chronologisch gesehen lässt sich der Kolonettenkrater in New York ebenso wie der Dinos von der Akropolis dem Ende der Mittelphase des Malers zuweisen,[51] d. h. also in die Jahre um 540 v. Chr.[52]

Der fragmentierte Krater hingegen ist kein Werk des Lydos:[53] Dies zeigt schon ein Blick auf das Knie des Hephaistos. Ebenso deutlich ist der Vergleich zwischen den frontalen Gesichtern der Satyrn auf den beiden Krateren.[54] Auch die Wiedergabe der einzelnen Figuren differiert in Details von jener des Lydos: Die Mänaden auf den Fragmenten tragen Peploi, die Satyrn haben offensichtlich ein Fell. Visualisiert wird es durch Paare kurzer Striche, wie sie für die Satyrn des Amasis-Malers typisch sind.[55] Lydos kennzeichnet hingegen nur ausgewählte Satyrn als behaart: Ein Vertreter ist jener unter dem Henkel des New Yorker Kraters, der sich gebückt an eine Mänade anschleicht, ein zweiter der zentrale Tänzer auf der Bauchamphora in Basel, der im Übrigen auch durch sein frontales Gesicht hervorgehoben ist.[56]

Die Aussage beider Friese könnte kaum unterschiedlicher sein: Wo Lydos seine Entourage zivilisiert agieren lässt – nur die gelegentlichen Schlangen betonen den wilden Charakter –, lässt sein Kollege die Mänaden die Grenzen des Anstandes überschreiten, bietet Abwechslung, indem er zum Beispiel die Satyrn praktische Dinge wie das Eingießen und Schöpfen des Weins erledigen lässt, Aufgaben, die den Thiasos mit dem Symposion verbinden. Auf diese Weise entsteht ein Bezug zur Lebenswelt, zwischen Bild und Bildträger. Kurz gesagt: Diese Rückkehr des Hephaistos steht dem antiken Leben näher, provoziert aber auch deutlicher als die übrigen Bilder.

Schluss

Ein abschließender Blick auf Darstellungen der Rückkehr des Hephaistos zeigt uns noch einmal, dass Lydos mit seiner Vorstellung von Figuren und Atmosphäre den Mainstream verkörpert. Gelegentlich jedoch weicht er von diesem Weg ab: In seinen Bildern vom Frevel gegen Kassandra und Priamos oder anlässlich des Kampfes zwischen Theseus und dem Minotauros genügt ein einzelnes Symbol oder eine außergewöhnliche Bildformel als Mittel der Irritation, als Aufruf zur Diskussion an den Betrachter. So entsteht insgesamt das Bild eines Malers, eines «artist of marked individuality, with a bold, broad, and yet highly finished style»,[57] der in Kenntnis der Traditionen und im Austausch mit seinen Kollegen in manchen Bereichen eher konservativ, in anderen überaus engagiert und deshalb innovativ ist. Diese Charakterisierung wäre nicht möglich, hätten wir nicht vorher seine Handschrift analysiert und formuliert, und nicht nur seine, sondern auch die seiner Kollegen. Dies erlaubt uns nun die Beschreibung der Persönlichkeit, deren Stellung in der Gruppe der Zeitgenossen und Vorgänger. Die Charakterisierung der Vasenmaler in der jeweiligen Zeit als progressiv und traditionell werden ebenso wie Fortschritt, Stillstand und Sackgasse deutlich. Die Ikonographie bietet, wie gesehen, ein breites Spektrum an Aussagen; die Interessen des einzelnen Malers sind jedoch abhängig von Regeln, die das Zusammenleben der Gesellschaft ordnen, und sicher ebenso abhängig von Gesetzen des Marktes und der Käuferinteressen. Insofern haben wir hier die Chance, aus den Vasenbildern heraus und in Kenntnis der Persönlichkeit dahinter Spielregeln und Spielräume des zeitgenössischen Athen zu erfahren, wie sie uns in dieser Weise keine andere Quellengattung ermöglicht.

In unserem letzten Beispiel, den beiden Rückführungsszenen, war der Spielraum offensichtlich breit. Schon dieses eine Bild erweitert unsere Kenntnisse über die Grenzen, die der gesellschaftliche Diskurs innerhalb Athens erlaubte. Weitere Zuweisungen an diesen Maler aus dem unmittelbaren Umkreis des Lydos werden zeigen, ob er auch bei anderen Themen Grenzen verschiebt. Malerzuschreibungen verschaffen uns also nicht nur Datierungen, sie gewähren Einblick in Werkstätten, in Persönlichkeiten und Abhängigkeiten, in thematische Vorlieben, in Konventionen der Darstellung ebenso wie in Besonderheiten, die uns – im Kontext der Zeitgeschichte betrachtet – über Anliegen mancher Maler (und Käufer) unterrichten, die auf diese Weise ihre Sicht auf die Vorgänge in ihrer Stadt kommentieren. Und dies ist doch ein ganz beachtliches Ergebnis.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Fotos Museum.

Abb. 4: New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1931

Abb. 5: New York, Metropolitan Museum of Art, Purchase, Joseph Pulitzer Bequest, and Dietrich von Bothmer, Christos G. Bastis, The Charles Engelhard Foundation, and Mrs. Charles Wrightsman Gifts, 1997 (1997.388a-eee) Gift of Mr. and Mrs. Jonathan R. Rosen (1996.56a,b) Gift of Dietrich von Bothmer, 1997 (1997.493)

DANKSAGUNG

Die Einladung zur Konferenz war mit dem Wunsch verbunden, ich möge das Thema Malerzuschreibung noch einmal beleuchten. Diesem Wunsch bin ich nur zu gerne nachgekommen, waren deren Ergebnisse doch auch für meine eigenen Studien wiederholt von großer Wichtigkeit. Dank also an J. H. Oakley und St. Schmidt. Profitiert haben Vortrag und Manuskript von Diskussionen mit den Teilnehmern der Tagung sowie A. Heinemann, M. Kiderlen und C. Weber-Lehmann. Für Fotos und Auskünfte stehe ich tief in J. Mertens' Schuld. Sie hat den Kontakt zu Mary B. Moore hergestellt, die die New Yorker Fragmente publizieren wird; beiden danke ich sehr für ihre Kommentare zum Manuskript.

ABKÜRZUNGEN

Bentz 1998	Panathenäische Preisamphoren. Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6.–4. Jahrhundert v. Chr., AntK Beih. 18 (Basel 1998).
von Bothmer 1985	D. von Bothmer, The Amasis Painter and his World (Malibu – New York –London 1985).
Merkelbach/West	R. Merkelbach – M. L. West (Hrsg.), Fragmente Hesiodea (Oxford 1967).
Richter 1932/33	G. M. A. Richter, Lydos, in: Metropolitan Museum Studies 4 (New York 1932/33)169–178.
Shapiro 1989	H. A. Shapiro, Two Black-figure Neck-amphorae in the J. Paul Getty Museum: Problems of Workshop and Iconography, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 4 (Malibu 1989) 11–32.
Tiverios 1976	M. A. Tiverios, O Lydos kai to Ergo tou (Athen 1976).

ANMERKUNGEN

1 Sehr guter Überblick bei B. Sparkes, The Red and the Black (London – New York 1996) 90–113. Argumente für die Methode zuletzt bei J. H. Oakley, Why Study a Greek Vase-Painter – A Response to Whitley's »Beazley as Theorist», Antiquity 72, 1998, 209–213; ders., Through a Glass Darkly I: Some Misconceptions about the Study of Greek Vase-Painting, in: R. F. Docter – E. M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XV^th International Congress of Classical Archaeology Amsterdam 1998 (Amsterdam 1999) 286–290; ders., New Vases by the Achilles Painter and Some Further Thoughts on the Role of Attribution, in: S. Keay – S. Moser (Hrsg.), Greek Art in View, Essays in honor of Brian Sparkes (2004) 63–77 sowie D. Williams, Refiguring Attic Red-figure. A Review Article, RA 1996, 227–252, bes. 241–252; als Gegner erwiesen sich v. a. J. Whitley, Beazley as Theorist, Antiquity 71, 1997, 40–47 und M. Turner, Attribution and Iconography, MedA 13, 2000, 55–66. Eine positive Bilanz zog jüngst R. Neer, Connoisseurship and the Stakes of Style, Critical Inquiry 32, 2005, 1–26.

Ein Beispiel nur für die Nützlichkeit von Zuschreibungen: Zwei attisch rotfigurige Kantharoi Ancona 3260 (1981): G. M. Fabrini, Numana: Vase attici da collezioni (1984) 75 Nr. 73 Taf. 48 und London, Brit. Mus. E 158: CVA London 4 III I c Taf. 31, 8 wurden von Beazley, ARV² 983, 1–2 der Czartoryski-Klasse zugewiesen, sind damit um 450 zu datieren. Ihre Eulen stammen nach Ausweis der Details aus derselben Werkstatt wie jene von Eulenskyphoi, etwa in Leiden PC 95: CVA Leiden 4 Taf. 184, 1–2, oder Edinburgh1956.479: CVA Edinburgh Taf. 26, 7–8. Auf diese Weise ist für die bislang sehr schwankend datierte Gruppe der Eulenskyphoi ein fester Datierungsanhaltspunkt gewonnen.

2 Ausgehend von J. D. Beazley, s. dazu bes. P. Rouet, Approaches to the Study of Attic Vases (Oxford 2001) 92–108.

3 Tiverios 1976.

4 Zuletzt A. C. Smith, The Evolution of the Pan Painter's Style, Hesperia 75, 2006, 435–451.

5 z. B. H. Mommsen, Der Maler von Philadelphia MS 3440, in: E. Christof u. a. (Hrsg.), ΠΟΤΝΙΑ ΘΗΡΩΝ. Festschrift für Gerda Schwarz zum 65. Geburtstag (Wien 2007) 279–291.

6 Grundlegend ABV 107–132, hinzu kommen viele Einzelstücke in CVA-Bänden.

7 Paris, Louvre F 29: ABV 109, 21; Tiverios 1976, Taf. 1b. 17b. 18; M. J. Anderson, The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art (Oxford 1997) 210–211 Abb. 3a–b; M. Mangold, Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (Berlin 2000) 20 Abb. 9.

8 Zum Verhältnis Epos – Mythos sowie zur Visualisierung von Gewalt in dieser Szene L. Giuliani, Bild und Mythos (München 2003) 203–208.

9 A. Steiner, Reading Greek Vases (Cambridge 2007) 109–110 liefert weitere Beispiele für die inhaltliche und kompositorische Verquickung von Bildern auf den Vasen des Lydos.

10 Steiner a. O. 110; siehe auch H. Froning, Anfänge der kontinuierenden Bilderzählung in der griechischen Kunst, JdI 103, 1988, 169–199.

11 Tiverios 1976, 158 ist im Hinblick auf die Beziehung bereits in der Frühphase des Lydos unsicher.

12 Mangold a. O. (Anm. 7) 39–41.

13 Amphora Berlin 1685: ABV 109, 24; Mangold a. O. (Anm. 7) 20–21 Abb. 10. 82–83; Steiner a. O. (Anm. 9) 108–110 Abb. 6.8–6.9.

14 Auf der Gegenseite verfolgt Achill Troilos: Steiner a. O. (Anm. 9) 110.

15 Zum Thema Shapiro 1989, 25–30; T. Gantz, Early Greek Myth II (Baltimore 1993) 567–571; LIMC VII (1994) 176–188 s. v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

16 Ebenso mit Eule auf dem Fragment des Kolonettenkraters Athen, NM (Akrop.) 637b: Tiverios 1976, Taf. 73a, auch hier versucht Paris zu fliehen.

17 Siehe auch Steiner a. O. (Anm. 9) 139–146. Ebenso auf dem Kolonettenkrater des Malers von Louvre F 6 in Polygiros 235: Shapiro 1989, 26 Abb. 15 und der Halsamphora des Omaha-Malers, Omaha 1963.480: Shapiro 1989, 28 Abb. 17 (ein älterer Kollege, mit Einfluss auf Lydos: ebenda 29).

18 Florenz 70995: Tiverios 1976, Taf. 22 a.

19 Berlin F 3987: ABV 25, 16; CVA Berlin 6 Taf. 8, 3.

20 Malibu 86.AE.52: Shapiro 1989, 14 Abb. 2 a. Beispiele für Paris in seinem typischen Fluchtverhalten: LIMC VII (1994) 178 Taf. 106–107 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann). Zum Handschlag H. Mommsen, Zwei schwarzfigurige Amphoren aus Athen, AntK 32, 1989, 129–132 (Herakles und Athena); M. Meyer, Gesten der Zusammengehörigkeit und Zuwendung, Thetis 5/6, 1999, 120–121.

21 Bauchamphora Tarent: ABV 109, 26; Tiverios 1976, Taf. 28; beide Seiten sind – wie für Lydos typisch – durch einheitliche Komposition verbunden. Anstelle der Eule liegt auf der Psykter-Amphora London, BM B 148: ABV 109, 29; Tiverios 1976, Taf. 51–52 b ein Stein mit dem Mantel des Helden.

22 Auf der Oinochoe des Amasis-Malers in Paris, Louvre F 30: ABV 152, 29; von Bothmer 1985, 140–142 Nr. 27 oder auf der Burgon-Amphora London, Brit. Mus. B 130: ABV 89; Bentz 1998, 123 Nr. 6.001 Taf. 1; M. B. Moore, »Nikias Made Me»: An Early Panathenaic Prize Amphora in the Metropolitan Museum of Art, MetrMusJ 34, 1999, 44 Abb. 9–10.

23 Wenn sie nicht, so Shapiro 1989, 28, auf Theseus' athenische Herkunft anspielt.

24 Zur Situation Hdt. 1, 59–64; K.-W. Welwei, Athen (Darmstadt 1992) 221–229; M. Stahl, Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen (Stuttgart 1987) 56–105; B. Kreuzer, Zurück in die Zukunft? ‹Homerische› Werte und ‹solonische› Programmatik auf dem Klitiaskrater in Florenz, ÖJh 74, 2005, 220–223.

25 Zur den Besonderheiten der frühen Gigantomachiedarstellungen S. Muth, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin – New York 2008) 268–282.

26 Athen, NM (Akrop.) 607: ABV 107, 1; B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen (Berlin – Athen 1925) Taf. 33–35; Muth a. O. (Anm. 25) 271–278 Abb. 174 A–G.

27 M. B. Moore, Lydos and the Gigantomachy, AJA 83, 1979, 98–99 Taf. 13–15.

28 Zur Abhängigkeit aller vom gerade geschaffenen Peplos der Athena Muth a. O. 271 mit Verweisen.

29 Hesiod fr. 43a65 Merkelbach/West. Zur Quellenlage LIMC IV (1988) 191 s. v. Gigantes (F. Vian).

30 Auf seiner panathenäischen Preisamphora Florenz 97779: ABV 110,33; Tiverios 1976, Taf. 67; H. A. Shapiro, Art and Cult Under the Tyrants in Athens (Mainz 1989) Taf. 8 a; A. M. Esposito – G. De Tommaso, Vasi attici (Florenz – Mailand 1993) 24 Abb. 17–18; Bentz 1998, 124 Nr. 6.008 Taf. 6–7; Moore a. O. (Anm. 22) 45 Abb. 10–11 konfrontiert Lydos die Göttin – im bereits etablierten Typus der Promachos – mit einem nackten älteren Mann mit Binde, einem Sieger, vielleicht dem des Wagenrennens auf der Rückseite; Realität und Mythos werden hier verknüpft.

31 Dies gilt ebenso für die Opferprozession im Fries darunter; s. N. Himmelmann, Tieropfer in der griechischen Kunst (Opladen 1997) 21 Anm. 18; zu Opferzügen H. Laxander, Individuum und Gemeinschaft im Fest (Münster 2000) 7–27, bes. 21–22.

32 Überblick über die Werke von C-Maler und Heidelberg-Maler: H. A. G. Brijder, Siana Cups I and Komast Cups (Amsterdam 1983) Taf. 9–23 und ders., Siana Cups II. The Heidelberg Painter (Amsterdam 1991). Zum Prometheus-Maler Hydria Leiden PC 47: ABV 104, 126; CVA Leiden 1 Taf. 4; Kreuzer a. O. (Anm. 24) 200–201 Abb. 21–23; zu Archikles/Glaukytes Bandschale München 2243: ABV 160 unten; 163, 2; CVA München 11 Taf. 3–6.

33 New York 31.11.11: ABV 108, 5; Tiverios 1976 Taf. 53–55; T. H. Carpenter, Dionysian Imagery in Archaic Greek Art (Oxford 1986) 25–26; Shapiro a. O. (Anm. 30) 90–91 Taf. 89 d; C. Isler-Kerényi, Civilizing Violence. Satyrs on 6th-century Greek Vases (Fribourg – Göttingen 2004) 51–56.

34 Nach G. Hedreen, Silens, Nymphs, and Maenads, JHS 114, 1994, 47–69, zu Lydos bes. 51.

35 z. B. auf der Schale in Tarent I.G. 4412: ABV 113, 74; Tiverios 1976, Taf. 12 b–c.

36 Basel BS 424: CVA Basel 1 Taf. 28.

37 Dafür spricht auch die Tatsache, dass Lydos seine Satyrn nicht mit dem üblichen riesigen, erigierten Phallos ausstattet; vgl. etwa die Satyrn auf der Bauchamphora in Würzburg L 252: Hedreen a. O. (Anm. 34) Taf. 3 b.

38 A. Kossatz-Deissmann, Satyr- und Mänadennamen auf Vasenbildern des Getty-Museums und der Sammlung Cahn (Basel), mit Addenda zu Charlotte Fränkel, *Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern* (Halle 1912), in: Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 5 (Malibu 1991) 130–137 Abb. 2 a–d; W. Oenbrink, Ein ‹Bild im Bild›-Phänomen – Zur Darstellung figürlich dekorierter Vasen auf bemalten attischen Tongefäßen, Hephaistos 14, 1996, 94 Abb. 9–10; 101–104. 129 A 1; BMetrMus Fall 1998, 8 Abb. (J. R. Mertens); M. S. Venit, Point and Counterpoint. Painted Vases on Attic Painted Vases, AntK 49, 2006, 32–33 Taf. 7, 1–4.

39 Wie auf dem Kolonettenkrater des Lydos (Anm. 33): Tiverios 1976, Taf. 54 a. 55 b.

40 Vgl. auch Merkelbach/West Hesiod fr. 123 (Hinweis A. Heinemann).

41 Ein Voluten- und ein Kolonettenkrater (?). Oenbrink a. O. (Anm. 38) 94 Abb. 9–10. 100–104 schließt auf die Darstellung eines Tongefäßes, da die Motive aus der keramischen Bilderwelt stammen. Erstmals Darstellung eines Gefäßes auf dem Gefäß, also Einheit von Trägervase und dargestelltem Objekt (ebenda 124)! Die Gefäße auf dem Gefäß können sehr wohl ein «Athenian habitat», einen athenischen Kontext für den Mythos herstellen, wie M. Venit a. O. (Anm. 38) jüngst vorschlug.

42 Siehe auch A. Stähli, Die Verweigerung der Lüste (Berlin 1999) 197–198.

43 Athen, NM (Akrop.) 607: ABV 107, 1; Graef – Langlotz a. O. (Anm. 26) Taf. 35 t; Tiverios 1976, Taf. 50 oben Mitte; Kossatz-Deissmann a. O. (Anm. 38) 137 Abb. 2 b; Venit a. O. (Anm. 38) Taf. 7, 1. Ebenso auf dem Fragment der großen Bandschale Athen, Nordabhang der Akropolis A-P 1953: C. Roebuck, Pottery from the North Slope of the Acropolis, 1937–1938, Hesperia 9, 1940, 199 Abb. 31 und dem fragmentierten Kantharos des Heidelberg-Malers Athen, NM (Akrop.) 2133: ABV 66, 60; LIMC II (Zürich – München 1984) 711 Nr. 1162 Taf. 540 s.v. Artemis (L. Kahil – N. Icard).

44 Tänzerinnen auf der Sianaschale des Palazzolo-Malers in Göttingen (ca. 560/555): H. A. G. Brijder, Siana Cups III. The Red-Black Painter, Griffin-Bird Painter and Siana Cups Resembling Lip-Cups (Amsterdam 2000) Taf. 189. Amazonen auf dem fragmentierten Teller des Lydos in Bonn 339: Tiverios 1976, Taf. 83 a. siehe auch Taf. 80 c (Athen, NM 2424).

45 Beispiele: S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Mainz 1998) 32–33 Abb. 6 a–b; C. Isler-Kerényi, Dionysos nella Grecia antica (Pisa – Rom 2001) 74 Abb. 19–20. 79 Abb. 29–30. Etwas Bein zeigen die beiden tanzenden Mänaden auf der Bauchamphora des Lydos in Basel BS 424: CVA Basel 1 Taf. 28, 1, 3.

46 Wiederum auf tyrrhenischen Amphoren, vgl. J. Kluiver, The Tyrrhenian Group of Black-figure Vases (Amsterdamm 2003) 225 Abb. 72 (Timiades-Maler); Isler-Kerényi a. O. 165 Abb. 86–87 (München 1431: ABV 102, 99; Kluiver a. O. 165–166 Nr. 201, Guglielmi-Maler Frühwerk um 560/55). Wenig später auch auf der Bauchamphora des Amasis-Malers in Berlin Inv. 3210: ABV 151, 21; J. D. Beazley, The Development of Attic Black-Figure (Berkeley – Los Angeles – London 1986) Taf. 55, 1, dem Amphorenfragment aus dem Heraion von

Samos: von Bothmer 1985, 109 Abb. 67; B. Kreuzer, Die attisch schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos, Samos XXII (Bonn 1998) 119 Nr. 29 Taf. 8 oder seinem Skyphos in Paris, Louvre A 479: ABV 156, 80; von Bothmer 1985, 200–203 Nr. 54 m. Abb.; zum Thema: Kreuzer ebenda 65–69.

47 Rom, Villa Giulia 50631: ABV 100, 73; Kluiver a. O. (Anm. 46) 66. 158 Nr. 124 »very early period (560 – before 555 BC)»; 235 Abb. 92. Ein zweites Mal auf der großen Amphora Florenz 3773/Berlin 1711: Kluiver a. O. 66. 163 Nr. 180. Zum Thema: C. Weber-Lehmann, Die sogenannte Vanth von Tuscania: Seirene – Anasyromene, JdI 112, 1997, 204–214.

48 Kriterien bei Richter 1932/33, 170–171; vgl. auch die Abb. S. 175.

49 Paris, Louvre F 29: Tiverios 1976, Taf. 17–18 (am Ende der frühen Phase entstanden).

50 Tiverios 1976, Taf. 49 b.

51 Tiverios 1976, 157.

52 In diese Zeit weist auch die Form der dargestellten Knickwandschale: Hinweis H. A. G. Brijder.

53 Zuschreibung D. von Bothmer: CVA Malibu 1, 56 zu Taf. 52, 1.

54 Von beiden unterscheidet sich der Satyr auf einer Basler Bauchamphora (BS 424: CVA Basel 1 Taf. 28, 4), deren Mänaden in Gestalt und Kleidung eher an die Fragmente anschließen, deren Komposition und Ausdruck jedoch Lydos nahe stehen.

55 Würzburg L 265: ABV 151, 22; von Bothmer 1985, 113–118 Nr. 19 Abb. Der Maler setzt dieses Merkmal jedoch nicht durchgängig ein; auf dem Amphorenfragment aus dem Heraion von Samos ist es nur ein Strich (von Bothmer 1985, 117 Abb. 71). Zu Gemeinsamkeiten zwischen Amasis-Maler und Lydos gerade in der Fellangabe der Satyrn siehe von Bothmer 1985, 40.

56 Striche in Paaren: Fell der Amazone auf dem Schalenfragment vom Nordabhang der Akropolis, deren hintere Gefährtin einen längsgestreiften Chiton mit dekoriertem Gürtel trägt A-P 866: ABV 112, 66; D. von Bothmer, Amazons in Greek Art (Oxford 1957) Taf. 17 c.

57 Richter 1932/33, 177.

The Darius Painter: Text and Context

T. H. Carpenter

The traditional view of Apulian red-figure vases is that they were made in Greek Taranto by Greeks and for Greeks. The technique and many of the shapes come from Attica as do many iconographic conventions. Thus, they are often considered a "baroque" extension of Attic red-figure and are usually included in texts on Greek art. In what follows here I will challenge this perspective and attempt to show that study of the imagery on Apulian vases allows a somewhat different methodology from that used for Attic vases, with the potential for quite different results. With Apulian vase-painting we can plausibly explore meanings images had for the people who obtained the vases in the first place.

I should start by stating two basic principles I see as fundamental to an interpretation of Apulian imagery. First, as with Attic vases, attributions to painters and workshops provide an invaluable tool for organizing the vases into manageable groups. Second, the archaeological contexts must affect any useful interpretation of the imagery. Ideally, the context includes the tomb and other objects found in the tomb in addition to the site, but sometimes the most we can know is the general region in which a vase was found, which, nonetheless, can indicate whether the market was Italic or Greek.

Dale Trendall and Alexander Cambitoglou attributed more than 10,000 Apulian red-figure vases, based on painting style, to painters and workshops.[1] The method they used was essentially the Morellian approach adapted by Beazley for Attic vases, but the relations between their groups are often difficult to understand, in part because of the very soft dating of the whole Apulian corpus. There is little evidence apart from iconography for a system of absolute dates to which the relative dating based on style can be linked. The Darius Painter, who is the subject here, is one of the few well-developed "personalities" among Apulian painters and is generally placed in the decades after the middle of the 4th Century, but there is no convincing external evidence to place any vase in any particular decade.[2]

The geographical context for the vases is Apulia, the region that extends from the tip of the heel up the Adriatic coast to the Gargano and inland to the Bradano River (*Fig. 1*). Trendall estimated that the number of vases found outside of that area amounted to about 1 %.[3] That means that the vases were not an export commodity and that almost all of them have been found within 100 km of where they were produced, wherever in Apulia that was. In essence, the market was local, and the vase-painters were well aware of the tastes and interests of their customers.

Taranto is the only Greek city in Apulia, and it controlled a *chora* with a radius of about 15 km; the rest of that vast area was inhabited by Italic people – non-Greeks, for whom from at least the 8th Century B.C., three distinct archaeological cultures can be defined: the Messapians to the South, the Daunians to the North and the Peucetians in between.[4] Our knowledge of these people is based almost entirely on archaeological evidence since they left little or no writing, and Greek comments about them tend to be hostile. But, contrary to the common assumption, it was these Italic people, not Greeks, who provided the principal markets for most large Apulian vases with complex imagery.[5] As will become clear, Ruvo di Puglia and Canosa, two rich Italic settlements, are the source of many of the Darius Painter's most elaborate works.

The depredations of uncontrolled excavations in Apulia from the early 19th Century to the present have destroyed the archaeological contexts for the majority of the known Apulian vases. The problem was exacerbated in the 1980s and 90s when an increased demand for vases by collectors let to increased activity by tombaroli.[6] However, recent excavations and careful studies of earlier material are beginning to give a much clearer understanding of the ancient market. Andrea Montanaro's 2007 reconstruction of tomb groups from Ruvo di Puglia that go back to the early 1800s is an invaluable source for one of the richest sites.[7]

In what follows I will focus on one representative vase by the Darius Painter in Naples and will attempt to use it to outline an approach to the enormously complex imagery that appears on his monumental vases (*Figs. 2. 3*).[8] For the student of Attic vase-painting, the sheer number of figures on this and similar vases is at first overwhelming, but I believe there is an overall logic to the work. The vase, a volute krater that stands 133 cm tall, was found in 1834 at Ruvo di Puglia in a large, elegantly finished semi-camera tomb that measured 5.83 m × 2.91 m × 1.85 m.

Fig. 1 Map of Apulia

The tomb was made of large tufa blocks, and the inside was coated with plaster in imitation of marble on which were painted floral motifs and parallel lines of various colors. In it, when excavated, were nine other vases, including a loutrophoros by the Darius Painter.[9] It was clearly the tomb of a local aristocrat as was an equally rich tomb found nearby with five vases by the Darius Painter, the largest being a 130 cm tall volute krater. [10]

Given the size of this vase and others by the same painter, there is a strong likelihood that he had a workshop in the vicinity of Ruvo and Canosa, since it is unlikely that such large, fragile objects would be transported the 100 km overland from Taranto where they are usually said to have been made. Also, given the expense of producing such enormous vases with such detailed imagery, it is likely that they were special commissions.

There are five figured scenes on this vase: On the neck of side A Oinomaos and Myrtilos pursue Pelops and Hippodamia in chariots. The main scene on the body depicts the story of Hypsipyle at Nemea. On the neck of side B is a Dionysiac scene, while the main scene there depicts Altas, Herakles and the Hesperides. Below the main scenes is a narrow animal frieze. My focus here will be on the Hypsipyle scene, which gives important clues as to how we should read many of these elaborate works.

Before turning to that subject, however, I should mention another important matter, which I can only touch on here, and that is the existence of carefully conceived iconographic programs amongst the objects within a single tomb. So, for example, in this tomb another probable depiction of Hypsipyle at Nemea appears on one side of a large amphora by a related painter (*Fig. 4*),[11] and the Dionysiac scene on the neck of the reverse is echoed in the scenes on a large phiale; on one side Dionysos sits quietly in the company of a pipes-playing satyr and maenads, while on the other side Theban women attack Pentheus.[12]

On first looking at the Hypsipyle scene on the Darius Painter's vase, one is struck by two things: first 11 of the 17 remaining figures are named with neat Greek inscriptions, and second, the scene is static, almost nothing happens (*Fig. 5*). The only significant activity is from the paidagogos (named) who rushes in from the right. Thus, the meaning of the scene is not conveyed by action but by recognition of the figures and an understanding of the relations between them. Without the inscriptions few of the figures would be identifiable with any certainty, Dionysos in the upper left of the scene and Zeus in the upper right being exceptions. But even with the inscriptions we need an external referent to make sense of the implied narrative.

The primary source for the imagery is almost certainly Euripides' *Hypsipyle*. Our knowledge of that play comes largely from a papyrus roll from Oxyrhynchus published by Grenfell and Hunt in 1908, that contained a substan-

Figs. 2–3 Volute krater; Naples, Museo Archeologico, inv. 81934 (H 3255)

tial part of the text.[13] The play opens with Hypsipyle, daughter of king Thoas of Lemnos and grandchild of Dionysos. She has become the nursemaid for Opheltes, son of Lykourgos, king of Nemea, and his wife Eurydike. In the course of the play, Amphiaraos appears, having arrived with soldiers preparing to fight at Thebes, and is led by Hypsipyle to a spring to get water for a sacrifice. At the spring the child Opheltes is attacked by a snake and dies. Eurydike holds Hypsipyle responsible for the death of her son, and demands that she pay with her life. Only through the intervention of Amphiaraos is she saved. The child is buried, renamed Archemoros, and the Nemean games are founded in his honor. Two youths who are victorious in the footrace of the first games turn out to be Hypsipyle's lost sons by Jason, Euneos and Thoas. Dionysos appears at the end of the play as a *deus ex machina*.

Fig. 4 Panathenaic amphora, Naples, Museo Archeologico 81944 (H 1766) drawing

The Darius Painter demonstrates here a thorough understanding of the play as well as of the myth, much of which might itself have been a Euripidean invention. The scene is framed by gods who are central to the meaning of the play: Dionysos as the grandfather of Hypsipyle to the left and Zeus as patron of the new games, to the right.

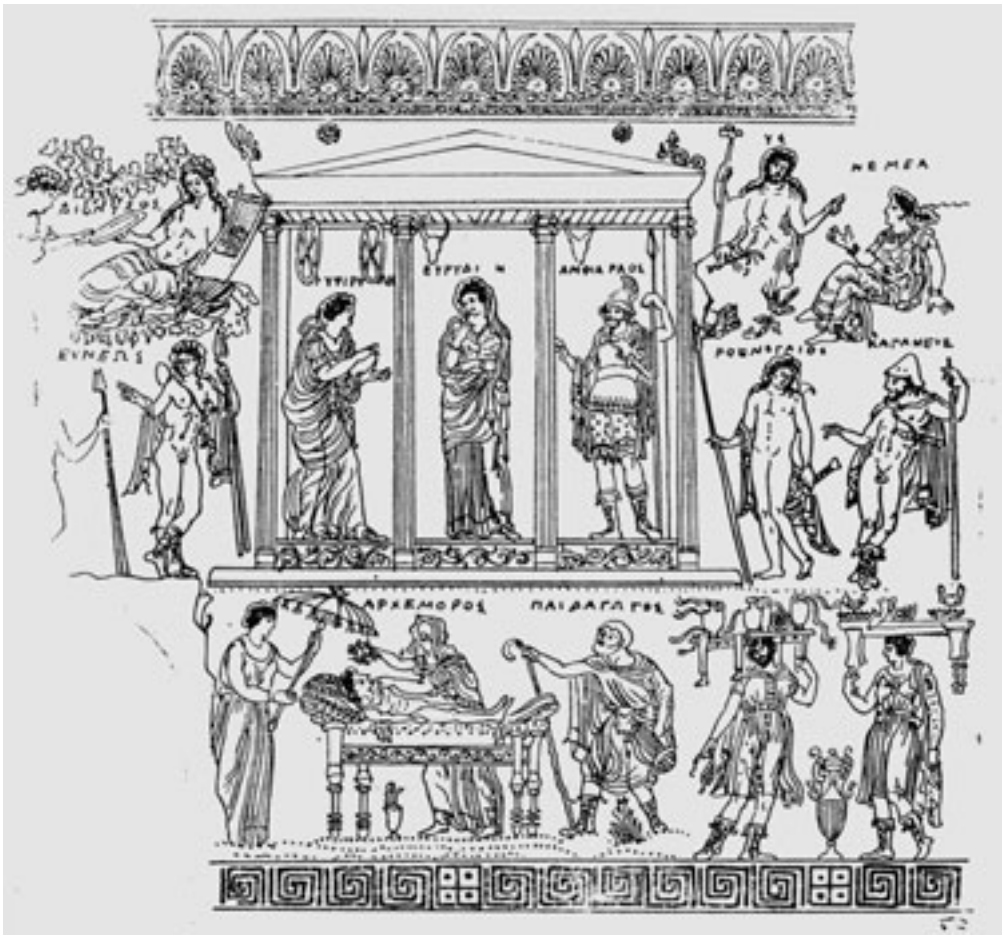

Fig. 5 Volute krater, Naples, Museo Archeologico, inv. 81934 (H 3255) drawing

The woman beside Zeus is labeled Nemea, providing the setting for the scene.

In the building at the center of the scene, presumably representing the palace of Lykourgos, Hypsipyle pleads with Eurydike, while on the right Amphiaraos intervenes. To the left of the building are two youths, the name of only one survives; he is Euneos, the son of Hypsipyle, and the other was surely the other son, Thoas. To the right of the building are Partheonopaos and Kapaneus, who may have been mentioned but cannot have appeared in Euripides' play. Along with Amphiaraos, they are part of the Seven who are destroyed in the fight at Thebes. Below the building is the body of the boy, now named Archemoros, laid out on a kline, attended by servants, and approached by the paidagogos.

Scenes on more than a dozen of the Darius Painter's vases have been plausibly linked to tragedies by Euripides.[14] Though some of the plays with which scenes have been associated have been lost, making it difficult to confirm the association; others for which we have the full play or substantial parts of it, seem to justify the claims, particularly as here, where the manipulation of the myth is uniquely Euripidean. Whether the connections stems from the painter's familiarity with the texts or experience of actual productions is a much debated issue and not one I can deal with here. The important point is that the painter seems to assume no small degree of familiarity with Euripidean tragedy in his Italic – non-Greek – audience.

The other vase in the tomb by the Darius Painter is a large loutrophoros, 92.5 cm tall. On one side figures are identified by inscriptions as Tereus, Procne, Philomela and Apate. In the upper part of the scene Tereus, followed by two youths, rides a horse to the right toward Apate who holds out her right hand and points at him with two fingers (a gesture later known as the cuckold's horns). Below, Procne and Philomela ride in chariots toward the left. On the other side of the vase is a funerary scene with a woman in a naiskos surrounded by youths and women with offerings.

The main scene has been tentatively connected by some with Sophocles' lost, tragedy, *Tereus*.[15] What is of particular interest in the scene is the appearance of Apate – the personification of deceit – who only appears on one other vase, the name vase of the Darius Painter, another huge volute krater, 147 cm tall.[16] In that scene, in the guise of a Fury, she stands in front of Asia, who gazes at her with rapt attention while with her torches Apate gestures

to the left, toward Hellas. In one instance she is erotic deceit while the other she is political chicanery. The unique appearance of Apate in these scenes signals to the viewer that the imagery requires interpretation that goes far beyond the events of the narratives depicted. The viewer is challenged to probe its meaning.

To return to the Hypsipyle scene with all this in mind, it is probably safe to say that it is more than a *memento mori* of a performance or of a text read. The painter has signaled his use of Euripides' play but at the same time has manipulated the viewer's focus by including Parthenopaios and Kapaneus who are not part of the play. The death of Opheltes is an omen, well understood by Amphiaraos, that points to the coming disaster at Thebes and is indicated by the change of Opheltes name to Archemoros – forerunner of death. The inclusion of Parthenopaos and Kapeneus in the scene emphasizes the connection with the fateful battle. With Amphiaraos the viewer is reminded that the seer's participation in the endeavor is a result of his wife's deceit. Apate is present, if not in person.

I suggest that here and elsewhere the Darius Painter uses tragedy, particularly Euripidean tragedy, as a structure through which ideas could be communicated in a visual form, much as tragedians used myth as a structure around which to build their productions. The lack of significant action in the Hypsipyle scene allows the viewer to consider the implications of the interrelations rather than to focus on what is happening, and the inscribed names are an indispensable part of this process.[17] The viewer literally must read the scene.

Imagery on another volute krater by the painter helps to support this suggestion. The vase, which first appeared on the art market in the early 90s, was purchased by the Toledo Museum of Art in Ohio in 1994 (*Fig. 6*).[18] Thus, it has no specific provenance, but based on its shape and the imagery on its reverse, there is reason to believe that it came from an Italic tomb in central Apulia.[19] A funerary scene on the reverse confirms that it was designed for the tomb, and its fine state of preservation guarantees that it was found in a tomb. On the obverse is a unique depiction of Dionysos in the Underworld touching the hand of Hades who sits in a building, presumably his palace, accompanied by Persephone. For our purposes the figures to the left and right of the building are of particular interest, since all of them are named and they form two unique groups. In the upper left a seated satyr named Oinops converses with a maenad named Persis while be-

Fig. 6 Volute krater, Toledo, Museum of Art, 1994.19

low them another maenad, named Acheta, moves to the left. None of these names is known elsewhere.

The figures to the right of the building are mirror images of those to the left; a standing youth, Pentheus, converses with a seated youth, Aktaion, from whose head antlers grow. Below them a woman labeled Agave rests her arm on a louterion. On other Attic and South Italian vases Aktaion only appears in depictions of his punishment, which is alluded to here by the horns on his head. Elsewhere Pentheus is only shown as he is attacked or torn to pieces by crazed women, as on the phiale mentioned above, and this is the only depiction on any Attic or Apulian vase of a named Agave, the mother of Pentheus in Euripides' *Bacchae.* So with these figures the painter has assembled another unique group. Without the inscriptions Aktaion might be identifiable, but the others would remain nameless. Even with the names the group only makes sense if one is familiar with Euripides' *Bacchae*.

The inclusion of Aktaion here is much like the inclusion of Parthenopaios and Kapeneus on the Hypsipyle vase. By including them the painter shifts the focus from the play itself to a particular dimension of the play that he employs to convey his meaning. Doing so, he demands interpretation. Like Parthenopaios and Kapeneus, Aktaion does not appear in *Bacchae*, but he is mentioned three times as parallels are drawn between him and Pentheus. Early in the play (337–40) Cadmus warns Pentheus not to challenge the gods and uses Aktaion as an example of what can happen, and later (1227) he says that Aktaion's mother was among the frenzied women on the mountain. Still later (1291) he tells us that Pentheus died "in the place where Aktaion was torn apart by his dogs."[20] The three to the left of the building, Aktaion, Pentheus, and Agave are those who have challenged or spurned the gods. The mirror images to the right are the committed companions of Dionysos.

Needless to say, this implies a literate, sophisticated audience among the Italic people who obtained the vases, but it also challenges us to imagine how the huge vases would have been used. These large vases had no practical function – some were thrown without bottoms – and I think it is safe to dismiss the old view that they were principally decorative and attractive to locals with an obviously bad taste for the gaudy who couldn't possibly understand the images but like the size and color. Rather, I am arguing that the imagery on them was intended to communicate complex ideas about what really matters in life. The appearance of funerary scenes on the reverse of many of them indicates indisputably that they were designed for the tomb.

How the vases were used prior to deposition in the tomb remains a mystery. Vases such as the Hypsipyle krater obviously had to be made before the death and could not have been bought "off the shelf". Unique scenes are not repeated, and in many tomb groups it is possible to see a recurrence of themes. The extraordinary care the Darius Painter takes with his images and his inscriptions makes no sense unless they were to be read and understood.

Giuliani has suggested that the vases might be seen in the ritual context of a funeral and asks whether the vase-painting might "perhaps have depended on an accompanying oral lecture and was … conceived from the beginning with something like this in mind."[21] He proposes that such a role might have been played by a "professional consolatory speaker". There is, of course, no way to substantiate this speculation, but it is useful nonetheless in pointing to the importance of the imagery and its possible ritual significance on vases produced for the tomb.

To conclude I recall a comment on myth by Jonathan Z. Smith at the University of Chicago, who said that myths should be understood as "specific acts of communication between specific individuals at specific points in time and space about specifiable subjects."[22] So, an understanding of Apulian imagery must go hand in hand with an understanding of the Italic people in whose tombs the vases are found. We must recalibrate our perception of these people and accept a remarkable level of sophistication. We must assume that vases, such as those by the Darius Painter, with complex imagery, were designed for particular tombs, and we need to see the assemblage of images in a grave as a program of sorts that had meaning for the deceased and the family and friends of the deceased as well.

We are just at the beginning of such undertakings as new resources of tomb groups become available. I have already mentioned Montanaro's important new work on tombs at Ruvo. Also last year the first volume of the tombs excavated at Rutigliano in 1978 was published, including 94 of some 400 excavated there between 1976 and 1980.[23] In addition ongoing work at rich sites continues to provide new material. The potential for new perspectives on imagery and on the people of Apulia is great.

PHOTO CREDITS

Fig. 1 Drawing by Author.
Figs. 2–3 Photo: Courtesy of the Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
Fig. 4 Drawing: After L. Sécan, Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique (Paris 1926) fig. 104.
Fig. 5 Drawing: After L. Sécan, Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique (Paris 1926) fig. 103.
Fig. 6 Photo: Courtesy of the Toledo Museum of Art.

NOTES

1 Listed in A. D. Trendall – A. Cambitoglou, The Red-figured Vases of Apulia (Oxford 1978–82) = RVAp and the Supplements to it.
2 For the Darius Painter, see RVAp 482–486; M. Schmidt, Der Dareiosmaler und sein Umkreis (Münster 1960); C. Aellen – A. Cambitoglou – J. Chamay, Le Peintre de Darius et son milieu (Geneva 1986).
3 RVAp xlviii.
4 R. Whitehouse – J. Wilkins, Greeks and Natives in South-east Italy: Approaches to the Archaeological Evidence, in: T. Champion (ed.), Centre and Periphery: Comparative Studies in Archaeology (London 1989) 102–126.
5 T. H. Carpenter, The Native Market for Red-figure Vases in Apulia, MemAmAc 48, 2003, 1–24.
6 In the 1980s the market for south Italian vases grew explosively, which led to more and more clandestine excavations and fewer and fewer vases with provenances. The more than 3,000 new vases in the 1983 and 1991/92 supplements to RVAp are mostly from the art market and private collections. See V. Nørskov, Greek Vases in New Contexts: The Collecting and Trade of Vases (Aarhus 2002) Ch. 5 for statistics on vases sold on the market between 1954 and1998.
7 A. Montanaro, Ruvo di Puglia e il suo territorio: le necropolis (Rome 2007).
8 Naples 81934 (H 3255): RVAp 18/42.
9 Montanaro loc. cit (n. 7) 717–738 Tomb 164.
10 Montanaro loc. cit (n. 7) 707–717 Tomb 163.
11 Naples 81944 (H 1766): RVAp 16/67.
12 Ruvo, Jatta 1617: RVAp 15/27.
13 POxy 852, For the text, G. Bond (ed.), Hypsipyle (Oxford 1963); W. Cockle, Hypsipyle, text and annotation based on a re-examination of the papyri (Rome 1987).
14 For a recent, balanced discussion of "vases that may be related to surviving plays by Euripides", see O. Taplin, Pots and Plays, Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B. C. (Los Angeles 2007) 108–219.
15 Naples 82268 (H 3233): RVAp 18/62.
16 Naples 81947 (H 3253): RVAp 18/38. See M. Schmidt, Asia und Apate, in: Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias (Pisa 1982) 505–520.
17 The death of Opheltes is depicted on other Apulian vases where the emphasis is on action. See LIMC II (1984) 472–475 s. v. Archemoros (W. Pülhorn).
18 Toledo 1994.19: RVAp 18/41a1.
19 Most volute kraters with known provenances come from Peucetia. For a discussion, see Carpenter loc. cit. (n. 5) 8–10. On the reverse a youth stands in a naiskos, a type of scene that appears most commonly in Peucetia. For a catalogue, see H. Lohmann, Grabmäler auf unteritalischen Vasen (Berlin 1979).
20 In an incomplete sentence at the end of the play (1371), Cadmus sends Agave to Aristaios, Aktaion's father. Translations from D. Kovacs (ed.), Euripides, Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus (Harvard 2002).
21 L. Giuliani, Rhesus Between Dream and Death: On the Relation of Images to Literature in Apulian Vase Painting, BICS 41, 1996, 71–86.
22 J. Smith, Imagining Religion (Chicago 1982) xiii.
23 E. De Juliis (ed.), Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto II, 2: Rutigliano I (Taranto 2006).

Bild, Gefäß, Praxis: Überlegungen zu attischen Salbgefäßen

Alexander Heinemann

Anders als für den Leser dieses Buches war die Betrachtung der Bilder auf antiker Keramik für die Zeitgenossen untrennbar mit der Handhabung der Gefäße selbst verbunden. Über die spezifische Zweckbestimmung ihrer Bildträger sind antike Vasenbilder mithin stets in konkreten Handlungen verankert – dem Gang zum Brunnenhaus, dem Verwahren von Schmuck, dem Vollzug einer Trankspende an die Götter. Auf einer rein semantischen Ebene gilt dies auch für solche Gefäße, die nachweislich nie verwendet wurden: Mit der Gefäßform geht immer auch der Bezug auf einen pragmatisch definierten Sinnzusammenhang einher. In der Klassischen Archäologie der letzten Jahrzehnte hat die zunehmende Berücksichtigung dieses funktionalen Kontextes zu einer – nicht vollständigen und auch nicht immer explizit gemachten – Verlagerung der Fragestellungen vom kunsthistorisch geprägten Begriff des ‹Vasenbildes› zum medialen Konzept der ‹Bildervase› geführt.[1] Vor allem an den sozialen Praktiken des Symposions und des Totenkults sind die Konsequenzen dieses Paradigmenwechsels für das Verständnis der Bilder auf attischer Keramik intensiv nachvollzogen worden.[2]

Im Vergleich mit dem Trinkgeschirr und der weißgrundig bemalten Grab- und Votivkeramik erweist sich die große Gruppe jener Salbgefäße, die nicht explizit für das Grab bestimmt waren, als von der Forschung relativ vernachlässigt.[3] Tatsächlich aber stellen sich gerade hier die Fragen nach den Schnittpunkten von Bild und Gefäß, Verwendung und Betrachtung in besonders virulenter Form. Dies gilt bereits für den Erwerb der Gefäße, die häufig mit ihrem Inhalt bzw. um seinetwillen gekauft werden.[4] Außerdem gibt es gute Hinweise darauf, dass die Benutzer einige dieser Gefäße konstant mit sich führen, diese also in ähnlicher Weise Teil der sozialen Ausrüstung des Einzelnen sind wie heute etwa das Mobiltelefon. Schließlich stellen bemalte Salbgefäße eine wichtige Klammer zwischen den symbolischen Systemen der Lebenswelt im engeren Sinne und der sepulkralen Sphäre dar, sind sie doch in den Häusern der lebenden ebenso wie in den Gräbern der toten Athener anzutreffen.[5] Die hier vorzustellenden Überlegungen zum Verständnis attischer Salbgefäße und ihres Bildschmucks verstehen sich als Versuch, die besonderen Bedingungen des Umgangs mit diesen Objekten näher in den Blick zu nehmen und den Zusammenhang von Praxis, Gefäß und Bildschmuck in drei vom größeren Kontext zum Detail voranschreitenden Abschnitten zu beleuchten.

Kontexte der Kosmetik: Gruppen und Orte

Wer benutzt welche Salbgefäße? Die verstärkten Bemühungen um kontextbezogene Interpretationen von Vasenbildern haben die Frage nach der Benutzung einzelner Gefäßformen durch spezifische Geschlechtergruppen neu entfacht. Verbunden mit einer gestiegenen Sensibilität gegenüber kulturell determinierten Geschlechterkonstruktionen (*gender*), hat dies stellenweise zu einer Verschärfung der schon früher latent zum Ausdruck gebrachten communis opinio geführt, derzufolge Männer sich zur Befriedigung ihrer kosmetischen Bedürfnisse vornehmlich des Aryballos bedient hätten, während Frauen Lekythen und Alabastra nutzten. So formuliert eine ikonographische Untersuchung, die sich die Rekonstruktion einer geschlechterspezifischen Rezeptionsästhetik zum Ziel setzt, als eine der Grundlagen ihrer Argumentation: «Die Lekythos war ursprünglich wohl für beide Geschlechter konzipiert, wandelte sich an der Wende zum 5. Jahrhundert jedoch […] zu einem hauptsächlich der weiblichen Sphäre zugehörigen Gefäßtypus.»[6]

Diese These beruht maßgeblich auf bildlichen Darstellungen. In der Tat lassen uns die Schriftquellen im Hinblick auf den sozialen Ort archäologisch überlieferter Gefäßtypen weitgehend im Stich, da die antike Begrifflichkeit nicht über die Trennschärfe moderner Typologien verfügt. So kann etwa der berühmte Wettstreit zwischen den Schatten des Aischylos und des Euripides in Aristophanes' ‹Fröschen› zwar als Indiz für die Omnipräsenz von Salbgefäßen in der Lebenswelt des antiken Mannes gewertet werden; allein was für ein Gefäßtyp

sich konkret hinter dem *lēkythion* verbirgt, das der tote Aischylos immer wieder in die Deklamationen seines Kontrahenten einschmuggelt, muss offen bleiben.[7] Unsere Bezeichnungen ‹Aryballos› und ‹Lekythos› für das sphärische Fläschchen mit kurzem bzw. die schlanke Ampulle mit langem Hals sind also konventioneller Natur und sollen hier nur der Verständlichkeit halber verwendet werden.

Deutlich fällt hingegen das Zeugnis der Bilder aus, die mit bemerkenswerter Regelmäßigkeit Lekythen und Alabastra im weiblichen und Aryballoi (oft zusammen mit Schwamm und Strigilis) im männlichen Umfeld zeigen (*Abb. 1 und 2*).[8] Für Aussagen über die konkrete Verwendung der Gefäße in der sozialen Lebenswirklichkeit lassen sich diese Darstellungen aber nur sehr mittelbar nutzen, denn gerade hinsichtlich der Definition sozialer Rollen erweisen sich attische Vasenbilder als hochgradig konstruierte Zeichensysteme,[9] ein Umstand, der in seinen Konsequenzen für die konventionelle Zuweisung von Salbgefäßen an Geschlechtergruppen bislang nicht näher problematisiert worden ist. Tatsächlich aber ließe sich auf einer ähnlichen Grundlage argumentieren, griechische Hopliten seien regelmäßig nackt in die Schlacht gezogen. Der Vergleich mit den extrem reduzierten Piktogrammen der Gegenwart führt exemplarisch vor Augen, wie Ordnungen, die in der Lebenswelt nur latent ausgeprägt sind, in bildlichen Darstellungen aus einem Streben nach semantischer Eindeutigkeit idealtypisch verdichtet werden: So finden sich etwa auf zeitgenössischen Verkehrsschildern Rollenbilder tradiert, die mit der Lebenswirklichkeit nur mehr sehr partiell zu tun haben, jedoch für jene, die mit ihren darstellerischen Konventionen vertraut sind, rasche Erkennbarkeit garantieren (*Abb. 3*).

Es ist also zu prüfen, inwiefern die Darstellungen von männlichen und weiblichen Nutzern von Salbgefäßen eine symbolische Ordnung konstruieren, die auf die Bildwelt beschränkt ist, oder ob diese Ordnung auch in der Praxis nachweisbar ist. Einen Ausgangspunkt für eine solche Gegenprobe bietet die Evidenz zur Verteilung von Salbgefäßen in attischen Gräbern. Aufgrund des weitgehenden Fehlens statistisch belastbarer anthropologischer Daten können hier zwar keine generellen Aussagen getroffen werden; anhand exemplarischer Befunde aus gesicherten Frauen- bzw. Männergräbern lässt sich jedoch zeigen, welche Beigaben zu einem gegebenen Zeitpunkt grundsätzlich im Rahmen des Möglichen lagen.

Bereits im 6. Jahrhundert treten Lekythen an die Stelle der bis dahin in Männerbestattungen des Kerameikos mitgegebenen Aryballoi.[10] Das Fortdauern dieser Praxis ins frühe 5. Jahrhundert wird bestätigt durch das Grab eines jungen Mannes, aus dem neben einer Handvoll Astragalen mehrere spätschwarzfigurige Lekythen, ein weißgrundiges Alabastron sowie ein ungewöhnlicher rotfiguriger Platscharyballos zutage kamen.[11] Im zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts markiert dann die Verbreitung der weißgrundigen Lekythos und ihre funktionale Einschränkung auf den Bereich des Grabkultes einen Wandel in den Bestattungssitten. Stefan Schmidt hat kürzlich dafür plädiert, dass diese Gefäße ursprünglich Frauen vorbehalten gewesen seien; in jedem Fall werden weißgrundige Lekythen spätestens seit der Mitte des 5. Jahrhunderts auch toten Männern mitgegeben.[12] Noch im letzten Jahrhundertdrittel sind unter den Beigaben gefallener Krieger sowohl rotfigurige als auch weißgrundige Lekythen bezeugt.[13]

Dieser Überblick kann keine umfassende und auf an-

Abb. 1 Leykthos, Kiel, Kunsthalle, Antikensammlung B790: Frau mit Spiegel auf Klismos; Lekythos; ionische Säule. Um 460 v. Chr.

Abb. 2 Schale des Peithinos, Berlin, Antikensammlung F 2279: junge Männer und Knaben; Palästrantensilien. Um 510 v. Chr.

Abb. 3 Gegenwärtig gültige Verkehrsschilder für ‹Fußgängerüberweg› (Österreich), ‹Fußgängerweg› (Deutschland) und ‹Achtung: Schulkinder› (Österreich).

thropologische Daten gründende Untersuchung zur attischen Beigabenpraxis im 5. Jahrhundert ersetzen; er zeigt aber, dass von einem grundsätzlichen Nexus zwischen der als Lekythos bezeichneten Gefäßform und weiblichen Bestattungen nicht die Rede sein kann. In der Tat bezeugen noch die im frühen 4. Jahrhundert aufkommenden monumentalen Marmorlekythen, die als Grabmäler für Männer und Frauen gleichermaßen verwendet werden, dass die Form – auch losgelöst von der praktischen Anwendung des realen Gefäßes – für beiderlei Geschlechter als signifikant erachtet wurde.[14]

Freilich spiegeln auch Beigabensitten nicht die lebensweltliche Praxis, sondern stellen selbst nur ein System von Zeichen dar, mittels dessen der einzelnen Bestattung Bedeutungen zugeschrieben werden können.[15] Der ikonographische und der sepulkrale Befund zur Verteilung von Salbgefäßen auf unterschiedliche Nutzergruppen führen also zunächst auf zwei unvereinbar erscheinende Ordnungssysteme:[16] Während die Bilder klar zwischen den Aryballoi der Männerwelt und den Lekythen der Frauengemächer unterscheiden, fehlen Aryballoi in den Gräbern des 5. Jahrhunderts fast völlig (wir werden noch sehen, weshalb) und begegnen Lekythen dort als Beigabe für Angehörige beider Geschlechtergruppen. A priori ist die Existenz solcher konkurrierenden Ordnungen nicht auszuschließen; in der kulturwissenschaftlichen Praxis stellt sie jedoch eher eine ultima ratio dar, vor deren Anwendung zu fragen wäre, ob die Zeugnisse überhaupt zutreffend interpretiert worden sind.

Einen Hinweis in diese Richtung geben Darstellungen, die Aryballoi wider deren konventionelle Zuordnung in der Hand von Frauen zeigen (Appendix B). Tatsächlich ist die gegenwärtig so populäre Kategorie des sozialen Geschlechts nicht die einzige, nach der das Auftreten von Salbgefäßen in der Bildwelt der attischen Keramik strukturiert werden kann. Fragen wir nach den (in der Kulturanthropologie nicht minder beliebten) Kategorien von ‹Drinnen› und ‹Draußen› ergibt sich ein ähnlich beständiges Bild: Lekythen und Alabastra charakterisieren das Umfeld des *oikos*, während für Aryballoi und die oft mit ihnen verbundenen Palästrautensilien der Umstand kennzeichnend ist, dass sie überallhin mitgeführt werden können und an allen möglichen Orten auftauchen. Diese Mobilität ist im antiken Athen aber charakteristisch für die Lebensweise des Mannes, während Frauen vorzugsweise im häuslichen Kontext vorgestellt werden. Im kollektiven Vorstellungshaushalt, auf dem die Konstruktionen der Bilder aufbauen, erweist sich der Aryballos mithin als ein Salbgefäß, das nicht so sehr für den Mann als vielmehr für unterwegs geschaffen ist, während die Lekythos ein Element eher der häuslichen als notwendigerweise der weiblichen Ausstattung ausmacht.[17] Diesen Nutzungsbedingungen entspricht im Übrigen auch die formale Gestaltung der Gefäße: Während viele Aryballoi eines Fußes oder Standringes entbehren, entwickeln die attischen Lekythen einen zunehmend festeren Stand – die einen werden an Schlaufen einher getragen, die anderen haben ihren festen Platz auf dem heimischen Bord.[18] Die bereits genannten Frauendarstellungen mit Aryballoi bestätigen diese Lesart, zeigen sie doch Frauen, die sich ungewöhnlicherweise außerhalb des häuslichen Umfeldes bewegen: in der freien Natur schwimmende oder am Brunnenhaus duschende Mädchen;[19] sich entkleidende Hetären;[20] Frauen bei kultischen Handlungen.[21] Häufig begegnen Aryballoi außerdem in den vieldiskutierten Szenen von Frauen am Louterion.[22]

Vor diesem Hintergrund erweisen sich die ikonographischen und die sepulkralen Ordnungssysteme als durchaus kongruent. Die Behältnisse mit kosmetischen Substanzen, die den Toten mitgegeben oder an ihrem Grab deponiert werden, entsprechen in der Form jenen ihres häuslichen Umfelds. Diese Konnotate machen die Lekythos fraglos zu einem besonders geeigneten Gefäß für die Definition der sozialen persona von Frauen. Doch bevor einzelne Formen essentialistisch zu ‹Männer-› oder

‹Frauengefäßen› deklariert werden, ist nach den Praktiken und Räumen zu fragen, für die sie geschaffen sind; zuvörderst in diesen dürften nämlich die Gründe für etwaige Verbindungen mit spezifischen Geschlechter- oder anderen Gruppen liegen.

Jenseits der Keramik: der fehlende Aryballos

Nach dem bisher Gesagten wird die Beobachtung nicht überraschen, dass attische Vasenbilder männlichen Figuren auch dort einen Aryballos beigeben, wo er nicht unmittelbar zur Anwendung kommt. In Szenen päderastischer Liebeswerbung werden die im Bildhintergrund hängenden oder mitgeführten Palästrautensilien noch als Hinweis auf die gepflegte Attraktivität der Partner verständlich (*Abb. 2*); in den Darstellungen eines pinselnden Vasenmalers,[23] eines Burschen mit Fellmütze, der zwei Körbe an einer Stange einher trägt,[24] oder eines zwischen Stuhl und Altar stehenden ‹Königs›[25] lassen sich solche unmittelbaren Bezüge nicht mehr ohne weiteres herstellen. Das Salbgefäß begegnet hier losgelöst von seiner konkreten Verwendung als essentielles Accessoire der sozialen Existenz des Einzelnen; sein hervorstechendes Charakteristikum ist seine Allgegenwart.[26]

Angesichts dieses nahezu ubiquitären Auftretens muss die große Seltenheit realer Aryballoi im archäologischen Befund überraschen.[27] Tatsächlich beläuft sich der Gesamtbestand an erhaltenen Gefäßen, die zwischen dem späten 6. und dem frühen 4. Jahrhundert in schwarzfiguriger, rotfiguriger oder weißgrundiger Technik bemalt worden sind, auf wenig mehr als 30 Exemplare (Appendix A). Diese Zahl steht nicht nur zur Überlieferung anderer Gefäßtypen, sondern auch zur weitaus größeren Menge der im gleichen Zeitraum in der Bildkunst *dargestellten* Aryballoi in auffälligem Missverhältnis (*Tabelle 1*).[28] Die Seltenheit der Form wird sich auch nicht allein dadurch begründen lassen, dass sie im Unterschied zu Lekythen kaum in Gräber gelangte, denn auch in einem Siedlungskontext wie der Athener Agora sind lediglich zwei rotfigurige Aryballoi (gegenüber 70 Standardlekythen und 84 Bauchlekythen) nachgewiesen[29], und dies, obwohl die charakteristische Form auch im fragmentierten Zustand einen hohen Wiedererkennungsgrad hat.

Ein ähnliches Übergewicht der Darstellungen einer Gefäßform gegenüber ihren konkret erhaltenen Ausführungen lässt sich sonst – wenn auch nicht mit so eklatanter Diskrepanz – nur für Alabastra nachweisen, und erklärt sich dort aus der häufigen Fertigung dieser Form in Stein und Glas.[30] Diese Parallele stützt die stellenweise geäußerte Vermutung, dass die rotfigurigen Aryballoi lediglich vereinzelte Nachbildungen einer mehrheitlich in anderer Technik oder aus anderen Materialien hergestellten Form seien.[31] Tatsächlich sind Aryballoi aus Bronze oder Fayence sowie in der attischen Schwarzfirnisware überliefert. Auch sie reichen jedoch nicht aus, die eigentümliche Überlieferungslücke zu füllen.[32] Die rein aufgrund etymologischer Gesichtspunkte formulierte These Hildebrecht Hommels, Aryballoi seien ursprünglich aus den steif gegerbten Hodensäcken von Schafsböcken gefertigt gewesen, ist aufgrund der Erhaltungsbedingungen für Leder nicht überprüfbar.[33] Sie erhält allerdings eine Stütze aus der näheren Betrachtung der in der Vasenmalerei wiedergegebenen Salbfläschchen.

Erste Hinweise gibt die Form abgebildeter Aryballoi: Häufiger begegnen in den Darstellungen nämlich Gefäße, deren Schulterlinie in Richtung auf den Gefäßboden einbiegt; es entsteht ein apfelähnliches Profil, bei dem der Gefäßhals aus einer trichterartigen Eintiefung herauswächst – in Wahrheit eine schwer zu töpfernde und in der attischen Keramik ganz ungewöhnliche Form.[34] Konkretere Aussagen lassen sich an den Dekor knüpfen, mit dem einige der Aryballoi, die zu Hunderten im Hintergrund rotfiguriger Vasenbilder hängen, versehen sind. Neben einem oder mehreren schlichten Punkten begegnet, seitlich auf dem Gefäßkörper aufgebracht, das kon-

Typ	Gefäße	Suche in: *Shape name*	Darstellungen	Suche in: *Decoration description*
Aryballos	33	ARYBALLOS*	760	ARYBALLO*
Lekythos	6541	LEKYTHOS*	118	LEKYTHO*
Askos	397	ASKOS*	1	ASKO*
Alabastron	318	ALABASTRON*	629	ALABASTR*
Schale	12275	CUP*	632	CUP*
Krater	5931	KRATER*	291	KRATER*

Tabelle 1 Häufigkeit attischer Gefäßformen und ihrer Darstellungen in der attisch rotfigurigen Vasenmalerei (generelle Sucheinschränkungen: Fabric: ATHENIAN; Technique: RED-FIGURE).

zentrische Motiv ‹Punkt im Kreis›, gelegentlich auch ein Kreuzrad (*Abb. 2*).[35] Es sind dies Dekorelemente, die in der zeitgenössischen Vasenmalerei höchst ungewöhnlich sind und allenfalls auf dem Boden von Gefäßen, nie aber auf der Wandung auftreten.

Adrienne Lezzi hat kürzlich auf die athenische Sitte hingewiesen, wilde Pferde bei der Dokimasie mit einem Kreuzrad zu brandmarken.[36] Vor dem Hintergrund eines solchen Brauchs wird das Kreuzrad als Kennzeichen für eine bestimmte Stofflichkeit verständlich: In der bei Oberflächencharakterisierungen insgesamt wenig differenzierenden Vasenmalerei signalisiert es das Material ‹Leder›. Dies wird bestätigt durch zahlreiche Darstellungen von Lederschurzen (*perizōmata*), wie sie von Akrobatinnen, Atalante und vor allem von als Satyrn verkleideten Schauspielern getragen werden und die ebenfalls mit einem Kreuzrad versehen sind (*Abb. 4*).[37] Auch das konzentrische Kreis-Punkt-Motiv kennzeichnet wohl ein epidermisches Material, begegnet es doch außer auf *perizōmata* auch auf trikotähnlichen Wämsern, exotischen Trachten sowie Tierfellen (*Abb. 2*).[38] Schon geometrische Pferdefigurinen sind großflächig mit solchen ‹Würfelaugen› bedeckt.[39]

Diese Parallelen lassen die Vermutung zu, dass die mit Punkten, Kreisen und Kreuzrädern dekorierten Aryballoi in attischen Vasenbildern tatsächlich als ledern gedacht sind. Dazu passt, dass die Benutzer von Aryballoi die Gefäße in einigen Darstellungen zu quetschen scheinen, wie es nur ein weiches Material zulässt.[40] In jedem Falle liefert diese aus den Bildern selbst entwickelte These eine Erklärung für die oben geschilderte Überlieferungslage: Wenn die in der attischen Vasenmalerei zuhauf abgebildeten Salbgefäße aus einem vergänglichen Material waren, wird ihr Fehlen im archäologischen Befund nicht weiter überraschen.

Einige Fragen bleiben freilich offen oder stellen sich neu. So wird sich wohl niemals zeigen lassen, ob es mit Hildebrecht Hommel tatsächlich Bocksscrota waren, die den Rohstoff für lederne Aryballoi lieferten.[41] Auch ist zunächst nicht nachvollziehbar, warum die Athener Aryballoi aus Leder bevorzugt haben sollten, nachdem die keramische Form – zumindest in Korinth – bereits in früharchaischer Zeit fest etabliert war. Die bereits ausgeführte charakteristische Mobilität, die das Gefäß in Athen auszeichnete und es hohen Belastungen aussetzte, mag dazu beigetragen haben, dass zerbrechliche Varianten dort niemals Fuß fassen konnten. Darüber hinaus scheint der weitgehende Verzicht auf bildgeschmückte keramische Fassungen im 5. Jahrhundert nicht zuletzt aus der ausgeprägten öffentlichen Sichtbarkeit dieses Accessoires erklärbar. Die Bevorzugung eines bescheidenen Materials fügt sich gut zur ‹conspicuous frugality›, welche die öffentliche Erscheinung des athenischen Bürgers prägt und in den mittleren Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts ihre deutlichste Ausprägung erfährt.[42] Dazu passt der schon von John Beazley beobachtete Umstand, dass die wenigen rotfigurigen Aryballoi gerade in die Jahrzehnte vor und nach dieser Epoche fallen (s. jeweils Appendix A, a und b).[43] Sollte die Verwendung lederner Aryballoi tatsächlich mit der betonten Einfachheit des demokratischen Bürgerhabitus zusammenhängen, würden die keramischen Varianten als vereinzelte Äußerungen jener verfeinerten elitären Lebensart verständlich, die nach den Perserkriegen aus der materiellen Kultur Athens schwindet, zum Jahrhundertende hin jedoch wieder auflebt.

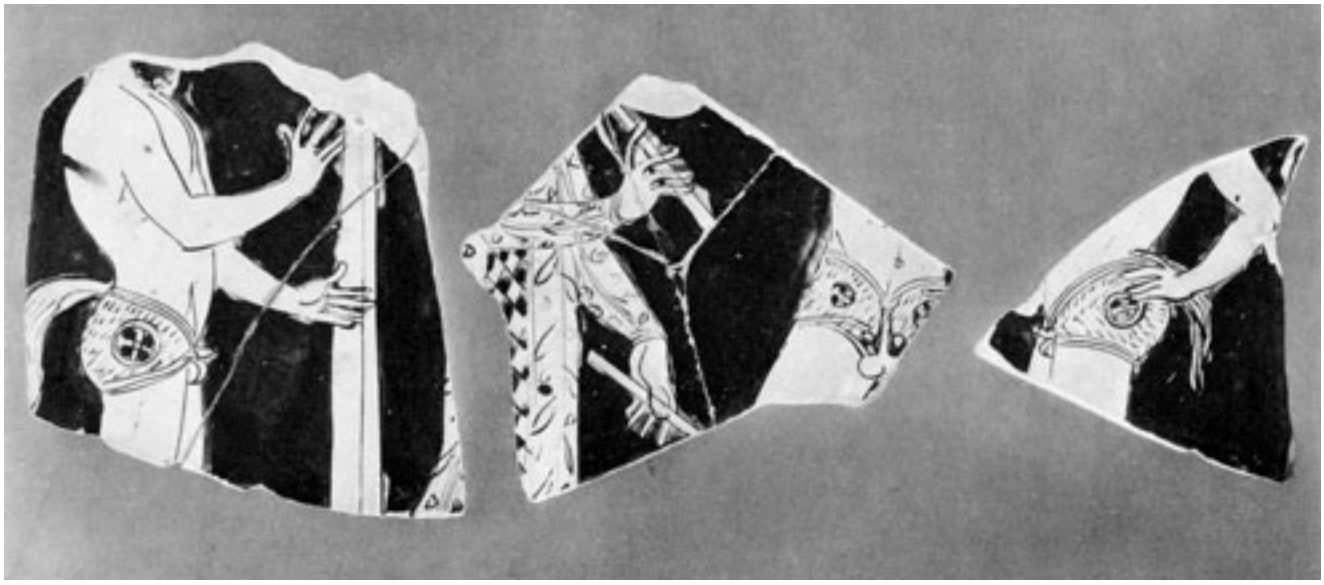

Abb. 4 Kraterfragmente des Malers des Athener Dinos, Bonn, Akademisches Kunstmuseum 1216,183–185.354–357: Aulet und Satyrspielchoreuten im perizōma. 420–400 v. Chr.

Allegorie und Reduktion: der Bildschmuck der Bauchlekythos

Das vereinzelte Wiederauftreten keramischer Aryballoi ist nicht die einzige Veränderung im Formenrepertoire attischer Töpferwerkstätten im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts. In Bezug auf Salbgefäße ist hier vor allem der enorme Zuwachs an Bauchlekythen zu nennen: Eine Entwicklung abschließend, die sich schon seit der Jahrhundertmitte angebahnt hat, tritt die schon länger bekannte bauchige Variante der Lekythos nun ganz an die Stelle des schlanken Standardtyps, der nur noch als weißgrundige Fassung weiterproduziert wird. Des weiteren erlebt die Gefäßform des Askos in den Jahren nach 430 einen Boom,[44] wie insgesamt unter den attischen Salbgefäßen eine regelrechte Explosion der Formenvielfalt mit zum Teil extravaganten Einzelschöpfungen zu beobachten ist, die nach der Jahrhundertwende zu den spätklassischen Figurengefäßen überleitet.[45]

Für eine zuverlässige Zuweisung dieser Formen an unterschiedliche *gender groups* reichen unsere gegenwärtigen Kenntnisse nicht aus. Dies gilt auch für die Bauchlekythos, die gelegentlich als speziell für Frauen gefertigte Gefäßform angesprochen worden ist.[46] Die hier vorzunehmende Untersuchung ihres Bildschmucks klammert diese Frage also aus; die bisherigen Ausführungen sprechen jedoch eher gegen eine enge Eingrenzung des Benutzerkreises.

Übergreifendes Thema der mehrfigurigen Bilder auf Bauchlekythen des letzten Drittels des 5. und des beginnenden 4. Jahrhunderts sind erotische Beziehungen, die in einigen Fällen durch die anwesenden Götter und Personifikationen – das Spektrum reicht von Eros und Himeros bis zu so staatstragenden Begriffen wie *Eunomia* – in ein Geflecht allegorischer Aussagen gehüllt werden.[47] Diese zum Teil sehr preziös ausgestalteten Darstellungen machen freilich nur einen Bruchteil der Überlieferung aus. Ihnen steht eine große Anzahl qualitativ zumeist eher schlichter Bilder gegenüber, die sich auf ein einzelnes Tier, einen isolierten Kopf oder eine knapp skizzierte Figur beschränken. Am Beispiel der Sphinx auf einer Bauchlekythos in Mainz soll diese Gruppe hier näher untersucht werden (*Abb. 5*).[48] Um die hermeneutischen Beliebigkeiten zu vermeiden, in die jeder Versuch, ein derart isoliert auftretendes Zeichen aus sich selbst heraus zu verstehen, unweigerlich führen müsste, wird dazu der weitere ikonographische Kontext der Darstellung zu erschließen sein.

Seit der orientalisierenden Epoche in der griechischen Vasenmalerei präsent, erfährt das Mischwesen aus Frau und geflügeltem Löwen in Darstellungen des 6. Jahrhunderts eine Konkretisierung auf jenen Mythenkomplex, dem es seine spätere literarische Berühmtheit verdankt.[49] Die Geschichte von der thebanischen Sphinx, welche die jungen Männer der Polis dahinrafft und schließlich von Ödipus überwältigt wird, ist der einzige erzählerische Zusammenhang, in dem das Monster auftritt. In der antiken Literatur mehrfach als Todesdämon (*Kēr*) bezeichnet, begegnet die Sphinx in archaischer Zeit auch als Bekrönung von Grabstelen, eine Verwendung, die mit ihrer Aufstellung als Akroterfigur und auf Votivsäulen sowie mit den erzählenden Vasenbildern korrespondiert, in denen sie häufig auf einem hohen Mal platziert ist.[50]

Der Nachdruck, mit dem die Quellen die todbringenden Eigenschaften der Sphinx vor Augen führen, hat in modernen Untersuchungen zu einer starken Betonung der Todessymbolik geführt, die in der Figur vermeintlich angelegt sei. Mit diesem Aspekt ist verschiedentlich auch ihre Wiedergabe auf Bauchlekythen erklärt worden,[51] eine Lesart, die implizit von einer sepulkralen Bestimmung der Gefäße ausgeht. Die Häufigkeit von Bauchlekythen in Siedlungsbefunden, wo sie im untersuchten Zeitraum eine der am stärksten vertretenen Formen überhaupt ausmachen, zeigt aber, dass sie schon im Leben intensiv benutzt werden.[52] Den Toten wurden Bauchlekythen demnach nicht als spezielle ‹Grabgefäße› mitgegeben, vielmehr verwiesen sie wohl auf Funktionen und Bedeutungen, die sie schon im Diesseits erfüllten. Allein auf der Athener Agora wurden Fragmente von mindestens acht Bauchlekythen des späten 5. Jahrhunderts gefunden, die eine Sphinx zeigten.[53] Dass ihre Besitzer den Bildschmuck nicht als Hinweis auf Tod und Grabkult verstanden, legt die Gegenprobe auf weißgrundigen Grablekythen nahe: Sollte die Sphinx ein Zeichen mit spezifisch sepulkraler oder eschatologischer Valenz gewesen sein, wäre sie zuallererst auf jenen Salbgefäßen zu erwarten, die für eine funeräre Verwendung gearbeitet waren. Wie Tabelle 2 zeigt, ist das Gegenteil der Fall: Darstellungen von Sphingen sind auf weißgrundigen Lekythen äußerst selten.[54] Für die Sphingen auf Bauchlekythen muss also nach einer Erklärung gesucht werden, die in der diesseitigen Lebenswelt der Benutzer angesiedelt ist.

Sphingen auf Salbgefäßen sind keine Neuerung des späten 5. Jahrhunderts; schon ein korinthisches Fläschchen der Jahre um 570 nimmt die Form des Mischwesens an, und mutatis mutandis begegnet diese Bildidee noch in einem spätklassischen Figurengefäß aus Phanagoria.[55] Auf attischen Lekythen (auf die wir uns im Folgenden beschränken) werden Sphingen seit der Mitte des 6. Jahrhunderts dargestellt, und von Anbeginn bringen diese Bilder immer wieder die Gefahr zum Ausdruck, die das Monster für junge Männer darstellt. Von einem generischen ‹Todesdämon› unterscheidet sich die Sphinx in der Tat schon in ihrer ausschließlichen Vorliebe hinsichtlich des Alters und der Geschlechts ihrer Opfer. Zwei Hexameter, vielleicht aus einem frühen Ödipusepos (Sch. in Eur. Phoen. 1760 [Mon. 560]) beschreiben ihr Opfer,

Gefäßtyp, Maltechnik	Einträge	Suchbegriffe
sf. Lekythen	92	*Technique*: BLACK-FIGURE
rf. Lekythen	129	*Technique*: RED-FIGURE
rf. Standardlekythen	47	
rf. Bauchlekythen	79	*Technique*: RED-FIGURE *Shape name*: *SQUAT*
wg. Lekythen	3	*Technique*: RED-FIGURE *Sub-Technique*: WHITE GROUND

*Tabelle 2 Häufigkeit von Sphingendarstellungen auf attischen Lekythen (generelle Sucheinschränkungen: Fabric: ATHENIAN; Shape name: *LEKYTHOS*; Decoration description: *SPHINX*). Teilmengen sind gegenüber der Gesamtmenge durch Einrückung abgesetzt.*

den Kreonssohn Haimon, als «den schönsten und begehrenswertesten» (*kalliston te kai himeroestaton*) unter den jungen Thebanern. Zu Recht ist denn auch an der Aggressivität der Sphinx das erotische Moment hervorgehoben worden, das hier nicht grundsätzlich von jenem tödlicher Bedrohung getrennt werden kann.[56] Folgerichtig vergleicht ein Komödiendichter des 4. Jahrhunderts (Anaxilas fr. 22 PCG ap. Athen XIII 558d–e) die Prostituierten Athens mit der thebanischen Sphinx: der moderne Ödipus halte sich besser von ihnen fern – nicht ohne Bedauern, aber zur eigenen Sicherheit. Die Monstrosität der Sphinx liegt mithin nicht zuletzt in ihrem grausam durchgesetzten Begehren, welches die etablierten Geschlechterrollen auf den Kopf stellt. Bezeichnend sind jene Lekythosbilder, die das Fortschleppen der leblosen Jünglinge zeigen, die dort zwischen den Hinterläufen des Flügeltieres zu liegen kommen, wie um die geschlechtliche Vereinigung der beiden anzudeuten (*Abb. 6*).[57] Die besondere Virulenz des Themas im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts wird auch am Dekor des Zeusthrones in Olympia erkennbar, wo überaus sinnliche Sphingen beim grausamen Reißen junger Männer zu sehen waren.[58] Zeit-

Abb. 5 Bauchlekythos des Malers der Mainzer Sphinx, Mainz, Universität 171: Sphinx; Ranke. 425–400 v. Chr.
Abb. 6 Lekythos des Bowdoinmalers, Kiel, Kunsthalle, Antikensammlung B553: Sphinx verschleppt jungen Mann. Um 460 v. Chr.
Abb. 7 Bauchlekythos des Achilles-Malers, Nikosia, Cyprus Museum C 6294: Sphinx und bewaffneter junger Mann. Um 430 v. Chr.

lich nicht weit vom Zeusthron entfernt steht ein korinthischer Teller, dessen Bildschmuck die erotische Dimension des Sphinxmythos ungleich obszöner interpretiert, indem er eine (männliche) Sphinx von der Säule herab auf Ödipus masturbieren lässt.[59]

Das Thema der Aggression begegnet auch noch auf vier Bauchlekythen aus dem hier untersuchten Zeitraum. Jeweils ein Gefäß zeigt den Angriff der Sphinx auf einen anonymen Epheben (*Abb. 7*), das Fortschleppen eines jungen Mannes, die Niederlage der Sphinx (ungewöhnlicherweise im Kampf) gegen Ödipus und – in ironischer Brechung des Ödipusmythos – die Konfrontation mit einem anderen sexuell aggressiven Mischwesen, einem Satyrn.[60] Die bei weitem überwiegende Mehrheit der insgesamt 78 sicheren Darstellungen von Sphingen auf Bauchlekythen zeigen außer dem Monster selbst aber nur eine gelegentliche Ranke oder die Säule. Diese Reduktion ist durchaus charakteristisch für die hier besprochene Gruppe einfacher Lekythenbilder, die oft nur aus einem einzelnen Tier bestehen und deren Themenspektrum in Tabelle 3 erfasst ist.[61] Anhand der Häufigkeit anderer Bildthemen wird die relative Prominenz von Tieren und Mischwesen erkennbar, ein Phänomen, das die Bauchlekythen mit den zeitgleichen Askoi verbindet. Zugleich erweist sich die Auswahl der Wesen als durchaus bezeichnend: Tiere, die primär auf den Bereich physischer Bewährung durch einen Bezwinger verweisen – Löwe oder Eber – spielen eine deutlich untergeordnete Rolle gegenüber jenen, die, wie etwa Hase und Reh (*Abb. 8*), gängigen erotischen Metaphern entsprechen oder Bezüge zu Aphrodite aufweisen, wie es für viele der Vogeldarstellungen zu vermuten ist.[62] Insgesamt ist die Häufigkeit geflügelter Wesen bemerkenswert, doch geraten wir mit der Suche nach Gründen für diese Ballung schon in den Bereich der Spekulation.

Neben den bereits genannten Tieren figurieren Sphin-

Darstellung	Einträge	Suche in: *Decoration description*
Sphinx	78	*SPHINX*
Sphinx oder Sirene	1	
Schwan	38	*SWAN*
Reh	38	*DEER*
Panther	34	*PANTHER*
Vogel (unbestimmt)	28	*BIRD*
Wasservogel	11	
Stelzvogel	2	
Tereus (?)	2	
Sirene	15	*SIREN*
Hase	11	*HARE*
Greif	8	*GRIFFIN*
Hund	8	*DOG*
Ente	5	*DUCK*
Gans	5	*GOOSE*
Löwe	4	*LION*
Eber	2	*BOAR*
laufende Frau	42	*WOMAN* AND *RUN*
Eros	163	*EROS*
Kopf	264	*HEAD*

*Tabelle 3 Häufigkeit von Tierdarstellungen im Vergleich zu anderen Bildthemen auf attisch rotfigurigen Bauchlekythen (generelle Sucheinschränkungen: Fabric: ATHENIAN; Technique: RED-FIGURE; Shape name: *SQUAT*). Teilmengen sind gegenüber der Gesamtmenge durch Einrückung abgesetzt.*

Abb. 8 Bauchlekythos, Bryn Mawr College P 101: Reh. 425–400 v. Chr.

gen, Sirenen und Panther als eine weitere signifikante Gruppe, stellen sie doch allesamt Wesen dar, die – mit jeweils spezifischen Akzentuierungen – als zugleich aggressiv und weiblich gedacht werden. Auch konnotiert diese Aggression bei allen dreien ein Moment von Attraktion und Verführung. So zieht die Pantherin antiken Vorstellungen zufolge ihre Beute durch körpereigene Ausdünstungen in ihren Bann, während die Sirenen ihre Opfer mit ihrem Gesang anlocken.[63] Dieser hat seine Entsprechung im Epitheton der «schillernd singenden» Sphinx (*poikilōidos*: Soph. Oid.Tyr. 130), von der Autoren des 5. Jahrhunderts die spezifisch jugendliche Weiblichkeit betonen, indem sie sie als *korē* und *parthenos* beschreiben.[64] Verfechter einer sepulkral-eschatologischen Deutung mögen in Sphinx und Sirene ‹Todesdämonen›, im Panther ein Tier des Todesgottes Dionysos sehen. Damit stünden diese Ungeheuer jedoch innerhalb des sonst überwiegend aphrodisisch geprägten Repertoires der Bauchlekythen weitgehend isoliert. Auch lässt sich gerade die eschatologische Dimension des Dionysos in Athen kaum nachweisen.

Dass die unterschiedlichen Tiere, die auf Bauchlekythen dargestellt werden, überhaupt Berührungen untereinander aufweisen und sich zu semantischen Gruppen zusammenfügen sollten, ist zunächst ein Postulat. In der Tat besteht bei der Definition solcher Bedeutungsfelder die Gefahr, die antiken Zeugnisse mit Schematismen zu befrachten, wie sie eine der Schwächen in Herbert Hoffmanns Studie zu attischen Askoi ausmachten, die mit anderen Mitteln ein ähnliches Ziel verfolgte wie der vorliegende Beitrag.[65] Gleichwohl ist die Annahme kultursemiotisch plausibel, dass für eine soziale Praxis nicht beständig neue, isolierte Bilder konzipiert werden, sondern sich ein Netz aus untereinander verwandten Bezügen konstituiert. In methodischer Hinsicht besteht schlechterdings keine Alternative zu dem Vorgehen, ein so isoliertes Zeichen wie die Sphinx auf der Mainzer Lekythos über ihren Kontext zu deuten. Dies ist hier durch den Versuch unternommen worden, sie einerseits in die diachrone Tradition von Sphingendarstellungen, andererseits in das synchrone Umfeld vergleichbarer Bildthemen auf zeitgleichen Bauchlekythen einzubetten. Eine Bestätigung erfährt unser Vorgehen darin, dass diese Kontexte auf Sinnzusammenhänge verweisen, die sich nicht ausschließen, sondern gegenseitig verdichten: Die sexuell konnotierten Angriffe des weiblichen Ungeheuers auf junge Männer, die eine Konstante der Sphingendarstellungen seit dem mittleren 6. Jahrhundert ausmachen, erweisen sich als explizite Formulierung dessen, was hier als das semantische Feld von gefährlicher Attraktivität umrissen worden ist, in das die Sphingen, Sirenen und Panther der spätklassischen Bauchlekythen eingeschrieben sind.

Voraussetzung für die Plausibilität dieser Interpretation ist die Annahme, dass auch die einzeln dargestellte Sphinx auf den erzählerischen Zusammenhang vom Raub junger Männer verweist – eine Annahme im Übrigen, die auch ihrer Deutung als Todesdämon zugrunde liegt. Freilich lassen sich die weiteren Implikationen dieses semantischen Kapitals nicht in letzter Konsequenz durchspielen: Weder dürfte sich eine weibliche Benutzerin in dem männermordenden Ungeheuer erkannt, noch gar ein männlicher Betrachter mit deren Opfern identifiziert haben. Dass die prekären Konnotate der Figur nicht voll entfaltet werden, darf jedoch nicht überraschen: Wie Tonio Hölscher in anderem Zusammenhang ausgeführt hat, werden mythische Paradigmen stets nur partiell aktiviert, und dienen der Lebenswelt niemals als exakte Folie – insbesondere dann nicht, wenn es ans (frühe) Sterben geht.[66] Diese Einschränkung dürfte auch hier den Punkt treffen: Gerade in der weitgehenden Entkleidung vom erzählerischen Zusammenhang bietet die Sphinx zunächst und vor allem eine von mehreren differenzierten Formeln zur Evozierung des Themenkomplexes erotischer Verlockung und ihrer Ambivalenzen.[67] In diesem Sinne wird sie als Denkfigur verständlich, die sich komplementär zur Metapher etwa des Rehs verhält; wo dieses

scheues Entziehen als Verhaltensweise thematisiert, die bei jungen Frauen geeignet ist, männliches Begehren noch zu steigern, thematisiert die Sphinx Ambivalenzen erotischer Attraktion, deren Gefahren vornehmlich junge Männer ausgesetzt sind.[68]

Die hier vorgebrachte Interpretation für Sphingen und andere Tiere in den knapp gehaltenen Bildern auf Bauchlekythen des Reichen Stils fügt sich zur Prominenz erotischer und aphrodisischer Themen im Bildschmuck der aufwendiger gestalteten Gefäße desselben Typs: Die Liebesgötter Eros und Aphrodite sind dort ausgesprochen häufig wiedergegeben; daneben figurieren generische *boy-meets-girl*-Szenen, die durch die Gegenwart von Personifikationen eine allegorisierende Verallgemeinerung erfahren können. Auf die in diesen Szenen verheißenen Glückswelten kann sogar die Gefäßform selbst verweisen, wie Irma Wehgartner in einer Studie zur Symbolik der Eichellekythen gezeigt hat.[69] Damit suggeriert die Bildsprache der späten Bauchlekythen dem Betrachter und der Betrachterin, die ja in erster Linie Benutzer kosmetischer Substanzen sind, in immer wieder unterschiedlichen Formulierungen die Teilhabe an einer sublimierten erotischen Erlebniswelt.

Gerade die zeichnerisch bescheidenen Bilder erweisen sich mithin als überraschend konkrete Zeugnisse zur Funktionsweise des Dekors attischer Salbgefäße. In ihrer extremen Verknappung stellen sie einen *degré zéro* der figürlichen Vasenmalerei dar, der im Rahmen der hier versammelten hermeneutischen Untersuchungen einen geeigneten Ansatzpunkt für Überlegungen grundsätzlicher Art bietet. Trotz ihrer vielen Wiederholungen ist insgesamt der Facettenreichtum dieser Bildwelt zu betonen, deren konkrete Ausgestaltung über unserem Versuch, die Bilder in abstrakte Vorstellungen zu überführen, nicht aus den Augen geraten sollte. Die auf Bauchlekythen begegnenden Motive sind weit davon entfernt, untereinander austauschbar zu sein. So kann die Sphinx auf Lekythen in Nikosia (*Abb. 6*) und London[70] auch zum Gegenstand physischer Bewährung des jungen Mannes werden, während die Pantherin mit besonderem Nachdruck auf die olfaktorische Dimension erotischer Anziehungskraft verweist: Mit Schlagworten wie ‹Tod›, ‹Alterität› oder ‹Dionysos› belegt, erfahren auch diese sehr schlichten Bilder eine empfindliche Reduktion ihres reichen Potentials zur Sinnstiftung. Das Reh steht eben nicht für eine scheue junge Frau; eine solche könnte man ja direkt abbilden – was denn auch ausgesprochen häufig geschieht (*s. Tabelle 3*). Das Reh steht vielmehr für ‹Reh› und die Sphinx für ‹Sphinx›, und der Reiz ihrer jeweiligen Darstellung liegt gerade in ihrer nur partiellen Deckung mit menschlichen Rollenmustern und in ihren metaphorischen Qualitäten, welche jedes dieser Zeichen immer auch auf andere Aspekte der Lebenswelt beziehbar machen.

Appendix A: Rotfigurige, spätschwarzfigurige und weißgrundige Aryballoi aus Athen

Die folgende Aufstellung führt alle dekorierten Tonaryballoi aus Athen auf, die zwischen dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts (d. h. seit Einsetzen der rotfigurigen Malweise) und dem frühen 4. Jahrhundert in Athen gefertigt wurden. In eckigen Klammern sind jeweils die Nummern aus der von Gerda Schwarz vorgenommenen letzten Zusammenstellung dieser Art angeführt, ihrerseits ein Addendum zu einer älteren Liste John Beazleys.[71] Die Definition der Form ist hier vergleichsweise weit gefasst worden (s. bes. Nr. 9. 18. 29. 30); nicht aufgenommen wurden schwarzgefirniste Aryballoi sowie Figurengefäße.[72]

a) spätarchaisch-frühklassische Gruppe, 520–470 v. Chr.

1 [1] ehem. Bologna, Museo Civico Archeologico PU 322
Psiax; ARV² 7,6; BAPD 200026.

2 [2] Athen, Nationalmuseum, Akropolissammlung 2.874
BAPD 7643; B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen Bd. 2 (Berlin 1933) Taf. 75, 874.

3 [5] Athen, Nationalmuseum 556a
Beazley, Para 376,274bis. 524. Beazley Addenda² 241; BAPD 275977; C. M. Robertson, The Art of Vase-Painting in Classical Athens (Cambridge 1992) 85 Abb. 73.

4 [4] Korinth, Archäologisches Museum C31.77
Epidromos-Maler; ARV² 118,15; BAPD 200993*.

5 [3] Neapel, Museo Archeologico Nazionale RC177 (86055)
Kleomelos-Maler; ARV² 119,3; Beazley Addenda² 175; BAPD 200996*; P. Moreno (Hrsg.), Lisippo, l'arte e la fortuna (Rom 1995) 321 Abb. 1.

6 [6] Boston, Museum of Fine Arts 98.879
nahe Onesimos; ARV² 1646. 1699,22bis; BAPD 275181* und 275630.

7 [14] Tarent, Museo Archeologico Nazionale 4553
Syriskos-Maler (weißgrundig); ARV² 264,57; Beazley Addenda² 205; BAPD 202739*; Wehgartner a. O. (Anm. 27) Taf. 44, 3–4.

8 [12] Athen, Nationalmuseum 15375
Duris; ARV² 447,274. 1653; Beazley Addenda² 241; BAPD 205321*; C. M. Robertson, The Art of Vase-Painting in Classical Athens (Cambridge 1992) 92 Abb. 85

9 Athen, 3. Ephorie A15535
Duris; BAPD 24575; Baziotopoulou-Valavani a. O. (Anm. 11) 306f. 309f. Nr. 311.

10 Athen, 3. Ephorie A957
Duris; BAPD 31355; O. Tzachou-Alexandri, Mind and Body. Athletic Contests in Ancient Greece (Athen 1988) 172 Nr. 58.

11 [13] Oxford, Ashmolean Museum 1929.175
Makron; ARV² 480,337. 1585; Beazley Addenda² 247; BAPD 205020*;CVA 2 Taf. 64, 1–7.

12 Athen, Nationalmuseum 15954
schwarzfigurig; BAPD 31354; Tzachou-Alexandri a. O. (Nr. 10) 173 Nr. 60.

13 [19] Athen, Nationalmuseum, Slg. Vlasto (o. Inv.)
Maler der Lekythos in Yale; ARV² 661,77; BAPD 207736.

14 [17] Paris, Louvre CA 2183
Klinik-Maler; ARV² 808. 813,96; Beazley Addenda² 291; BAPD 210078; V. Dasen, Dwarfs in Ancient Egypt and Greece (Oxford 1993) Taf. 44.

15 [16] Berlin, Antikensammlung F 2326
Klinik-Maler; ARV² 808. 814,97; Beazley Addenda² 292; BAPD 210079.

16 [18] Athen, Nationalmuseum, Slg. Vlasto (o. Inv.)
Klinik-Maler; ARV² 808. 814,98; BAPD 210080.

17 [20] Leipzig, Antikenmuseum der Universität
Beldam-Maler (weißgrundig); BAPD 9003668; C. Haspels, Attic Black-Figured Lekythoi (Paris 1936) 183; Beazley 208 Abb. 7

18 [30] New York, Metropolitan Museum of Art 41.162.169
BAPD 13426*; CVA Cambridge (MA), Fogg Museum and Gallatin Collections 1 Taf. 60, 1.

b) Gruppe des späten 5./frühen 4. Jahrhunderts, ca. 430–390

19 [23] Athen, Agora-Museum P 16916
Art des Meidias-Malers; ARV² 1326,76; Beazley Addenda² 364; BAPD 220632*; Moore Taf. 96,986.

20 Aufbewahrungsort unbekannt
BAPD 9662; LIMC II (1984) s.v. Aphrodite 143 Nr. 1498 Textabb.

21 [26] Athen, Nationalmuseum CC 1479 (1702)
BAPD 12914 (dort fälschlich als Bauchlekythos bezeichnet); I. Raab, Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst (Berlin 1972) Taf. 6–7.

22 [22] Basel, Kunsthandel (vormals Broomhall, Slg. Elgin)
BAPD 4192; F. Beck, Album of Greek Education (Sydney 1975) Taf. 61, 312.

23 [21] Winterthur, Archäologische Sammlung 296
nahe Dinos-Maler; BAPD 5976*; CVA Ostschweiz/Ticino 1 Taf. 18, 11–13.

24 [32] Graz, Universität G 39
BAPD 8347; G. Schwarz, Addenda zu Beazleys «Aryballoi», ÖJh 54, 1983, 29–31 Abb. 1–3

25 [31] Athen, Agora-Museum P16927
BAPD 21622; M. C. Miller, Athens and Persia in the Fifth Century BC. A Study in Cultural Receptivity (Cambridge 1997) Taf. 62; Moore Taf. 96,987.

26 Oxford, Ashmolean Museum 1934.343
BAPD 24931*.

27 [24] ehem. Berlin, Antikensammlung F 2710 (Kriegsverlust)
C. Robert, AZ 39, 1879, Taf. 6,5; Miller a. O. (Anm. 40) 134.

28 [25] Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum ZV 1261
BAPD 42091; P. Hermann, Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland, AA 1895, 226 Abb. 27.

29 Athen, Nationalmuseum CC 1478 (1631)
BAPD 2461; Tzachou-Alexandri a. O. (Nr. 10) 205 Nr. 95.

30 ehem. Berlin, Antikensammlung V.I. 3346 (Kriegsverlust)
BAPD 9119; Brommer a. O. (Anm. 32) Taf. 4, 6; Miller a. O (Anm. 40) 175.

31 Athen, Nationalmuseum 12753
G. Nicole, Catalogue des vases peints du Musée national d'Athènes. Supplément (Paris 1911) Nr. 1061 [non vidi]; Gex a. O. (Anm. 5) 106 Nr. N 410.

32 ehem. Münchner Kunsthandel (1899)
Gex a. O. (Anm. 5) 106 Nr. N 411.

33 New York, Metropolitan Museum of Art 41.162.187
Bulas-Gruppe; ABV 663; BAPD 332253.

c) Unsicher

34 Mündung eines Salbgefäßes
Oxford, Ashmolean Museum V333
ARV² 26; BAPD 200158*; CVA 1 Taf. 49, 15.
[unter Umständen zu einem Figurengefäß]

d) Irrig als Aryballoi bezeichnet

i sf. Platschalabastron
Aufbewahrungsort unbekannt (3. Ephorie?)
schwarzfigurig; BAPD 16085; Th. Karagiorga-Stathakopoulou, ADelt 33 (2.1), 1978, Taf. 14a
(in BAPD als Aryballos geführt).

ii rf. Bauchlekythos
Florenz, Museo Archeologico Etrusco 84810
BAPD 14403; CVA 2 III.I Taf. 72, 4
(in CVA und BAPD als Aryballos geführt).

iii rf. Bauchlekythos
Athen, Polytechnion 565
BAPD 42054; E. Pernice, AA 1896, 36–38 Abb. S. 38
(bei Pernice und BAPD als Aryballos geführt).

iv rf. Bauchlekythos
Angers, Musée Pince 287.49 (24)
BAPD 15578; H. de Morant, Ville d'Angers, Musée Pince. Art Grec. Art Romain (Angers 1956) Taf. 19a
(in BAPD als Aryballos geführt).

Appendix B: Darstellungen von Frauen mit Aryballoi (bzw. nahebei aufgehängten Aryballoi) in der attischen Vasenmalerei

1 rf. Amphora des Andokides-Malers
Paris, Louvre F 203
ABV 253,3; ARV² 4,13; BAPD 200013*; U. Kreilinger, Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen (Rahden 2007) Abb. 4.

2 sf. Amphora des Priamos-Malers
Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 106463
Beazley, Para 146,8ter; BAPD 351080*; Kreilinger a. O. (Nr. 1) Abb. 3.

3 sf. Olpe
vorm. Slg. Canino 112
Kreilinger a. O. (Nr. 1) Abb. 6.

4 rf. Pelike des Eucharides-Malers
Basler Kunsthandel
Kreilinger a. O. (Nr. 1) Abb. 66.

5 sf. Skyphosfragmente des Theseusmalers
Basel, Slg. Cahn HC 943
BAPD 46973; B. Kreuzer, Frühe Zeichner (Waldkirch 1992) 116f. Nr. 125.

6 rf. Kolonettenkrater aus dem Umkreis des Göttinger Malers
Bari, Museo Archeologico Provinciale 8693 (4979)
ARV² 1638; BAPD 202270*; Kreilinger a. O. (Nr. 1) Abb. 91.

7 rf. Pelike des Myson
Syrakus, Museo Archeologico Regionale 20065
ARV² 238,5; BAPD 202175*; Kreilinger a. O. (Nr. 1) Abb. 31a.

8 rf. Pelike des Syleus-Malers
St. Petersburg, Eremitage St 1591
ARV² 250,17; BAPD 202520*; Kreilinger a. O. (Nr. 1) Abb. 67.

9 rf. Pelike des Syleus-Malers
Rom, Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco AST 732
ARV² 1639,17ter; BAPD 275140*; Pfisterer-Haas a. O. (Anm. 22) 50 Abb. 58.

10 rf. Schale in der Art des Brygos-Malers
vorm. Berlin, Antikensammlung V.I. 3218 (Kriegsverlust); ARV² 390,44; BAPD 204190*; Kreilinger a. O. (Nr. 1) Abb. 35; Miller a. O. (Anm. 40) 170.

11 rf. Schale des Triptolemos-Malers
Jerusalem, Bible Lands Museum 4647
BAPD 29044; G. M. Bernheimer, Glories of Ancient Greece.

Vases and Jewelry from the Borowski Collection (Jerusalem 2001) 57 Nr. 66; Kreilinger a. O. (Nr. 1) Abb. 24a.

12 rf. Schale des Stiefel-Malers
Warschau, Nationalmuseum 142313
ARV² 821,4; BAPD 210164*; Kreilinger a. O. (Nr. 1) Abb. 55a.

13 rf. Eselskopfrhyton des Bordeaux-Malers
London, British Museum E799
ARV² 835,3; BAPD 212161*; CVA 4 Taf. 43, 1.

14 rf. Kolonettenkrater des Malers von Tarquinia 707
Wien, Kunsthistorisches Museum 2166
ARV² 1111,1; BAPD 214702*; CVA 2 Taf. 93, 1; 94, 1; Kreilinger a. O. (Nr. 1) Abb. 92.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 nach: CVA Kiel, Kunsthalle, Antikensammlung 2 Taf. 38, 4–5.
Abb. 2 nach: H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants at Athens (Mainz 1989) Taf. 55e.
Abb. 3 Wikimedia Commons: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hinweiszeichen_2a.svg> <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zeichen_239.svg> <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gefahrenzeichen_12.svg> (9. 3. 2009).
Abb. 4 nach: CVA Bonn, Akademisches Kunstmuseum 1 Taf. 32, 11–13.
Abb. 5 nach: CVA Mainz, Universität 2 Taf. 18, 8.
Abb. 6 nach: CVA Kiel, Kunsthalle, Antikensammlung 1 Taf. 42, 4.
Abb. 7 nach: J. H. Oakley, The Achilles Painter (Mainz 1997) Taf. 87A.
Abb. 8 nach: CVA Ella Riegel Memorial Museum, Bryn Mawr College 1 Taf. 39, 5.

ABKÜRZUNGEN

Die Abkürzungen folgen den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts: <http://www.dainst.org/index_141_de.html>. An eigenen Abkürzungen verwende ich außerdem:

BAPD	Beazley Archive Pottery Database. URL: <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/default.asp> [Ein Asterisk (*) hinter der Angabe vermerkt das Vorhandensein digitaler Abbildungen in der Datenbank].
Beazley	J. D. Beazley, Aryballos, BSA 29, 1927/28, 187–215.
Langridge-Noti	E. Langridge-Noti, Mourning at the Tomb: A Re-Evaluation of the Sphinx Monument on Attic Black-Figured Pottery, AA 2003/1, 141–155.
Moret	J.-M. Moret, Oedipe, la sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique (Rom 1984).
Moore	M. B. Moore, Attic Red-figured and White-ground Pottery. Agora XXX (Princeton 1997).
Parfums	A. Verbanck-Piérard – N. Massar – D. Frère (Hrsg.), Parfums de l'Antiquité: la rose et l'encens en Méditerranée (Morlanwelz-Mariemont 2008).
Schmidt	S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr. (Berlin 2005).

ANMERKUNGEN

Für die Möglichkeit, die folgenden Überlegungen im Rahmen des Münchner Kolloquiums zur Diskussion zu stellen, danke ich John Oakley und Stefan Schmidt, der eine erste Fassung dieses Beitrags gegengelesen und eine Reihe von weiterführenden Gesichtspunkten beigesteuert hat. Für hilfreiche Hinweise und bibliographische Unterstützung geht mein herzlicher Dank außerdem an Birgitta Eder, Adrienne Lezzi, Bettina Kreuzer und Victoria Sabetai.

1 Programmatisch L. Giuliani, Bildervasen aus Apulien (Berlin 1988) und ders., Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier (Berlin 1995). Unterschiedliche Ausprägungen des Medienbegriffs in der Interpretation antiker Vasenmalerei zeigen die Beiträge in R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit (Stuttgart 2001): siehe außerdem R. Neer, Style and Politics in Athenian Vase-Painting (Cambridge 2002); Schmidt.

2 Die umfangreiche Literatur kann hier nur auszugsweise aufgeführt werden. Wegweisend zum Verständnis griechischen Symposionsgeschirrs: F. Lissarrague, Un flot d'images (Paris 1987). – Zu weißgrundigen Lekythen siehe J. H. Oakley, Picturing Death in Classical Athens (Cambridge 2004); Schmidt 29–79.

3 Die ältere Literatur zu kosmetischen Praktiken und Gefäßen ist nun zusammengestellt in Parfums 463–486.

4 Schmidt 29; I. Algrain in: Parfums 153; *contra* C. Jubier-Galinier in: Parfums 152, die auf Ladenbefunde mit leeren Lekythen hinweist. Wenn die Bildzeugnisse in diesem Punkt wörtlich genommen werden dürfen, darf dies jedoch nicht verwundern, da die Gefäße erst beim Verkauf befüllt wurden: vgl. Parfums 150 Abb. 5. 6.

5 Funde in Siedlungs- und Heiligtumskontexten: T. B. L. Webster, Potter and Patron in Classical Athens (London 1972) 283 f.; Schmidt 31 f.; C. Jubier-Galinier in: Parfums 151. – Wie stark hier mit lokalen Unterschieden zu rechnen ist, zeigen die sonst vielfach mit Athen vergleichbaren Fundumstände in Eretria, wo nur sehr wenige Lekythen und Bauchlekythen außerhalb von Gräbern und Läden gefunden wurden: K. Gex, Rotfigurige und weißgrundige Keramik. Eretria IX (Lausanne 1993) 59 f. 62 sowie 21–24 zur Sonderstellung Eretrias in dieser Hinsicht.

6 S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Mainz 1998) 9 f. m. Anm. 40 (das Zitat S. 10). Ähnlich: I. Scheibler, Griechische Töpferkunst (München 1983) 24; L. C. Nevett, House and Society in the Ancient Greek World (Cambridge 1999) 49; Schmidt 29. J. Neils, «Women are White»: White Ground and the Attic Funeral, in: K. Lapatin (Hrsg.), Papers on Special Techniques in Athenian Vases (Los Angeles 2008) 70 leitet die Verbindung von Frauen mit Lekythen aus der Prominenz ersterer im Totenkult ab; eine generelle sepulkrale Valenz der Lekythosform wäre jedoch erst zu beweisen.

7 Aristoph. Ran. 1198–1248; siehe dazu J. Henderson, The Lekythos and *Frogs* 1200–1248, HarvStClPhil 76, 1972, 133–143, der das *lēkythion* als Aryballos interpretiert; zu den von ihm hervorgehobenen sepulkralen Konnotationen der Pointe würde freilich die modern als Lekythos bezeichnete Form weitaus besser passen. Zur Terminologie siehe außerdem Beazley 187 f. 193 f.; M. L. Lazzarini, I nomi dei vasi greci nelle iscrizioni dei vasi stessi, ArchCl 25–26, 1973–74, 360–363.

8 H. Gericke, Gefäßdarstellungen auf griechischen Vasen (Berlin 1970) 72–82.

9 siehe dazu die exemplarische Studie von M. Meyer, Männer mit Geld. Zu einer rotfigurigen Vase mit Alltagsszene, JdI 103, 1988, 87–125; außerdem: von den Hoff – Schmidt a. O. (Anm. 1).

10 S. H. Houby-Nielsen, ‹Burial Language› in Archaic and Classical Kerameikos, ProcDanInstAth 1, 1995, 166–170. Eine ähnliche Ablösung des Aryballos durch die Lekythos lässt sich auch im Heiligtumskontext feststellen: W. Gauer, Die Tongefäße aus dem Brunnen unterm Stadion-Nordwall und im Südost-Gebiet. OF 8 (Berlin 1975) 114–116. Zu den im 7. und frühen 6. Jahrhundert in Athen gefertigten korinthisierenden Aryballoi siehe D. Callipolitis-Feytmans, Des Aryballes à pied en Attique et leurs rapports avec Corinthe, BCH 100, 1976, 137–158.

11 E. Baziotopoulou-Valavani in: N. C. Stampolidis – L. Parliama (Hrsg.), Athens: the City beneath the City (New York 2001) 271. 304–311 Nr. 304–313. – Zahlreiche Lekythen barg auch

der zeitnahe sogenannte Tumulus der Athener bei Marathon: H.-R. Goette – T. Weber, Marathon (Mainz 2004) 80f. Abb. 98. Allerdings ist die Interpretation des Tumulus als Gefallenengrab zuletzt in Frage gestellt worden: vgl. A. Mersch, Archäologischer Kommentar zu den «Gräbern der Athener und Plataier» in der Marathonia, Klio 77, 1995, 57–59; Schmidt 90. Stichhaltigstes Argument für die alternative Deutung als Tumulus einer Adelsfamilie ist die zeitliche Heterogenität der Beigaben und das Vorhandensein von Opferrinnen, die beide für eine länger andauernde, weit ins 6. Jahrhundert zurückreichende Belegung der Grabstätte sprechen.

12 Schmidt 44; vgl. dagegen die sehr gynozentrische Darstellung bei Neils a. O. (Anm. 6). Zu männlichen Empfängern siehe auch einen Skyphos des Penelope-Malers, der eine (etwas krumm geratene) Lekythos am Grab des Agamemnon zeigt: Kopenhagen, Nationalmuseum 597: ARV² 1301,5; BAPD 219000*; CVA 8 Taf. 351, 1a. Im spätklassischen Tarent werden Lekythen unabhängig vom Geschlecht in Gräber mitgegeben: A. Hoffmann, Grabritual und Gesellschaft (Rahden 2002) 104f.

13 Ch. Stoupa, ARepLond 1997–98, 10; Oakley a. O. (Anm. 2) 215f.

14 B. Schmaltz, Untersuchungen zu den attischen Marmorlekythen (Berlin 1970) 101–107.

15 D. Graepler, Tonfiguren im Grab (München 1997) 152–159; Hoffmann a. O. (Anm. 12) 80–85.

16 Vgl. I. Algrain in: Parfums 156 zu einem analogen Problem im Zusammenhang mit Alabastra.

17 Eine wieder andere Stellung nimmt in diesem Bedeutungssystem wohl das Alabastron ein, dessen Form offenbar vor allem darauf abzielt, die exotische Herkunft und besondere Rafinesse des Gefäßinhalts zu unterstreichen (vgl. I. Algrain in: Parfums 153f.), Vorstellungen, die – zumindest im Athen des 5. Jahrhunderts – wohl eher mit tradierten Frauenrollen als dem Selbstverständnis des attischen Bürgers vereinbar waren.

18 Zur Aufhängung des Aryballos siehe C. H. E. Haspels, How the Aryballos Was Suspended, BSA 29, 1927–28, 216–223. – Dass Lekythen im häuslichen Umfeld trotz ihre Standfußes meist hängend dargestellt werden, ist m.E. aus der generellen Zurückhaltung attischer Vasenmaler bei der Abbildung solchen Mobiliars zu erklären, das keine Aussagen zu Status und Habitus der abgebildeten Personen birgt. Daher begegnen dort zahlreiche Sitzmöbel, Klinen und Symposionstische, nur selten aber Regale und Borde.

19 Appendix B Nr. 1–3.

20 Appendix B Nr. 10; s. a. Nr. 11.

21 Appendix B Nr. 5; s. a. Nr. 13.

22 Appendix B Nr. 4; 6–9; 12; 14. Zum Bildthema: S. Pfisterer-Haas, Mädchen und Frauen am Wasser, JdI 117, 2002, 40–57; U. Kreilinger, Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen (Rahden 2007); siehe außerdem den Beitrag von Adrian Stähli in diesem Band. Inwiefern diese Bilder fiktionaler Natur sind, spielt für die hier vorgebrachte Argumentation eine untergeordnete Rolle; wichtiger scheint mir der in den Bildern betonte kollektive Vollzug dieser hygienischen Praktiken, der sie außerhalb des einzelnen *oikos* lokalisiert.

23 Schale Boston, Museum of Fine Arts 01.8073: ARV² 342,19; BAPD 203543*; Scheibler a. O. (Anm. 6) 92 Abb. 82a–b.

24 Schale Kopenhagen, Thorvaldsen Museum 105: ARV² 329,131; BAPD 203386*; K. Dover, Greek Homosexuality (London 1978) Abb. R 472.

25 Schale Neapel, Museo Archeologico Nazionale o. Inv.: ARV² 415,2; BAPD 204525*; La cité des images (Paris 1984) 29 Abb. 38.

26 Zu Aryballosdarstellungen siehe Gericke a. O. (Anm. 8) 112–114. Vgl. ferner o. Anm. 7 zum entnervenden Auftauchen des Salbfläschchens in allen erdenklichen Lebenslagen in Aristoph. Ran. 1198–1248.

27 Zum Aryballos: Beazley; I. Wehgartner, Attisch weißgrundige Keramik (Mainz 1983) 134f.; G. Schwarz, Addenda zu Beazleys «Aryballoi», ÖJh 54, 1983, 27–32; Moore 50f.; s. a. B. A. Sparkes – L. Talcott, Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C. Agora XII (Princeton 1970) 152.

28 Die in Tabelle 1–3 zusammengefaßten Daten beruhen auf den Angaben in der Online-Datenbank des Beazley-Archivs und wurden zuletzt am 4. 3. 2009 aktualisiert; die grau hinterlegten Spalten zu den verwendeten Suchbegriffen sollen die durchgeführten Recherchen nachvollziehbar machen. Angesichts der notwendigerweise unvollständigen und ungenauen Erfassung der Zeugnisse sind die hier angegebenen absoluten Zahlen *cum grano salis* zu nehmen; stark ausgeprägte Tendenzen des Befundes dürften sie dennoch getreu widerspiegeln.

29 Aryballoi von der Agora: Appendix A. Nr. 20. 26. Lekythen: Moore 45–47 Nr. 829–898 Taf. 85–90. Bauchlekythen: Moore 47f. 899–982 Taf. 90–95.

30 I. Algrain in: Parfums 152–154 m. Anm. 42.

31 Wehgartner a. O. (Anm. 27) 134; T. Brisart in: Parfums 161.

32 Schwarzgefirniste Aryballoi sind zusammengestellt bei Beazley, 205 Nr. 4–7; Sparkes – Talcott a. O. (Anm. 27) 152 Anm. 10; Schwarz a. O. (Anm. 27) 27f. Nr. 7–11. 15. 27–29. – Weitere Materialien: Beazley, 195f. 211–213; F. Brommer, Aryballoi aus Bronze, in: P. Zazoff (Hrsg.), Opus Nobile. Festschrift Ulf Jantzen (Wiesbaden 1969) 17–23; T. Brisart in: Parfums 161 Anm. 91.95.

33 H. Hommel, Bocksbeutel und Aryballos. Philologischer Beitrag zur Urgeschichte einer Gefäßform. AbhHeidelberg (1978); kompromissweise optiert Scheibler a. O. (Anm. 6) 22 für einen «Lederbeutel […], in dem das Fläschchen gewöhnlich steckte», womit die Seltenheit keramischer Aryballoi freilich nicht erklärt werden kann; s. a. die späte Notiz über lederne *lēkythoi* bei Plut. Sulla 13, 3.

34 Schale, München, Antikensammlungen 2631: ARV² 443,224; BAPD 205269*; D. Buitron-Oliver, Douris (Mainz 1995) Taf. 52 Nr. 79. Schale, Pariser Privatbesitz: ARV² 1646,25bis; BAPD 275184*; Kunstwerke der Antike. MuM Auktion 26 (1963) Taf. 48 Nr. 129.

35 Punkt im Kreis: fr. Schale, Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia o. Inv.: ARV² 375,64; BAPD 203962*. Schale, Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco H550: ARV² 375,68; BAPD 203966*. Schale, Todi, Museo Civico 463; ARV² 403,35; BAPD 204376*; CVA 1 III.I.c Taf. 1, 1. – Kreuzrad: Schale, Gotha, Schloßmuseum 48: ARV² 20; BAPD 200100*; CVA 1 Taf. 42, 1. Schale, Berlin, Antikensammlung F 2279: ARV² 115,2; BAPD 200977*; CVA 3 Taf. 60, 1. 2. Schale, Berlin, Antikensammlung F 2285: ARV² 431,48; BAPD 205092*; hier Abb. 2. Schale, Wien, Kunsthistorisches Museum IV 3691: BAPD 200986*; CVA 1 Taf. 2, 6. – Siehe jetzt A. Lezzi-Hafter, Wheel without Chariot – a Motif in Attic Vase-painting, in: J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters II (im Druck), die die Wiedergabe von Kreuzrädern auf Aryballoi als Zeichen ephebischer Liminalität interpretiert. Die Evidenz dafür scheint mir schwach, zumal derart dekorierte Aryballoi auch bei erwachsenen Männern begegnen: Schale, Bologna, Museo Civico Archeologico 362: ARV² 357; BAPD 203759*; CVA 1 III.I.c Taf. 5, 2.

36 Aristot. Ath. Pol. 49, 1; siehe dazu Lezzi-Hafter a. O. (Anm. 35) mit weiterer Literatur. Darstellungen gebrandmarkter Pferde sind selten: auf einem Gespannpferd auf einer sf. Hydria in Malibu (J. Paul Getty Museum 86.AE.117.1–7; BAPD 30592*, CVA 1, Taf. 54,2) begegnet eine Punktrosette, der Pferdeknecht im gleichen Bild hat eine Tätowierung (?); ein Kreuzrad ziert eines der Pferde in der Quadriga des Herakles auf einem apulischen Volutenkrater des ausgehenden 5. Jahrhunderts: Brüssel, Musées Royaux A 1018; A. D. Trendall – A. Cambitoglou, The Red-figured Vases of Apulia. Bd. 1 (Oxford 1978) 35f. Nr. 2/9 Taf. 10; vgl. ferner das einem Kreis eingeschriebene Sternmotiv, das auf einigen geometrischen Terrakottapferden begegnet: Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B 2688 und

Tübingen, Universität 9856: Zeit der Helden. Die «dunklen Jahrhunderte» Griechenlands 1200–700 v. Chr. (Darmstadt 2008) 116f Nr. 41. 44 (S. Erbelding; R. Arndt).

37 R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker (Hrsg.), Das griechische Satyrspiel (Darmstadt 1999) Taf. 5b. 6a. b. 28a; A. Kossatz-Deißmann, Zur Herkunft des Perizoma im Satyrspiel, JdI 97, 1982, Abb. 6. 10. 16, zu den (als Verzierung gedeuteten) Mustern a. O. 71 Anm. 24; 73 f. mit Anm. 34.

38 M. C. Miller, In Strange Company: Persians in Early Attic Theatre Imagery, MedA 17, 2004, 168 Taf. 23, 1.24, 2; Krumeich u. a. a. O. (Anm. 37) Taf. 2a. b; für das Sternenmuster auf dem *perizma* eines Choreuten der Pronomosvase (a. O. Taf. 8. 9) vgl. den Stern auf den Anm. 36 genannten Pferdefigurinen.

39 W.-D. Heilmeyer, Frühe olympische Bronzefiguren. Die Tiervotive. OF 12 (Berlin 1979) 49; K. Kübler, Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts. Kerameikos 5, 1 (Berlin 1954) Taf. 144 (inv. 1311).

40 siehe Appendix B Nr. 1; Kelchkrater, Berlin, Antikensammlung F 2180: ARV² 13,1; BAPD 200063*; Euphronios der Maler (Mailand 1991) Abb. S. 66. Schale, vorm. Berlin, Antikensammlung F 2314 (Kriegsverlust): ARV² 336,14; BAPD 203450*; M. Miller, Staatliche Museen, Dokumentation der Verluste. Bd. 5.1 Antikensammlung (Berlin 2005) 128 Abb.

41 Vgl. in diesem Zusammenhang T. Brisart in: Parfums 164 zur genitalen Semantik, die in *Aidoion*- und Muschelaryballoi zum Ausdruck kommt.

42 Zur Problematisierung von materiellem Aufwand und Statusrepräsentation siehe R. Bernhardt, Luxuskritik und Aufwandsbeschränkungen in der griechischen Welt (Stuttgart 2003).

43 Beazley 211; vgl. Schwarz a. O. (Anm. 27) 28; Moore 50.

44 Zu Askoi: U. H. Rüdiger, Askoi. Zur Entwicklung und Bedeutung einer Gefässform (Freiburg 1960); Sparkes – Talcott a. O. (Anm. 27) 157–160; H. Hoffmann, Sexual and Asexual Pursuit. A Structuralist Approach to Greek Vase Painting (London 1977); W. Burkert – H. Hoffmann, La cuisine des morts. Zu einem Vasenbild aus Spina und verwandten Darstellungen, Hephaistos 2, 1980, 107–111; J. Boardman, Askoi, Hephaistos 3, 1981, 23–25; H. Hoffmann, Askoi: A Rejoinder, Hephaistos 4, 1982, 177–179; siehe ferner die um die Jahrhundertmitte entstandene und in ihrer Semantik bislang nicht befriedigend geklärte Gruppe der Hummerzangen-Askoi: ARV² 970f. 1–7, dazu zuletzt: M. P. Baglione, Ritrovamenti dall'area sud di Pyrgi. Due askoi frammentari del Seven Lobster-Claws Group, in: Etrusca et Italica. Scritti in ricordo di Massimo Pallottino (Pisa 1997) 10–23.

45 Eine Reihe aryballesker Gefäße, die meisten davon in Schwarzfirnisware, ist von Brian Sparkes als ‹Talcott Class› zusammengefaßt worden: B. Sparkes, Quintain and the Talcott Class, AntK 20, 1977, 8–25; s. Appendix A Nr. 29–30. Zu Figurengefäßen siehe M. Trumpf-Lyritzaki, Griechische Figurenvasen des reichen Stils und der späten Klassik (Bonn 1969). Zusammenfassend zu den Veränderungen im Formenrepertoire attischer Lekythen siehe C. Campenon, La céramique attique à figures rouges autour de 400 avant J.-C. Les principales formes, évolution et production (Paris 1994) 85–99. Zuletzt zur Bauchlekythos: V. Sabetai, Μικρά αγγεία, μικρές στιγμές, MusBenaki 6, 2006, 23–44.

46 siehe etwa Scheibler a. O. (Anm. 6) 24.

47 Zu diesen Szenen: I. Wehgartner, Das Ideal maßvoller Liebe auf einem attischen Vasenbild, JdI 102, 1987, 185–197; H. A. Shapiro, Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600–400 B.C. (Zürich 1993) bes. 80–85. 116–122. 192–207 (s. v. Eunomia, Himeros and Pothos, Peitho); E. J. Stafford, A Wedding Scene. Notes on Akropolis 6471, JHS 117, 1997, 200–202; B. Borg, Eunomia, or ‹Make Love Not War›? Meidian Personifications Reconsidered, in: E. Stafford (Hrsg.), Personification in the Greek World (Aldershot 2005) 193–201; B. Borg, Der Logos des Mythos (München 2002) 171–208 mit Denkmälerliste 188–190 Anm. 605; zuletzt mit weiterer Literatur: CVA Erlangen 2, 104 zu Taf. 42, 11. 12 (O. Dräger).

48 Mainz, Universität 171: ARV² 1363,1; BAPD 230080*; CVA 2, 32 zu Taf. 18, 7–9 (E. Böhr).

49 Umfassend zur Darstellung der Sphinx: Moret; weitere Literatur bei V. Sabetai in: J. H. Oakley (Hrsg.), Athenian Potters and Painters. Catalogue of the Exhibit (Athen 1994) 41 f. sowie in LIMC VIII Suppl. (1997) s. v. Sphinx 1150 f. (N. Kourou); zuletzt: Langridge-Noti.

50 Moret 69–75, bes. 71 f. zum Verhältnis der Vasenbilder zu den Votivsäulen. Die Grabmäler und die dazu vorgebrachten Deutungsvorschläge diskutiert D. Woysch-Méautis, La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs (Lausanne 1982) 83–86; vgl. dazu auch Langridge-Noti 144 f.; ferner: E. A. Mackay, Poikiloidos Sphinx, Scholia N. S. 1, 1992, 9.

51 Böhr a. O. (Anm. 48); Sabetai a. O. (Anm. 49) 41; Langridge-Noti bes. 141 f. m. Anm. 4; 148 f. Unbestimmter E. Simon (Hrsg.), Die Sammlung Kiseleff. Teil II. Minoische und griechische Antiken (Mainz 1989) 97 zu Nr. 163. 164. Für eine generelle sepulkral-initiatische Deutung der Sphinx in der attischen Vasenmalerei plädiert gewohnt dezidiert H. Hoffmann, The Riddle of the Spinx, in: I. Morris (Hrsg.), Classical Greece: Ancient Histories and Modern Archaeologies (Cambridge 1984) 71–80; s. a. K. Schauenburg, Zur thebanischen Sphinx, in: B. von Freytag gen. Löringhoff (Hrsg.), Praestant interna. Festschrift für Ulrich Hausmann (Tübingen 1982) 230–235, bes. 234. Zurückhaltend hinsichtlich einer sepulkralen oder eschatologischen Symbolik der Figur in der Vasenmalerei hingegen LIMC VIII Suppl. (1997) s. v. Sphinx 1164 f. (N. Kourou); vorsichtig auch Moret 29 m. Anm. 2.

52 siehe o. Anm. 29.

53 Moore 269 Nr. 960–967 Taf. 94.

54 Tübingen, Universität E 59: ARV² 701,11; BAPD 208426*; CVA 5 Taf. 26, 3–4. Tarent, Museo Nazionale 4566; ARV² 745,1; BAPD 209198*; Moret Taf. 42, 3–5; Taf. 6 Nr. 12. Athen, Nationalmuseum CC 1039 (1885): ARV² 755,40; BAPD 209318; vgl. hierzu Langridge-Noti 148 f. Abb. 13.

55 Sphinxaryballos, Korinth, Archäologisches Museum C-54–3: LIMC VIII Suppl. (1997) s. v. Sphinx 1155 Nr. 69a Taf. 798 (Kourou). Figurengefäß (Sphinx-Lekythos), St. Petersburg, Eremitage Φa 1869.7: B. Cohen (Hrsg.), The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases (Malibu 2006) 246 Abb. 6.

56 Zur männerraubenden Sphinx: Moret *passim*, bes. 9–29, der allerdings die erotischen Aspekte des Themas nahezu durchgehend negiert; ähnlich Langridge-Noti 148 Abb. 6–9 zu schwarzfigurigen Bilder von Sphingen, die rittlings auf liegenden Jünglingen hocken; siehe aber E. Vermeule, Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry (Berkeley 1979) 171–173 und die wichtige Studie von A. Iriarte, L'Ogresse contre Thèbes, Metis 2, 1987, 92–97.

57 Kiel, Kunsthalle, Antikensammlung B553: BAPD 9521*; Moret Taf. 15, 1. 2. Athen, Nationalmuseum CC 1480 (1607): ARV² 1172,18; BAPD 215554; Moret Taf. 15, 4. Vgl. die in der vorigen Anm. erwähnten schwarzfigurigen Darstellungen.

58 Paus. 5, 11, 2. Die Sphingengruppen sind in kaiserzeitlichen Nachbildungen erhalten: Moret 25 f. Taf. 16, 2; M. Aurenhammer, Die Skulpturen von Ephesos. Bildwerke aus Stein. Idealplastik I. Forschungen in Ephesos X 1 (Wien 1990) 178–181 Taf. 110–115; R. Belli Pasqua, Sculture di età romana in «basalto» (Rom 1995) 100–102 Abb. 13 Taf. 63 f.; die besondere Sinnlichkeit der Darstellung betonen C. Höcker – L. Schneider, Phidias (Reinbek 1993) 90–92.

59 J. Boardman, A Sam Wide Group Cup in Oxford, JHS 90, 1970, 194 f. Taf. 2, 1. 2. Zu anderen Parodien siehe Schauenburg a. O. (Anm. 51); Moret 139–150.

60 Fortschleppen: siehe die Athener Lekythos o. Anm. 57. Ödipus: London, British Museum E 696: ARV² 1325,49; BAPD 220603*; Moret Taf. 63, 1–3. Satyr: Malibu, J. Paul Getty Mu-

seum 86.AE.257: BAPD 10062*; Moret Taf. 91, 2; CVA 7 Taf. 375. 376, 1.

61 Um nicht unsere Kategorien von vermeintlich bestimmenden Bildtypen in die Statistik hineinzutragen, unterscheidet die Liste nicht zwischen den Bildern emblematischen Typs, die ein einzelnes Tier zeigen, und größeren Kompositionen wie etwa Jagdszenen mit Hunden. Grundsätzlich sei bemerkt, daß jede Form der quantifizierenden Erfassung von Bildern, diese zwangsläufig jener Komplexität beraubt, die überhaupt erst den Reichtum unserer Überlieferung ausmacht. Im vorliegenden Fall hält sich der Informationsverlust angesichts der Schlichtheit der Bilder jedoch in einem m.E. zulässigen Rahmen.

62 Belege zum Reh als erotische Metapher: R. G. M. Nisbet – M. Hubbard, A Commentary on Horace: Odes. Bd. 1 (Oxford 1970) 273–275; zur metaphorischen Bedeutung des Rehs in der attischen Vasenmalerei zuletzt S. Klinger, An Attic Pyxis from the Acropolis in Athens and Some Observations on Deer Escorting Chariots in Attic Vase-Painting, AA 2002/2, 23–44, bes. 31 f. 36. – Vögel als Zeichen der Aphrodite: Wehgartner a. O. (Anm. 47) 191 f.; C. Celle, La femme et l'oiseau dans la ceramique attique, Pallas 42, 1995, 113–128; E. Böhr, A Rare Bird on Greek Vases. The Wryneck, in: J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters (Oxford 1997) 109–123; M. Turner, Aphrodite and Her Birds. The Iconology of the Pagenstecher Lekythoi, BICS 48, 2005, 71–86.

63 Zu den Düften des Panthers siehe Plin. nat. 8, 62 f. und weitere Quellen in RE XVIII,3 (1949) 764 s. v. Panther (F. Wotke); vgl. A. J. Festugière, Le Bienheureux Suso et la panthère, RHistRel 191, 1977, 81–84; M. Detienne, Dionysos mis à mort (Paris 1977) 94.

64 Zum nicht faßbaren Gesang der Sphinx: Iriarte a. O. (Anm. 56) 99 f.; Mackay a. O. (Anm. 50) 10 f. mit weiteren Belegen. Zu ihrer Jugendlichkeit, «difficilement conciliable avec l'hypothèse d'une Sphinx paillarde et incube», siehe Moret 51 f., der freilich hinzufügt: «Son pouvoir n'est pas érotique, mais intellectuel».

65 In der markanten Zweiteilung des Bildfeldes sind Askoi in der Tat wie für die strukturalistische Herangehensweise Hoffmanns gemacht. Seiner Studie (siehe o. Anm. 44) fällt das Verdienst zu, am figürlichen Dekor der Askoi Zusammenhänge sichtbar gemacht zu haben, die sich einer philologisch-mythographisch operierenden Hermeneutik entziehen und ganz in der Ebene der Bildzeichen angesiedelt sind. Problematisch ist allerdings seine Fokussierung auf den Begriff der ‹Verfolgung›, welcher mir die unterschiedlichen Formen der auf Askoi anzutreffenden Gegenüberstellungen zu nivellieren scheint; auch wird man der funerären Kontextualisierung attischer Keramik und den daraus resultierenden eschatologischen Deutungen ihres Bildschmucks in der bei Hoffmann anzutreffenden Ausschließlichkeit kaum beipflichten wollen.

66 T. Hölscher, Immagini mitologiche e valori sociali nella Grecia arcaica, in: F. de Angelis – S. Muth (Hrsg.), Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt (Wiesbaden 1999) 14.

67 vgl. die Interpretation Borgs a. O. (Anm. 47) 184 f. zu den ungleich expliziteren erotischen Allegorien, in denen prekäre mythische Paradigmata freilich durch affirmativ verstandene Personifikationen ergänzt werden.

68 Gerade im Zusammenhang mit dem Ödipusmythos ist wohl der Hinweis angebracht, daß diese bedrohliche Attraktivität nicht im streng freudianischen Sinne zu verstehen ist; vgl. das oben zitierte Komödienfragment des Anaxilas.

69 I. Wehgartner, Die Gruppe Vogell. Attische Eichellekythen und ihre Symbolik, in: H. Froning – T. Hölscher – H. Mielsch (Hrsg.), Kotinos. Festschrift für Erika Simon (Mainz 1992) 284–291; vgl. ferner D. B. Levine, Acorns and Primitive Life in Greek and Latin Literature, Classical and Modern Literature 9, 1988/89, 87–95.

70 siehe o. Anm. 60.

71 Schwarz a. O. (Anm. 27) 27 f.; vgl. Beazley.

72 Zu Schwarzfirnis-Aryballoi siehe o. Anm. 32.

Looking at Sculpture and Vases Together: The Banqueting Hero

H. Alan Shapiro

Problems of Interpretation and "Problem Pieces"

In the study of Attic vase-painting, it is well known that there is a small group of vases that are particularly frustrating for us as interpreters. These are the vases that, although finely painted and clearly very carefully thought through by their painters, characterized by a specificity of motifs and details, nevertheless defy an interpretation, or at least an interpretation that everyone can agree on. These are also the vases that, to our eyes, cry out for even one inscribed name where there are none, leaving us with the even more maddening suspicion that, for the painter and his original audience, the identity of the scene was perfectly obvious. Two famous examples of this group that come immediately to mind are the name-vase of the Painter of the Vatican Mourner and the main scene on the Niobid Painter's great calyx-krater in the Louvre.[1] The latter has even been the subject of new discoveries, by Martine Denoyelle,[2] and new interpretations, by Luca Giuliani among others, but these are unlikely to settle the matter once and for all. In a paper presented in several venues in 2007, Giuliani went into considerable detail on the history of interpretation of the Niobid krater since the late 19th century, looking at how different approaches were characteristic of different periods and schools of scholarly inquiry. This, too, is an important part of what we call hermeneutics.

Some years ago, I became fascinated by one of these "problem pieces," the cup by the Briseis Painter in Tarquinia that has, on one side, a particularly crowded and diverse gathering of figures.[3] I found that there had been no fewer than five different mythological readings of the scene before 1900 alone, several of which sound to us a bit quaint today, with our far greater corpus of known vases, because they are episodes that, as far as we know, were not represented in Greek art: Meleager setting out to fight the Kouretes, Jason's departure for Kolchis, and Apollo's first arrival on Mt. Olympos.[4]

Yet the one interpretation that has found the widest acceptance, offered by Roland Hampe in 1935,[5] suffered, in my view, from the same methodological problem. Hampe read the scene as Paris returning from Mount Ida to the palace of his parents, Priam and Hecuba, where their son is welcomed back by them and various siblings. For me this presented first of all a visual problem: the pair identified by Hampe as Paris and Hektor look utterly unlikely as a pair of brothers. I am reminded of the 1980's movie "Twins," in which Danny Di Vito and Arnold Schwarzenegger play twin brothers separated at birth. A more serious problem, however, seemed to me that Hampe's reading, like those of the 19th century, proposes a myth not only that we do not have elsewhere securely attested in ancient art, but a myth that may not exist at all. What I mean by that is this: we know that Paris spent his early years as a shepherd on Mount Ida and rendered his famous Judgment there, yet by the time the Iliad opens, he is living in the palace of his parents, and therefore he must have moved back home at some point. But there is no evidence in any ancient source that his return to Troy was marked in any way as a special event worth telling in poetry or art. It is purely an inference from this one vase (and a second one that Hampe adduced, though it seems to me to be only vaguely similar).[6]

Of course, one could argue that if these problem vases depicted familiar myths that are attested elsewhere in Greek art, we would long ago have recognized the correct reading, and therefore we have to consider the possibility of otherwise unknown, or undocumented, episodes. And while I thought I had completely deconstructed Hampe's interpretation of the Tarquinia cup, at least one scholar, Guy Hedreen, has recently come out in support of it.[7] The debate goes on.

A Banqueting Hero on a Black-Figure Vase

Against this background, I want to turn to another problem piece that I think presents a different set of issues (*Fig. 1*).[8] This fine hydria in Berlin, attributed to the Antimenes Painter, well fits the pattern described earlier: many figures, in a variety of interesting and expressive poses, a carefully composed ensemble, and no inscriptions. Beazley, in ABV, was content to apply his laconic

Fig. 1 Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung F 1890. Black-figure hydria attributed to the Antimenes Painter. Ca. 520 B. C. Photo: Museum (courtesy U. Kästner).

label, "unexplained subject."[9] Since the 1950's, three distinguished iconographers have tried their hand, each reaching into very different heroic myth cycles. Charles Dugas, whose interpretation was championed by Karl Schefold, suggested the story of Peleus and Akastos, King of Iolkos in Thessaly.[10] On the couch is Akastos' wife Hippolyte, who had tried to seduce the visiting Peleus (later the father of Achilles), who here modestly defends himself – a version of the biblical story of Joseph and Potiphar's Wife.

In the 1980's Martin Robertson and Margot Schmidt independently, and almost simultaneously, proposed new readings.[11] Robertson writes that Bernard Ashmole once suggested to him that the scene should depict a king reconciling two quarreling heroes, and he (Robertson) elaborated this into a key moment in the back-story to the Seven Against Thebes. Adrastos, King of Argos, had two daughters who, according to an oracle, were fated to be married off to a lion and a boar. When Tydeus and Polyneices both arrived at Adrastos' palace on the same night, the one from Calydon, the other from Thebes, and got into a fight, Adrastos settled the quarrel and recognized in the two obstreperous heroes his future sons-in-law, the lion and the boar.

For Margot Schmidt, the story is one that has the greatest name recognition, but is in other ways perhaps the most far-fetched: the banquet of Thyestes. His brother Atreus is the man standing before the kline, his strange posture ("unaufrichtige Unterwürfigkeit") hinting at the evil deception. The woman on the kline is Atreus's adulterous wife Aerope, propositioning her brother-in-law; the woman at the left, Thyestes' wife. The unnamed pair at the right is a kind of commentary on the scene, one aware of the plot and revolted by it, the other still unaware.

All three interpreters make much of an unusual pose or gesture. Thus, the man looking down as he cautiously enters the presence of the reclining protagonist is, as Margot Schmidt writes, the *Schlüsselfigur*. He is, alternatively, Peleus as "ein würdiger Mann" (so Schefold), or Tydeus as a quarrelsome hero, or Atreus as a shifty character.

What strikes me about these three learned interpretations is that we are once again back in the 19th century, in the sense that all three are mythological episodes that we

Fig. 2 Pregny, Rothschild Collection. Black-figure hydria attributed to the Antimenes Painter. Ca. 520 B.C. Photo: after J. Burow, Der Antimenes Maler (Mainz 1989) pl. 60.

have no good reason to assume were ever represented in ancient art. Before going on, I might just note that the one scholar who does actually belong to the 19th century, Adolf Furtwängler, was more circumspect than any of his successors. At the end of a long and extremely careful description of the scene in his catalogue of the Berlin vases (1885), he wrote simply, "Zu einer mythischen Deutung fehlen Anhaltspunkte."[12] He did, however, note an association with scenes of the banqueting Herakles, to which we shall return. He also observed, rather fancifully, that the *Schlüsselfigur* before the kline is unsteady on his feet and may be drunk and/or dancing.

At this point I would like to pose a different question: what if the scene is not easily identified because it is not a mythological narrative at all? What if, instead of a myth, it is a scene of cult, specifically, a banqueting hero with his mortal worshippers? How can we differentiate between myth and cult?

One approach to the problem would be to look at whether the same painter has left us anything similar or comparable. And indeed, a hydria in the Rothschild Collection at Pregny makes an instructive comparison (*Fig. 2*), one that is facilitated by the fact that the two vases appear on facing plates in Johannes Burow's fine monograph on the Antimenes Painter.[13] The Rothschild hydria is a version of a familiar Dionysiac scene, the reclining god attended by his following of satyrs and maenads. The formal similarities between the two compositions are striking, with the same number of male and female figures surrounding the central banqueter, distributed in a roughly similar pattern. What is equally striking, however, is that on the Berlin hydria (*Fig. 1*), the painter has systematically stripped away every visual reference to the world of Dionysos: the kantharos in the god's hand; the characterization of the maenads and satyrs; the presence of Hermes, who so often joins the Dionysiac thiasos; and the vines with grape-clusters spiraling through the scene. We are still left with the impression of a scene of worship, only, as the saying goes, "nothing to do with Dionysos." Instead, there are different details that point to the world of heroes, such as the white dog under the table, the knife in the hand of the banqueter, and the lyre on the wall.

For an interpretation as a cult scene, the unusual man

to the left of the kline, who was such a key figure for the mythological readings, is also a crucial element. For, in the ritual context, I would see his gingerly walk and downcast eyes as a vivid portrayal of an awestruck worshipper entering the presence of the hero. He gestures toward the food laid out for the hero. The best parallels for worshippers entering the presence of a reclining hero are on later votive reliefs.[14] If this is correct, then the man at left makes the perfect foil to the unusual pair entering from the right. They look as if they have stumbled into this hero-shrine by accident, maybe tipsy from a drinking-party, and, at this moment, only one has realized where they are.

I had looked at this vase many times over the years, especially in the pages of Schefold's *Götter- und Heldensage der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, but the interpretation presented here only occurred to me because I had recently been spending a lot of time with

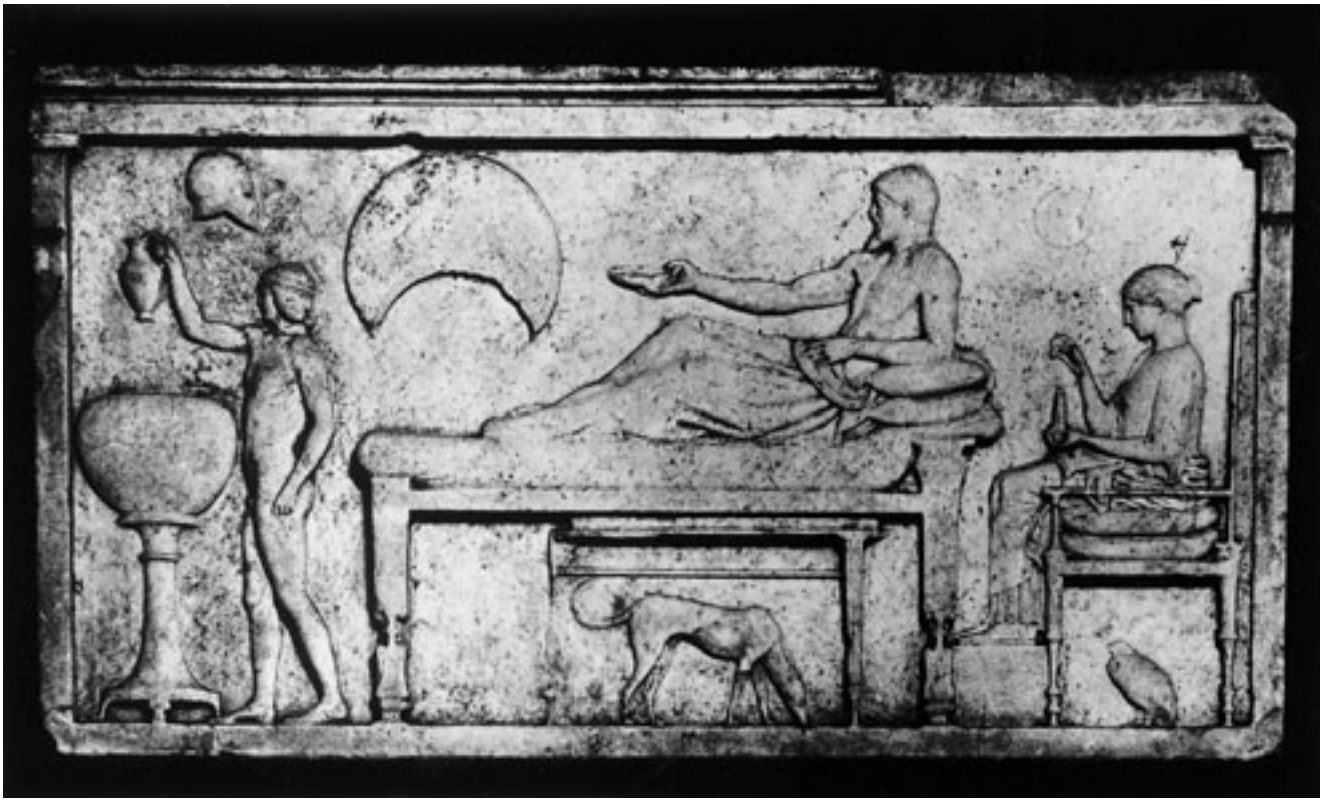

Fig. 3 Istanbul, Archaeological Museum 1947. Votive relief from Thasos. Ca. 460 B. C. Photo: DAI Athens.

Fig. 4 Paros Museum. Votive relief from Paros. Ca. 500 B. C. Photo: DAI Athens.

Attic votive reliefs for another project.[15] Hence the title of my paper, "Looking at Sculpture and Vases Together." Naturally there is a major issue in the chronological gap between a black-figure vase of about 520 B.C. and the marble votives for reclining heroes that begin in Athens only in the last decades of the fifth century. I refer to the group conventionally called *Totenmahlreliefs*, though in this period there is no reason to think they are associated with death or with specifically funerary banquets.[16] We can, to some extent, bridge the chronological gap with votive reliefs from outside Athens, such as the famous one from Thasos of the second quarter of the fifth century (*Fig. 3*).[17] Even earlier is a less well-preserved relief from Paros, dated about 500 B.C. (*Fig. 4*).[18] Earlier still is a fragmentary relief found at Tegea, now in Athens, that preserves only the left-hand portion, with the feet of the reclining banqueter (*Fig. 5*).[19] It is dated by Rhea Thönges-Stringaris, in her excellent 1965 study of *Totenmahlreliefs*, to ca. 520 B.C., thus contemporary with our Antimenes Painter vase. One detail is especially significant: the female consort of the hero holds out her garment with the left hand, in the manner of many Archaic veiled figures, and in the right she holds an elaborate flower. On our hydria, the hero's consort extends a flower-bud to him, not, I think, as a narrative device, like Schmidt's adulterous wife placating her husband. Rather, it is because, as on many votive reliefs, she is characterized as a beautiful, delicate, and desirable companion to the hero. On the Thasos relief (*Fig. 3*), she appears to be taking the stopper out of an alabastron that contains precious perfume. Her attributes also include a pet bird under her throne and a mirror on the wall: the feminine equivalents to the hero's pelta, helmet, and hunting dog.

Fig. 5 Athens, National Archaeological Museum 55. Votive relief from Tegea. Ca. 520 B.C. Photo: DAI Athens.

We can, therefore, trace the existence of cult scenes of a banqueting hero and his consort to Greek votive reliefs of the Archaic period outside Athens. Within the Attic vase tradition itself, there is a second line of influence that may be placed alongside our hydria. These are the scenes of Herakles reclining on a kline as a banqueting hero, with Athena in some sense taking the place of the hero's consort (even, sometimes, to the extent of holding out a flower to him).[20] In the period of the Antimenes Painter, there are many familiar examples, such as the great bilingual amphora in Munich.[21] But the publication some twenty years ago of a remarkable fragment in the collection of Herbert Cahn allows us to push the motif back to the second quarter of the sixth century.[22] Even more interestingly, Athena sits behind the hero, as on the later relief from Thasos (*Fig. 3*), and Iolaos (his name inscribed), noticeably smaller – like the mortal worshippers on later votive reliefs – approaches with both hands reaching out, a gesture that could also characterize a worshipper.[23] The continuity of the unusual motif of Athena seated behind Herakles is now attested by the recently-published psykter-krater by the Troilos Painter in the Metropolitan Museum (*Fig. 6*).[24]

As a third source of influence on the Antimenes Painter, from a purely iconographical point of view, we may call to mind the scene in Attic black-figure of a bearded Achilles reclining on a kline, receiving Priam, who has come to ransom the body of his son Hektor.[25] The episode goes back to the second quarter of the sixth century and is especially popular in the period of our hydria, in both black- and early red-figure.[26] A striking similarity between the two scenes is the knife in the hand of the hero. Even the white dog on the Antimenes Painter's vase is present in one of the earliest Ransom scenes, on a hydria in Zurich.[27] Here the corpse of Hektor has not yet assumed its accustomed place directly beneath Achilles' couch.

That the hero on the Berlin hydria cannot be Achilles *or* Herakles is clear enough (though, as noted above, Herakles is present elsewhere on the vase, in the predella). In the scenes of the reclining Herakles, his identity is usually over-determined by the plethora of attributes – club, bow, sword – and he is almost always attended by Athena.[28] The lyre hanging in the background of our hydria never appears in Herakles scenes, even though he is elsewhere depicted as *mousikos*, playing the kithara.

Can we then put a name on our banqueting hero? There are, of course, numerous other heroes whose worship is attested for Athens in this period: the Dioskouroi, Ajax of Salamis, Aiakos of Aegina, whose cult came to

Fig. 6 New York, Metropolitan Museum of Art 1986. 11. 12. Red-figure psykter-column krater attributed to the Troilos Painter. Ca. 460 B. C. Photo: The Metropolitan Museum of Art, Classical Purchase Fund.

Athens in the very years when this vase was made (Hdt. 5. 89);[29] even Theseus, whose one certain depiction as a bearded king, by Exekias, is only slightly earlier than our hydria.[30] But in fact we cannot name him, any more than we can name the heroes on votive reliefs a century later, except in the very rare instances where a name is inscribed. In the case of the votives, the ancient viewer knew who the hero was by the sanctuary in which it was dedicated. The Antimenes Painter has left the hero's identity open; the viewer could supply one if he wished.

What the scene does do, if this interpretation is correct, is to give a vivid picture of the daily interaction that was thought to take place between Greek heroes and their mortal worshippers. The hero was present in his sanctuary, not simply in the form of his bones or other relics, but because he made regular appearances there to receive offerings and visitors.[31] In the case of Herakles in the Classical period, we have the evidence of a sizeable body of scenes, on both vases and votive reliefs that show the hero standing or sitting in his characteristic four-columned shrine, approached by one or more worshippers. These have been recently studied in exemplary fashion by Heide Froning,[32] and there is little I can add here, except to note that this is another instance where vases and relief sculpture must be looked at together, because they complement each other in essential ways.

Heroes particularly liked to feast when they made visits to their sanctuaries. We know this from the practice of *theoxenia*, the laying out of a table with food and drink, in anticipation of an epiphany of the hero.[33] The custom is documented on a series of Attic vases stretching from the last quarter of the sixth century to the end of the fifth. In the more elaborate versions, the kline on which the hero will take his place is also shown.[34] For reasons I have thus far been unable to explain, whenever the recipient of *theoxenia* can be identified on Attic vases, it is the Dioskouroi, even though the literary and epigraphical sources attest to the practice for a wide variety of heroes and gods. In any event, the scene on the Berlin hydria can be read as a kind of sequel to the *theoxenia*. The hero and his consort have taken their places at the feast, and the worshippers who had so eagerly awaited them now pay homage. The gesture of the 'Schlüsselfigur,' with left hand extended, could be read as an invitation to partake of the opulent meal that has been laid out.

The Banqueting Hero in the Late Classical Period

Although the banqueting hero does not appear on Attic marble votive reliefs, before the last years of the fifth century, various images on red-figure vases seem to anticipate the motif. We have already mentioned the remark-

able psykter-krater in the Metropolitan Museum on which Herakles reclines on a kline and Athena, his patron goddess, sits behind him, like the female consort on some Archaic reliefs (*Fig. 6*).[35] Thönges-Stringaris noted the similarities between some motifs on the Codrus Painter's cup of the 430's showing pairs of reclining gods and goddesses and the later Banqueting Hero reliefs.[36] In the last two decades of the fifth century, the banqueting hero becomes one of the most popular motifs on votive reliefs and will remain so throughout the fourth century. This kind of cult scene is generally not, however, a motif for vase-painting.[37]

In the last part of this paper, I would like to move down to this period, to look at one of the most enigmatic of the banqueting hero reliefs (*Fig. 7*).[38] Found in the Piraeus, it shows a youthful hero sharing the kline with a young woman who wears a nebris over her peplos. To the left is a group of three actors in long chitons, each carrying a mask or a tympanon, or both. The date is about 410–400 B.C. Over a century later, names were carved on the lintel below, identifying the youth as Dionysos and, for his consort, a name ending in –IA, usually restored as a personification such as Tragoidia, Paideia, or Paidiá. But we are not obliged to accept these names as reflecting the intention of the fifth-century sculptor. Indeed, more than 20 years ago, Niall Slater pointed out that the youthful hero with short hair does not look like Dionysos,[39] and this impression is now spectacularly confirmed by the votive relief of an aulos-player and his family to Dionysos and Artemis, recently acquired by the Glyptothek in Munich.[40] Dionysos's hair, in long, flowing, wavy locks, matches precisely the style that suddenly becomes ubiquitous for the god on red-figure vases in the last two decades of the fifth century.[41]

With these two reliefs we may associate a third, from Eleusis, dated about 370 B.C., on which the single worshipper holds a theatrical mask as he approaches the kline (*Fig. 8*).[42] Here the banqueting hero, who holds a battered object that must be a rhyton, has a full beard and long hair. Thus, the three reliefs offer three entirely different hair and beard styles, and it is impossible to think that all of them, made over a period of only 40 years, represent Dionysos. Only the figure on the Munich relief can convincingly be identified as the god.

What contribution can vase-painting make to our understanding of the enigmatic Piraeus relief (*Fig. 7*)? One of the most striking elements is the elaborate rhyton, ending in a winged griffin, held by the hero. He also holds, in the other hand, a shallow bowl with no foot or handles, perhaps a phiale. How this arrangement actually functions is illustrated on several red-figure symposium scenes of the same period (*Fig. 9*). The drinker holds the rhyton high in the air, allowing the wine to flow out through the opening in the bottom and into his cup.[43] As Alfred Schäfer has shown, these symposia of the late fifth and early fourth centuries particularly emphasize elements of luxury and eastern-inspired *tryphê*.[44] The animal rhyta in precious metals, which go back to Persian models first encountered by the Athenians in the aftermath of Xerxes' invasion in 480 B.C., are perfect examples of Schäfer's point.[45]

On the Piraeus relief (*Fig. 7*), then, the rhyton cannot be taken as an attribute of Dionysos (or anyone else), but is simply a sign that our hero is au courant with the latest fashions of the Athenian élite. Indeed, by the second

Fig. 7 Athens, National Archaeological Museum 1500. Votive relief from Piraeus. Ca. 410–400 B.C. Photo: DAI Athens.

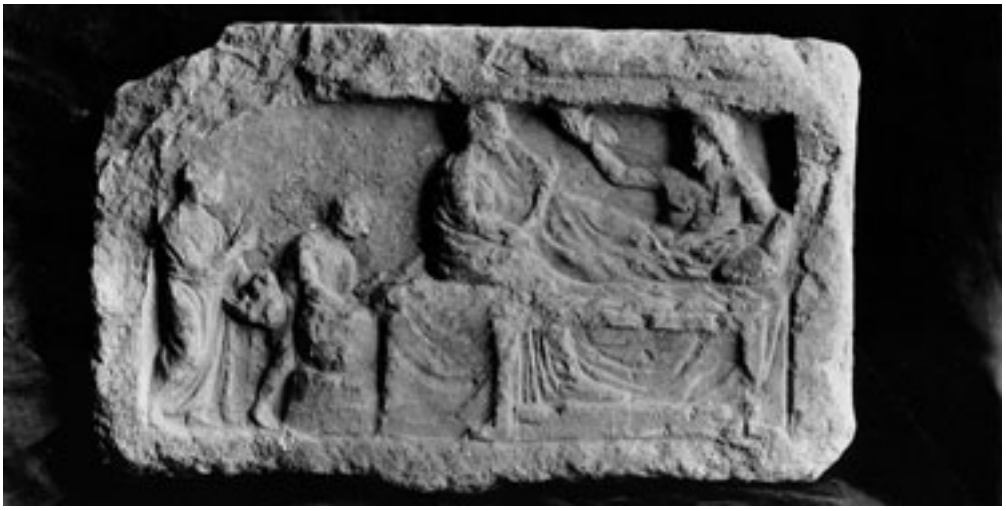

Fig. 8 Eleusis Museum. Votive relief from Eleusis. Ca. 370 B. C. Photo: DAI Athens.

Fig. 9 Vienna, Kunsthistorisches Museum 910. Red-figure bell-krater. Ca. 400–380 B. C. Photo: Museum.

quarter of the fourth century, the rhyton has become a standard attribute of banqueting hero reliefs,[46] but the Piraeus relief may be its earliest appearance in sculpture. Since the first examples in vase-painting are also dated about 400 B.C., it is impossible to say in which direction the influence has moved, only that Athenians who could afford expensive marble votives wanted to see themselves mirrored in the styles and manners of the recipients.

This process of transference from symposium to hero relief is strikingly documented by two further reliefs. One, found at the Piraeus in the 1960's,[47] may depict the hero playing kottabos, the quintessential party-game at Athenian symposia. The second was probably made by an Attic sculptor for a client in Taranto and bears a modern inscription naming Asculapius of Taranto.[48] In place of the banqueting hero and his female consort, we have a pair of bearded and beardless men, the former making an affectionate gesture of placing his hand on the youth's shoulder. The motif, with its overtones of the erastes-and-eromenos relationship, is common in red-figure symposium scenes of all periods, including the mid- and later fifth century.[49] It is not easy to understand the combination of this pair with the young horseman arriving from the left on the Taranto relief. But what I

find most significant for our purposes is that both reliefs, this one and the kottabos relief from Piraeus, are dated to the very beginning of the series of banqueting hero reliefs, around 420 B. C., and the Piraeus actors' relief only about a decade later. It looks as though the originators of the banqueting hero type in Athens borrowed heavily from the iconography of the symposium on vases – the animal-head rhyton, the kottabos game, the pederastic couple – before, in the second generation (early fourth century), they began to develop their own pictorial vocabulary, with such new elements as the horse-heads seen through a window.

In a recent discussion of the Piraeus actors' relief (*Fig. 7*), Diskin Clay was troubled by the juxtaposition of two very different and seemingly incompatible motifs: the gathering of actors at the left and the banqueting hero at the right.[50] But the scene on the Antimenes Painter's hydria – at least as I understand it – may offer a hint (*Fig. 1*). While the one worshipper – the *Schlüsselfigur* – engages directly, and with great reverence, with the hero, two other men appear to have just wandered in from the right. The artist thereby combines the timeless quality of the hero's epiphany with a momentary snapshot of life in a Greek sanctuary, and in so doing lends an immediacy and liveliness to a ritual scene. Similarly, on the Piraeus relief (*Fig. 7*), only the first actor acknowledges the hero, with a gesture of the right hand that is typical of worshippers. His two companions are still immersed in their own conversation, as if unaware of where they are. The twisting pose of the woman on the kline indicates that her attention has just been caught by the arrival of this noisy thiasos, with their rattling tympana.

We still have not addressed the big question: who is the hero on the kline, if not Dionysos? Niall Slater believes, correctly in my view, that we cannot put a name on him, but that he could be the patron hero of this particular troupe of actors.[51] The unusual outfit of his consort, with the nebris, could be explained simply by the fact that the hero has some association with the theatre, but this does not allow us to put a name on her either. What is more interesting is that her position, sitting almost frontal at the foot of the kline, comes closer to that of the consort on the Antimenes Painter's hydria (*Fig. 1*) than any scene in either medium of the more than one hundred years between them. Once again, sculpture and vase-painting are not as far apart as we are accustomed to thinking, and the one sometimes cannot be fully understood without reference to the other.

AKNOWLEDGEMENTS

I am grateful to the organizers of the Munich conference for their invitation to participate and for the great hospitality provided. I also thank various members of the audience for helpful comments, especially Angelika Schöne (Berlin), Ursula Kästner (Berlin), and Adrienne Lezzi-Hafter (Kilchberg), and, for subsequent discussion of the topic I would especially like to thank Annie Verbanck-Piérard (Mariemont) and Nikolaus Himmelmann (Bonn).

ABBREVITIONS

Thönges-Stringaris = R. Thönges-Stringaris, Das griechische Totenmahl, AM 80, 1965, 1–99.
Simon – Hirmer = E. Simon – M. Hirmer, Die griechischen Vasen[2] (Munich 1981).

NOTES

1 Painter of the Vatican Mourner: black-figure amphora, Vatican 16589: ABV 140, 1; see Simon – Hirmer 88 pl. 77 (interpreted as Europa mourning her son Sarpedon). Niobid Painter: Louvre G 341: ARV[2] 601, 22; Simon – Hirmer 133–135 pls. 191–193.
2 M. Denoyelle, Le cratère des Niobides (Paris 1997).
3 Tarquinia RC 6846: ARV[2] 369, 4; G. Ferrari, I vasi attici a figure rosse del periodo arcaico (Rome 1988) 130–133 pls. 71–73.
4 H. A. Shapiro, Comings and Goings. The Iconography of Departure and Arrival on Attic Vases, Métis 5, 1990, 116.
5 R. Hampe, Rückkehr eines Jünglings, in: Corolla Ludwig Curtius (Stuttgart 1937) 142–147.
6 Red-figure cup Louvre G 151: ARV[2] 406, 8; LIMC I (1981) 500 no. 17 pl. 381 s. v. Alexandros (R. Hampe).
7 G. Hedreen, Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art (Ann Arbor 2001) 192–95.
8 Berlin F 1890: ABV 269, 34; Beazley, Para 118; Beazley Addenda[2] 70; J. Burow, Der Antimenes Maler (Mainz 1990) 86 no. 61 pl. 61.
9 ABV 269, 34. Earlier, Beazley, The Antimenes Painter, JHS 47, 1927, 70, had described the scene in more detail and remarked, "even Furtwängler was puzzled."
10 Ch. Dugas, Un épisode de l'histoire de Pélée, AEphem 1953–54, 176–179; K. Schefold, Götter- und Heldensage der Griechen in der spätarchaischen Kunst (Munich 1978) 170–171 fig. 223.
11 M. Robertson, Notes on Polyneikes, in: E. Böhr – W. Martini (eds.), Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag (Mainz 1986) 47–49; M. Schmidt, More than Meets the Eye, in: KANON. Festschrift Ernst Berger. AntK Beih. 15 (Basel 1988) 318–320.
12 A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (Berlin 1885) 375–378. We may note that there are two more figured scenes on the vase: Herakles and the Nemean Lion, in the predella, and a chariot, on the shoulder. Cf. Robertson (above n. 11) 48–49, who notes both scenes and rightly concludes that both are too conventional on vases of this period to lend support to any narrative interpretation of the principal picture.
13 ABV 268, 30; Burow loc. cit. (n. 8) pl. 60.
14 See below p. 183.
15 H. A. Shapiro, Votive Reliefs to Ares and Aphrodite: a New Interpretation, in: J.-A. Dickmann et al. (eds.), Volkskunst/Arte Plebeia (forthcoming).
16 Thönges-Stringaris 62–64. The association of these reliefs with death and the heroization of the dead becomes prevalent only in the third century.
17 Istanbul, Archaeological Museum 1947; Thönges-Stringaris 73–74 no. 34 Beilage 5.
18 Paros Museum: Thönges-Stringaris 73 no. 33 Beilage 3–4.
19 Athens, National Archaeological Museum 55: Thönges-Stringaris 97–98 no. 201 Beilage 6, 1.
20 S. R. Wolf, Der gelagerte Herakles (Cologne 1993) 77–83. At

p. 78 n. 351 she refers to the Berlin hydria by the Antimenes Painter and its reclining figure as an "unbenennbarer Heros."

21 Munich 2301: ARV² 4, 9; Simon – Hirmer 92–93 pls. 86–89. Although the black-figure side has the same subject, Athena does not hold a flower.

22 J. Boardman, Image and Politics in Sixth Century Athens, in: H. A. G. Brijder (ed.), Ancient Greek and Related Pottery (Amsterdam 1985) 244 fig. 1; Wolf loc. cit. (n. 20) Fig. 5; H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (Mainz 1989) 160 pl. 72a.

23 As I reported in: Art and Cult under the Tyrants in Athens. Supplement (Mainz 1995) 23, a joining fragment in a private collection has the labeled figure of Iole. This would suggest that it is not a cult scene, but a narrative – Herakles in the House of Eurytos – as we have on the famous Corinthian krater, Louvre E 635: Simon – Hirmer 52 pl. XI. The fragment remains unpublished.

24 J. M. Padgett, A Unique Vase in the Metropolitan Museumm of Art, in: A. J. Clark – J. Gaunt (eds.), Essays in Honor of Dietrich von Bothmer (Amsterdam 2002) 249–266.

25 M. Cygielman, Un cratere attico a figure nere da Vetulonia, in: G. Capecchi et al. (eds.), In memoria di Enrico Paribeni (Rome 1998) 133–140 pls. 30–33.

26 H. A. Shapiro, Poet and Painter: Iliad 24 and the Greek Art of Narrative, NumAntCl 23, 1994, 23–38.

27 H.-P. Isler, Un idria del Pittore di Londra B 76 con il riscatto di Ettore," NumAntCl 15, 1986, 95–114.

28 Furthermore, Herakles, though famous as a glutton in Antiquity, is never depicted eating in these vase-paintings, an observation I owe to N. Himmelmann.

29 See Shapiro loc cit. (n. 22) 155; R. S. Stroud, The Athenian Grain-tax Law of 374/3 B. C., Hesperia Suppl. 29 (Princeton 1998) 85–108.

30 Lund, University: ABV 145, 17; Shapiro loc. cit. (n. 22) 147 pl. 66c.

31 G. Ekroth, The Sacrifical Rituals of Greek Hero Cults in the Archaic to the Early Hellenistic Periods (Stockholm 1999) 14–15.

32 H. Froning, Un Eracle attico in Sicilia, in: I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia (Catania 1990) 107–119.

33 M. H. Jameson, Theoxenia, in: R. Hägg (ed.), Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence (Stockholm 1994) 35–57.

34 E. g. the hydria by the Kadmos Painter, Plovdiv: ARV² 1187, 36; E. van der Meijden, Die alten Zivilisationen Bulgariens. Das Gold der Thraker. Exhibition catalogue Antikenmuseum Basel (Basel 2007) 182–184 no. 125 f.

35 Above p. 181 and n. 24.

36 London E 82: ARV² 1269, 3; A. Avramidou, Attic Vases in Etruria: Another View on the Divine Banquet Cup by the Codrus Painter, AJA 110, 2006, 565–579; Thönges-Stringaris 10.

37 One remarkable exception was brought to my attention by A. Schöne-Denkinger: a little known red-figure bell-krater of the late fifth century, Berlin V.I. 3165: A. Effenberger, Das Symposion der Seligen. Zur Entstehung und Deutung der Totenmahlreliefs, Funde und Berichte 14, 1972, 128 pl. 17,1. A long snake winds between a woman standing at the foot of the kline and the reclining hero, recalling votive reliefs to Asklepios and other heroes in which snakes are prominently featured, e. g. Mariemont G.49 (149): P. Lévêque, in: Les Antiquités du Musée de Mariemont (Brussels 1952) 83–84 pl. 30.

38 Athens, National Archaeological Museum 1500: N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum Athens (Athens 2002) 138.

39 N. W. Slater, Vanished Players: Two Classical Reliefs and Theatre History, GrRomByzSt 26, 1985, 336.

40 Munich, Glyptothek 552: K. Vierneisel – A. Scholl, Reliefdenkmäler dramatischer Choregen im klassischen Athen – das Münchner Maskenrelief für Artemis und Dionysos, MüJb 53, 2002, 7–53.

41 See T. H. Carpenter, On the Beardless Dionysos, in: T. H. Carpenter – C. Faraone (eds.), Masks of Dionysus (Ithaca 1993) 185–206. Among the earliest examples is the squat-lekythos by the Eretria Painter, once Berlin F 2471: ARV² 1247, 1; A. Lezzi-Hafter, Der Eretria Maler (Mainz 1988) 342–343 no. 234 (where it is dated ca. 425 B. C.) pl. 144d. I thank Adrienne Lezzi-Hafter for pointing this out to me.

42 Eleusis Museum: Thönges-Stringaris 81 no. 88 Beilage 9, 2.

43 Vienna 910: ARV² 1442, below, 1; CVA Vienna 3, pl. 133.

44 A. Schäfer, Unterhaltung beim griechischen Symposion (Mainz 1997) 91–92.

45 M. C. Miller, Athens and Persia in the Fifth Century BC (Cambridge 1997) 141–144.

46 Cf. Thönges-Stringaris 50, who sees the rhyton as a crucial attribute for distinguishing between a hero and an ordinary deceased.

47 Piraeus Museum 1778.420: J.-M. Dentzer, Un nouveau relief du Pirée et le type du banquet attique au V^e siècle avant J.-C., BCH 94, 1970, 67–90.

48 London, British Museum 712: Thönges-Stringaris 87 no. 136 Beilage 17, 2.

49 E. g. a cup by the Euaion Painter, Geneva I 519: ARV² 792, 49; CVA Geneva, 1 pl. 10.

50 D. Clay, Archilochos Heros. The Cult of Poets in the Greek Polis (Washington D. C. 2004).

51 Slater loc. cit. (n. 39) 339–340.

Autoren

Carpenter, Thomas H., Ohio University, Athens Ohio, USA, carpentt@ohio.edu

Froning, Heide, Universität Marburg, froning@staff.uni-marburg.de

Hedreen, Guy, Williams College, Williamstown MA, Guy.M.Hedreen@williams.edu

Heinemann, Alexander, Universität Freiburg, Alexander.Heinemann@archaeologie.uni-freiburg.de

Junker, Klaus, Universität Mainz, kjunker@uni-mainz.de

Kreuzer Bettina, Universität Freiburg, Bettina.Kreuzer@archaeologie.uni-freiburg.de

Kunze-Götte, Erika, CVA, München, e.kunze-goette@t-online.de

Lissarrague, François, Centre Louis Gernet (EHESS), Paris, flissa@ehess.fr

Meyer, Marion, Universität Wien, Marion.Meyer@univie.ac.at

Oakley, John H., The College of William and Mary in Virginia, Williamsburg, VA, jxoakl@wm.edu

Schmidt, Stefan, CVA, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, schmidt@cva.badw.de

Seifert, Martina, Universität Bern, martina.seifert@arch.unibe.ch

Shapiro, H. Alan, Johns Hopkins University, Baltimore MD, ashapiro@jhu.edu

Stähli, Adrian, Basel, adrianstaehli@hotmail.com

Stansbury-O'Donnell, Mark, University of St. Thomas, Saint Paul MN, M9STANSBURYO@stthomas.edu

Sutton, Robert F., Indiana University, Indianapolis IN, rfsutton@iupui.edu

Tsingarida, Athena, Universitè libre de Bruxelles, atsingar@ulb.ac.be

Victoria Sabetai, Research Centre for Antiquity, Academy of Athens, vsabetai@academyofathens.gr

BEIHEFTE ZUM CORPUS VASORUM ANTIQUORUM DEUTSCHLAND BEI C.H.BECK

Hrsg. v. Paul Zanker

Band 1: Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum – Standortbestimmung und Perspektiven. Hrsg. von Martin Bentz. 2002. 144 S., 150 Abb. Geb.
ISBN 978-3-406-49043-9

Band 2: Attische Vasen in etruskischem Kontext – Funde aus Häusern und Heiligtümern. Hrsg. von Martin Bentz und Christoph Reusser. 2004. 128 S., 157 Abb. Geb.
ISBN 978-3-406-51904-8

Band 3: Konservieren oder Restaurieren? Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute. Hrsg. von Martin Bentz und Ursula Kästner. 2008. 165 S., 181 Abb. im Text, 95 farb. Abb. auf XXII Tafeln Geb.
ISBN 978-3-406-56482-6

Band 4: Hermeneutik der Bilder. Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei. Hrsg. von Stefan Schmidt und John H. Oakley. 2009. 187 S., ca. 170 Abb. Geb.
ISBN 978-3-406-59321-5

CORPUS VASORUM ANTIQUORUM DEUTSCHLAND BEI C.H.BECK

Im Auftrag der Union Académique Internationale hrsg. v. der Kommission für das Corpus Vasorum Antiquorum bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Die Bände 1–32, 39 u. 80 sind vergriffen.

Band 33 • Berlin
Antiquarium (Berlin, Band 4). Bearb. v. Norbert Kunisch. 1971. 86 S., 39 Abb. u. 56 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00933-4

Band 34 • Hannover
Kestner-Museum (Hannover, Band 1). Bearb. v. Anna-Barbara Follmann. 1971. 64 S., 12 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00934-1

Band 35 • Kassel
Antikenabteilung der staatlichen Kunstsammlung (Kassel, Band 1). Bearb. v. Reinhard Lullies. 1972. 78 S., 22 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00935-8

Band 36 • Tübingen
Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität Tübingen (Tübingen, Band 1). Bearb. v. Klaus Wallenstein. 1973. 99 S., 53 Abb. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00936-5

Band 37 • München
Staatliche Antikensammlung, ehemals Museum antiker Kleinkunst (München, Band 8). Bearb. v. Erika Kunze-Götte. 1974. 92 S., 42. Abb., 68 Tafeln u. 5 Beil. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00937-2

Band 38 • Kassel
Antikenabteilung der staatlichen Kunstsammlungen (Kassel, Band 2). Bearb. v. Peter Kranz und Reinhard Lullies. 1975. 76 S., 50 Abb. u. 44 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-00938-9

Band 40 • Bonn
Akademisches Kunstmuseum (Bonn, Band 2). Bearb. v. Bernd Kaiser. 1976. 126 S., 72 Abb. u. 40 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 3-406-06340-4

Band 41 • Hamburg
Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg, Band 1). Bearb. v. Elfriede Brümmer. 1976. 72 S., 41 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-06341-1

Band 42 • Mainz
Römisch-Germanisches Zentralmuseum (Mainz, Band 1). Bearb. v. Andrea Büsing-Kolbe. 1977. 101 S., 19 Abb. u. 44 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-06342-8

Band 43 • Mainz
Römisch-Germanisches Zentralmuseum (Mainz, Band 2). Bearb. v. Andrea Büsing-Kolbe. 1978. 93 S., 21 Abb. u. 44 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-06343-5

Band 44 • Tübingen
Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität (Tübingen, Band 2). Bearb. v. Klaus Wallenstein. 1979. 63 S., 35 Abb. u. 44 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-06344-2

Band 45 • Berlin
Antikenmuseum, ehemals Antiquarium (Berlin, Band 5). Bearb. v. Heide Mommsen. 1980. 80 S., 56 Tafeln u. 10 Beil. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-06345-9

Band 46 • Würzburg
Martin von Wagner Museum (Würzburg, Band 2). Bearb. v. Fernande Hölscher. 1981. 66 S., 43 Abb., 4 Beil. u. 44 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-07646-6

Band 47 • Tübingen
Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität (Tübingen, Band 3). Bearb. v. Johannes Burow. 1981. 71 S., 43 Abb. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-07647-3

Band 48 • München
Antikensammlung, ehemals Museum Antiker Kleinkunst (München, Band 9). Bearb. v. Erika Kunze-Götte. 1982. 81 S., 23 Abb., 13 Beil. u. 68 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-07648-0

Band 49 • Nordrhein-Westfalen
Düsseldorf, Hetjens-Museum; Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum; Neuss, Clemens-Sels-Museum (Band 1). Bearb. v. Heinrich B. Siedentopf. 1982. 62 S., 21 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-07649-7

Band 50 • Frankfurt
(Frankfurt, Band 3). Bearb. v. Kurt Deppert. 1982. 41 S. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-07650-3

Band 51 • Würzburg
Martin von Wagner Museum (Würzburg, Band 3). Bearb. v. Irma Wehgartner. 1983. 73 S., 23 Abb. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-09751-5

Band 52 • Tübingen
Antikensammlung des archäologischen Instituts der Universität (Berlin, Band 4). Bearb. v. Elke Böhr. 1984. 118 S., 40 Abb., 2 Beil. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-30181-0

Band 53 • Berlin
Antikenmuseum, ehemals Antiquarium (Berlin, Band 6). Bearb. v. Christiane Dehl-von-Kaenel. 1986. 138 S., 14 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-31097-3

Band 54 • Tübingen
Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität (Tübingen, Band 5). Bearb. v. Johannes Burow. 1986. 107 S., 36 Abb., 2 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-31710-1

Band 55 • Kiel
Kunsthalle (Kiel, Band 1). Bearb. v. Brigitte Freyer-Schauenburg. 1988. 129 S., 58 Abb. u. 56 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-32830-5

Band 56 • München
Antikensammlung, ehemals Museum Antiker Kleinkunst (München, Band 10). Bearb. v. Berthold Fellmann. 1988. 74 S., 13 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-33006-3

Band 57 • München
Antikensammlung, ehemals Museum Antiker Kleinkunst (München, Band 11). Bearb. v. Berthold Fellmann. 1989. 75 S., 14 Beil. u. 64 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-33653-9

Band 58 • Göttingen
Archäologisches Institut der Universität (Göttingen, Band 1). Bearb. v. Martin Bentz und Frank Rumscheid. 1989. 74 S., 7 Abb. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-32992-0

Band 59 • Bonn
Akademisches Kunstmuseum (Bonn, Band 3). Bearb. v. Magdalene Söldner. 1990. 119 S., 41 Abb. u. 64 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-34390-2

Band 60 • Karlsruhe
Badisches Landesmuseum (Karlsruhe, Band 3). Bearb. v. Carina Weiss, 1990. 98 S., 29 Abb., 2 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-34689-7

Band 61 • Berlin
Antikenmuseum, ehemals Antiquarium (Berlin, Band 7). Bearb. v. Heide Mommsen. 1991. 64 S., 12 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-35270-6

Band 62 • Berlin
Antikenmuseum, ehemals Antiquarium (Berlin, Band 8). Bearb. v. Irma Wehgartner. 1991. 76 S., 9 Abb., 22 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-35237-9

Band 63 • Mainz
Universitätssammlung (Mainz, Band 3). Bearb. v. Elke Böhr. 1993. 79 S., 6 Abb., 20 Beil. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-36544-7

Band 64 • Kiel
Kunsthalle, Antikensammlung (Kiel, Band 2). Bearb. v. Mathias Prange. 1993. 86 S., 12 Abb., 9 Beil. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-37105-9

Band 65 • München
Antikensammlungen, ehemals Museum antiker Kleinkunst (München, Band 12). Bearb. v. Susanne Pfisterer-Haas. Fotos v. Christa Koppermann. 1993. 67 S., 17 Beil. u. 52 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-37527-9

Band 66 • Frankfurt am Main
Universität und Liebighaus (Frankfurt, Band 4). Bearb. v. Stamatia Mayer-Emmerling u. Ursula Vedder. Fotos v. Jürgen Bahlo u. Amalie von Mettenheim. 1994. 141 S., 9 Beil., 68 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-38949-8

Band 67 • Erlangen
Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität (Erlangen, Band 1). Bearb. von Olaf Dräger. Fotos von Georg Pöhlein. 1995. 77 S., 48 Tafeln, 11 Textabb., 13 Beil. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-40491-7

Band 68 • Tübingen
Antikensammlung des archäologischen Instituts der Universität (Tübingen, Band 6). Bearb. von Birgit Rückert. Fotos von Thomas Zachmann. 1995. 95 S., 9 Abb, 56 Tafeln, 7 Beil. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-40677-5

Band 69 • Tübingen
Antikensammlung des archäologischen Instituts der Universität (Tübingen, Band 7). Bearb. von Birgit Rückert. Fotos von Thomas Zachmann. 1996. 110 S., 60 Tafeln, 9 Beil. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-41981-2

Band 70 • Gießen
Antikensammlung der Justus-Liebig-Universität (Gießen, Band 1). Bearb. von Maria Sipsie-Eschbach. 1998. 77 S., 11 Textabb., 11 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.-mappe
ISBN 978-3-406-43599-7

Band 71 • Würzburg
Martin von Wagner Museum (Würzburg, Band 4). Bearb. von Gudrun Güntner. Fotos von Karl Öhrlein. 1999. 67 S., 3 Textabb., 13 Beil. u. 55 Tafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-44650-4

Band 72 • Hannover
Kestner Museum (Hannover, Band 2). Bearb. von Alexander Mlasowsky. 2000. 163 S., 6 Textabb., 13 Beil. u. 63 Tafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-46822-3

Band 73 • Göttingen
Archäologisches Institut der Universität (Göttingen, Band 2). Bearb. von Martin Bentz und Christiane Dehl-von Kaenel. 2001. 83 S., 19 Textabb., 7 Beil. u. 48 Tafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-47450-7

Band 74 • Berlin
Antikenmuseum, ehemals Antiquarium, attisch rotfigurige Hydrien (Berlin, Band 9). Bearb. von Elke Böhr. 2002. 98 S., 22 Textabb., 20 Beil. u. 60 Tafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-49044-6

Band 75 • Mannheim
Reiss-Engelhorn-Museen (Mannheim, Band 2). Bearb. von Federico Utili. 2003. 89 S., 15 Textabb., 56 Taf. u. 23 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-50565-2

Band 76 • Dresden
Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung (Dresden, Band 1). Bearb. von Rolf Hurschmann. Mit einem Beitrag von Kordelia Knoll. 2003. 96 S. mit 54 Tafeln, 7 Textabb. u. 19 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-51718-1

Band 77 • München
Attisch-Schwarzfigurige Augenschalen. Antikensammlungen, ehemals Museum Antiker Kunst (München, Band 13). Bearb. von Berthold Fellmann. 2005. 139 S. mit 84 Tafeln und 32 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-51960-4

Band 78 • München
Attisch-Schwarzfigurige Halsamphoren. Antikensammlungen, ehemals Museum Antiker Kunst (München, Band 14). Bearb. von Erika Kunze-Götte. 2005. 192 S. mit 72 Tafeln, 49 Textabb. und 23 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-53203-0

Band 79 • Bochum
Kunstsammlungen der Ruhr-Universität (Bochum, Band 1). Bearb. von Norbert Kunisch. 2005. 76 S. mit 27 Textabb. und 17 Beil., dazu 59 Tafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-53754-7

Band 81 • Bochum
Kunstsammlungen der Ruhr-Universität (Bochum, Band 2). Bearb. von Norbert Kunisch. 2006. 97 S., 32 Textabb., 76 Tafeln u. 11 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-54442-2

Band 82 • Bochum
Kunstsammlungen der Ruhr-Universität (Bochum, Band 3). Bearb. von Norbert Kunisch. 2007. 121 S., 23 Textabb., 71 Tafeln u. 9 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-55854-2

Band 83 • Göttingen
Archäologisches Institut der Universität (Göttingen, Band 3). Bearb. von Norbert Eschbach. 2007. 192 S., 25 Textabb., 86 Tafeln u. 24 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-55855-9

Band 84 • Erlangen
Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität (Erlangen, Band 2). Bearb. von Olaf Dräger. 2007. 153 S., 59 Tafeln, 14 Textabb., 12 Beil. Halbln.
ISBN 978-3-406-56481-9

Band 85 • Berlin
Antikensammlung, ehemals Antiquarium, Geometrische Keramik (Berlin, Band 10). Bearb. von Christiane Dehl-von Kaenel. 2009. 152 S., 9 Textabb., 22 Beil. und 56 Tafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-57839-7

Band 86 • Berlin
Antikensammlung, ehemals Antiquarium, Attisch-rotfigurige Mischgefäße (Berlin, Band 11). Bearb. von Angelika Schöne-Denkinger. 2009. Ca. 144 S., 29 Textabb., 23 Beil., 80 Tafeln und 4 Farbtafeln. Halbln.
ISBN 978-3-406-59319-2