

II Fälle von Einfachmarkierung

1 Alterszüge

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

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

1.1 Die Personifikation des Konzepts Alter: Geras

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

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

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

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

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



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

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

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

102 Griech. Γῆρας „Greisenalter“.

103 Shapiro 1993, 89. In anderen Bildzusammenhängen

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

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

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

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

104 Vgl. Anm. 70.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

115 McNiven 1995, 11; Borg 2002, 88.

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

117 Schulze 2003, 235.

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

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

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

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

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

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

119 Schulze 2003, 235.

120 Gorzelany 2014, 171.

121 Vgl. auch Anm. 113.

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

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

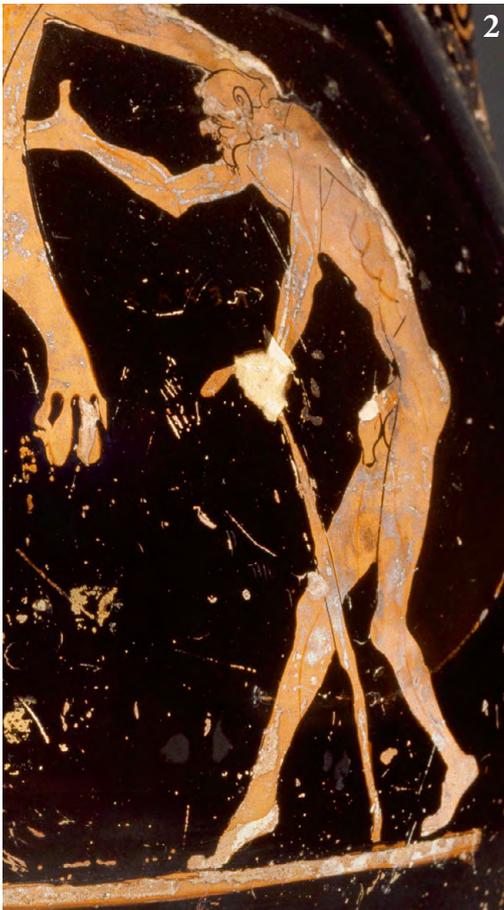
124 Vgl. hierzu MicNiven 1995; Bérard 2000, 392–393; Schulze 2003, 235; Mitchell 2009, 117–118; Näpel 2011, 142; Stähli 2009, 27–28; Lee 2015, 47; Heine-mann 2016, 135. 142. 148. In diesem Zusammenhang ist Robert Garland zu widersprechen, der den vergrößerten Penis des Geras als Folge einer Schwellung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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

131 Shapiro 1993, 91.

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



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

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

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

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

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

134 Borg 2002, 88.

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

136 Vgl. S. 89.

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

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

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

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

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

138 Shapiro 1993, 91.

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

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

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

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

142 Vgl. Wagner-Hasel 2009, 36.

143 Vgl. Grmek – Gourevitch 1998, 156.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵⁶ Bremmer 1987, 203.

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

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

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

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

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

¹⁶² Wieso diese Figuren als alt beschrieben werden, kann



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

169 Hes. theog. 270–274.

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

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

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

173 Metapont, Antiquarium, Inv. Nr. 20.145.

174 Oakley 1988, 383; Oakley 1990, 22.

175 Oakley 1988, 389; Oakley 1990, 22.

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

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

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

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

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

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

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

178 Matheson 2009, 197.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

187 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1291.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

200 Zum Phänomen der Bedeutungsgröße vgl. S. 32.

201 Vgl. S. 32.

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

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



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

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

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

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

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

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

209 Matheson 2009, 196.

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

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

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

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

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

204 Matheson 2009, 196.

205 Vgl. dazu S. 34.

206 Vgl. Abb. 16.

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

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

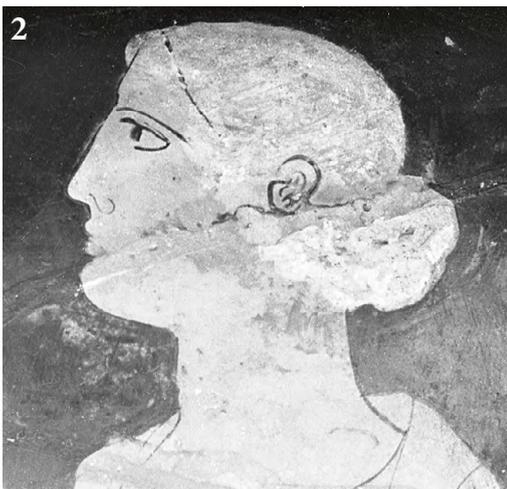
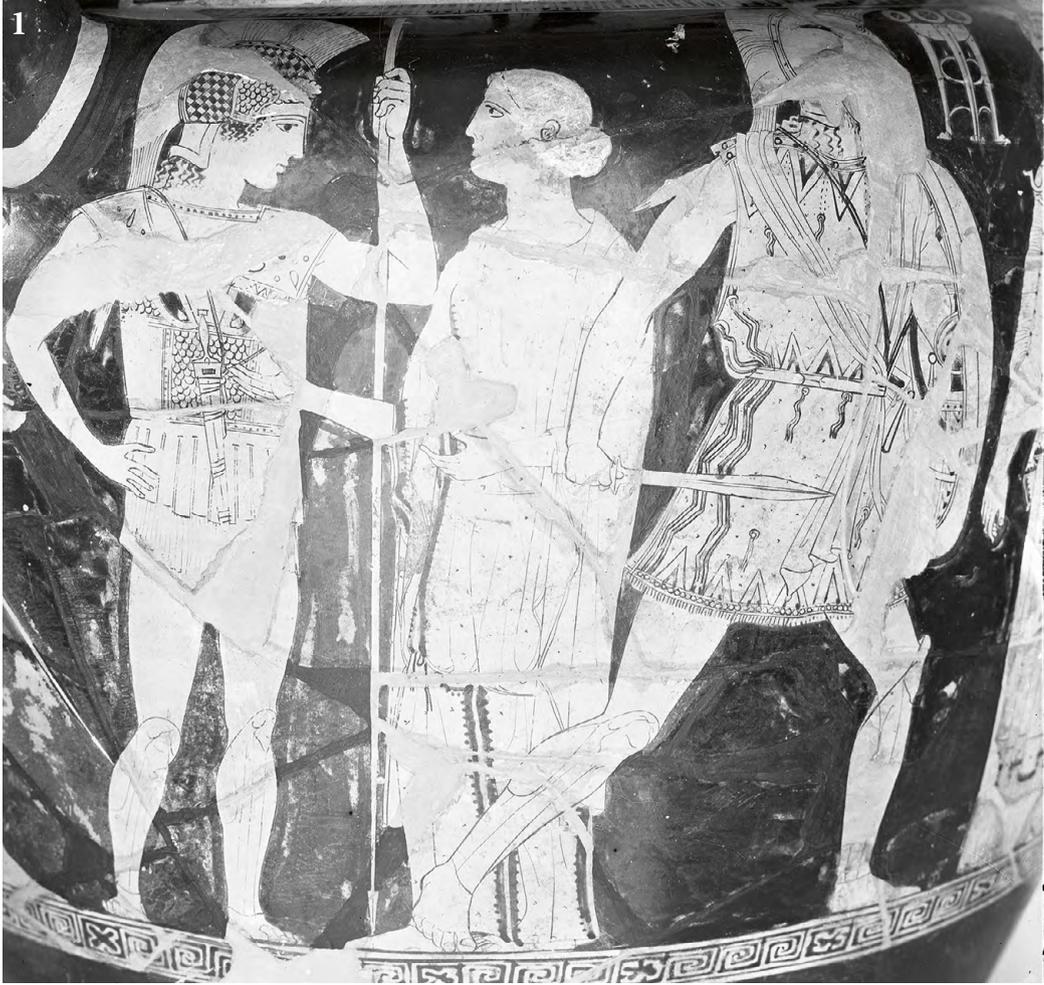




Abb. 15 Attisch rf. Bauchamphora des Euthymides-Malers, um 500. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2307

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

218 Vgl. z. B. Wannagat 2001.

219 Ähnlich: Özen-Kleine 2016, 117.

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

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

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

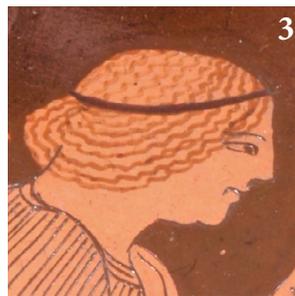
223 Pfisterer-Haas 2009a, 33. Die Ehefrauen im antiken Griechenland waren im Normalfall jünger als ihre Ehemänner. Möchte man allerdings einen Darstellungs-„realismus“ annehmen, hätte die Mutter des jungen Mannes zumindest eine Form von Alter zeigen müssen, um sie von der Altersstufe von der Ehefrau/Schwester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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Matheson 2009, 193.

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

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

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

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

233 Vgl. dazu auch Lewis 2002, 54–56.



Vergleich zu ihren konventionell gestalteten Gegenübern im Bildgefüge hervorhebt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

240 Brandt 2002, 76.

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

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

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

Graiai



Aithra

Oinochoe in Berlin
(Kat. 3)

frag. Krater in
Delos (Kat. 2)



Geras



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

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

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

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

245 Dazu vgl. Pfisterer-Haas 1989, 7.

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

1.4 Alter als Karikatur

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

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

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

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

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

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

248 Vgl. S. 49.

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

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



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

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

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

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

253 Vgl. z. B. Abb. 15.

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

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

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

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

255 Brandt 2002, 72.

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

257 Thalmann 2011, 80.

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

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

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

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

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

263 Vgl. Lee 2015, 49.

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

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

266 Vgl. z. B. Abb. 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

272 Oakley 2000, 246.

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

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

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

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

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

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

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

277 Vgl. Wrenhaven 2011, 114.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

285 Walsh 2009, 81.

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

287 Mitchell 2009, 102–103.

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

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

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

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

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

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

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

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

295 Walsh 2009, 80.

296 Mitchell 2009, 101.

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

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

299 Mitchell 2009, 34; Stähli 2009, 26.

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

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

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

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

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

301 Mitchell 2009, 102.

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

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

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



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

Interessanterweise kann die karikative Alterskennzeichnung auch bei Figuren eingesetzt wer-

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

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

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

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

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

307 Vgl. Lorenz 2008, 300.

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

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

tatsächlichen bildinternen Altersbezügen ins Bild gesetzt werden. So werden die aus der Altersikonographie bekannten Zeichen in einen neuen Zusammenhang übertragen, in dem Alter nicht mehr Alter bedeutet, sondern als humorvolle Formel in das ikonographische Gefüge eingesetzt wird. Dies bezeugt wiederum, wie frei Alter als sinnhafte Markierung in einem Bild eingesetzt werden kann, um eine bestimmte Aussage zu treffen. Auch hier wird in der Forschungsliteratur der Zusammenhang mit Hässlichkeit hergestellt³¹², was die Ähnlichkeit der ikonographischen Präsentation dieser Thrakerinnen mit derjenigen der alten Frau auf der Kylix in Boston bzw. des Geras noch einmal unterstreicht. Die kurzen Haare der rechten und linken Frau sind ähnlich wie bei der Bostoner Kylix als zusätzliches Parodieelement zu sehen. So sind die Figuren eben nicht als alte thrakische Sklavinnen zu identifizieren, sondern als Mittel zu werten, um die Parodie einer Darstellung der Ermordung des Orpheus als solche erkennbar zu machen.

1.5 Sog. Alternde Hetären

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

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

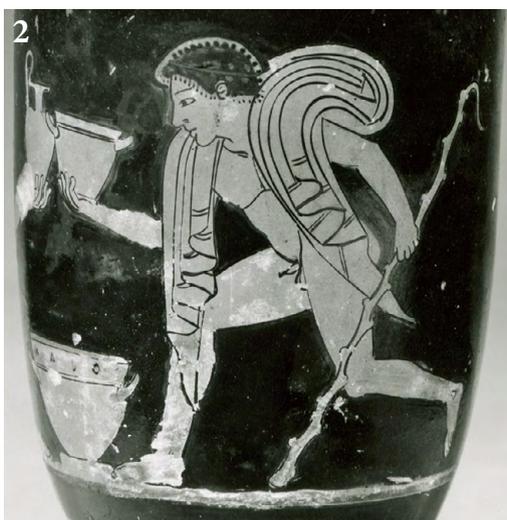
310 Vgl. z. B. Abb. 21. 25.

311 Vgl. Kapitel II.2.1.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

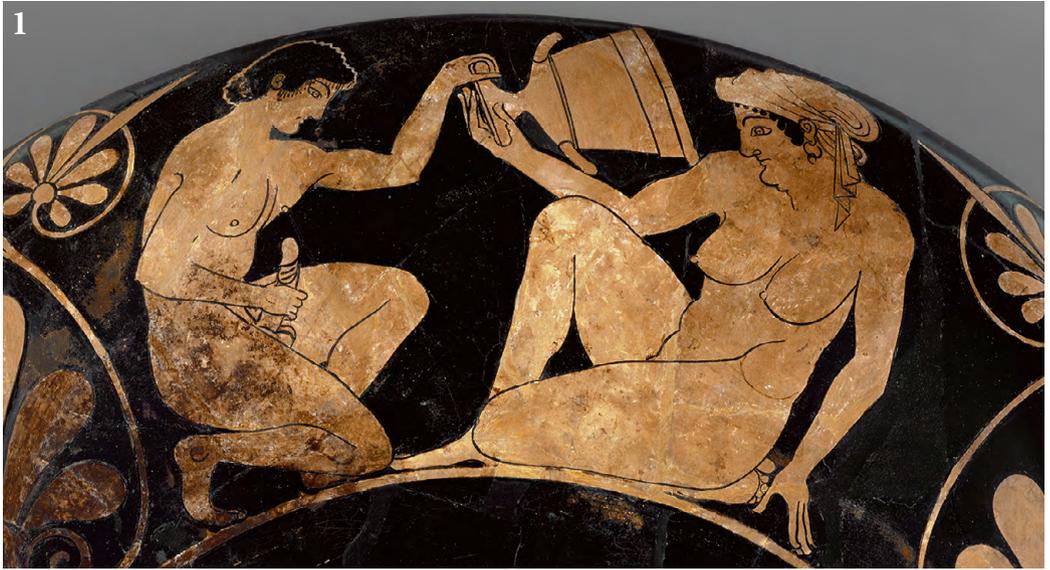
318 Vgl. hierzu S. 53.

319 Peschel 1987, 180.

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

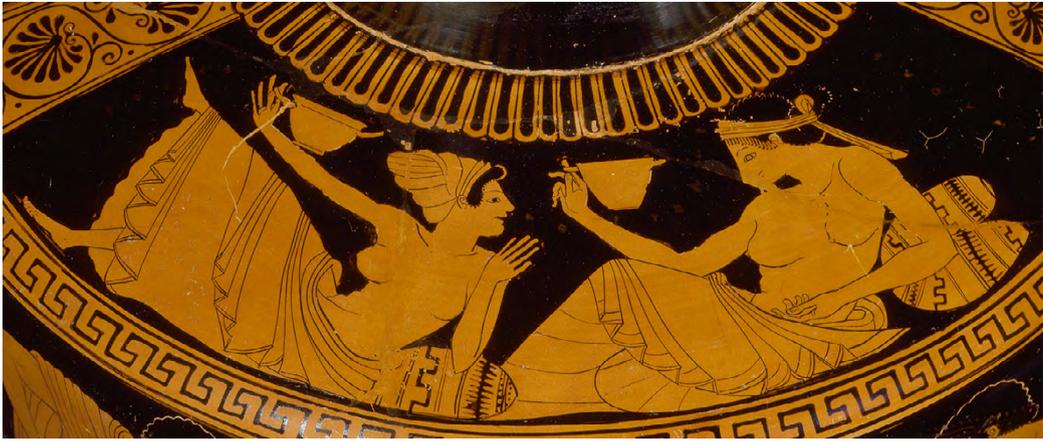


Abb. 24 Attisch rf. Hydria des Phintias, um 500. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2421

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

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

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

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

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

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

334 Pfisterer-Haas 1989, 49.

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

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

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

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

336 Vgl. hierzu Anm. 393.

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

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

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

340 Pfisterer-Haas 1989, 50.

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

342 Pfisterer-Haas 1989, 50–51.

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

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

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

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

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

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

344 Giuliani 1993, 284.

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

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

347 Sutton 1992, 11.

348 Vgl. hierzu S. 44–47.

349 Peschel 1987, 180.

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

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

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

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

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

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

354 Vgl. Wrenhaven 2009, 378 Anm. 47.

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

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

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

356 Keuls 1985, 182.

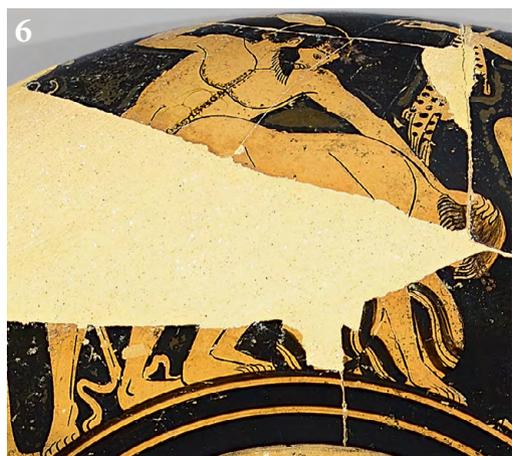
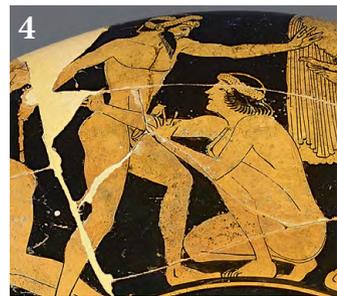
357 Kilmer 1997, 126–127. Die Interpretation der Geste als „Anfeuerungsgestus“ (Peschel 1987, 119) wirkt angesichts der Explizitheit der sexuellen körperlichen Gewalt recht makaber.

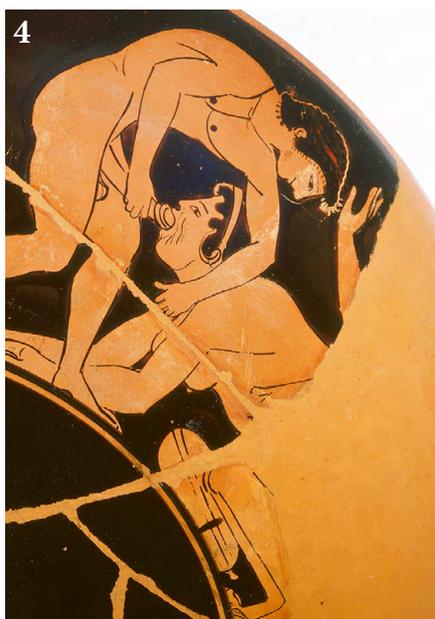
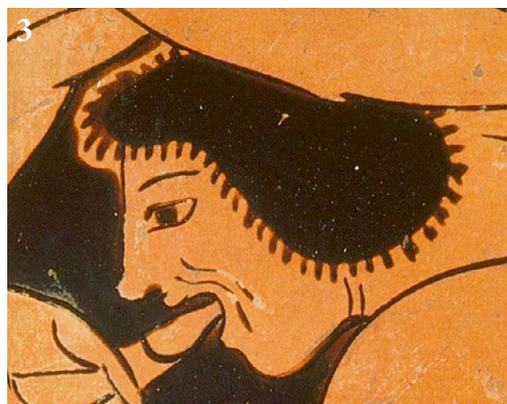
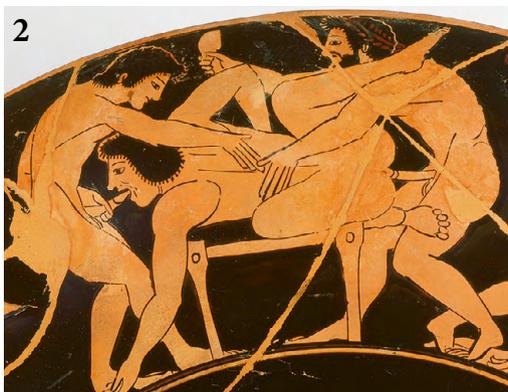
358 Keuls 1985, 181.

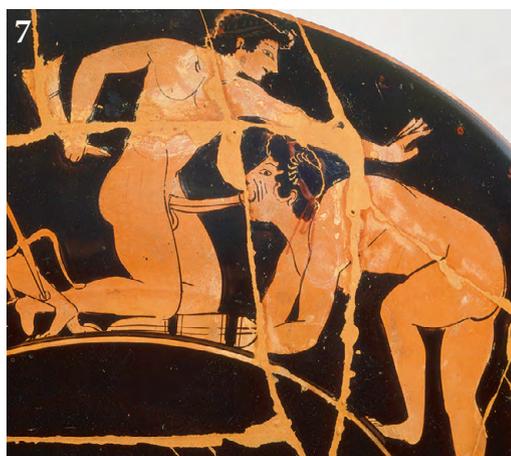
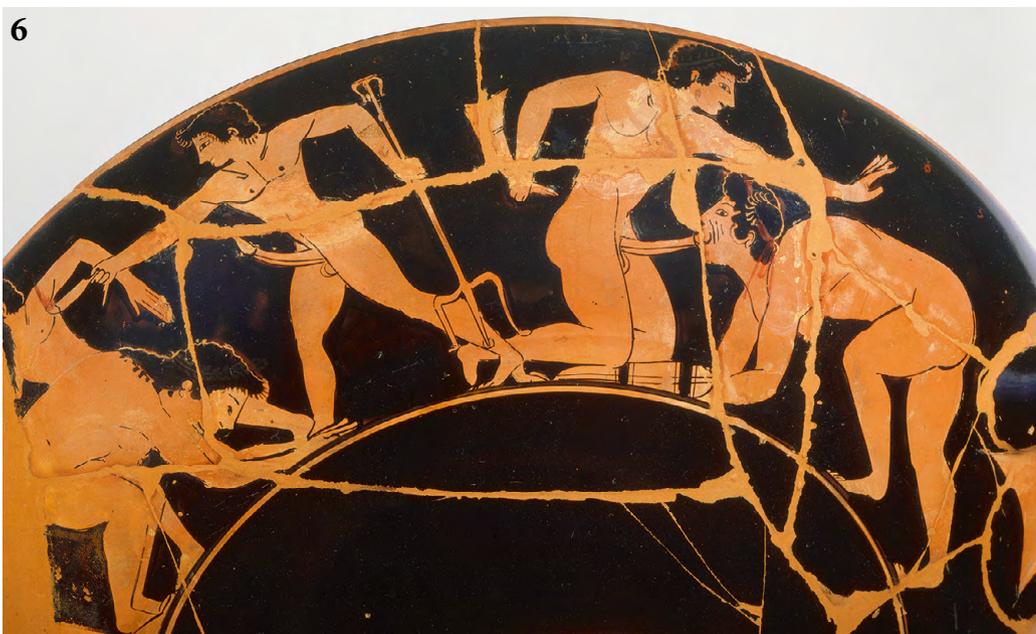
359 Die Frau ist leider unvollständig erhalten, weshalb keine gesicherte Aussage darüber getroffen werden kann, ob auch sie als alt gekennzeichnet ist. Der noch sichtbare Körperbau der Frau lässt dies allerdings vermuten.

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

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







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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

368 Peschel 1987, 65.

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

370 Peschel 1987, 62.

371 Vgl. z. B. Anm. 129.

372 Keuls 1985, 181.

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

374 Peschel 1987, 64.

375 Pfisterer-Haas 1989, 48.

376 Pfisterer-Haas 1989, 47.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

383 Vgl. dazu auch Parker 2015.

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

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

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

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

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

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

389 Pfisterer-Haas 1989, 47.

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

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

1.6 Zusammenfassung und zeitliche Einordnung

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

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

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

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

392 Vgl. Kapitel II.1.5.

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

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

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

Abb. 27 Zeitliche Zusammenstellung der Alterszüge

520



500



480



460



Oinochoe in Berlin (Kat. 3)

450



430

frag. Krater in Delos (Kat. 2)

2 Tätowierungen

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

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

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

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

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

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

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

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

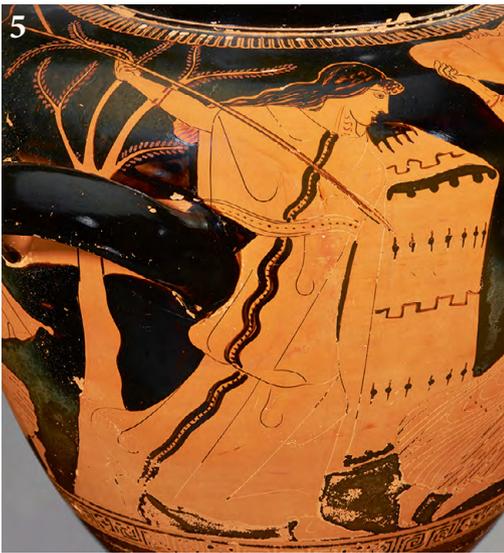
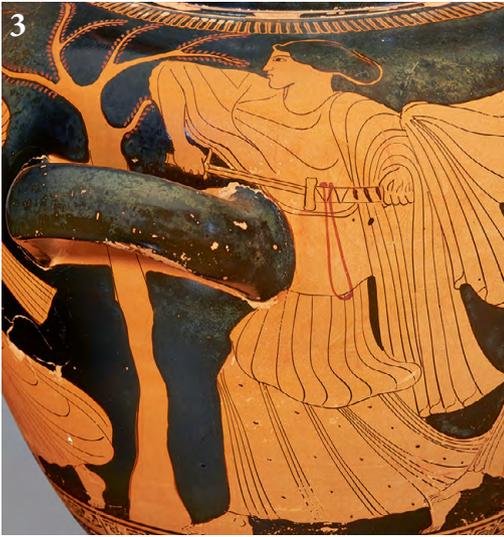
399 Die Spitze des Spießes und die dadurch verursachte Wunde sind nicht zu sehen, sie müssten sich aber aufgrund des Einstichwinkels ganz am Rand des linken Brustkorbes bzw. im linken Oberarm befinden.

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

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

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





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

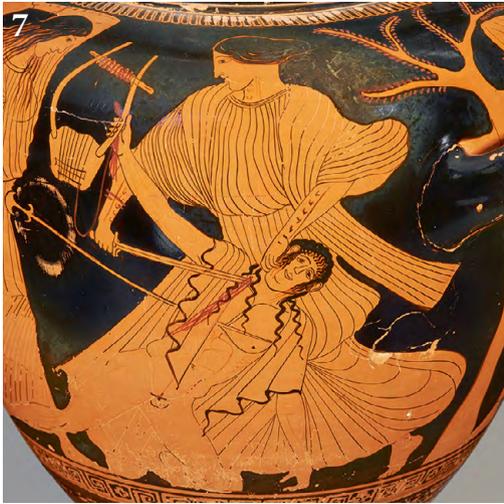
greifende Bewegungen und weite Schrittstellungen aus. Besonders schön ist dies bei der linken Frau auf der Seite B (**Abb. 28.3**) zu sehen, deren Körper sich kunstvoll um den Henkelansatz wölbt und die in einer dynamischen Ausfallbewegung entschlossen ihr Schwert zieht⁴⁰³. Dies setzt sich auch im allgemeinen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

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

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

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

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



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

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

404 Sparkes 2011, 139.

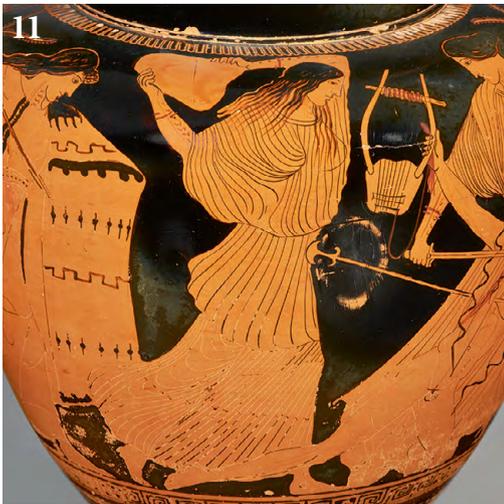
405 Dazu vgl. z. B. Zimmermann 1980, 171; Zimmermann 1982, 264–266; Tsiafakis 2000, 367; Osborne 2011, 141; Sparkes 2011, 139; Lee 2015, 124–125.

406 Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. VI.13172. ARV2 1103.1, 1683; Beazley Addenda 2 329; Beazley, Para. 451.

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

408 Zimmermann 1980, 171.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

417 Zimmermann 1980, 185.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

422 Bäbler 1998, 184–190.

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

424 Zimmermann 1980, 165.

425 Zimmermann 1980, 164.

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

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

428 Ähnlich auch Zidarov 2017, 137.

429 Vgl. Renaut 2011, 194.

430 Z. B. Zimmermann 1980, 166.

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

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

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

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

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

435 Fellmann 1978, 4–8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

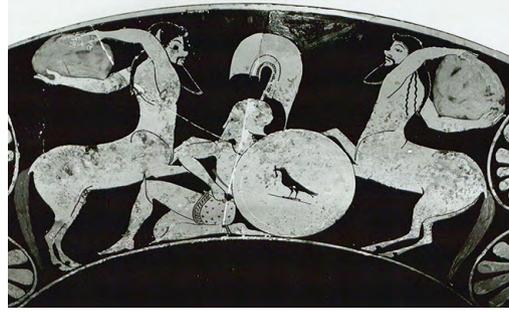


Abb. 31 Attisch rf. Kylix des Oltos, um 520. Kopenhagen, Nationalmuseet, Inv. Nr. 13407

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

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

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

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

450 Vgl. Anm. 460.

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

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

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

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

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

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

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

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

447 In Ansätzen bereits Zimmermann 1982, 277.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

468 Della Casa 2013, 11.

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

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

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

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

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

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

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

472 Hölscher 2000b, 309.

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

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

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

476 Muth 2008, 555.

477 Muth 2008, 541.

478 Vgl. dazu S. 107–108.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

484 Mehr dazu in Kapitel II.2.3.

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

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

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

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

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



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

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

Para. 516.

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

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

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

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

Cohen 2000b, 110.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

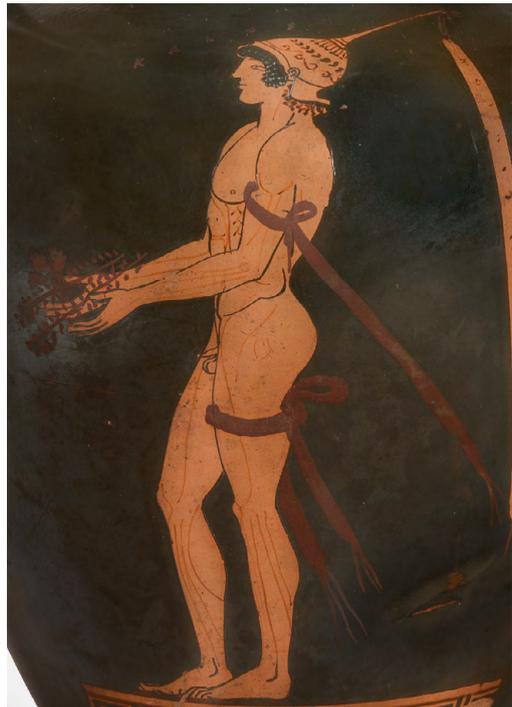


Abb. 36 Attisch rf. Halsamphora des Douris, um 480/470. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 5576

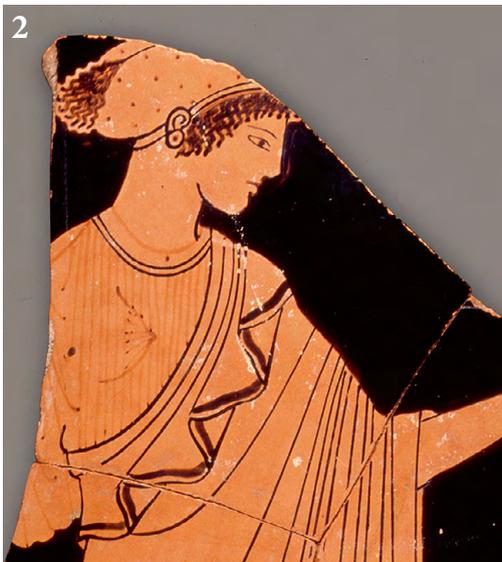
499 Vgl. z. B. Walter-Karydi 2002, 76; Wehgartner 2002, 89.

500 Wehgartner 2002, 89.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

506 Dazu vgl. Walter-Karydi 2002, 88.

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

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

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

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

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

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

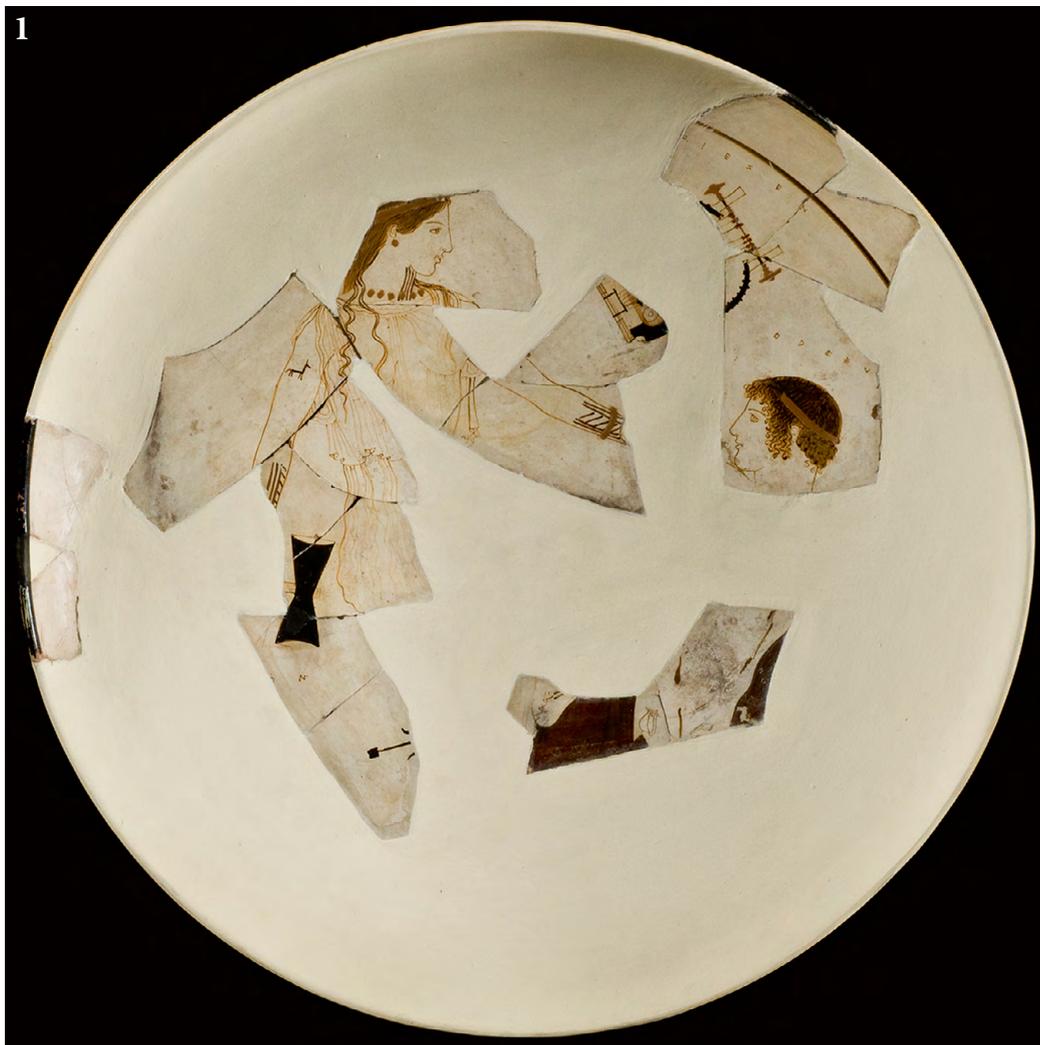
509 Koch-Brinkmann 1999, 49. Vgl. auch Mertens 2006. Technische Details bei Maish u. a. 2006, 14–15.

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

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

512 Vgl. Koch-Brinkmann 1999, 49.

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



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

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

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

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

514 Zur genauen Bildbeschreibung vgl. Kat. 17.

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

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

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

518 Zimmermann 1980, 177.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

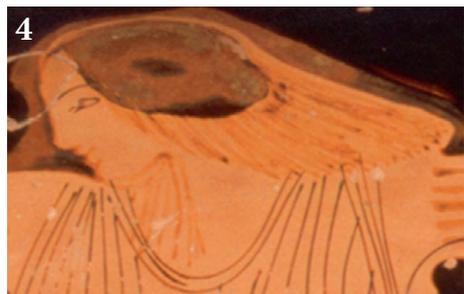
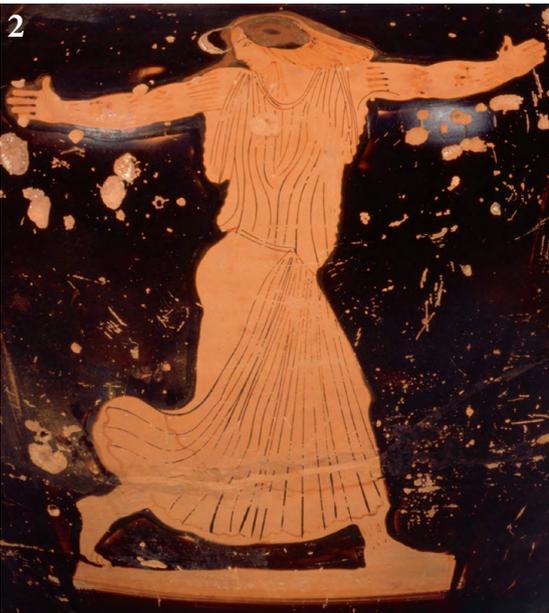
523 Für diesen Hinweis danke ich herzlich Tonio Hölscher.

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

525 Vgl. S. 47.

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

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



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

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

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

528 Für eine ausführlichere Beschreibung vgl. Kat. 18.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

540 Xenophan. 16. Dazu Sparkes 2011, 140.

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

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

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

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

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

544 Auch Lorenz 2008, 302.

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

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

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

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

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

548 Tsiafakis 2000, 388.

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

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

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

547 Vgl. Kapitel II.1.

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

2.2 Möglichkeiten der Erweiterung um eine soziale Dimension: Thrakische Sklavinnen

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

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

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

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

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

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

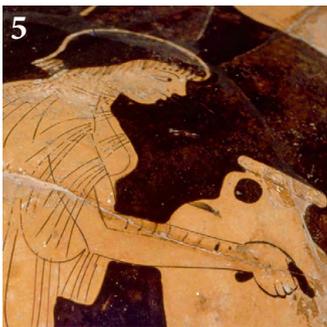
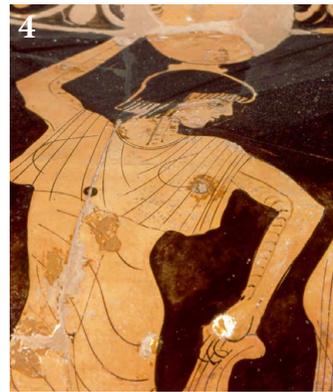
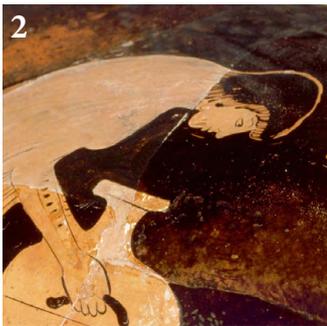
553 Passend dazu ist das Gefäß, das das Bild trägt, ebenfalls eine Hydria. William G. Thalmann hält einen interessanten Gedankengang bereit, was die Betrachtung der Darstellung bei den „realen“ Sklavinnen, die mit dieser Hydria zum Wasserholen geschickt wurden, ausgelöst haben könnte, vgl. Thalmann 2011,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

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

555 Oakley 2000, 242; Thalmann 2011, 85.

556 Auch Thalmann 2011, 85.

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



lung dreier thrakischer Sklavinnen beim Wasserholen⁵⁵⁸.

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

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

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

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

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

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

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

Bäbler 2005, 74.

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

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

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

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

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

565 Schmidt 2005, 235.

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

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

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

Vergleicht man nun diese für weitere gleichartige Szenen stehenden Beispiele mit der Pariser Hydria, so fällt auf, dass in der Darstellung der thrakischen Sklavinnen neben den bereits beschriebenen ethnischen und sozialen Kennzeichnungen noch weitere Bildebenen ineinander greifen. Die Thrakerinnen sind, ähnlich wie auf dem Stamnos in Zürich⁵⁷³, durch die felsartige Beschaffenheit des Brunnens und die kahlen Zweige, die oben aus dem Stein ragen, in eine naturhafte, wilde Umgebung eingebunden, die in starkem Gegensatz zu den üblichen Brunnenhausdarstellungen steht, auf denen entweder elaborierte Architektur den Brunnen einfasst oder

diese zumindest durch einen Löwenwasserspeier angedeutet wird. Wenn in herkömmlichen Brunnenhausdarstellungen Wasser als „kultiviertes“ Gut im Vordergrund steht, muss hier genau das Gegenteil ins Bild gesetzt sein. Ebenso führen die Frauen keine Unterhaltung, was den Brunnen hier nicht als Ort der sozialen Kommunikation, sondern als Ort der Arbeit charakterisiert und so die körperlich schwere Arbeit des Wasserholens in den Vordergrund rückt. Das spiegelt sich wiederum in der Körperhaltung der Frauen, die sich – im Gegensatz zu den aufrecht stehenden und in eigentlich unpraktikabler Weise Hydrien auf dem Kopf balancierenden konventionellen Frauen – aufgrund der schweren Arbeit bücken bzw. die vollen Hydrien tragen müssen. So muss sogar die mittlere Thrakerin, die ihre Hydria zwar elegant auf dem Kopf trägt, den Henkel mit der rechten Hand festhalten, was die herkömmlichen Frauen nicht nötig zu haben scheinen. Dass allerdings gerade dies zu ihrer grazilen Körperdrehung und damit -präsentation beiträgt, offenbart, dass bei aller Abgrenzung und bewusstem Ins-Gegen-Teil-Verkehren bei der Interpretation dieser Darstellung kein Schwarz-Weiß-Denken angebracht ist. Gerade die mittlere Frau nämlich macht den aufsehenerregenden Reiz dieser Darstellung aus, was erklärt, dass bei ihr keinerlei ikonographische Mittel zur Abwertung der Figuren zu finden sind⁵⁷⁴. Dies ist doch im Vergleich mit den üblichen Sklavinnenfiguren erstaunlich, die durch die sog. Bedeutungsgröße kleiner als ihre Herren dargestellt sind und deren Haare aufgrund ihrer Kürze gar nicht zu schönen, elaborierten Locken frisiert werden können⁵⁷⁵. In Abgrenzung dazu sind die Sklavinnen auf der Hydria in Paris zum Bildthema gemacht und sogar deren Grazie, eine Konnotation, die in üblichen Sklavinnendarstellungen nie vorkommt, kann – zumindest im Fall der mittleren Frau – zum spektakulären Mittelpunkt der Aufmerksamkeit avancieren.

Diese auf den ersten Blick ungewöhnliche Aufmachung von Sklavinnen kann nur durch die Tätowierungen erreicht werden. Nähert man sich den thrakischen Sklavinnen nämlich nicht von den üblichen Sklavinnenbildern, sondern von den bereits gezeigten Thrakerinnenbildern her, wird die Bildkomposition verständlicher. Auch wenn

568 Dazu vgl. Lewis 2002, 1; Schmidt 2005, 238–240; Sabetai 2009a, 104–105.

569 Schmidt 2005, 242.

570 Vgl. Schmidt 2005, 241–242.

571 Detroit, Institute of Arts, Inv. Nr. 63.13. ARV² 565.40; Beazley Addenda² 260; Beazley, Para. 389. Eine gute Abbildung findet sich bei Schmidt 2005, 248 Abb. 122.

572 Dazu vgl. Pfisterer-Haas 2002, 26–30; Schmidt 2005, 246–250; Sabetai 2009a, 104, 107.

573 Auf dem Stamnos in Zürich haben die Bäume aber Blätter, vgl. S. 90 mit Anm. 458.

574 Somit ist Wrenhaven zu widersprechen, die das Versehen von Sklaven mit „barbarian characteristics“ als Möglichkeit interpretiert, die Unterlegenheit der Figur noch zu vertiefen, vgl. Wrenhaven 2011, 107.

575 Vgl. S. 55–57. Dazu auch Anm. 498.

auf der Hydria in Paris sämtliche auf Bildern der Ermordung des Orpheus Hand in Hand mit den Tätowierungen gehenden zusätzlichen Charakterisierungsmittel der Wildheit und Zügellosigkeit fehlen⁵⁷⁶, wird auf der Hydria in Paris genau der Effekt visualisiert, der auf dem Kolonettenkrater in München offensichtlich wurde: Es geht hier neben der wertneutralen Kennzeichnung der Herkunft der Frauen v. a. um die deutlich spürbare Faszination für exotische Andersartigkeit, welche die mittlere Frau durch das kokette Anheben ihres Gewandes selbst offenbart. Diese Freude an der reizvollen Gestaltung wird noch unterstützt, indem durch das durchscheinende Gewand der Blick auf die Brüste der Frau sowie auf ihr Geschlecht freigegeben ist. Sind die durchscheinenden Brüste noch ein recht verbreitetes, nicht unbedingt mit sexuellen Untertönen konnotiertes Bildmittel, um die Gewandwölbung über weiblichen Brüsten anzuzeigen⁵⁷⁷, ist die explizite Angabe des weiblichen Geschlechtsteils durch das Gewand doch eine eher ungewöhnliche Praxis, wie sie manchmal im Kontext von sexuellen Reizen und Begehrlichkeiten vorkommt⁵⁷⁸. Es scheint somit, dass bei dieser thrakischen Sklavin zur Gestaltungsfreude von exotischen Details das Spielen mit sexuellen Anreizen hinzukommt; ein Spiel, zu dem die Thrakerin durch das Anheben des Gewandes selbst beiträgt. Davon war in den Darstellungen der Ermordung des Orpheus nichts zu spüren: Die einzigen sexuellen Konnotationen waren dort im Kontext von Dominanz und Unterwerfung zu sehen; mit ihren „weiblichen Reizen“ spielte keine der Frauen. Vielleicht wurden auf der Hydria in Paris gerade deshalb die explizit gemachten Kennzeichnungen ihres Sklavenstandes

in die Komposition eingefügt: Den wilden, gefährlichen und einen Mann meuchelnden Thrakerinnen hätte sich vermutlich kein Mann freiwillig genähert, weshalb auch die Darstellung von sexuellen Reizen keinen Platz gehabt hätte.

Dieses Beispiel, das in der attischen Vasenmalerei einzigartig ist und keine erhaltenen Parallelen hat⁵⁷⁹, zeigt wiederum, wie stark Tätowierungen als physiognomische Markierung das Bild verändern können und aus sonst recht unspektakulären, an den Rand gerückten Sklavinnen – zumindest im Fall der mittleren Thrakerin – eine elegante Frauenfigur machen können, die selbst mit ihren exotischen Reizen spielt⁵⁸⁰. Dennoch funktioniert diese Figur vor der Folie schwerer körperlicher Arbeit sowie des in einer rauen Natur verorteten Brunnens, um möglicherweise beide Pole in der ambivalenten Aufmachung der drei Frauen ins Bild zu setzen und ein Gleichgewicht zwischen diesen herzustellen: So werden die Frauen einerseits in gleich zweierlei – in sozialer und ethnischer – Hinsicht deutlich von konventionellen Frauenfiguren abgesetzt⁵⁸¹, um durch dieses Mittel der Kontrastierung überhaupt Differenz herstellen zu können; andererseits wird in diesem Fall die Darstellung genau durch diesen Kontrast, der sich durch sämtliche Bildebenen zieht, ins Spielerische verkehrt, um einen gewissen Reiz des Andersartigen auszudrücken. Diese ambivalente Bewertung der drei thrakischen Sklavinnen bewegt sich auf vielschichtigen Verständnisebenen, die in ihrer Gesamtheit nur durch die strikt getrennte Betrachtung der jeweiligen Arten von Kennzeichnungen erfasst werden können⁵⁸².

576 Diese Bildmittel würden auch gar nicht in die Komposition passen: Sklavinnen sind nicht wild oder zügellos.

577 Schön zu sehen ist dies z. B. bei der mittleren Frau auf der Seite A (Abb. 28.12) sowie bei der linken Frau auf der Seite B (Abb. 28.4) des Stamos in Zürich.

578 Vgl. z. B. die Hetäre auf dem Innenbild einer Kylix in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 44. ARV² 318.2, 313, 1604; Beazley Addenda² 214; Beazley, Para. 358), deren Freier sogar explizit die Hand an die durchscheinende Scham führt. Auch die von Menelaos begehrte Helena auf einem Skyphos in Boston (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 13.186. ARV² 458.1, 481, 1654; Beazley, Addenda² 243; Beazley, Para. 377) ist die einzige Frauenfigur des Bildfeldes, bei der die Scham sichtbar wird. Für diese Hinweise danke ich herzlich Stefan Schmidt. Eine weitere Einordnung dieses Phänomens kann hier nicht erfolgen.

579 Lissarrague 1993, 225; Sabetai 2009a, 109.

580 Damit ist Oakley zu widersprechen, der die Frauen als „scruffy and inelegant“ beschreibt und damit die an sich ungewöhnliche Abwesenheit eines Herrn bzw. einer Herrin im Bildgefüge zu erklären versucht, vgl. Oakley 2000, 242. Auch Sabetai spricht den Figuren ihre Grazie ab: „Instead of graceful hydriaphorai, the protagonists here are tattooed female identified with Thracians“, Sabetai 2009a, 110.

581 Ebenso Oakley 2000, 241–242; Thalmann 2011, 85; Wrenhaven 2011, 107.

582 Die Vorteile dieser Vorgehensweise zeigen sich besonders deutlich vor dem Hintergrund von Sabetai 2009a: Sabetai nähert sich der Interpretation der Hydria in Paris vom ideellen Diskurs idealer Weiblichkeit in Brunnenhauszenen her und kommt angesichts der ungewöhnlichen Aufmachung der drei thrakischen Sklavinnen in ihrer ansonsten schlüssigen Argumentation ins Stocken, da gerade für derart ungewöhnliche Bilder keine Schriftquellen zu finden sind, vgl. Sabetai 2009a, 110–111. Erst wenn

Bei diesem Beispiel bestätigt sich wiederum, dass die Art, Menge, Farbe sowie der Anbringungsort der Tätowierungen völlig unabhängig davon sind, ob die Trägerin nun als zügellose und gefährliche Frau Orpheus ermordet oder als Sklavin am Brunnen Wasser holt; die Intensität der Tätowierungen bleibt die gleiche. Dies verdeutlicht, dass das Bildzeichen „Tätowierung“ frei in den unterschiedlichsten Bildkontexten eingesetzt werden kann und zunächst eine wertneutrale ethnische Herkunftsbezeichnung in die Darstellung einbringt. Mit welcher Konnotation – also ob wehrhaft-gefährlich oder exotisch-reizend – sich die Tätowierungen im Bildgefüge eingliedern, lässt sich nur unter Einbeziehung sämtlicher Bildebenen entscheiden.

2.3 Zusammenfassung und zeitliche Einordnung

Im Mittelpunkt dieses Kapitels stand die ikonographische Übersetzung von in die Haut gestichelten Tätowierungen ins Bild. Der Ausgangspunkt dafür waren die Darstellungen der Ermordung des Orpheus, bei denen die Hautornamente auf den Körpern der Frauenfiguren, die sich als Binnenzeichnung äußern, sicher als „thrakisch“ gemeint bestimmt werden können. Somit konnten diese methodisch von anderer Binnenzeichnung im Feld der attischen Vasenmalerei abgegrenzt werden und nur diese Machart der Hautornamente in Darstellungen der Ermordung des Orpheus als in die Haut eingestichelt, und damit als Tätowierungen identifiziert werden. Binnenzeichnung in anderen Bildzusammenhängen muss daher vor einer Interpretation als Tätowierung immer mit den thrakischen Tätowierungen verglichen werden. Tätowierungen fungieren in den Bildern als ikonographische Charakterisierungsmittel von Frauenfiguren und stehen somit außerhalb jeder ethnographischer Realität; im Vordergrund stand neben der ethnischen Herkunftskennzeichnung die möglichst effektvolle Einpassung in die Bildkomposition. Deren Darstellungsabsicht ist die Kontrastierung zu herkömmlichen Figuren zur Herstellung einer Differenz, was in den meisten Fällen durch bildinterne Referenzfiguren wie Orpheus erreicht

wird. Tätowierte Frauenfiguren können allerdings auch für sich alleine stehen und bedürfen durch ihre vielschichtige Ikonographie z. T. gar keines Bildkontextes mehr, um sie als aussagekräftig und spannend wahrnehmen zu können.

Die Tätowierungen sind bildintern oftmals eingebettet in Darstellungen, deren Thema oder auch nur die kleinen Details Anspielungen auf die verschiedensten, in der attischen Vasenmalerei recht häufigen Szenen enthalten und diese z. T. bewusst ins Gegenteil verkehren. Somit sind mit den Tätowierungen oftmals weitere Konnotationen verbunden, die allerdings nicht genuin durch die Tätowierungen transportiert werden. Es entstehen vielschichtige Verständnisebenen, deren Zusammenspiel die größtmögliche Fülle und damit die größtmögliche Kontrastierung und die Erregung größtmöglichen Aufsehens zum Ziel hat. Trotzdem ist die Herstellung von Differenz nicht mit einer Abwertung gleichzusetzen; vielmehr ist die Bewertung der Frauenfiguren zwar je nach Kontext mit unterschiedlichen Konnotationen aufgeladen, aber immer ambivalent. Dabei haben Parameter wie der Anbringungsort, die Ornamentart, die Farbgebung sowie die Menge der Tätowierungen – mit der Ausnahme des Sonderfalls des Kolonettenkraters in München – keinen Einfluss auf die Bildaussage; wichtig war, dass die Frauenfiguren als Thrakerinnen gekennzeichnet sind. So entstehen Bilder von wilden, gefährlichen, exotischen oder auch sexuell reizvollen Frauen, deren Kennzeichnung der Haut vor dem Hintergrund der Idee herkömmlicher makelloser weiblicher Schönheit für Überraschung, Aufmerksamkeit und Verwunderung sorgt und zum Spiel mit den Sehgewohnheiten der Betrachter einlädt.

Hinsichtlich der zeitlichen Einordnung (**Abb. 42**) ergibt sich ein überraschendes Bild: Beinahe sämtliche in diesen Ausführungen behandelten Vasenbildern kristallisieren sich auf eine Zeitstellung von 480/470 v. Chr. Einzig die Nolanische Amphora in München datiert auf 440/430 v. Chr. Da es sich bei dieser Untersuchung um keine Zusammenstellung von Bildern mit Tätowierungen handelt, die einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, ergibt sich daraus natürlich kein repräsentatives Bild für die Gesamtheit der erhaltenen Bilder mit Tätowierungen⁵⁸³. Daher muss nach den Auswahlkriterien gefragt werden, nach denen die Bilder für diese Untersuchung ausgewählt

die einzelnen Elemente der Darstellungen aus ihren ursprünglichen Bildzusammenhängen heraus verstanden werden, kann man die einzelnen Charakterisierungen und möglicherweise ihre bewusste Abkehr von Konventionen erst zur Gänze erfassen.

583 Den vollständigsten Überblick bietet immer noch Zimmermann 1980.

wurden: Im Vordergrund stand dabei die Aussagekräftigkeit der Darstellungen, die v. a. durch eine Einbettung der Tätowierungen in vielschichtige Bedeutungszusammenhänge erreicht werden konnte. Gerade kleine Details, wie bspw. die sorgfältige Faltenlegung zerstörende Blähung der Gewänder, machen hierbei den Unterschied aus. Diese bewegte und detailreiche Darstellungsweise erfährt gerade in hochklassischer Zeit ein wenig Beruhigung, wie die Nolanische Amphora in München zeigt, auf der weder die Kleidung übermäßig gebläht ist noch weitere Bildelemente die Schnelligkeit der Handlung anzeigen⁵⁸⁴. Die Darstellungen von Frauenfiguren, auf deren Körpern auf diese kreative Weise sinnhafte Details zur Bildung mehrerer Verständnisebenen konzentriert werden, scheinen dem Geschmack um 480/470 entsprochen zu haben. Es ist somit kein Zufall, dass die dezidierteste Darstellung thrakischer Tätowierungen zusammen mit einer Fülle weiterer Bildelemente auf dem Kolonettenkrater in München in diese Zeitspanne fällt.

584 Zur zeitlichen Einordnung des Ausmaßes der Gewalt vgl. Muth 2006, 274–275.

Abb. 42 Zeitliche Zusammenstellung der Tätowierungen

480



470



450



440/430



3 Afrikanische Physiognomien

Die dritte Einfachmarkierung, die in diesem Rahmen behandelt werden soll, ist diejenige der afrikanischen Physiognomien. In der bisherigen Forschung sind diese oftmals durch die Brille moderner gesellschaftlicher Problematiken untersucht worden, was sich neben den Etikettierungen und Interpretationen der einzelnen Bilder v. a. in deren Terminologie niedergeschlagen hat. Deshalb sollen zunächst die Begrifflichkeiten geschärft werden, um dann mit einem klar definierten Terminusapparat in die Betrachtung der Bilder eintauchen zu können.

Mit der Bewusstwerdung des Prinzips der Augenhöhe zur Bewältigung politischer und sozialer Schwierigkeiten und dem damit verbundenen Bemühen westlicher Gesellschaften um politisch korrekte Bezeichnungen im Laufe des 20. Jhs. sind wichtige Änderungen von Begrifflichkeiten durchgesetzt worden, um – v. a. im Falle der USA – der Vergangenheit zu begegnen und diese durch einen neuen Sprachgebrauch aufzuarbeiten. So ist bspw. die Bezeichnung für die dunkelhäutige Minderheit in Nordamerika von *Negro* zu *Black* und schließlich zu *African American* verändert worden⁵⁸⁵. Doch auch unser deutsches Wort *schwarz* birgt die Kontrastierung zu *weiß* und bedeutet eine Klassifizierung des Menschen aufgrund äußerlicher Charakteristika, die Unbehagen und Unsicherheit ob der richtigen Ausdrucksweise auslöst⁵⁸⁶. Deshalb ist bei der Benennung von Figuren antiker Bilder äußerste Vorsicht und Begriffsschärfe angebracht: Historisch gesehen sind die Völker aus dem damals noch unbekanntem subsaharischen Afrika über Söldner aus den Gebieten südlich von Ägypten und dem heutigen Sudan im Mittelmeerraum bekannt geworden, die Bestandteil der ägyptischen Armee waren⁵⁸⁷. Sie wurden mit

dem aus den mythischen Geschichten bekannten Volk der *Aithiopen*, wörtlich den „von der Sonne verbrannten Gesichtern“⁵⁸⁸, gleichgesetzt, das geographisch nicht genauer bestimmte Gebiete des Südens bewohnte, die sich im griechischen Verständnis v. a. durch ihre immense Entfernung auszeichneten⁵⁸⁹. Aufgrund dieser antiken Benennung wurde in der Forschung bisweilen das Wort *Äthiopier* (eng. *Ethiopian*)⁵⁹⁰ für die Bezeichnung von Figuren der antiken Kunstproduktion verwendet, was allerdings die Gefahr der Verwechslung mit dem modernen afrikanischen Staat Äthiopien birgt⁵⁹¹. Dessen Name geht zwar auf die Aithiopen zurück⁵⁹², ist aber angesichts der recht schwammigen griechischen

588 Snowden 1983, 7; Werner 1993, 21; Snowden 2001, 246; Janda 2006, 525; Gruen 2011, 197; Sparkes 2011, 145; Eaverly 2013, 147; Jenkins u. a. 2015, 210. Tiefere linguistische Analysen des Namens finden sich z. B. bei Werner 1993, 21 Anm. 46; Janda 2006, 525.

589 Snowden 1983, 7; Werner 1993, 21–22; Griffith 1998, 213; Bérard 2000, 397; Janda 2006, 525–526; Gruen 2011, 197; Näpel 2011, 96.

590 Z. B. Snowden 1970, vii; Snowden 1976, 135; Snowden 1983, 3; Snowden 2001, 247; Lissarrague 2002, 115; Keuls 2007, 21; Stansbury-O’Donnell 2011, 198; Jenkins u. a. 2015, 210.

591 Ähnlich auch Eaverly 2013, 147. Ein gutes Beispiel für die Folgen dieser möglichen Verwechslung findet sich bei Mark D. Stansbury-O’Donnell: Dieser konstatiert im Kontext von Bildern des Memnon, des mythischen König der Aithiopen, mit seinem Gefolge: „the artist is clearly making a stylized rendering of an African physiognomy, but not necessarily one that reflects the reality of Ethiopia as a specific area within Africa“, Stansbury-O’Donnell 2011, 198. Dieser Beobachtung liegt eine Verwechslung zwischen dem schwammig im Süden von Ägypten lokalisierten mythischen Volk der Aithiopen und dem in der heutigen Vorstellung geographisch klar umrissenen Staat Äthiopien zugrunde, sodass Stansbury-O’Donnell die Frage nach der Lokalisierung der spezifischen Schädelformen stellt bzw. zumindest andeutet, dass er Überlegungen zu diesem Thema angestellt hat. Zu den Problematiken der Zuordnung zu einem historisch fassbaren Volk, vgl. Kapitel II.3.1.

592 Brockhaus II (2010) 421–424 s. v. Äthiopien, bes. 423.

585 Vgl. dazu Rankine 2006, 5.

586 Für den anregenden Gedankenaustausch zu diesem Thema danke ich herzlich Huguette Agossah.

587 Näheres dazu z. B. bei Snowden 1970, 121–129; Snowden 1976, 139–140; Snowden 1983, 21–34; Werner 1993, 6–8. 13–20.

Lokalisierungsbestrebungen dieses mythischen Volkes eindeutig eine zu konkrete geographische Bezeichnung. Ähnliches gilt für die Benennung als *Nubier* (eng. *Nubian*)⁵⁹³: Da die Nubier ein Volksstamm sind, der zwar ungefähr an dem von den Griechen vermuteten Ort angesiedelt war und nach modernen Erkenntnissen auch bis in die Vorgeschichte zurückverfolgbar ist⁵⁹⁴, ist dieses historisch fassbare Volk – auch *Kuschiten* genannt⁵⁹⁵ – im griechischen Verständnis entweder unbekannt oder zumindest nicht explizit von den Äthiopen unterschieden bzw. mit diesen gleichgesetzt worden. Daher wird die Bezeichnung der Figuren der griechischen Kunstproduktion als *Nubier* oder *Äthioper* mit geographisch zu genauen Lokalisierungen assoziiert, während die sehr allgemeine Benennung als *Afrikaner* wiederum zunächst zu unpräzise scheint⁵⁹⁶; zumindest die ersten beiden Bezeichnungen eignen sich somit nicht für eine klare Diskussion über die in diesem Kapitel vorzustellenden Figuren. Die Benennung als *Äthiopen* hingegen ist ein genuin in griechischen Texten verwendeter Begriff und kann daher für Darstellungen verwendet werden, die Vertreter dieses mythischen Volkes innerhalb eines Erzählzusammenhangs zeigen. Für die in manchen Kontexten nötige Kontextualisierung innerhalb des Völkerreichtums Afrikas soll in diesem Zusammenhang als Behelfsterminus die Bezeichnung als *Schwarzafrikaner* vorgeschlagen werden, da dieser Begriff, wenn er rein deskriptiv und wertneutral zur geographischen Lokalisierung der im subsaharischen Afrika heimischen Menschen verwendet wird, den diffusen und bewusst unpräzisen Lokalisierungsbestrebungen der griechischen Schriftquellen entspricht. Dennoch ist bei der Anwendung dieser Bezeichnung Vorsicht geboten, weshalb hier explizit von dem rassistischen und stark wertenden Missbrauch zu Kolonialzeiten Abstand genommen werden soll, der damals als Abgrenzung des nördlichen Teils von Afrika als *Weißafrika* von den als „unzivilisiert“

wahrgenommenen südlicheren Regionen des Kontinents eingesetzt wurde⁵⁹⁷.

Die Methodik dieser Untersuchung legt den Fokus allerdings nicht auf die Bilder von bestimmten Völkern, sondern auf die ikonographischen Charakteristika der jeweiligen Figuren, denen – nach einer Analyse in gesicherten Bildzusammenhängen zur Vermeidung von Fehlschlüssen – unabhängig von ethnischen Grenzen innerhalb des Fundus der attischen Vasenmalerei nachgegangen werden soll. Somit wäre eine Bezeichnung von Vorteil, die direkt auf die ikonographischen Charakteristika abzielt. Dafür sind von der Forschung die Termini *schwarz* (eng. *black*)⁵⁹⁸ oder *negroid*⁵⁹⁹ gewählt worden: Während ersterer Begriff – ähnlich wie die „von der Sonne verbrannten“ Äthiopen – auf die dunkle Hautfarbe anspielt, nimmt der aus der Anthropologie stammende Terminus *negroid* die charakteristischen Schädelformen schwarzafrikanischer Völker in den Mittelpunkt. Da – wie später noch genauer ausgeführt werden soll – die dunkle Hautfarbe zwar in den antiken Texten einen zentralen Stellenwert einnimmt⁶⁰⁰, in der schwarz- oder rotfigurigen Vasenmalerei als Charakterisierungsmittel aber nur in einem Fall vorkommt, ist der Terminus *schwarz* oder auch *dunkelhäutig* in diesem Zusammenhang nicht brauchbar. Auch wenn es hier um die wissenschaftliche Beschäftigung mit ikonographischen Gestaltungsmitteln der Gesichtszüge geht, ist der Terminus *negroid* mit einigen Problematiken verbunden⁶⁰¹: Als Bestandteil der Kategorisierung der Menschen in verschiedene „Rassen“ in der anthropologischen Wissenschaft des 19. Jhs.⁶⁰² ist der Begriff *negroid* zu Recht in Verruf geraten, da bei dessen Anwendung Anklänge z. B. an die Praxis der Sklaverei in Verbindung mit der bis heute andauernden Ungleichheit in den USA mitschwingen, die beim Leser einen bitteren Nachgeschmack hinterlassen. Es begegnen daher immer wieder Empfehlungen, das Wort *negroid* zu umgehen, da dessen Gebrauch als potentiell beleidigend

593 Z. B. Snowden 1970; Snowden 1976, 140; Snowden 1983, 5; Miller 2000, 417.

594 DNP VIII (2000) 1039–1042 s. v. Nubien (S. J. Seidlmayer).

595 Brockhaus XII (2010) 4263 s. v. Kusch.

596 Auch wenn unser Bild dunkelhäutiger Menschen genuin mit Afrika verknüpft ist, ist Afrika ein großer Kontinent mit den unterschiedlichsten Ethnien. So sind z. B. auch Ägypter oder später Punier Bewohner des Kontinents Afrika. Dazu genauer in Kapitel II.3.1.

597 Machnik 2009, 204–206.

598 So z. B. Snowden 1970; Snowden 1976, 133; Snowden 1983; Bérard 2000; Miller 2000, 417; Snowden 2001, 247.

599 So z. B. Snowden 1970, viii; Snowden 1976, 133; Snowden 1983; Snowden 2001, 247; Keuls 2007, 21.

600 Vgl. z. B. Snowden 2001, 247.

601 Für wertvolle Hinweise zu dieser Thematik danke ich herzlich Ruth Bielfeldt.

602 Dazu vgl. z. B. Panese 2014.

gend und unangemessen gilt⁶⁰³. Trotzdem findet sich in der deutschsprachigen Forschungsliteratur sogar noch bis 1999 der Begriff des „Negers“⁶⁰⁴, weshalb nicht zuletzt aus diesem Grund der Terminus der *negroiden Züge* auch zur rein deskriptiven Verwendung innerhalb der attischen Vasenmalerei nicht mehr tragbar ist.

In dieser Untersuchung soll zur Beschreibung des Versehens von Figuren der attischen Vasenmalerei mit den Gesichtszügen damals bekannter schwarzafrikanischer Völker angesichts dieser Benennungsschwierigkeiten der Behelfsterminus der *afrikanischen Physiognomien* vorgeschlagen werden, der zwar eine ethnische Komponente aufweist und damit nicht direkt auf die ikonographischen Charakteristika abzielt, aber dennoch – v. a. angesichts der Alternativen – der adäquatere ist. Da, wie in Kapitel II.3.1 noch ausgeführt werden wird, auf attischen Vasenbildern keine Unterscheidung zwischen der ikonographischen Kennzeichnung schwarzafrikanischer oder z. B. ägyptischer Figuren gemacht wird, kann hier im Zusammenhang mit ikonographischen Charakteristika der Begriff *afrikanisch* stehen bleiben und muss nicht durch den Behelfsterminus *schwarzafrikanisch* ersetzt werden, wie es bei der Benennung antiker Völker der Fall war. So kann zumindest in diesem Fall der Begriffsproblematik weitgehend aus dem Weg gegangen werden.

Diese Fokussierung der Begrifflichkeiten auf die Gesichtszüge zeichnet den methodischen „Trampelpfad“ vor: Ähnlich wie bei den thrakischen Tätowierungen sollen zunächst die Bestandteile afrikanischer Physiognomien innerhalb eines durch mythische Geschichten gesicherten aithiopischen „Settings“ genau definiert werden und in einem weiteren Schritt den jeweiligen Kontexten und Funktionen innerhalb des Bildgefüges nachgegangen werden.

3.1 Memnon und Busiris: Die Zusammensetzung und Herkunft afrikanischer Physiognomien in der Bildkunst

Der erste Aithiope, der auf attischen Vasenbildern auftaucht, ist Memnon, der mythische König der Aithiopen⁶⁰⁵. Auch wenn die hier behandelten Darstellungen ausschließlich schwarzfigurig sind, kann dessen unzweifelhaft als aithiopisch anzunehmende Umgebung die benötigte sichere Grundlage für die folgende Argumentation bieten. Die in diesem Kapitel zusammengetragenen Ergebnisse können dann in einem weiteren Schritt auf Frauenfiguren übertragen werden.

Auf Seite B einer schwarzfigurigen Halsamphora in London⁶⁰⁶ (**Abb. 43**) sind drei männliche Figuren zu sehen, die in der Rolle von zum Kampf gerüsteten Kriegeren auftreten. Während der mittlere Mann im üblichen Hoplitenschema mit Helm⁶⁰⁷, Rundschild, Speer und Schienbeinpanzerung auftritt, sind die beiden auf ihn bezogenen Figuren mit Keulen und – im Fall des rechten Mannes – mit einer Pelte bewaffnet und haben keine Helme oder Beinschoner. Auch in der Gesichtsgestaltung finden sich Unterschiede zu derjenigen des Hopliten, deren grundlegende Charakteristika trotz des Helms des Hopliten gut vergleichbar sind (**Abb. 43.2–4**): Während die Nase-Stirn-Linie des Hopliten durchgezogen ist, weist diejenige der beiden äußeren Figuren mehrere Kurven und Rundungen auf. So wird auf der Höhe der Augenbrauen eine Art Stirnwulst gebildet. Im weiteren Verlauf der Linie entsteht durch die starke Einziehung auf der Höhe der Augen und die geschwungene Weiterführung der Linie bis zur Nasenspitze entsteht der Eindruck einer im Ansatz recht dicken Stupsnase, deren Nasenspitze v. a. im Fall der rechten Figur eindeutig nach oben zeigt. Dies steht in eklatantem Gegensatz zu der Nase-Stirn-Linie des Hopliten, von dessen Gesicht zwar nur die Nase unter dem Helm sichtbar ist, diese aber völlig konventionell

603 Z. B. Agyemang u. a. 2005; <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/negroid>> (21.10.2017).

604 Steingraber 1999, 39. Früher bei LIMC VI,1 (1992) 449 s. v. Memnon (A. Kossatz-Deissmann); Werner 1993, 25. S. auch die ca. ein Jahrzehnt frühere unreflektierte, beinahe inflationäre Verwendung dieses Begriffs bei Wulf Raeck, vgl. Raeck 1981, 164–213.

605 Eine Zusammenstellung der Schriftquellen zu Memnon findet sich in LIMC VI,1 (1992) 448–461 s. v. Memnon (A. Kossatz-Deissmann), bes. 448–450; Gruen 2011, 200 Anm. 27. Eine interessante etymologische Analyse des Namens Memnon ist bei Janda 2006, 521–523 zu finden.

606 London, British Museum, Inv. Nr. 1849.5–18.10. ABV 144.8, 686; Beazley Addenda² 39; Beazley, Para. 60.

607 Der Helm hat einen auffallend kunstvollen Federbusch, der als Schwanz eines Hundes gestaltet ist.



als durchgehende Linie gestaltet ist und eine vergleichsweise scharfe Nasenspitze hat, die eher nach unten weist. Es scheint sogar so, als ob sich das Stirnteil des Helms zur Betonung an die Nase-Stirn-Linie anpassen würde. Die Lippenpartie der beiden Krieger lässt sich nur anhand der rechten Figur beschreiben, da dieser Teilbereich bei der linken Figur nicht erhalten ist; ebenso können in

diesem Punkt weder der Hoplit noch die beiden Figuren – ein Hoplit und eine Amazone⁶⁰⁸ – der Seite A der Halsamphora als Vergleichsobjekte

⁶⁰⁸ Die Figuren sind als Achilles und Penthesilea identifiziert worden, vgl. z. B. Bérard 2000, 395. 397; Stansbury-O'Donnell 2011, 200. Eine gute Abbildung der Seite A der Halsamphora findet sich bei LIMC I,2 (1981) Nr. 260 s. v. Amazones.

dienen, da die Mündel beider Hopliten durch die Backenklappen der Helme verdeckt werden und im Fall der Amazone aufgrund des im Gesicht nicht mehr erhaltenen zusätzlichen weißen Farbauftrages keinerlei Ritzungen der Gesichtszüge zu erwarten sind. Auch wenn bildintern keine Vergleichsmöglichkeit der Lippenpartie gegeben ist, ist die Linienführung zur Konstitution der Lippen dennoch als ungewöhnlich wulstig zu beschreiben: Sowohl über der Oberlippe als auch unter der Unterlippe macht die Umrisslinie eine vergleichsweise tief in den Gesichtsbereich hineinreichende Kurve, was die Lippen an sich weiter nach vorne auskragen lässt. Zusätzlich dazu sind die einzelnen Lippenwülste verhältnismäßig dick und die mittlere Linie, die den geschlossenen Mund darstellen soll, geht ungewöhnlich weit in das Gesichtsfeld hinein. Außer der aufsehenerregenden Gestaltung der Profillinie sind im Gesichtsfeld Binnenritzungen in den schwarz gebrannten Tonschlicker zu sehen: Die beiden Striche oberhalb der Augenbraue sind vielleicht als perspektivische Linien zur Betonung der ebenfalls nicht streng linear gestalteten Stirnlinie oberhalb der Augenbrauen zu verstehen. Die beiden Striche auf den jeweiligen Wangenpartien der beiden Figuren könnten möglicherweise als Betonung hervorstehender Wangenknochen⁶⁰⁹, die Ritzung auf der Nase wiederum durchaus als erweiterte Angabe eines Nasenflügels zu deuten sein⁶¹⁰. Die Linie, die bei der rechten Figur wie zur Abgrenzung des Gesichtsfeldes vom Hals zu sehen ist, kann nicht eingeordnet werden; bei der linken Figur ist nur noch der obere Ansatz dieser Ritzung zu erkennen. Die Haare beider Männer wiederum sind im Vergleich zu den langen, in relativ geraden und sich erst an den Spitzen zu einzelnen Locken formenden, aus dem Helm des Hopliten quellenden Haaren kurz und stehen in einzelnen noppenartigen Büscheln, was sowohl durch die Modellierung der Umrisslinie auf dem

Kopf als auch durch geritzte Binnenzeichnung am Haaransatz angezeigt wird⁶¹¹.

Trotz der gestalterischen Besonderheiten der beiden Randfiguren ist das Bild so aufgebaut, dass die Aufmerksamkeit auf die Mitte gelenkt wird: Beide Krieger drehen sich zum in der Mitte stehenden Mann hin, der einerseits größer ist⁶¹² und damit die gesamte Höhe des Bildfeldes ausfüllt und andererseits durch den großen Schild auch in der Breite deutlich präsenter wirkt. Auch wenn diesmal keine Beischrift bei der Identifikation der Figuren hilft⁶¹³, ist die von der Forschung⁶¹⁴ vorgeschlagene Benennung als aithiopischer König Memnon inmitten seines Gefolges durchaus belastbar: Mythologisch ist keine weitere Figur fassbar, die sowohl im Hoplitenschema auftreten könnte als auch thematisch mit dem mythischen Volk der Aithiopen verbunden wäre. Dennoch ist er im Gegensatz zu seinem Gefolge eben gerade nicht mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet, wie es bei einem Vertreter dieses Volkes zu erwarten wäre, sondern tritt völlig der ikonographischen Konvention entsprechend auf. Die Darstellung auf der Halsamphora in London ist kein Einzelfall, sondern Teil einer Serie auf schwarzfigurigen Vasen – zum Großteil Halsamphorai – am Ende des 6. Jhs.⁶¹⁵, die alle ein ähnliches Schema aufweisen. Stellvertretend dafür soll eine weitere

609 Bspw. bei plastischen janiförmigen Wiedergaben zweier gegenübergestellter Köpfe einer konventionellen Frau und eines mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestatteten Mannes (z. B. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 987) tritt der Backenknochen des Mannes stärker hervor, während dieser bei der Frau nicht explizit sichtbar gemacht wird.

610 Die explizite Angabe des Nasenflügels kommt auch bei konventionellen Figuren vor (z. B. Abb. 1.1. 1.3. 1.5. 1.6), wird bei afrikanischen Physiognomien aber zur Betonung der Breite der Nasen eingesetzt. Dennoch gehört dies freilich nicht genuin zu afrikanischen Gesichtszügen.

611 Stansbury-O'Donnell beschreibt zusätzlich aufgetragene Tonnoppen auf der Haarfläche, vgl. Stansbury-O'Donnell 2011, 198.

612 Der Größenunterschied fiel bereits Raeck auf, Raeck 1981, 170–171. Seine darauf zurückgeführte Deutung der Krieger als Pygmäen ist allerdings zurückzuweisen; zu Pygmäendarstellungen vgl. S. 208.

613 Beischriftlich ist nur der rechte aithiopische Krieger als *Amasis* benannt. Die Interpretationen dieser Bezeichnung oszillieren zwischen der ironischen Nennung des zeitgleich mit Exekias aktiven Töpfers Amasis (vgl. Snowden 1970, 188; Snowden 1976, 140; Sparkes 2011, 149; Stansbury-O'Donnell 2011, 200) und der Bezeichnung der Figur mit dem Namen eines ägyptischen Pharaos, der zeitgleich mit der Fabrikation der Halsamphora regierte (vgl. Snowden 1976, 140; Sparkes 2011, 149; Stansbury-O'Donnell 2011, 200). Allgemein dazu vgl. auch Stansbury-O'Donnell 2011, 200.

614 Snowden 1970, 152; Snowden 1976, 144; Raeck 1981, 170; LIMC VI,1 (1992) 448–461 s. v. Memnon (A. Kossatz-Deissmann), bes. 450; Bérard 2000, 395. 397; Lissarrague 2002, 114; Gruen 2011, 215; Näpel 2011, 127; Osborne 2011, 132; Stansbury-O'Donnell 2011, 198. Eine Zusammenfassung der Forschungsgeschichte findet sich bei Gruen 2011, 215 Anm. 132.

615 Dazu vgl. Snowden 1976, 144; Raeck 1981, 170–171.



Halsamphora in New York⁶¹⁶ (Abb. 44) stehen, auf der sich eine ähnliche Bildkonstellation wie auf der Londoner Halsamphora findet: In der Mitte steht Memnon im Hoplitenchema mit Helm, Speer, Beinschienen und einem vor den Oberkörper geschalteten weißen Rundschild, das seine Körperumrisse teilweise in Silhouettententechnik durchscheinen lässt. Zu beiden Seiten stehen ihm zugewandt zwei mit Keulen und Bögen mit Köchern bewaffnete Krieger, deren Gesichtsgestaltung wiederum von der konventionellen Ikonographie des Memnon abweicht (Abb. 44.2–4). Obwohl Memnon auch hier

einen Helm trägt, ist eine Aussage zur Nase-Stirn-Linie zu machen: Auch wenn der Verbindungsstrich von der Stirn bis zum Nasenrücken beider aithiopischer Krieger linear verläuft und keinen Augenbrauenwulst wie auf der Halsamphora in London bildet, ist die Nase-Stirn-Linie dennoch auf dem Nasenrücken stark geknickt, wird geschwungen weitergeführt und endet in einer im Ansatz dicken Stupsnase. Auch hier sind die Lippen wulstig und verdickt gestaltet, was zum einen durch die weit auseinandergreifenden Linien der Ober- bzw. Unterlippe und zum anderen durch das langgestreckte Eingreifen in die Gesichtsfäche erreicht wird. Ähnlich wie auf der Halsamphora in London stehen die Haare der beiden Krieger in kleinen Buckello-

616 New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 98.8.13. ABV 149; Beazley Addenda² 42; Beazley, Para. 62.

cken; ungewöhnlich ist der rot gemalte Bart des rechten Kriegers⁶¹⁷.

Die Gegenüberstellung dieser beiden Beispiele aus der Serie der Memnondarstellungen innerhalb seines aithiopischen Gefolges offenbart einige grundsätzliche Prinzipien der Bildgestaltung: Der als Hoplit auftretende Memnon steht im Zentrum der Aufmerksamkeit, während seine Krieger sich mit Keulen bzw. Bögen ausgestattet ihm zuwenden. Im Gegensatz zu jenen ist Memnon in dieser Darstellungstradition nie mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet. Gleiches gilt für die rotfigurige Vasenmalerei: Hier taucht er zum einen nie in Begleitung aithiopischer Krieger auf und ist zum anderen aufgrund seiner konventionellen Ikonographie eines Hopliten nur zu erkennen, wenn er durch eine Beischrift explizit als Memnon benannt ist oder ihm seine Mutter Eos beigefügt ist⁶¹⁸.

Dieses durchaus erklärungsbedürftige Phänomen ist in der Forschung zu Recht auf Verwunderung gestoßen, woraufhin vielfältige Erklärungsversuche unternommen worden sind⁶¹⁹: Einerseits wurde die teils recht inkonsequente literarische Überlieferung der Herkunft des Memnon als einerseits aithiopisch und andererseits als „asiatisch“ zum Anlass genommen, die nicht-afrikanischen, konventionellen Visualisierungen des Memnon dahingehend zu interpretieren, dass die Künstler der Überlieferung der „asiatischen“ Provenienz Memmons gefolgt wären⁶²⁰. Andererseits wurden diese Bilder als Beweise für ein ethnozentrisches, zum Teil sogar als rassistisch⁶²¹ beschriebenes griechisches Verständnis herangezogen, dessen logische Folge es wäre, dass ein Held aus den griechischen Epen nicht als Schwarzafrikaner auftreten dürfte⁶²². Auch wenn v. a. letzterer Gedankengang

durchaus einleuchtend klingt, sind dennoch die Bilder und ihre individuellen Bewertungsmechanismen in den Fokus zu stellen und von Fall zu Fall neu zu überprüfen: Memnon ist durch die beiden Aithiopen in seiner Umgebung eindeutig als Aithiope gekennzeichnet. Hätte man seine – nur literarisch fassbare – asiatische Herkunft ins Bild setzen wollen, hätte man ihn explizit in asiatischer Tracht darstellen können. Memnon tritt in der attischen Bilderwelt allerdings unmissverständlich konform mit den attischen Bildkonventionen auf und verkörpert ein ikonographisches Schema, das in der attischen Kunstproduktion eine lange Tradition hat: das eines Hopliten. Dieser in unzähligen Bildern auftretende Kriegertypus in Brustpanzer, kurzem Chiton, Helm, Beinschienen sowie mit Rundschild und der „Standardbewaffnung“ mit einem Speer oder Schwert gehört zu einem standardisierten Archetyp, in dem sowohl Helden als auch namenlose Krieger in Zweikämpfen unterschiedslos auftreten können⁶²³. Wie ein recht willkürlich herausgegriffenes Beispiel einer Halsamphora in Paris⁶²⁴ (**Abb. 45**) zeigt, sind die beiden Kontrahenten ikonographisch derart undistinktiv dargestellt, dass sie nur durch die Beischriften HEKTOR und ACHILLEEUS erkennbar sind. Das ikonographische Schema ist dasselbe: Helm, Brustpanzer, kurzer Chiton sowie Rundschild und Schwert; bezeichnenderweise ist der am Boden zusammengebrochene namenlose Mann im Gegensatz dazu nackt und ohne Bewaffnung. Eine andere Möglichkeit, eine Hoplitenfigur mit einem aus den mythischen Geschichten bekannten Namen in Verbindung zu bringen, ist die Beiordnung von aufgrund ihrer distinktiven Ikonographie

ikonographischen Konventionen gestaltet werden könnten, und schließt mit der wichtigen Bemerkung: „which is not at all the same as repugnance or aversion to blacks“, vgl. Gruen 2011, 215–216. Dem Erklärungsversuch von Osborne, dass Memnon aufgrund seiner Rolle als „protagonist with a name“ nicht als Fremder dargestellt werden könne, ist bspw. angesichts des mit einer afrikanischen Physiognomie auftretenden ägyptischen Königs Busiris, der einerseits benennbar ist und andererseits zusammen mit Herakles als Protagonist auftritt, zu widersprechen, vgl. Osborne 2011, 132–133. Zu Busiris vgl. Kapitel II.3.1. Die Problematiken und Stolpersteine moderner Herangehensweisen an die Figur des Memnon hat Näpel hervorragend aufgearbeitet, bleibt dem Leser aber leider eine Erklärung des Phänomens schuldig, Näpel 2011, 133.

617 Der rote Bart ist in der Reihe der mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Figuren singular und erinnert an die Bilder von mit rotem Haar versehenen Thrakern (vgl. S. 105). Möglicherweise ist der Bart eher in einen weiteren Kontext von Fremdheit einzuordnen.

618 Vgl. z. B. LIMC VI,1 (1992) 448–461 s. v. Memnon (A. Kossatz-Deissmann).

619 Eine kurze Forschungsgeschichte zu dieser Frage findet sich bei Gruen 2011, 215 Anm. 132.

620 Z. B. Snowden 1970, 152. Dazu vgl. Näpel 2011, 127.

621 Eine genauere Erörterung der „Rassismus“-frage wird auf S. 155 vorgenommen.

622 Z. B. Bérard 2000, 395–402. Gruen weitet diese Beobachtung noch aus und gelangt zu dem Schluss, dass Helden und Götter generell nur innerhalb der

623 Eine präzise kunsthistorische Auseinandersetzung mit Hoplitenbildern findet sich bei Muth 2008. Vgl. hier auch die zeitbedingten ikonographischen Veränderungen dieses Schemas.

624 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 4201.

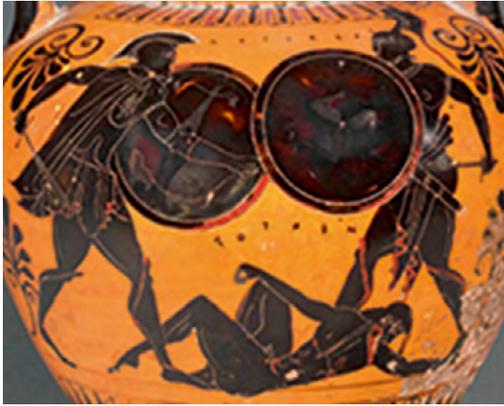


Abb. 45 Attisch sf. Halsamphora (nicht zugeordnet), um 520. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 4201

leicht erkennbaren Figuren. So wird der Hoplit auf der Seite A der Halsamphora in London nur durch das Hinzufügen einer Amazone, bei der es sich – wie von der Forschung überzeugend postuliert⁶²⁵ – um die Amazonenkönigin Penthesilea handelt, als Achilles benennbar. Ähnliches ist bei Memnon auf Seite B der Halsamphora der Fall: Erst durch die Beifügung von durch ihre distinktive Ikonographie eindeutig als Aithiopen lesbaren Kriegern seines Gefolges wird der Hoplit in der Mitte als Memnon erkennbar. Achilles auf Seite A ist allein durch seine Aufmachung nicht von Memnon auf Seite B zu unterscheiden⁶²⁶.

Die von der Forschung postulierten Bewertungsmechanismen des Memnon als „impossible black hero“⁶²⁷ stehen diesen Beobachtungen diametral entgegen. Denn gerade durch die Aufmachung des Memnon im althergebrachten Schema eines Hopliten ist der eigentlich Fremde gleichsam in die attische Vorstellungswelt hereingeholt worden, oder besser: Die Fremdheit des Memnon war anscheinend derart unwichtig, dass sie in den Hintergrund rückte. In der attischen Vasenmalerei ist keine Darstellung eines als fremd gekennzeichneten

neten Hopliten erhalten. Dies hat den einfachen Grund, dass in der männlichen Kriegerikonographie Fremdheit – bis auf die Ausnahme der afrikanischen Physiognomien – allein durch distinktive Kleidung ausgedrückt werden kann⁶²⁸; der konstituierende Faktor des Hoplitenschemas ist aber gerade die Kleidung mit Brustpanzer, kurzem Chiton, Helm und Beinschienen (zusammen mit der Bewaffnung mit einem Schwert bzw. Speer sowie der Ausstattung mit einem Rundschild). Würde man also einen Hopliten z. B. mit langen Hosen darstellen, um seine – in diesem Fall orientalische – Fremdheit aufzuzeigen, wäre er nicht mehr als Hoplit zu erkennen. Das gleiche gilt für die Ausstattung mit afrikanischen Gesichtszügen zur physiognomischen Kenntlichmachung einer schwarzafrikanischen Herkunft: Auch wenn diese allein von den Bildebenen her nicht mit der Kleidung eines Hopliten kollidieren würde, setzte man diese Charakterisierungsmöglichkeit nicht ein. Der Grund dafür war allerdings weniger, dass Memnon nicht mit afrikanischen Gesichtszügen darstellbar war, vielmehr wollte man ihn explizit als Hoplit darstellen, ein Schema, das ein hohes Maß an Standardisierung mit sich brachte, das mit einer „korrekten“ ethnographischen Kennzeichnung unvereinbar war. Wäre Memnon nämlich mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet worden, hätte der Betrachter Schwierigkeiten ihn zu erkennen. Nur so ist die Fehlinterpretation eines mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestatteten Kriegers zwischen zwei Amazonen auf einer Halsamphora in Brüssel⁶²⁹ zu erklären, der in Analogie zu der Bildkonstellation der hier behandelten Bildserie vereinzelt als Memnon identifiziert worden ist⁶³⁰. Abgesehen von der eher den Kriegern des Gefolges ähnlichen Bewaffnung mit einem Bogen und der damit erreichten deutlichen Abgrenzung vom Hoplitenschema gibt es gerade aufgrund der Präsentation der Figur als Nicht-Hoplit mit afrikanischer Physiognomie keinerlei Anhaltspunkte, diesen als Memnon anzusprechen⁶³¹. Auch wenn die physiognomische Kennzeichnung durch afri-

625 Vgl. Anm. 608. Zusätzlich dazu sind Penthesilea und Memnon auf den beiden Seiten der Halsamphora Vertreter des verlorenen Epos der *Aithiopsis*, das das Eingreifen der Aithiopen und der Amazonen in den trojanischen Krieg thematisierte, vgl. DNP I (1996) 367–368 s. v. *Aithiopsis* (J. Latacz). Dass hier explizit eine Art Illustrierung dieses Epos vorgenommen werden sollte, ist allerdings von der Hand zu weisen, weshalb diese Beobachtung nur als Randnotiz stehen bleiben soll. Von der von Bérard postulierten kulturellen Höherstellung des Memnon über Penthesilea ist im Bild nichts zu erkennen, vgl. Bérard 2000, 405.

626 Ähnlich auch Bérard 2000, 395. 397; Lissarrague 2002, 114; Stansbury-O’Donnell 2011, 198.

627 Bérard 2000, 395.

628 Vgl. z. B. die zahllosen Bilder persischer Krieger, die in langen gemusterten Hosen und phrygischen Mützen auftreten, vgl. z. B. eine Oinochoe in Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 13.196. ARV² 631.38; Beazley Addenda² 272; Beazley, Para. 399.

629 Brüssel, Musees Royaux, Inv. Nr. A 130. ABV 308.82; Beazley Addenda² 83. Eine gute Abbildung findet sich bei Bérard 2000, 399 Abb. 15.6.

630 Vgl. z. B. Snowden 1976, 144.

631 Ähnlich auch Raeck 1981, 172; Bérard 2000, 398.

kanische Gesichtszüge offensichtlich nicht zum Hoplitenschema passte, muss dies keine Bewertung beinhalten. So ist in der Reihe der Memnon-Darstellungen inmitten seines Gefolges bildintern kein bewertendes Gefälle sichtbar: Weder unterliegen die Krieger noch sind sie weniger bewaffnet bzw. als weniger wehrhaft charakterisiert⁶³². Dass der Fokus der Bildkonstellation naturgemäß auf Memnon liegt, muss ebenso keine pejorativen Darstellungsabsichten bedeuten: Die Rolle einer Randfigur ist in der attischen Vasenmalerei an sich nichts Abwertendes⁶³³.

Anders als von der bisherigen Forschung postuliert, steht hier somit eben kein Gegensatz zwischen zwei sich im Äußeren unterscheidenden Völkern im Vordergrund. So wie eine Hoplitendarstellung keine explizite Vorführung eines wie auch immer gearteten „Griechentums“ ist, tritt die schwarzafrikanische Herkunft des Memnon in den Hintergrund und macht einem ikonographischen Schema Platz, das eine lange Bildtradition als Visualisierung „grundsätzliche[r] Erfahrungen des Kämpfens“⁶³⁴ hat. Dass die aithiopischen Krieger mit Waffen ausgestattet sind, die als Keulen, einer Pelte und als Bögen in deutlichem Gegensatz zu der standardisierten Bewaffnung eines Hopliten stehen⁶³⁵, spricht nicht unbedingt für eine bewusste Abkehr von dem als „Griechen“ dargestellten Memnon⁶³⁶, sondern vielmehr für eine sorgfältige Abgrenzung von seinem Hoplitenschema. Gerade durch die Aufmachung des Memnon als Hoplit konnte er ohne afrikanische Gesichtszüge dargestellt werden, ohne dabei einen Widerspruch auszulösen. Diese Beobachtung lässt sich wiederum mit denjenigen der thrakischen Tätowierungen⁶³⁷ parallelisieren: Um unterschiedliche Rollen-

bilder gemeinsam ins Bild setzen zu können, ist das Merkmal der expliziten ethnographischen Zuordnung form- und auch veränderbar. Die Zeichen ethnischer Zugehörigkeit der afrikanischen Physiognomien sind – ähnlich wie die Tätowierungen – sinnhafte Markierungen einer Figur, die je nach Bildaussage angepasst werden können. Wenn – wie im Falle des Memnon – seine Zugehörigkeit zu der Masse standardisierter Hopliten der attischen Bildproduktion wichtiger war, konnte er auch völlig ohne die Herkunftsbezeichnung der afrikanischen Gesichtszüge auftreten, um diese Rolle einnehmen zu können. Das heißt freilich nicht, dass ethnische Kennzeichnungen in dieser Bildreihe überhaupt keine Rolle spielten: Der Fokus lag allerdings nicht auf der Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Völker, sondern auf Memnon und seiner Rolle als hoplitischer Krieger. Die beiden Aithiopen wurden ihm zu Erkennungszwecken⁶³⁸ beigeordnet und erfüllen somit ähnliche Funktionen wie seine Mutter Eos oder eine Beischrift.

In der Forschung ist der Versuch unternommen worden, die spezifischen Schädelformen der Aithiopen einem bestimmten schwarzafrikanischen Volksstamm zuzuordnen⁶³⁹. Ganz davon abgesehen, dass seit der Herstellung der Vasenbilder doch einige Veränderungen im Phänotyp schwarzafrikanischer Völker vonstatten gegangen sein dürften, ist die Gleichsetzung von Bild und (historischer) Realität auch hier von vielen methodischen Problemen begleitet: Zwar standen die im Mittelmeerraum bekannten Vertreter schwarzafrikanischer Völker sicherlich Pate für die eine oder andere Darstellung, es handelt sich allerdings mitnichten um ethnographische Porträts, sondern um Reflexionen der Wirklichkeit⁶⁴⁰, die sich einerseits dem Medium der Vasen und andererseits der Bildsprache anpassen müssen. Diese mit der ethnischen Kennzeichnung der afrikanischen Gesichtszüge zugeschriebene *Fremd-Identität* ist das Ergebnis von Etikettierungen und Ausdeutungen, die als interpretative Charakteri-

632 Dass die beiden Krieger auf der Halsamphora in London kleiner als Memnon dargestellt sind, hat vermutlich eher damit zu tun, dass die Aufmerksamkeit in diesem Bild auf ihn gelenkt werden sollte. Auf dem Beispiel der Halsamphora in New York wiederum sind die beiden Krieger ebenso groß wie Memnon, dem gerade durch die ungewöhnliche Färbung des Schildes und seines in der aufsehenerregenden Silhouettentechnik gestalteten Oberkörpers bereits die Aufmerksamkeit sicher ist.

633 Vgl. z. B. die ähnliche Bildkonstellation in Abb. 15.

634 Muth 2008, 94.

635 Auch wenn sie – wie die Hopliten – einen Brustpanzer und einen kurzen Chiton tragen, fehlen Helme und Beinschienen.

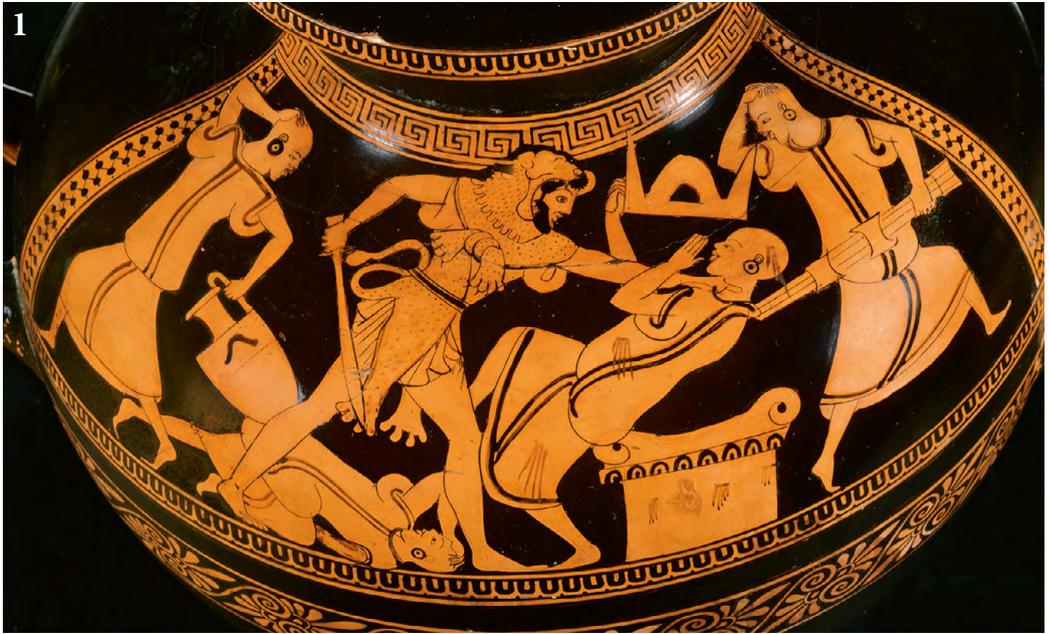
636 So bspw. Raeck 1981, 172; Lissarrague 2002, 114; Näpel 2011, 127; Sparkes 2011, 148.

637 Vgl. S. 90–91.

638 Ähnlich bereits Bérard 2000, 397; Lissarrague 2002, 115; Stansbury-O'Donnell 2011, 199.

639 Snowden 1970, 23. 26–28. 185. 189. 195; Snowden 1976, 133. 167; Snowden 1983, 15. 81. 94–97; LIMC I,1 (1981) 413–419 s. v. Aithiopes (F. M. Snowden, Jr.), bes. 413; Thompson 1989, 157–158; Miller 2000, 432; Snowden 2001, 253.

640 Für diesen Gedankenanstoß danke ich herzlich Tonio Hölscher.



sierungen der Figuren fungieren. Daher stand auch – wie bereits bei Memnon offensichtlich geworden – kein ethnographisch-dokumentatorisches Interesse den fremden Völkern gegenüber im Vordergrund, sondern vielmehr die sinnhafte Übersetzung afrikanischer Physiognomien in die Bilderwelt. Dabei heraus kam ein Konglomerat verschiedener Beobachtungen, die kein spezifisches historisch fassbares Volk darstellen sollen und damit gar keine bestimmte Lokalisierung auf dem afrikanischen Kontinent zum Ziel haben.

Kein Beispiel kann dies besser veranschaulichen als die in mehreren Bildern erhaltene Episode des Kampfes des Herakles mit dem ägyptischen Pharao Busiris und seinen Priestern, die Herakles dem Zeus opfern wollen und letztendlich von diesem getötet werden⁶⁴¹. Diese Geschichte ist auf dem Schulterbild einer Hydria in München⁶⁴² (Abb. 46) verbildlicht, auf dem in der Mitte Hera-

641 Zu diesem Mythos vgl. Snowden 1970, 159; LIMC III,1 (1986) 147–152 s. v. Bousiris (A.-F. Laurens), bes. 147–148; Schefold – Jung 1988, 176; van Straten 1995, 46; Miller 2000, 414–415; Brinkmann 2003, 175; Lissarrague 2002, 122; Wannagat 2003, 71.

642 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2428. ARV² 297.13,

kles in Chiton und seinem Löwenfell⁶⁴³ in großem Ausfallschritt nach vorne mit der linken Hand die Kehle einer Figur vor ihm greift und mit einem Schwert in der rechten Hand zum Schlag ausholt. Er ist umgeben von fliehenden oder bereits getroffenen männlichen Figuren: Der Mann vor ihm ist schwer verwundet und blutet aus drei Wunden am Kopf, am Bauch und am linken Oberschenkel. Durch den Griff an die Kehle und vielleicht auch durch den drohenden Schwerthieb oder seine Verletzungen hat dieser das Gleichgewicht verloren und fällt nach hinten in Richtung eines blutbefleckten, architektonisch ausgestalteten Altars⁶⁴⁴. Während die beiden äußeren Figuren mit großen Ausfallschritten aus dem Bild zu fliehen versuchen und über die Schulter auf das Geschehen im Zentrum des Vasenbildes blicken, liegt ein weiterer Mann auf einer hinteren Bildebene zwischen den Beinen des Herakles. Er weist eine starke Körperversenkung auf, die es ermöglicht, einerseits den Unterkörper eine beinahe kriechende Haltung einnehmen zu lassen und andererseits den rechten Arm an die Stirn zu führen⁶⁴⁵ sowie seine aufsehenerregende Physiognomie in Profilansicht zu zeigen⁶⁴⁶. Letztere ist bei allen vier Männern ähnlich und setzt sich von derjenigen des Herakles ab (**Abb. 46.2–6**): Während letzterer ganz der ikonographischen Konvention entsprechend mit durchgezogener Nase-Stirn-Linie ausgestattet ist, ist diese bei den drei rechten Figuren auf der Höhe

der Augenbrauen geknickt und einzig bei der linken Figur leicht geschwungen⁶⁴⁷. Eine weitere Besonderheit ist die Gestaltung der Lippenpartie, die im Gegensatz zu den kleinen Lippen des Herakles mehr Raum im Gesicht einnimmt: So füllen sie einerseits mehr Platz auf der verbindenden Profilinie zwischen Nase und Kinnansatz aus bzw. kragen andererseits wulstig nach vorne aus; ein Einduck, der durch die explizite Abgrenzung vom Gesichtsfeld durch Striche verstärkt wird. Sowohl dadurch als auch durch die stärker in das Gesichtsfeld eingezogenen Mundwinkel nimmt die Lippenpartie der Figuren innerhalb der Gesichter eine prominente Rolle ein. Weitere Besonderheiten sind die großen „Schmuckscheiben“⁶⁴⁸ an den Ohren sowie die kahlrasierten Köpfe und ihr spezifisch ägyptisches Gewand, die *kalasiris*⁶⁴⁹. Unser Bild von Ägypten⁶⁵⁰ ist geprägt von den figürlichen Darstellungen auf Relieftafeln mit Hieroglyphen⁶⁵¹ oder plastischen Porträts⁶⁵², deren Protagonisten keine afrikanischen Gesichtszüge tragen. Auch wenn neueste Erkenntnisse die Genetik der damaligen Bevölkerung Ägyptens als durchaus heterogen und das ägyptische Reich als eine Art Vielvölkerstaat beschreiben⁶⁵³, wird das historische Ägypten in unserer Wahrnehmung durchaus als unterschiedlich zum Rest Afrikas verstanden. Daher ist der Befund, dass im 8. Jh. v. Chr. Vertreter des Volkes der Nubier die ägypt-

1643; Beazley Addenda² 211.

643 Ein schönes Detail ist der mit dem Gürtel hochgebundene Schwanz des Löwenfells, der dadurch wie bei einem lebenden Löwen in einer Kurvenlinie nach oben steht.

644 Dass Altäre mit Blutflecken dargestellt werden, ist in der attischen Vasenmalerei nichts Ungewöhnliches (z. B. die Kleophrades-Hydria in Neapel, gute Abbildung bei Pfisterer-Haas 2009a, 30 Abb. 2). Dazu vgl. auch Brinkmann 2003, 176.

645 Auch wenn diese Geste Ähnlichkeiten zu den standardisierten Trauergesten in Begräbnissen (s. Kapitel III.2.1) aufweist, ist sie bei den drei Priestern unterschiedlich gestaltet: Während bei dem am Boden liegenden und ganz rechten Priester der Ellenbogen nach vorne weist, zeigt dieser beim ganz linken Priester nach hinten. Sie sind je nach Bewegungsmotiv effektiv in das Bildgeschehen eingepasst und somit doch eher in den weiteren Kontext von Verzweiflungs- denn von Trauergesten zu stellen, ähnlich auch Brinkmann 2003, 176.

646 Vinzenz Brinkmann deutet die Körperhaltung als Hervorhebung „des gewaltsamen Todes [...] durch die verdrehten Beine“, vgl. Brinkmann 2003, 177. Dazu sind mir keine weiteren ikonographischen Parallelen bekannt.

647 Bei der linken Figur ist ein Nasenflügel durch Binnenzeichnung angegeben; bei den restlichen drei Figuren – auch bei Herakles – ist dies nicht der Fall. Die Wiedergabe des Nasenflügels als Binnenzeichnung kommt auch regelmäßig bei konventionellen Nasen vor (vgl. z. B. Abb. 1), weshalb diese nicht als zu den afrikanischen Gesichtszügen zugehörig interpretiert werden darf. In diesem Zusammenhang unterstützt sie aber den beschriebenen Eindruck der Schwerpunktsetzung der Verdickung der Nase nach unten.

648 Brinkmann 2003, 177.

649 Dazu vgl. Brinkmann 2003, 177.

650 Die im Folgenden im Anmerkungsapparat aufgeführten Stücke sind eine willkürliche Auswahl und sollen lediglich einen kleinen Einblick bieten. In diesem Rahmen kann keine wissenschaftliche Einordnung ägyptischer Denkmäler erfolgen.

651 S. z. B. ein Relief des Königs paares Nofretete und Echnaton mit ihren Kindern (um 1340 v. Chr.): Berlin, Ägyptisches Museum, Inv. Nr. 14145.

652 S. z. B. die berühmte Büste der Königin Nofretete in Berlin (um 1340 v. Chr.): Berlin, Ägyptisches Museum, Inv. Nr. 21300.

653 Vgl. z. B. Redford 2004.

tischen Pharaonen stellten⁶⁵⁴, als Sensation aufgefasst worden und zierte 2008 das Titelblatt der Februar-Ausgabe der englischsprachigen Edition der Zeitschrift *National Geographic* (Titelstory *The Black Pharaohs*). Darauf trägt ein sowohl durch seine Hautfarbe als auch durch seine Gesichtszüge als (schwarz-)afrikanisch gekennzeichnete Mann Goldschmuck mit den – schnell als ägyptisch zu erkennenden – Symbolen der Kobra und des Amun. Die als gegensätzlich wahrgenommenen und damit bewusst als Blickfang eingesetzten Gegenpole werden durch ein – allgemein eher mit schwarzafrikanischen Volksstämmen verbundenes – Leopardenfell und ägyptische Pyramiden im Hintergrund komplettiert. Mit ähnlich aufsehenerregendem Einsatz von als charakteristisch wahrgenommenen ethnischen Zeichen arbeitet die Aufmachung der „Kuschitinnen“⁶⁵⁵ in dem historisch gut recherchierten Comic „Asterix in Italien“⁶⁵⁶. Diese in eine Art Body aus Leopardenfell gekleideten Frauen erfüllen einerseits mit ihren wulstigen Lippen, den breiten Nasen, den zu Zöpfen hochgebundenen Rastalocken und den goldenen Halsringen, die an die sog. Giraffenfrauen des südafrikanischen Volkes der Ndebele erinnern⁶⁵⁷, die Klischeevorstellungen schwarzafrikanischer Völker⁶⁵⁸ und „sprechen“ andererseits in pseudo-ägyptischen Hieroglyphen. Doch nicht nur in der heutigen Wahrnehmung sind (schwarz-)afrikanische Physiognomien als unterschiedlich zu ägyptischen aufgefasst worden, da auch in ägyptischen Bildquellen Figuren auftauchen, die sich durch afrikanische Gesichtszüge von den konventionellen Figuren absetzen⁶⁵⁹. Es scheint

also, dass sowohl in der heutigen als auch in der ägyptischen Wahrnehmung Schwarzafrikaner und Ägypter⁶⁶⁰ aufgrund ihres Aussehens als verschiedenen angesehen werden bzw. wurden.

Vor allem eingedenk des Bekanntheitsgrades von Zeugnissen aus Ägypten im Mittelmeerraum⁶⁶¹ ist es umso erstaunlicher, dass in den attischen Bildern von der ägyptischen Figur des Busiris diese Grenzziehung anscheinend nicht stattfand⁶⁶². Obwohl – zumindest im Fall der Nase – recht zurückhaltend ausgeführt, sind die Gesichtszüge von Busiris und seinen Priestern als (schwarz-)afrikanisch zu identifizieren: Im Vergleich mit den bereits gezeigten schwarzfigurigen äthiopischen Gefolgs Männern des Memnon, deren Lippen ebenfalls größer und wulstiger als die konventionellen Lippenpartien gestaltet waren, wird dieser Eindruck gerade durch die expliziten Außenlinien der Lippen noch verstärkt. Die Nase-Stirn-Linie ist auch auf der Höhe der Augenbrauen geknickt, die Weiterführung der Profillinie gerät allerdings nicht zu der dicken Stupsnase wie sie bei den schwarzfigurigen Äthiopen zu sehen war. Auch die Wölbung der Augenbrauen ist hier nicht zu sehen. Das andere Ende der Skala zeigt eine weitere Busirisdarstellung auf einem Stamnos in Ox-

654 Vgl. dazu z. B. Redford 2004, 101–116.

655 Ferri – Conrad 2017, 33. Vgl. dazu auch S. 118.

656 Ferri – Conrad 2017, bes. 15, 3. Bild.

657 Dazu z. B. Courtney-Clarke 2003. Diesen Brauch gibt es auch in Thailand bei dem Volksstamm der Padaung. Diese sollen hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden, da die Halsringe der Asterix'schen „Kuschitinnen“ sicherlich keine Anspielungen auf Asien enthalten.

658 Diese Zuspitzung von Klischees ist teilweise auch dem Medium Comic geschuldet, dazu vgl. Näpel 2011.

659 Die Wandmalerei aus dem Grab des Huy in Theben (s. Vercoutter u. a. 1976, Abb. 26) zeigt die Entrichtung von Tributzahlungen durch Kuschiten (um 1342–1333 v. Chr.); die Reliefs vom Palasttempel des Ramses III. in Medinet Habu (s. Vercoutter u. a. 1976, Abb. 44) zeigen zwei Gefangene (um 1198–1166 v. Chr.); das Relief auf der Basis eines Throns im Großen Amuntempel in Karnak (s. Vercoutter u. a. 1976, 76 Abb. 45) zeigt wiederum einen Gefangenen (um

1312–1298 v. Chr.). Zu den historischen Beziehungen vgl. Redford 2004, 5–10; zu ägyptischen Bildern von mit (schwarz-)afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Figuren vgl. Leclant 1976; Vercoutter 1976. Hier wird wiederum deutlich, dass die in der jeweiligen Ikonographie konventionell gestalteten Figuren jeweils als Wiedergaben der eigenen Ethnie verstanden werden, weshalb es in der jeweiligen eigenen Bildsprache eben keine „ägyptischen“ bzw. im Falle der attischen Vasenmalerei „griechischen/athenischen“ Züge gibt. Die Zuschreibung der konventionellen Ikonographie an die eigene ethnische Identität gewinnt erst an Relevanz, wenn im Unterschied dazu andere Völker dargestellt werden. Ebenso sind die jeweiligen Gesichtszüge – weder die eigenen noch die fremden – nicht als Wiedergaben des „realen“ Aussehens, sondern als Übersetzungen in die jeweilige Ikonographie zu deuten.

660 Diese Verallgemeinerung ist in wissenschaftlicher Hinsicht sicherlich zu problematisieren (vgl. dazu Anm. 652), in perzeptiver Hinsicht lebt die Gegenüberstellung von als solche wahrgenommenen Gegenpolen allerdings von Generalisierungen, weshalb an dieser Stelle der Terminus „die Ägypter“ bewusst verwendet wird. Ähnliches gilt für „die Schwarzafrikaner“, dazu vgl. S. 118.

661 Dazu vgl. z. B. Miller 1997, 419; Isaac 2004, 352–370; Gruen 2011, 76–114; Stansbury-O'Donnell 2011, 200.

662 Dies fiel bereits Snowden auf, vgl. Snowden 1970, 159.

ford⁶⁶³ (**Abb. 47**). Ähnlich wie auf der Hydria in München steht Herakles mit seinen charakteristischen Attributen – diesmal links im Bild – in weitem Ausfallschritt, hat seine Keule zum Schlag erhoben und packt den sich vor ihm auf den blutbefleckten Altar geflüchteten nackten Busiris an der Kehle. Dieser stützt sich mit der linken Hand und – halb verdeckt – mit dem linken angewinkelten Bein auf dem Altar ab und hat den rechten Arm zu einem Flehgestus⁶⁶⁴ in Richtung des Herakles ausgestreckt. Der Vergleich mit dem konventionellen Kopf des Herakles (**Abb. 47.2–3**) offenbart die deutlichen afrikanischen Gesichtszüge: Die Unterschiede betreffen den Wulst auf der Höhe der Augenbrauen, den Knick in der Nase-Stirn-Linie unterhalb dieses Wulstes⁶⁶⁵, die Betonung der breiten Nase durch Nasenflügel und die großen, nach vorne auskragenden Lippen. Auch die Priester des Busiris, die teilweise mit Flehgesten⁶⁶⁶ oder Gesten der Aufregung⁶⁶⁷ über beide Seiten des Stamnos hinweg vor der Mittelszene fliehen, sind alle mit deutlichen afrikanischen Physiognomien ausgestattet. So ist z. B. die Nase-Stirn-Linie des linken Priesters auf Seite B unterhalb der Augenbraue geknickt und wölbt sich darunter zu einer im Ansatz dicken Stupsnase nach oben. Die Lippenpartie ist wulstig und stark nach vorne auskragend⁶⁶⁸. Besonders interessant ist die Wiedergabe der Lippen des rechts von Letzterem laufenden Priesters, der auf der Flucht über seine Schulter zurückblickt und dessen Gesicht damit in Dreiviertelansicht dargestellt ist. Sowohl die Einziehung der Nase-Stirn-Linie als auch die wulstigen Lippen waren anscheinend so wichtig, dass sie auch in dieser – für attische Vasenmaler recht ungewohnten – Gesichtsansicht besonders betont werden sollten: Die perspektivische Linie zwischen Augenbraue und Nasenspitze ist geknickt und endet in der Darstellung einer verhältnismä-

ßig dicken Stupsnase; die Wulstigkeit der Lippen wird – diesmal nicht durch das Auskragen der Profillinie darstellbar – durch begrenzende Linien der Ober- und Unterlippe angedeutet.

Der Vergleich der bisher gezeigten schwarz- und rotfigurigen Bilder macht deutlich, dass es eine große Spannbreite von als afrikanisch zu identifizierenden Gesichtszügen gibt, die je nach Technik⁶⁶⁹, Maler, Zeitstellung und Bildintention durchaus unterschiedlich ausfallen können. So kann die individuelle Ausprägung sowohl der Nase – mal dick und stupsnasig mal mit recht schmaler und eher den konventionellen Bildern ähnlicheren Nasenspitzen – als auch der Lippen – mal dicker und tiefer in das Gesichtsfeld reichend mal weit nach vorne auskragend und mit einer Abgrenzungslinie betont – recht unterschiedlich ausfallen. Trotz dieser Vielfalt der einzelnen Versionen können dennoch Grundkonstanten erkannt werden, die damit als konstituierend für die Verständlichmachung afrikanischer Physiognomien in der attischen Vasenmalerei gelten können: Bei allen bis jetzt gezeigten Bildern löst ein Knick in der Nase-Stirn-Linie eine Nase aus, deren die Linearität der konventionellen Nasen verändernde Verdickung tendenziell im Bereich der Nasenspitze liegt. Damit unterscheidet sie sich grundlegend von den Hakennasen der alten Frauen, denen ebenso eine Einziehung der Nase-Stirn-Linie ursächlich ist, deren Schwerpunkt der Verdickung aber auf dem Nasenrücken liegt⁶⁷⁰. Auch die den Knick verursachende Einziehung in die Gesichtsfäche ist bei den als afrikanisch zu verstehenden Nasen tendenziell stärker als bei den Hakennasen alter Frauen, was wiederum den Eindruck einer nach unten verdickten Stupsnase verstärken kann. Das zweite konstituierende Element sind die Lippen, die bei allen bisher gezeigten Bildern von mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Figuren hinsichtlich ihrer Größe bzw. Dicke und ihres nach vorne Auskragens deutlich stärker gewichtet werden als die allgemein sehr kleinen Lippen der konventionellen Gesichter. Zusätzlich dazu können Außenlinien als Binnenzeichnung den wulstigen Charakter der Lippen verstärken.

663 Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. V 521. ARV² 216; Beazley Addenda² 197.

664 Vgl. Anm. 138.

665 In diesem Fall wird die Nase durch die weit in das Gesichtsfeld reichenden Nasenflügel verstärkt. Vgl. dazu Anm. 647.

666 Vgl. z. B. den Priester rechts neben Busiris, der den rechten Arm nach Herakles ausstreckt.

667 Vgl. z. B. Abb. 11. Vgl. Anm. 490.

668 Der Mund ist geöffnet und gibt den Blick auf zwei keramisch-rot belassene Strukturen frei, die möglicherweise als Zähne zu interpretieren sind. Eine gute Abbildung der Seite B findet sich bei CVA Oxford (1) Taf. 26.4.

669 Die technischen Unterschiede zwischen der schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei sind in diesem Zusammenhang natürlich zu berücksichtigen, weshalb z. B. die Ritzungen in den Gesichtern der schwarzfigurigen Aithiopen nicht in einen direkten Vergleich zu den rotfigurigen Beispielen gesetzt werden können.

670 Vgl. z. B. Abb. 13. 17. 19. 21. 22. Dazu vgl. S. 34.



Elemente wie der Augenbrauenwulst oder eine bewusste Angabe der Nasenflügel⁶⁷¹ können zu diesen beiden Grundkonstanten hinzutreten; die Identifikation einer Figur als afrikanisch bzw. aithiopisch ist aber auch ohne diese möglich. Die von einigen Forschern⁶⁷² als wichtiges Element afrikanischer Physiognomien angesehenen zu

kleinen Büscheln zusammengefassten Haare, die in einigen auch hier gezeigten Bildern auftauchen, sind im Bereich der attischen Vasenmalerei nicht auf Figuren mit afrikanischen Physiognomien beschränkt, sondern gehören als Buckellocken zum gebräuchlichen Repertoire attischer Haargestaltung⁶⁷³. Besonders deutlich zeigt dies die als Punkte gestaltete Haarpartie des Busiris auf dem Stamnos in Oxford (**Abb. 47.3**), die

671 Dazu vgl. Anm. 647.

672 Vgl. z. B. Snowden 1970, 24; Snowden 1976, 133. 140; LIMC I,1 (1981) 413–419 s. v. Aithiopes (F. M. Snowden, Jr.), bes. 413; Snowden 1983, 11; Snowden 2001, 247; Keuls 2007, 22; Sparkes 2011, 146; Gruen 2011, 204; Moreno Conde 2015, 195.

673 Vgl. z. B. die Haargestaltung des jugendlichen Herakles auf Abb. 73.

zwar durchaus an die Wiedergabe der einzelnen Haarbüschel der Aithiopen auf der Halsamphora in London (**Abb. 43.2. 43.4**) erinnert, sich aber bildintern auch im Haar und im Bart des Herakles wiederfindet. Die Wiedergabe von Schwarzafrikanern mit dunkler Hautfarbe, die sowohl von der Forschungsliteratur⁶⁷⁴ als auch von anderen Kunstproduktionen⁶⁷⁵ ebenfalls als konstituierend wahrgenommen wird, ist in einer Vasenmalerei, die auf der Basis der Dualität der Farben Rot und Schwarz operiert, schwer darstellbar und wird daher nur äußerst selten angewendet⁶⁷⁶. Der Fokus liegt auf den Gesichtszügen, deren spezifische Ausprägung der Nasen- und Lippenpartie für afrikanische Physiognomien konstituierend ist. Anders als bei den thrakischen Tätowierungen⁶⁷⁷ ist innerhalb der Reihe der unterschiedlichen Ausprägungen afrikanischer Physiognomien eine Nivellierung in der Intensität – d. h. der Menge und des Grades der Charakterisierungen – zu erkennen, wie anhand der beiden Enden der Skala auf der Münchener Hydria und auf dem Stamnos in Oxford gut zu beschreiben ist: Auch wenn die Lippen in ihrer Wulstigkeit stark betont sind und die Nase-Stirn-Linie zumindest in drei Fällen eingezogen ist, ist im unteren Bereich der geknickten Nasen auf der Hydria in München (**Abb. 46.4–6**) keine Verdickung festzustellen. Bei der nicht geknickten, sondern nur gekurvten Nase-Stirn-Linie des linken Priesters (**Abb. 46.3**) ist dies interessanterweise schon der Fall: Durch den als Binnenzeichnung angegebenen Nasenflügel rückt der Schwerpunkt der Verdickung ähnlich wie bei den anderen Beispielen nach unten. Dies ist im Vergleich zu den Nasen des Busiris und seiner Priester auf dem Stamnos in Oxford (**Abb. 47.3**), die sowohl eine starke Einziehung der Nase-Stirn-Linie zur Konstituierung einer durch die Angabe des Nasenflügels betonten Nase, deren Schwerpunkt deutlich nach unten weist, als auch wulstige, stark nach vorne auskragende Lippen zeigen, zwar eine zurückhaltendere, aber dennoch deutlich als sol-

che erkennbare Ausführung einer als afrikanisch zu interpretierenden Nase. Anders als durch die distinktiven ägyptischen Details in der Ausstattung der Figuren zu vermuten, sind diese physiognomischen Charakterisierungen eben nicht als Ausprägung „ägyptischer Züge“, sondern als afrikanisch zu bezeichnen⁶⁷⁸. In der Lippenpartie ist die Wulstigkeit der beiden Vergleichsobjekte in der Intensität ebenbürtig. Vergleicht man die weitere Aufmachung der Figuren auf den beiden zum Vergleich stehenden Vasenbildern miteinander, wird auch hier eine Diskrepanz offensichtlich: Auf der Hydria in München lag der Fokus eher auf den als distinktiv ägyptisch wahrgenommenen Ausstattungsdetails der *kalasiris*-Gewänder, der Ohrenscheiben und der kahlrasierten Schädel⁶⁷⁹, mit dem man bereits einen Eindruck einer fremden und andersartigen Welt befriedigend erwecken konnte. Auf dem Stamnos in Oxford dagegen sind keine ägyptischen Details vorhanden: Nackt oder in konventionelle kurze Chitone ge-

678 Da die Busirisepisode die einzige mit Ägypten verbundene in der attischen Vasenmalerei dargestellte mythische Geschichte ist, gibt es in der attischen Vasenmalerei keine Darstellungsweisen, die sich als „ägyptische Züge“ deuten ließen; alle Ägypter treten mit (schwarz-)afrikanischen Physiognomien auf, vgl. LIMC III,2 (1986) s. v. Bousiris. Bezeichnend für die diesbezügliche Verwirrung ist die Kategorisierung Snowdens der Busirisbilder unter der Rubrik „Aethiopians and Busiris“, vgl. LIMC I,1 (1981) 413–419 s. v. Aithiopes (F. M. Snowden, Jr.), bes. 415; ähnlich auch bei Snowden 1970, 189; Raecq 1981, 176–179; LIMC III,1 (1986) 147–152 s. v. Bousiris (A.-F. Laurens), bes. 152; Sparkes 2011, 144–154. Vereinzelt wird auch konstatiert, dass nur die „servants“ von Busiris (schwarz-)afrikanische Gesichtszüge hätten und nicht er selbst, vgl. Mitchell 2009, 302; dazu vgl. S. 145 mit Anm. 753. Brinkmann bspw. umgeht die genaue Benennung und beschreibt die Gesichtszüge als „ungriechische [...] Physiognomie“, Brinkmann 2003, 175. Näpel verweist darauf, dass „die Räume Aithiopen und Ägypten [...] in der Vorstellungs- und Bilderwelt eng verwoben“ waren, Näpel 2011, 143; dazu auch Gruen 2011, 76–114. Im Vordergrund stand allerdings die ikonographische Präsentation als fremdartig mit nicht genau definierten ethnischen Grenzen zwischen Aithiopen und Ägyptern, dazu vgl. S. 133–134.

679 Vgl. Miller 2000, 425. Sie benennt diese als „ethnographical[...]“ im Gegensatz zu den die Physiognomie betreffenden „racial[...]“ Details, Miller 2000, 425. Gerade aufgrund der fehlenden ethnischen (und damit auch phänotypischen) Grenzen ist hier allerdings keine Unterscheidung zu treffen, da beide der ethnischen Kennzeichnung dienen und formal unterschiedliche Hierarchieebenen betreffen, dazu vgl. S. 25–26.

674 Vgl. z. B. Snowden 1970, 24; LIMC I,1 (1981) 413–419 s. v. Aithiopes (F. M. Snowden, Jr.), bes. 413; Snowden 2011, 247; Lee 2015, 50; Moreno Conde 2015, 195. Dagegen bereits bspw. Keuls 2007, 22; Sparkes 2011, 146.

675 Vgl. z. B. die Wandmalerei aus dem Grab des Huy in Theben oder die Reliefs vom Palasttempel des Ramses III. in Medinet Habu, dazu vgl. Anm. 659.

676 Vgl. z. B. Abb. 49. Zu dieser Problematik vgl. auch Näpel 2011, 126.

677 Vgl. S. 101–102.

wandelt⁶⁸⁰ lenkt das „Setting“ nicht durch distinktive Kleidung, Schmuck oder Haartracht von der spektakulären Physiognomie der Figuren ab. Man könnte eben dies als Grund für die verschiedenen Intensitäten der beiden um ein Jahrzehnt auseinanderliegenden Vasenbilder vermuten: Während auf der Hydria in München die Fremde, in der sich Herakles befindet⁶⁸¹, durch ägyptische Trachtelemente ins Bild gesetzt werden konnte, konnte durch die wenig distinktive Kleidung auf dem Stamnos in Oxford der Fokus ganz auf die Ausstattung mit afrikanischen Physiognomien gelegt werden. Dennoch ist Menge und der Grad der afrikanischen Gesichtszüge nicht in der Art wie bei den Alterszügen maßgebend für die Bildausgabe⁶⁸²: Auch hier ist die durch die afrikanischen Physiognomien angezeigte ethnische Herkunft an sich nicht intensivierbar; die stärkere oder schwächere Ausprägung dient allein der Fokussierung und verändert den Sinn des Bildes nicht.

680 Diese erinnern – passend zum Bildthema – an die Gewänder von Figuren, die im Opferzusammenhang stehen, vgl. z. B. die frag. Kylix in Palermo, s. S. 89–90.

681 Diese im Bild dargestellte Fremde hat – abgesehen von den afrikanischen Gesichtszügen, der distinktiven Kleidung, dem Schmuck und der Haartracht – weitere Ebenen, die den Eindruck des Andersartigen vertiefen. In diesem Zusammenhang soll allerdings die distinktive Ikonographie des Busiris und seiner Priester im Vordergrund stehen, die beim Verständnis der Frauenfiguren helfen kann. Da es hier v. a. um Letztere gehen soll, können weitere Verständnisebenen – wie z. B. die bildinterne Betonung, dass es sich um ein (versuchtes) Menschenopfer handelt (dazu vgl. z. B. van Straten 1995, 46–49; Bérard 2000, 405–406; Miller 2000, 425–438; Gebauer 2002, 497; Lissarrague 2002, 123–124; Brinkmann 2003, 175–177), die im Bild karikierte ägyptische Sitte der Beschneidung (dazu vgl. Snowden 1970, 23; McNiven 1995, 11–13; Bérard 2000, 393–394; Miller 2000, 430; Lissarrague 2002, 123; Keuls 2007, 20–21; Lee 2009, 173; Näpel 2011, 141–143; Osborne 2011, 132; Vlasopoulos 2013, 187; Lee 2015, 86; Heinemann 2016, 155) oder die die Plötzlichkeit der Gegenwehr des Herakles anzeigenden fallenden Gegenstände (dazu vgl. Wannagat 2003, 71–73) – nicht hinreichend behandelt werden. Dass dabei die mit afrikanischer Physiognomie ausgestatteten Figuren als moralisch verwerflich bzw. „eklig“ gekennzeichnet wären und damit die afrikanischen Gesichtszüge als pejoratives Charakterisierungsmittel fungieren würden (vgl. z. B. Raeck 1981, 178; Bérard 2000, 394. 405–406; Miller 2000, 426–430; Brinkmann 2003, 176; Mitchell 2009, 302; Näpel 2011, 141–143, dazu vgl. z. B. Snowden 2001, 253–254), bedarf einer Durchsicht sämtlicher männlicher Figuren mit afrikanischen Physiognomien. Hier sollen aber die Frauenfiguren im Vordergrund stehen. Zu den Bewertungsmechanismen bei Frauenfiguren vgl. S. 155–156.

682 Vgl. S. 47.

Die teilweise als distinktiv wahrgenommenen (schwarz-)afrikanischen und ägyptischen Völker haben also fließende Grenzen und können – je nach gewünschter Bildausgabe – die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Elemente der – im weitesten Sinne – afrikanischen Fremdheit legen: Allerdings handelt es sich dabei mitnichten um Porträts bestimmter afrikanischer Phänotypen – z. B. dem des von der Forschung postulierten „nilotischen Typs“⁶⁸³ oder dem der „Mulatten“⁶⁸⁴ –, sondern um verschiedene Intensitäten der gleichen Grundkonstanten. Die Anwendung der afrikanischen Gesichtszüge im Bildkontext ist vielmehr bewusst schwammig gehalten, da zwar eine ungefähre Lokalisierung auf dem afrikanischen Kontinent gewünscht war, das Ziel allerdings nie eine genaue ethnographische Einbindung in den Völkerreichtum Afrikas war.

Dieser freie Umgang mit Gestaltungsmitteln mit ethnischem Hintergrund gipfelt in einer weiteren, diesmal späteren Busirisdarstellung um die Jahrhundertmitte auf einer Kylix in Berlin⁶⁸⁵ (**Abb. 48**), deren Darstellungsmoment weg von dem Kampf während der (versuchten) Opferung des Herakles hin zu der deutlich beruhigteren Szene der Vorführung des gefesselten Herakles vor den Pharaos Busiris verschoben ist⁶⁸⁶. Die Physiognomien der Herakles umgebenden Priester, die die Seile seiner Fesseln halten oder Opferinstrumente mit sich führen⁶⁸⁷, sind sehr unterschiedlich dargestellt: Während die beiden linken Priester hinter Herakles neben den durch die Einziehung der Nase-Stirn-Linie erreichten dicken Stupsnasen – kaum merklich – nach vorne auskragende, vergrößerte und stärker in das Gesichtsfeld reichende Lippen aufweisen, ist das Gesicht des Priesters vor Herakles erstaunlicherweise völlig konventionell gestaltet. Er hat sowohl kleine Lippen als auch eine durchgezogene Nase-Stirn-Linie, auch wenn die Opferinstrumente ihn deutlich als zu der Menge der ägyptischen Priester zugehörig kennzeichnen.

683 Vgl. z. B. Snowden 1970, 194; Miller 2000, 417. Ähnlich auch Snowden 1970, 159; Raeck 1981, 176.

684 Vgl. z. B. LIMC I,1 (1981) 413–419 s. v. Aithiopes (F. M. Snowden, Jr.), bes. 413; Snowden 1983, 15; Miller 2000, 432. Ähnlich auch Snowden 1970, 159; Raeck 1981, 176.

685 Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 2534. ARV² 826.25; Beazley Addenda² 294.

686 Zur Einordnung dieser Darstellung in die Reihe der übrigen Busirisdarstellungen vgl. Miller 2000, 430–438.

687 Vgl. dazu CVA Berlin (2) Taf. 100.



Die Physiognomien der beiden folgenden Priester auf der gegenüberliegenden Seite der Kylix wiederum sind ähnlich wie die beiden Figuren hinter Herakles gestaltet und können durch die zurückhaltendere Ausprägung der Lippenpartie durchaus als weniger intensive afrikanische Gesichtszüge interpretiert werden⁶⁸⁸. Am Ende des Zuges steht ein Stuhl, auf dem der Pharao Busiris sitzt, von dem leider nur noch der Unterkörper erhalten ist. Interessanterweise ist Busiris in orientalischer Tracht mit langen ornamentierten Hosen geklei-

det, die an die zahlreichen Darstellungen persischer Krieger erinnern und in eklatantem Gegensatz zu der konventionellen Gewandung seiner Priester in Chiton und Himation stehen. Freilich wäre es nun interessant, ob Busiris ebenfalls mit afrikanischen Gesichtszügen dargestellt ist, was sich aufgrund des fragmentierten Erhaltungszustandes der Figur des Busiris leider nicht mehr feststellen lässt.

Dennoch lässt sich auch aus den Fragmenten eine Aussage ableiten: Völlig unabhängig von der von der mythischen Geschichte abgeleiteten ethnischen Herkunft der Protagonisten treten die Figuren mal als Schwarzafrikaner – Ägypter oder Aithiopen? –, als Perser oder als Griechen auf. Das offenbart die methodischen Schwierigkeiten eines „Schubladendenkens“, das dem Drang nachgibt, Figuren eindeutig zu etikettieren und zu kategorisieren: Die nach dem Bausteinprinzip der

688 Miller verwendet für die weniger intensive Darstellung afrikanischer Gesichtszüge den Terminus „semi-Negroid“, Miller 2000, 434. Diese Ausprägung afrikanischer Physiognomien ist allerdings eher in der Menge und im Grad als weniger intensiv als „halb“ zu bezeichnen. Zur Interpretation der Gesichtszüge als „mixed type“ vgl. Snowden 1976, 152. 155.

attischen Ikonographie als bewusst abweichend oder auch als explizit nicht-distinktiv eingesetzten Charakterisierungen sollen die Figuren aber eben gerade nicht einer eindeutigen Kategorie zuweisen, sondern spielen einerseits mit Ambivalenzen und funktionieren andererseits in ikonographischen Schemata. Ähnlich wie Memnon eher als Hoplit denn als „Grieche“ dargestellt wurde, ist auch der ägyptische Priester vor Herakles nicht als Grieche zu interpretieren. Vielmehr handelt es sich bei beiden Darstellungen um Bilder, die als konventionell ausgezeichnet werden und gerade keine ethnische Markierung als „Grieche“ oder „Athener“ beinhalten oder gar als Darstellung eines identitären Griechentums fungieren⁶⁸⁹. Auch Busiris ist kein Perser, sondern die orientalische Tracht wurde vielmehr dazu verwendet, eine wie auch immer geartete ethnische Andersartigkeit herzustellen⁶⁹⁰. Besonders im Laufe des 5. Jhs. verschwimmen die vermeintlich strengen ethnischen Grenzen, was wiederum für die Lesart ethnischer Kennzeichnungen als sinnhafte Übersetzungen von als distinktiv wahrgenommenen Merkmalen spricht. Daher gibt es auch auf der Kylix in Berlin keinen Grund, bildinterne Widersprüche zu verorten; das Ziel war die Darstellung sowohl der Priester als auch des Busiris als in irgendeiner Form „ethnisch andersartig“, was sowohl durch die physiognomische Kennzeichnung durch afrikanische Gesichtszüge als auch durch die distinktive orientalische Kleidung erreicht werden konnte. Gerade durch die schwammigen ethnischen Grenzen konnten innerhalb der Kennzeichnung einer Figur als „fremd“ Präferenzen getroffen werden: So konnte man unterschiedliche Fokussierungen – auf Kleidung oder auf Gesicht – treffen, die Intensität der afrikanischen Gesichtszüge dem jeweiligen Bildzusammenhang anpassen oder eine eigentlich „fremde“ Figur in ganz anderen, innerhalb eines „Schubladenden-

kens“ konträr zur Herkunft stehenden ikonographischen Schemata bzw. Rollenbildern auftreten lassen – wie Memnon als Hoplit inmitten seines aithiopischen Gefolges. Diese mangelnde Grenzziehung zwischen – in unserem Verständnis – festen Kategorien stellte in sich keinen Widerspruch dar, sondern war Mittel zum Zweck.

3.2 Andromeda: Das Spiel mit Gegensätzen und Abstufungen

Die einzige Frau, die mit dem mythischen Volk der Aithiopen verbunden ist und daher möglicherweise Hinweise auf die Gestaltung afrikanischer Gesichtszüge bei Frauenfiguren liefern könnte, ist Andromeda, die aufgrund der Hybris ihrer Mutter Kassiopeia auf Geheiß ihres Vaters Kepheus, dem König der Aithiopen, an einen Felsen geschmiedet wurde, um dem Seeungeheuer Ketos geopfert und nach ihrem Tod mit Hades verheiratet zu werden. Perseus aber besiegte Ketos und befreite Andromeda⁶⁹¹. Die Episode ihrer Fesselung ist auf einer Pelike in Boston⁶⁹² (**Abb. 49**) dargestellt: Andromeda steht frontal zum Betrachter in der Mitte der Seite A und ist mit der linken Hand bereits an einen Pfahl⁶⁹³ gebunden, der die gesamte Höhe des Bildfeldes

691 Zum Mythos vgl. LIMC I,1 (1981) 774–790 s. v. Andromeda I (K. Schauenburg), bes. 774–775.

692 Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 63.2663. Beazley Addenda² 325; Beazley, Para. 448.

693 Der Pfahl – auf anderen attischen Vasendarstellungen der Andromeda sind es derer zwei (vgl. LIMC I,2 (1981) Nr. 3. 5–7 s. v. Andromeda I) – soll den Eingang der Höhle anzeigen, an den Andromeda gebunden wird, vgl. Bérard 2000, 402. Angesichts der meist verkürzten Umgebungsangaben der attischen Vasenmalerei (vgl. z. B. eine Hydria in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 169. ARV² 1026, 1681; Beazley Addenda² 323), auf der die Darstellung der Felsen, in die der Pfahl für die Fesselung der Andromeda eingehauen wird, auf den für das Verständnis wichtigen Bildausschnitt konzentriert wird, auch wenn die Szene in einer felsigen Landschaft zu vermuten ist) wäre die Darstellung eines Felsmassivs mit einer Höhle im Hintergrund der Szene überraschend, weshalb auf die Pfähle als leicht darstellbare Variante zurückgegriffen wurde. Die aus den Vasenbildern entwickelte These Konrad Schauenburgs, nach der die Pfähle Bestandteil des Bühnenbilds bei der Tragödie des Sophokles gewesen wären (vgl. LIMC I,1 (1981) 774–790 s. v. Andromeda I (K. Schauenburg), bes. 775. 787; ähnlich auch Schmidt 2005, 265–266; Cohen 2006c, 184), ist zurückzuweisen: Vasenbilder funktionieren nach eigenen Gesetzmäßigkeiten und sind nicht als Illustrationen von Theaterstücken zu deuten, wenn nicht explizit ein Bühnenkontext angegeben ist.

689 Auch die in unserer Wahrnehmung als „Ägypter“ zu interpretierten Figuren auf dem Relief in Berlin (vgl. Anm. 650) sind ursprünglich nicht als „Ägypter“ gezeichnet worden. Vielmehr handelte es sich um konventionelle Figuren der ägyptischen Ikonographie, von denen die mit der ethnischen Markierung der (schwarz-)afrikanischen Physiognomie ausgestatteten Figuren abgesetzt werden. Vgl. dazu auch Anm. 659.

690 Miller beschreibt, dass die Szene den Eindruck mache, als würde Herakles dem „Great King of Persia“ vorgeführt werden, Miller 2000, 433–434. 437–438. 440–442. Leider gibt es in der attischen Vasenmalerei keine Darstellungen eines persischen Königs, weshalb diese im Bild angelegte Assoziation nicht bewiesen werden kann.



einnimmt. Der rechte Arm liegt in den Händen eines links von ihr stehenden Mannes, der diesen mit beiden Händen hält. Auf dieser Vase ist als einzige⁶⁹⁴ erhaltene rotfigurige Darstellung afrikanischer Physiognomien die schwarze Hautfarbe festgehalten: Die Umrisse sowohl der männlichen Figur, die Andromedas Arm hält, als auch einer weiteren, die vor ihr steht und einen

Stuhl sowie eine Kiste auf dem Kopf trägt, sind in zusätzlichem weißen⁶⁹⁵ Farbauftrag auf den schwarz gebrannten Hintergrund der Pelike aufgemalt. Ein schönes Detail ist das Greifen der durch Tonschlicker schwarz gebrannten Hände des linken Mannes in den ausgesparten Bereich

⁶⁹⁴ Cohen 2006c, 183.

⁶⁹⁵ Laut Cohen hat der weiße Farbauftrag einen leichten „pinkish cream“-Stich, der auf den Fotografien leider nicht zu sehen ist, Cohen 2006c, 183.

des Stuhlbeins⁶⁹⁶, was der Mischung aus weißer Umrandung der Figuren und schwarzer Körperlichkeit auf rotfigurigem Grund ein hohes Maß an Virtuosität verleiht⁶⁹⁷. Zusätzlich zu der schwarzen Hautfarbe sind die beiden Figuren mit deutlichen afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet: Die Nase-Stirn-Linie beider Männer ist unterhalb der Augenbrauen stark eingezogen und endet in einer dicken Stupsnase; auch wenn der Stuhl das Gesicht der linken Figur teilweise verdeckt, ist dennoch ein Teil der Einziehung unterhalb der mit zusätzlichem weißen Farbauftrag angegebenen Augenbraue zu erkennen. Die distinktive Lippenpartie wiederum, die wulstige, nach vorne ausragende Lippen und eine weit in das Gesichtsfeld reichende Mundlinie aufweist, ist nur bei der rechten Figur zu sehen, in Analogie aber auch für den linken Mann anzunehmen. Die lockigen Haare⁶⁹⁸ der beiden sind mit zusätzlichem weißen Farbauftrag angegeben. Der einzige weitere Fall innerhalb der attischen Vasenmalerei, bei dem die Haarpartie anstatt mit schwarz gebranntem Tonschlicker mit weißem Farbauftrag aufgefüllt wird, ist Bestandteil der Altersikonographie⁶⁹⁹ und sogar innerhalb derselben Pelike in der Figur des Kepheus, des Vaters der Andromeda, auf Seite B zu sehen. Der Grund für die Darstellung von mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Figuren mit weißen Haaren liegt allerdings eher in der technischen Besonderheit der Ausgestaltung als in einem gewollten Anzeigen hohen Alters: Da sowohl die Umrisslinien als auch die Gewänder zur Sichtbarkeit der Figuren in weiß gehalten sind, sind die weißen Haare sicher in diesem Kontext zu verorten; hätte man die Haare in wie üblich schwarz gebranntem Tonschlicker gestaltet, wären sie nicht von dem Hintergrund zu unterscheiden und somit nicht zu sehen gewesen. Von einer Ritzung der Gesichtszüge – wie bei

696 Dies fiel bereits Cohen auf, vgl. Cohen 2006c, 183.

697 Diese kluge und ungewöhnliche Art, dem Problem der Darstellbarkeit dunkler Hautfarbe in der attischen Vasenmalerei zu begegnen, fand bereits Erwähnung, vgl. Snowden 1983, 81; Bérard 2000, 402.

698 Snowden möchte in deren Haargestaltung die explizite Angabe von „woolly hair“, ein für ihn zu einer dedizierten afrikanischen Physiognomie gehörendes Merkmal, erkennen, vgl. Snowden 1983, 14. Auch wenn die Haare hier lockig sind und damit möglicherweise den Eindruck eines als schwarzafrikanisch zu interpretierenden ethnischen Hintergrundes unterstützen, sind sie nicht als zu den afrikanischen Physiognomien zugehörig zu deuten, dazu vgl. auch Anm. 697.

699 Näheres dazu auf S. 47.

den ebenfalls schwarz gebrannten Körpern vor einem roten Hintergrund in der schwarzfigurigen Malerei⁷⁰⁰ – wurde den zeitlichen Konventionen gemäß abgesehen, vielmehr sind die Gesichtszüge in weiß aufgemalt. Diese Aufmachung steht in eklatantem Gegensatz zu der Gestalt der mittleren Andromeda, deren Umrisslinie ganz der rotfigurigen Konvention entsprechend ausgespart ist und die Binnenzeichnung mit schwarz gebranntem Tonschlicker aufgebracht ist. Ihre Gesichtszüge sind mit der durchgezogenen Nase-Stirn-Linie und der kleinen Lippenpartie⁷⁰¹ konventionell gestaltet; ihre Haare sind in zu Punkten stilisierten Buckellocken geformt⁷⁰². Gekleidet ist sie in ein tunikaartiges, am Saum ornamentiertes Gewand, unter dem lange Ärmel und Hosenbeine mit Zickzackmuster hervortreten. Auf dem Kopf trägt sie eine phrygische Mütze⁷⁰³.

Hier begegnet ein ähnliches Phänomen wie bei den Darstellungen des Memnon, der zuerst behandelten mythischen Figur aus dem Volk der Aithiopen: Auch wenn mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattete Beifiguren in den jeweiligen Bildzusammenhängen auftauchen, sind die Hauptfiguren, bei denen aufgrund ihrer Herkunft afrikanische Gesichtszüge zu erwarten wären, ohne diese gezeichnet. Während bei Memnon das stark festgeschriebene ikonographische Schema eines Hopliten wichtiger als seine korrekte ethnographische Verortung war, tritt Andromeda hier im

700 Vgl. z. B. Abb. 43. 44.

701 Dies ist aufgrund der Größe der Lippenpartie im Vergleich zu den anderen Gesichtszügen anzunehmen. Allerdings ist diesbezüglich keine genaue Aussage möglich, da gerade der Bereich der Lippen von einer fleckigen Ablagerung überdeckt ist, vgl. den ähnlichen Fleck auf der rechten Schulter der Andromeda.

702 Zwar kann die Angabe von Buckellocken bei Figuren mit afrikanischen Gesichtszügen die Intensität der Darstellung steigern, Buckellocken an sich gehören in der attischen Vasenmalerei aber nicht ausschließlich zur Darstellung afrikanischer Physiognomien und sind an sich ein verbreitetes Phänomen. Somit kann die alleinige Angabe von Buckellocken in einem ansonsten konventionellen Gesicht keineswegs als Hinweis auf eine intendierte afrikanische Physiognomie verstanden werden. Dazu vgl. auch S. 129–131.

703 Cohen nennt die Mütze eine „soft cap“ (Cohen 2006c, 183). In Analogie zu Amazonen- oder Perserdarstellungen ist die Identifikation der Kopfbedeckung als phrygische Mütze aber eindeutig, vgl. z. B. die Darstellung eines persischen Kriegers auf einer Oinochoe in Boston (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 13.196. ARV² 631.38; Beazley Addenda² 272; Beazley, Para. 399).



Abb. 50 Attisch rf. Kylix des Penthesilea-Malers, um 460. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 8705

Unterschied dazu nicht als konventionelle Frauenfigur auf, sondern ist in orientalischer Tracht gekleidet. War bei Memnon das Rollenbild eines Hopliten ausschlaggebend für seine Aufmachung, erinnert diejenige der Andromeda – orientalische Tracht am Körper einer Frauenfigur – an Amazonendarstellungen (Abb. 5.1)⁷⁰⁴. Wurde hier also in Analogie zum hoplitischen Memnon dem ikonographischen Schema einer Amazone der Vorzug gegeben? Auch wenn die orientalische Kleidung in diese Richtung deutet, ist Andromeda weder bewaffnet noch in Rüstung gezeigt⁷⁰⁵; ebenso verhält sich Andromeda im Gegensatz zu den wehrhaften und gefährlichen Amazonen passiv und lässt sich ohne jede sichtbare Gegenwehr anbinden⁷⁰⁶. Die einzige mir bekannte Darstellung einer passiven, sich nicht wehrenden Amazone ist diejenige der Penthesilea auf einer Kylix in

704 Bereits Bérard 2000, 402; Cohen 2006c, 183.

705 Die Ausstattung mit einer Rüstung ist nicht unbedingt konstituierend für eine Amazonendarstellung (vgl. z. B. die tote Amazone in Abb. 50), tritt aber häufig in solchen auf.

706 Die einzige Darstellung, in der Andromeda nicht gefesselt ist und Perseus sogar im Kampf mit Ketos hilft, ist auf einer spätkorinthischen Amphora in Berlin (Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 1652) zu sehen.

München⁷⁰⁷ (Abb. 50), die unbewaffnet ist und bereits von Achilles' Schwert getroffen niedergesunken ist. Interessanterweise ist sie – anders als ihre Kollegin, die bereits tot am Bildrand liegt, – gerade nicht in der üblichen orientalischen Tracht einer Amazone dargestellt, sondern entspricht mit ihrem kurzen Chiton der Konvention. Diese Diskrepanz zwischen dem üblichen ikonographischen Schema einer Amazone und der fehlenden Bewaffnung und Passivität sowohl bei der Penthesilea auf der Münchener Kylix als auch bei der Andromeda auf der Pelike in Boston bedeutet, dass es sich hier um bedeutsame Abweichungen von dem üblichen Erscheinungsbild von Amazonen handelt, die bei der Penthesilea sogar zu einer für Amazonen einzigartigen konventionellen und damit wenig distinktiven Aufmachung geführt hat. Für die Darstellung der Andromeda auf der Pelike in Boston bedeutet das, dass es sich nicht um eine versuchte Angleichung an eine Amazone und ihr ikonographisches Schema handeln kann, sondern dass ihre ethnographisch nicht

707 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 8705. ARV² 879.1, 1673; Beazley Addenda² 300; Beazley, Para. 428

„korrekte“ Aufmachung andere Gründe haben muss⁷⁰⁸.

Diese sind vielmehr in der Kennzeichnung der Andromeda als „fremd“ zu suchen: Die Markierung einer Frauenfigur als ethnisch andersartig kann in der rotfigurigen attischen Vasenmalerei durch die Ausstattung mit distinktiven orientalischen oder thrakischen Trachtelementen, mit den bereits behandelten thrakischen Tätowierungen oder den afrikanischen Physiognomien erfolgen, welche Thema des vorliegenden Kapitels sind. Weitere Möglichkeiten im Bereich der Frauenfiguren sind mir nicht bekannt. Wollte man nicht, dass sich die Physiognomie der Frauenfigur durch Tätowierungen oder afrikanische Gesichtszüge verändert, scheint die Ausstattung mit einer Tracht, in diesem Fall der orientalischen, die naheliegende Option innerhalb der Fremdkennzeichnung zu sein. Der in unserem Verständnis augenscheinliche Widerspruch zwischen der „Orientalin“ Andromeda und der einerseits mythisch bezeugten und andererseits durch die beiden sie umgebenden Männer deutlich als solche angezeigten „Aithiopin“ Andromeda⁷⁰⁹ entspringt vielmehr einem Changieren mit den verschiedenen Möglichkeiten der Kennzeichnung von Fremdheit. Somit ist die Figur der Andromeda nicht als Orientalin, sondern weitaus neutraler als fremde Frau zu bezeichnen, die erst durch ihre Identifikation als Andromeda und die sie umgebenden Männer mit afrikanischen Physiognomien „aithiopisch“ wird. Auch hier sind die ethnischen Grenzen durchlässig und nicht als feste Kategorien anzusehen.

Noch deutlicher wird dies bei der Figur des Kepheus auf der Seite B der Pelike in Boston, der wie in der rotfigurigen Vasenmalerei üblich ebenso wie seine Tochter Andromeda von Tonschlicker ausgespart ist. Anders als diese hat er allerdings deutliche afrikanische Gesichtszüge⁷¹⁰, die eine

ähnliche Ausprägung wie die beiden Andromeda umgebenden Männer finden – nur eben nicht als Umriss auf schwarzem Hintergrund zur Darstellung schwarzer Hautfarbe gestaltet sind. So ist die Nase-Stirn-Linie des Kepheus unterhalb der Augenbraue stark eingezogen und bildet eine nach unten dicke Stupsnase, während die wulstigen Lippen nach vorne ausragen. Zur Betonung der Lippenpartie ist an dieser Stelle sogar der um das Gesicht zur Angabe von Haar und Bart angebrachte zusätzliche weiße Farbauftrag teilweise ausgesetzt, um die Linie zur Angabe des geschlossenen Mundes weiter in das Gesichtsfeld reichen zu lassen. Damit ist vermutlich auch die ungewöhnlich schräge Führung der Mundwinkel nach oben zu erklären, die beinahe wie ein Lächeln wirkt, aber freilich nicht als solches zu deuten ist⁷¹¹. Auch seine Gestalt offenbart die Tücken des kategorisierenden „Schubladendenkens“: Auch wenn der König der Aithiopen – diesmal im Gegensatz zu Memnon – scheinbar ethnographisch kongruent mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet ist, ist er in ein langärmeliges Gewand mit Zickzackmuster gekleidet, hat eine phrygische Mütze auf und ist in ein „griechisches“ Himation gehüllt. Somit sind auch hier scheinbar wieder drei verschiedene Kategorien – „Aithiope“, „Perser“ und „Grieche“⁷¹² – in einer Figur vertreten, was wiederum die Grenzen dieses Erklärungsmodells aufzeigt, die bereits bei den Busirisdarstellungen offensichtlich wurden: Die Ikonographie von mit orientalischen Trachtelementen ausgestatteten männlichen Figuren erstreckt sich über die verhältnismäßig große Anzahl persischer Krieger, eine persische Figur mit Alterszügen allerdings ist mir nicht bekannt; das übliche Schema eines persischen Kriegers hätte auch nicht zu dem alten König gepasst. Vielmehr gehört das weiße Haar des Kepheus zusammen mit dem Szepter⁷¹³ und

708 Ähnliches gilt für andere Andromedadarstellungen in der attischen Vasenmalerei, für die die Pelike in Boston exemplarisch stehen kann. Vgl. dazu LIMC I,2 (1981) Nr. 3. 5–7 s. v. Andromeda I.

709 Dazu vgl. z. B. Snowden 1970, 154. 157–159; Bérard 2000, 402–406; Näpel 2011, 129. Zurückzuweisen ist die anhand der Vasenbilder entwickelte Vermutung Schauenburgs, nach der Andromeda in Bühnenstücken mit „orientalische[m] Gewand“ aufgetreten sei, vgl. LIMC I,1 (1981) 774–790 s. v. Andromeda I (K. Schauenburg), bes. 775. 787; ähnlich auch Snowden 1970, 157–158; Snowden 1976, 155; Sparkes 2011, 151. Dazu vgl. auch Anm. 693.

710 Damit ist Bérard zu widersprechen, der dieses Detail übersieht und ausgehend von der Farbe lediglich die drei mit Tonschlicker schwarz gebrannten männ-

lichen Figuren als schwarzafrikanisch ausweist, vgl. Bérard 2000, 405. Eine gute Abbildung der Seite B der Pelike in Boston findet sich bei Cohen 2006c, 184 Abb. 49.2.

711 Emotionen werden in der attischen Bildsprache der Vasen eher durch Gestik als durch Mimik dargestellt, dazu vgl. McNiven 2000. Eine lächelnde Figur in der attischen Vasenmalerei ist mir nicht bekannt.

712 So ähnlich bei Raeck 1981, 175.

713 Das Szepter ist ein direkter gestalterischer Bezug zu dem Pfahl, an den Andromeda gebunden wird, wie Cohen richtig beobachtete, vgl. Cohen 2006c, 183. Somit könnten kompositionelle Gründe dafür verantwortlich sein, dass in diesem Bild nur ein Pfahl anstatt der ansonsten üblichen zwei (vgl. LIMC I,2

dem Himation in die Ikonographie „alteswürdiger“ Männerfiguren⁷¹⁴. Dabei ist das über die orientalische Tracht geworfene Himation kein Ausdruck eines „Griechentums“, sondern gehört zur Darstellungskonvention⁷¹⁵. Die Kennzeichnung seiner Fremdheit durch die orientalische Tracht ist möglicherweise vielmehr als Angleichung an seine Tochter Andromeda auf der Seite A zu verstehen, seine afrikanischen Gesichtszüge als Zuordnung zu den mit Tonschlicker schwarz gebrannten mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Männern. Diese – ein weiterer, ebenso wie die beiden anderen Gestalteter⁷¹⁶ befindet sich direkt vor Kepheus mit einer Kiste auf dem Kopf und einem Alabastron in der linken Hand⁷¹⁷ – sind somit als Untergebene des Kepheus zu interpretieren, die durch ihre Tätigkeit und die Bedeutungsgröße den bereits gezeigten Sklavinnenfiguren⁷¹⁸ sehr ähnlich sind und daher die Deutung als Sklaven wahrscheinlich gemacht werden kann⁷¹⁹. Die Präferenzen innerhalb der Kennzeichnung der vorliegenden Figuren als „fremd“ konnten also durch variable ethnische Schemata sichtbar gemacht werden⁷²⁰ und waren in diesem Fall folgendermaßen gesetzt: Einerseits wollte man die Figuren als ethnisch andersartig markieren und nutzte dabei die zur Verfügung stehenden Möglichkeiten der orientalischen Kleidung und der afrikanischen Gesichtszüge und wendete andererseits verschiedene ikonographische Schemata und Rollenbilder an, um bildinterne Bezüge aufzubauen und anzuzeigen. Dennoch darf man dabei nicht vergessen, formal klar zwischen dem orien-

talischen Gewand und den afrikanischen Physiognomien zu trennen, da sie beide unterschiedlichen Darstellungstraditionen entstammen: So weisen orientalische Gewänder eben nicht auf einen äthiopischen Hintergrund hin⁷²¹ oder *vice versa*; die jeweiligen Verwischungen der ethnischen Grenzen stehen vielmehr in jeder Darstellung für sich und müssen immer von Fall zu Fall neu überprüft werden. Durch dieses Spiel mit den durchlässigen Grenzen zwischen ethnischen Gruppen konnte man sich aus den jeweiligen Ikonographien die benötigten Teile nehmen und aus ihnen ein spielerisches Gesamtkunstwerk basteln, das seinen Zweck erfüllte.

Wie welche Kennzeichnungen über das Bildfeld verteilt wurden, ist wiederum bedeutsam: Diese Frage offenbart ein *Gefälle* innerhalb der Figuren, das am einen Ende der Abstufung die drei Untergebenen des Kepheus mit den afrikanischen Gesichtszügen und der dunklen Hautfarbe, in der Mitte Kepheus mit afrikanischer Physiognomie ohne den schwarz gebrannten Tonschlicker und am anderen Ende der Skala Andromeda ohne afrikanische Gesichtszüge zeigt. So werden unterschiedliche Intensitäten afrikanischer Physiognomien zum Ausdruck gebracht⁷²². Ebenso wesentlich ist eben nicht die Frage nach der genauen ethnographischen Zuordnung der Andromeda, sondern die Tatsache, *dass* in ihrer Figur der orientalischen Kleidung der Vorzug vor den – in unserem Verständnis – naheliegenderen afrikanischen Gesichtszügen gegeben wurde. Das Ausweichen auf die nicht-physiognomische orientalische Variante der Fremdheitsmarkierung ohne ein genau definiertes ikonographisches Schema im Hintergrund legt eine Deutung des genannten Gefälles in der Verteilung der afrikanischen Gesichtszüge als *Bewertungsgefälle* nahe: Aus irgendeinem Grund wollte man Andromeda nicht mit der physiognomischen Markierung der afrikanischen Gesichtszüge ausstatten, die – im Gegensatz zur „Verkleidung“ mit orientalischer Tracht – eine starke Betonung innerhalb des Bildgefüges nach sich zieht⁷²³. Gerade weil das

(1981) Nr. 3. 5–7 s. v. Andromeda I) auftaucht.

714 Vgl. z. B. eine beschriftlich bezeugte Darstellung des Priamos in einer Kriegerabschiedsszene auf einer Oinochoe auf dem Markt in Basel (vgl. Schefold – Jung 1989, 144 Abb. 126a–b).

715 Dazu vgl. auch S. 133–134.

716 Die weiße Farbe seiner Umrisse ist bereits ein wenig verblasst, weshalb er nicht mehr gut sichtbar ist. Zu weiteren technischen Details vgl. Cohen 2006c, 183.

717 Die Gegenstände sind überzeugend als Hochzeitsgeschenke anlässlich der geplanten Verheiratung der Andromeda mit Hades gedeutet worden, vgl. Bérard 2000, 405, Schmidt 2005, 264–265, Cohen 2006c, 183.

718 Vgl. z. B. S. 55–57.

719 Ähnlich auch bereits Snowden 1983, 14; Raeck 1981, 169–170. 174–175; Bérard 2000, 403; Cohen 2006c, 183.

720 Vgl. z. B. auch Darstellungen des in orientalischer Kleidung auftretenden thrakischen Sängers Orpheus, dazu s. z. B. Hölscher 2000b, 311. Allgemein bereits bei Zimmermann 1980, 163–164.

721 Damit ist Gorzelany zu widersprechen, die konstatiert: „for example, Oriental clothes, full lips and a fleshy upturned nose indicate the Ethiopian origin of King Kepheus“, z. B. Gorzelany 2014, 160.

722 Somit ist z. B. Kepheus eben kein „Mulatte“ (z. B. Snowden 1976, 155), sondern dessen ikonographische Präsentation stellt lediglich eine Abstufung dar.

723 Vgl. S. 25–26.

andere Ende der Skala auf der Pelike in Boston die drei Sklavenfiguren bilden, die als Trägerfiguren sozial-hierarchischer Statusabsetzung meist in einem abgewerteten Sinne auftreten, ist allein aufgrund der bewussten Auslassung bei der Figur der Andromeda zu vermuten, dass mit den afrikanischen Physiognomien eine negative Bewertung mitschwang, mit der man die Figur der Andromeda nicht in Verbindung bringen wollte⁷²⁴. Das zeigt den grundsätzlichen Unterschied zu den Memnondarstellungen, in denen kein bildinternes Bewertungsgefälle sichtbar war und daher die konventionelle Kriegerdarstellung des Memnon mit dem Schema eines Hopliten gut zu erklären war. Auch der als ehrwürdiger alter König dargestellte Kepheus kann auf der Pelike in Boston ohne Weiteres afrikanische Gesichtszüge bekommen⁷²⁵; er reiht sich zwar in das Bildgefälle ein, seine afrikanische Physiognomie stellt ihn aber in kein negatives Licht. Anders sieht es wiederum bei Busiris aus, dessen Bewertung im Bild deutlich ambivalenter zu deuten ist⁷²⁶.

Diese Fälle zeigen, dass die von manchen Forschern postulierte pejorative Wirkung⁷²⁷ der afrikanischen Physiognomien nicht pauschalisiert und immer erstens von Fall zu Fall und zweitens vor dem Hintergrund der jeweiligen Ikonographien überprüft werden muss. Dabei ist auch deutlich zwischen den männlichen und weiblichen Ikonographien zu unterscheiden: Die zur Verdeutlichung der Schwammigkeit ethnischer Grenzen und dem bewussten Einsatz von vermeintlich grenzüberschreitenden Kennzeichnungen behandelten Beispiele aus der männlichen Ikonographie afrikanischer Physiognomien konnten in diesem Zusammenhang nur isoliert betrachtet werden, weshalb keine übergreifenden

Antworten auf die Bewertungsmechanismen innerhalb männlicher Bildzusammenhänge gegeben werden können. Im Fall der Frauenikonographie scheint es – zumindest bei einem ersten Blick auf die Andromedadarstellung – um einiges schwieriger zu sein, Figuren mit afrikanischen Gesichtszügen auszustatten. Um die bewusste Auslassung der Andromeda innerhalb der weiblichen Ikonographie afrikanischer Physiognomien erklären und daraus eine Basis für die Annäherung an die Frage nach den möglichen pejorativen Bewertungen afrikanischer Gesichtszüge bilden zu können, ist es unerlässlich, die gesamte weibliche Ikonographie afrikanischer Physiognomien in den Blick zu nehmen, bevor weitere Vermutungen angestellt werden können.

3.3 Möglichkeiten der Erweiterung um eine soziale Dimension: Afrikanische Sklavinnen

Interessanterweise wird man bei der Durchsicht der Frauenikonographie erst bei Sklavinnenfiguren fündig, die eine weitere Ebene in die Bildgestaltung einfügen. Auf einer Lekythos in Berlin⁷²⁸ (**Abb. 51; Kat. 20**) sind zwei weibliche Figuren vor einer mit Tänen geschmückten Grabstele dargestellt. Gerade durch die Gegenüberstellung beider Figuren werden mehrere bildinterne Kontrastebenen aufgemacht. Die erste betrifft die jeweilige ikonographische Ausgestaltung der Gesichter: Die Nase-Stirn-Linie der linken Frau erfährt zwar keinen Knick, ist aber nach unten hin stark gebogen und endet in einer dicken Knollennase, deren breite Ausprägung durch die zusätzliche Angabe des Nasenflügels noch verstärkt ist⁷²⁹. Auch wenn hier keine Einziehung der Nase-Stirn-Linie in den Gesichtsbereich zu sehen ist, die die „Stupsnasigkeit“ und das Auskragen der Nase aus dem Gesicht heraus betont hätte, steht die Nasenspitze – gerade im Vergleich zu der ihr gegenübergestellten konventionellen Frau – stärker aus dem Gesicht heraus. Dadurch ist keine Einziehung in den Gesichtsbereich mehr nötig, um die Nase besonders zu betonen. Ihre Lippenpartie ist im Vergleich mit der konventionellen Frau zwar nur wenig, aber doch sichtbar wulstiger gestaltet. Ebenso beinahe unmerklich kragt der Mund aus dem Gesichtsbereich heraus. Das Zusammenspiel

724 Zur klaren formalen Trennung der sozialen und ethnischen Kennzeichnungen im Fall der afrikanischen Physiognomien vgl. Kapitel II.3.3.

725 Seine Figur widerspricht der Forschungsmeinung, dass Heroen und Heroinnen bzw. Protagonisten nie mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet werden können, vgl. z. B. Bérard 2000, 405; Gruen 2011, 215–216; Osborne 2011, 130–133. Cohen benennt als Grund die „hierarchy of class“, Cohen 2006c, 183. Dazu vgl. auch Anm. 622. Diese Darstellung des Kepheus mit afrikanischen Gesichtszügen ist allerdings singulär, vgl. LIMC VI,1 (1992) 6–10 s. v. Kepheus I (K. Schauenburg).

726 Vgl. Anm. 681.

727 Vgl. Raeck 1981, 178; Bérard 2000, 394. 405–406; Miller 2000, 426–430; Brinkmann 2003, 176; Mitchell 2009, 302; Näpel 2011, 141–143. Dazu auch Anm. 681.

728 Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. VI.3291. ARV² 1227.9; Beazley Addenda² 350.

729 Vgl. dazu Anm. 610.



Abb. 51 (= Kat. 20) Attisch wgr. Lekythos des Bosanquet-Malers, um 450/440. Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. VI.3291

der beiden Merkmale der Nasen- und Mundpartie lässt die Gesichtszüge der Frau als afrikanisch erkennen⁷³⁰. Zusätzlich dazu sind ihre Haare auf Kinnhöhe abgeschnitten, sodass ihre deutlich angegebenen Haarspitzen auf Kinnhöhe zu sehen sind⁷³¹.

Die Frau trägt einen Stuhl auf einem „flachen Kissen“⁶⁷³² auf dem Kopf, den sie mit der linken Hand festhält; in der rechten trägt sie ein Alabastron. Die Sitzfläche des Stuhls zwischen ihrem Kopf und dem oberen Ornamentband bewirkt, dass die Frau ein wenig kleiner ist als die konventionelle Frauenfigur rechts von ihr, deren Kopf

730 Vgl. auch Oakley 2000, 246; Oakley 2004, 158; Oakley 2010, 97; Wrenhaven 2011, 109. Himmelmann übergeht die ethnische Konnotation der Gesichtszüge und beschreibt die Frau als „physiognomisch verhässlichte[...] Dienerin“, Himmelmann 1971, 40. Jiri Frel beschreibt ein „astonishing profile with a big, upturned nose“, ebenfalls ohne ihre Gesichtszüge als afrikanisch anzusprechen, Frel 1981, 5.

731 Hier ist Frank M. Snowden, Jr. zu widersprechen, der die Darstellung langer Haare im Vergleich zu den gekräuselten Haar imitierenden Buckellocken als Anlass nimmt, die Figur einem „Nilotic type of Negro“ zuzuordnen, Snowden 1970, 26–27. Zu der Rolle von Buckellocken in den Bildern von mit afrikanischen Gesichtszügen versehenen Figuren vgl. S. 130–131.

732 CVA Berlin (12) Taf. 23. Ähnlich Oakley 2010, 97.

direkt unterhalb des Mäanders sitzt. Da – sogar im selben Bild bei der Bekrönung der Grabstele – grundsätzlich eine Überschneidung mit dem Ornamentband möglich wäre, kann dies durchaus im Kontext des Phänomens der Bedeutungsgröße gesehen werden, die bei Sklavenfiguren die soziale Inferiorität anzeigt⁷³³. Eine weitere, bei Sklaven ebenso übliche Kontrastebene wird mittels der Schwere der Tätigkeit der Frau erreicht: Während die konventionelle Frauenfigur eine Lekythos und eine Tanie hält, trägt die linke Frau – neben einem Alabastron – den Stuhl, dessen schweres Gewicht sich sogar in ihrer Körperhaltung niederschlägt. Ihre Schultern sind leicht nach vorne gezogen, wodurch eine leicht gebückte Haltung entsteht, die sich auch in den nach hinten abgerundeten Gewandfalten ihres Rückens niederschlägt⁷³⁴.

733 Vgl. S. 55–57 mit Anm. 270.

734 Der leicht gebeugte Oberkörper und die ein wenig nach vorne gezogenen Schultern sind als „gedrungene[...] Statur“ bezeichnet worden, CVA Berlin (12) Taf. 23. An derselben Stelle wurde versucht, zusätzliche Kontrastebenen zu öffnen, indem das Gesicht und die Hände der rechten Frau als „feiner“ und ihre Arme als „weniger kräftig“ beschrieben wurden, vgl. CVA Berlin (12) Taf. 23. Dabei sind die Hände und Arme beider Frauen weitgehend gleich gestaltet, der Unterschied der Gesichter liegt in der

Aufgrund der kurzgeschnittenen Haare⁷³⁵, ihrer kleinen Statur und der schweren körperlichen Tätigkeit⁷³⁶ ist die Frau als Sklavin⁷³⁷ zu deuten, die Utensilien zur Grabpflege an ein Grab bringt. Die konventionelle Frauenfigur ist als ihre Herrin zu verstehen⁷³⁸. Durch ihre afrikanische Physiognomie ist die Herkunft der Frau als schwarzafrikanisch anzunehmen⁷³⁹.

Eine weitere, eng verwandte Darstellung einer afrikanischen Sklavin⁷⁴⁰ findet sich auf einer Lekythos in Atlanta⁷⁴¹ (**Abb. 52; Kat. 21**), die ebenfalls in dem Bildkontext eines Grabmales auftaucht. Auf der Grabstele sitzt diesmal ein Kleinkind, das von oben auf die Sklavin herabblickt⁷⁴²; auf der anderen Seite des Grabmales steht wiederum eine konventionelle Frauenfigur, deren Vergleich mit der Physiognomie der rechten Frau die unterschiedlichen Aufmachungen offenbart (**Abb. 52.4. 52.5**): Während die Gesichtszüge der linken Frau konventionell gestaltet sind, zeichnet sich das Gesicht der Sklavin durch einen deutlich sichtbaren Knick in der Nase-Stirn-Linie kurz oberhalb der Nasenspitze aus. Die Nase wiederum ist rundlich. Hier findet sich interessanterwei-

se eine Parallele zu der konventionellen Frauenfigur ihr gegenüber, deren Nasenspitze ebenfalls abgerundet ist, deren Gesicht aber eine gerade Nase-Stirn-Linie aufweist. Bei der Sklavin wiederum krägt die Nase nicht weit aus dem Gesicht heraus; die Rundlichkeit der Nase wird durch die explizite Angabe des Nasenflügels betont⁷⁴³. Die Lippen der Sklavin sind zurückhaltend, aber dennoch sichtbar dicker gestaltet; auch die Mundpartie krägt nicht aus dem Gesicht heraus. Dennoch sind ihre Gesichtszüge eindeutig als afrikanisch zu bezeichnen⁷⁴⁴. Ihre Haare sind kurzgeschnitten und enden in deutlich sichtbaren Haarspitzen auf Kinnhöhe.

Ähnlich wie auf der Lekythos in Berlin trägt die Frau einen Gegenstand auf dem Kopf: Diesmal handelt es sich um einen Korb mit herunterhängenden Tänien, um die Grabstele zu schmücken; im Gegensatz zur Lekythos in Berlin ist auf derjenigen in Atlanta kein Kissen dazwischengeschoben. Mit der rechten Hand hält sie den Korb und in der linken trägt sie wiederum ein Alabastron. Ihr Kleid ist vermutlich mit nachträglich aufgetragener Farbe gestaltet worden und leider nicht mehr erhalten. Die gebrannten Konturen ihrer Arme und Schultern sind aber noch erhalten und lassen eine ähnlich gebückte Haltung wie auf der Lekythos in Berlin erkennen: Ihre Schulterblätter sind nach vorne gezogen und ihr Kopf neigt sich ebenso leicht nach vorne. Dennoch muss man die Haltung nicht als derart stark nach vorne gebeugt sehen, wie sie auf den ersten Blick scheint⁷⁴⁵: Die gebrannten und dadurch erhaltenen Füße der Figur befinden sich fast direkt unter den Armen und dem Kopf. Die leicht gebückte Haltung sollte die Schwere des zu tragenden Gegenstandes betonen⁷⁴⁶; ebenso ist die Frau kleiner als die ihr

konventionellen Gestaltung bzw. der Ausstattung mit afrikanischen Physiognomien. Letzteres ist eine sinnhafte ethnische Kennzeichnung und nicht mit den Adjektiven „fein“ bzw. „nicht-fein“ erfassbar. Dazu vgl. auch S. 155–156.

735 Ebenso Oakley 2000, 246; Oakley 2004, 158; Oakley 2010, 97; Thalmann 2011, 87.

736 Ebenso Thalmann 2011, 87.

737 Oakley 2000, 246; Oakley 2004, 158; Oakley 2010, 97; Wrenhaven 2011, 109; Thalmann 2011, 87; Jacquet-Rimassa 2014, 183.

738 Oakley 2010, 97; Wrenhaven 2011, 109. Die Frau könnte entweder als Verstorbene (Frel 1981, 5) oder als Trauernde (Thalmann 2011, 87) zu deuten sein.

739 Schwierig ist die Kategorisierung Snowdens als „mulattoe“, vgl. Snowden 1976, 166; Snowden 1983, 15. Auch Thalmann 2011, 87–88. Dazu vgl. S. 132.

740 Diese beiden sind die einzigen mir bekannten Darstellungen afrikanischer Sklavinnen, vgl. auch Miller 1997, 212–213. Zu afrikanischen männlichen Sklavenfiguren vgl. z. B. Himmelmann 1971, 31–35; Raack 1981, 179–182; Miller 1997, 212; Lissarrague 2002, 109.

741 Atlanta, Emory University, Michael C. Carlos Museum, Inv. Nr. 1999.11.1. ARV² 1230.44; Beazley Addenda² 351.

742 Für eine genauere Beschreibung vgl. Kat. 21. Das Kind wird gemeinhin als verstorben, die konventionelle Frauenfigur als seine Mutter und die Herrin der Sklavin gedeutet, vgl. z. B. Reeder 1996, 224; Lewis 2002, 29; Neils 2003, 301; Oakley 2010, 97–98.

743 Der zweite, weiter im Gesichtsfeld stehende Punkt ist entweder als missglückte Weiterführung des Nasenflügels zu deuten oder könnte auch einfach eine nachträgliche Verfärbung sein. Leider ist dies allein anhand der Bilder nicht zu entscheiden.

744 Auch Reeder 1996, 224.

745 Ellen D. Reeder nimmt die stark gebeugt wirkende Haltung der Sklavin zum Anlass, diese mit der Sklavin auf der Lekythos in Berlin zu kontrastieren, die „aufrecht steht und einen Fusschemel auf ihrem Kopf balanciert“, vgl. Reeder 1996, 224 Anm. 1. Bedenkt man aber die direkt unter dem Oberkörper sichtbaren Füße, wird deutlich, dass dieser Eindruck der starken Beugung nur durch die fehlende Kleidung und die dadurch betonten Schultern entsteht.

746 Bereits Reeder 1996, 223.

Abb. 52.1-5 (= Kat. 21) Attisch wgr. Lekythos des Thanatos-Malers, um 460/450. Atlanta, Emory University, Michael C. Carlos Museum, Inv. Nr. 1999.11.1



gegenüberstehende konventionelle Frau⁷⁴⁷. Diese Merkmale charakterisieren die Frau in ihrem sozialen Status⁷⁴⁸.

Ziel dieser Kontrastierung ist ein ikonographischer Mechanismus, der auf der Grundlage der eigenen Sehgewohnheiten Etikettierungen und in einem weiteren Schritt Absetzungen von vorherrschenden Konventionen vornimmt. Die über mehrere Bildebenen reichende Abgrenzung der beiden Frauenfiguren ist somit als vielschichtige interpretative Charakterisierung zu verstehen, die über die bloße Benennung als afrikanische Sklavinnen hinausgeht.

Beide beschriebenen Frauenfiguren sind in einem Grabkontext gezeigt, in dem sie Utensilien bereithalten, die zur Grabpflege benötigt werden. Meistens tragen in derlei Bildzusammenhängen konventionelle Frauenfiguren die Tänenkörbe, um die Grabstelen zu schmücken – wie bspw. auf einer Lekythos in Athen⁷⁴⁹ (Abb. 53) zu sehen. Der

Korb wirkt aber – im Gegensatz zu der Lekythos in Atlanta – eben nicht schwer, sondern leicht, wie man es von einem Korb mit Stoffbändern auch eher erwarten würde. Dementsprechend ist die Frau auf der Lekythos in Athen nicht gebückt, sondern kann den Korb sogar mit einer Hand halten und in der anderen eine Lekythos balancieren. Die explizite Darstellung von Sklavinnen ist in diesem Kontext nichts Ungewöhnliches, wie eine weitere Lekythos in Athen⁷⁵⁰ (Abb. 54) zeigt. Hier trägt eine durch ihre kinnlangen Haare als Sklavin kenntlich gemachte Frauenfigur wiederum einen Korb mit Tänen, während ihre Herrin ihr gegenüber trauert. Im Unterschied zu den beiden Sklavinnen auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta ist diese Sklavin weder kleiner als ihre Herrin dargestellt noch sind ihre Schultern durch die Schwere ihrer Tätigkeit nach vorne gebeugt. Sie zeigt vielmehr eine ganz ähnliche Haltung wie ihre Herrin, die zu einem Trauergestus ihren Kopf ein wenig nach vorne neigt. Die Schultern beider Frauenfiguren sind aufrecht und nicht nach vorne geneigt. Gerade in der Reihung der konventionellen Frauenfigur auf der Athener Lekythos (Abb. 53), der Sklavin auf der Lekythos in Athen (Abb. 54) und der afrikanischen Sklavin in Atlanta (Abb. 52) zeigt, dass das „reale“ Gewicht des getragenen

747 In dieser Darstellung ist mehr Platz zwischen dem oberen Ornamentband und den Köpfen gelassen, was vermutlich an dem Kind auf der Grabstele liegt. Dennoch ist die Sklavin um die Höhe des Tänenkorbes kleiner, was daher sicher als bewusst intendierte Bedeutungsgröße interpretiert werden kann.

748 Reeder 1996, 224.

749 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1959. ARV² 748.3; Beazley Addenda² 284; Beazley, Para. 413.

750 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1958. ARV² 748.2, 1668; Beazley Addenda² 284; Beazley, Para. 413.



Abb. 53.1–2 Attisch wgr. Lekythos des Inschriften-Malers, um 460/450. Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1959

Gegenstandes an sich nicht ausschlaggebend für den Grad der Beugung der Schultern ist: Alle drei tragen einen Korb mit Täniën, die entweder keine (Abb. 53, 54) oder eine deutlich sichtbare Beugung (Abb. 52) des oberen Rückens bewirkt. Bezieht man ebenso die afrikanische Sklavin auf der Lekythos in Berlin (Abb. 51) ein, so zeigt sie einen ähnlichen Grad der Beugung wie diejenige auf der Lekythos in Atlanta (Abb. 52), auch wenn hinsichtlich des Gewichtes der Stuhl um einiges schwerer sein dürfte. Die Beugung des oberen Rückens ist also durchaus als interpretative Charakterisierung der Frauenfiguren zu verstehen, die zwar die Schwere des Tragens betont, aber nicht von dem getragenen Gegenstand abhängt⁷⁵¹. Die gebeugte Haltung aufgrund schwerer körperlicher Tätigkeiten wiederum erinnert an die Hydria in Paris (Abb. 41) mit den thrakischen Sklavinnen beim Wasserholen⁷⁵². Die beiden äußeren thrakischen Sklavinnen erscheinen in einem ähnlichen Habitus wie die Sklavinnen auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta; alle vier sind mit körperlich schweren Tätigkeiten beschäftigt, was durch ihre nach vorne gezogenen Schultern und die dadurch ein wenig rundlichen Rücken betont wird. Auch diese sind mit dem ethnischen Merkmal der Tätowierungen als fremd gekennzeichnet. Könnte also der Grund für die – von der Sklavinnendarstellung auf dem Lekythos in Athen (Abb. 54) abweichende – gebeugte Haltung die ethnische Kennzeichnung sein und könnte dies einen Hinweis auf eine abwertende Intention in der bewussten Visualisierung ethnischer Fremdheit liefern?

Grundsätzlich steht eine gebeugte Haltung in starkem Gegensatz zu der konventionellen aufrechten Haltung und ist als Zeichen schwerer körperlicher Arbeit – bei der freie Frauen nie dargestellt werden – durchaus als pejorativ zu verstehen und lassen die beiden Sklavinnenfiguren in einem negativen Licht erscheinen. Der Frage aber, *ob* und *inwiefern* welche Bewertungsmechanismen auf diesen beiden Lekythoi operieren, ist nur beizukommen, wenn die beschriebenen sozialen und ethnischen Kennzeichnungen formal getrennt werden⁷⁵³.

751 Freilich ist dies kein dauerhafter Buckel wie bei den Alterszügen (dazu vgl. Kapitel II.1), sondern entsteht situativ durch das Tragen schwerer Gegenstände.

752 Die einzige weitere mir bekannte Fremde in Grabpflegeszenen ist die später noch zu behandelnde Amme mit Tätowierungen auf einer Lekythos in Athen (Abb. 67; vgl. Kapitel III.2.1).

753 Leider ist die Kennzeichnung durch afrikanische

Die Abwertung geschieht nämlich nur auf der Grundlage der sozialen Kennzeichnungen der Mittel der Bedeutungsgröße bzw. der den Körper verformenden körperlichen Anstrengung und nicht durch die Kenntlichmachung ihrer afrikanischen Herkunft. Dies zeigt wiederum die bereits beschriebene Wichtigkeit der formalen Trennung der als ethnisch bzw. sozial zu interpretierenden Absetzungen von der ikonographischen Konvention, deren Charakterisierungen und Bewertungsmechanismen unabhängig voneinander funktionieren. Zwar greifen diese ineinander und lassen so ein stimmiges Gesamtbild entstehen, dennoch geschieht die Abwertung der Sklavinnenfiguren in diesem Bildzusammenhang in der Formensprache sozialer Kennzeichnung. Die ethnische Markierung der afrikanischen Physiognomien ist davon unabhängig zu sehen und kann nicht *per se* als abwertend beschrieben werden⁷⁵⁴.

Vergleicht man die afrikanischen Sklavinnen nämlich mit der mittleren Thrakerin auf der Hydria in Paris (Abb. 41.3), die im Gegensatz zu den beiden anderen eine grazile Körperdrehung vollführt, zeigt sich eine völlig andere Spielart in der Darstellung körperlich schwerer Tätigkeit: Durch die anmutige Körperhaltung mit der Hydria auf dem Kopf steht eben nicht mehr die Schwere der Handlungen im Vordergrund, sondern das Darstellungsinteresse wird auf die reizvolle Präsentation exotischer Andersartigkeit gelegt, die sie selbst durch das Anheben des Gewandzipfels „enthüllt“⁷⁵⁵. Auch hier ist das Gewicht des zu tragenden Gegenstandes nicht unbedingt ausschlaggebend für die Körperhaltung. Diese Faszination ethnischer Andersartigkeit ist bei den Frauen auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta nicht zu spüren; anders als bei der mittleren Thrakerin auf der Hydria in Paris sind die Kontrastierungsmechanismen nicht ins Spielerische verkehrt. Im Vordergrund steht damit eben nicht die Fremd-

Gesichtszüge hier oftmals als Zeichen der sozialen Einordnung gewertet worden und in den Kontext der aristotelischen Theorie des „Sklassen von Natur aus“ gestellt worden, vgl. Harvey 1988, 246; Neils 2003, 301; Osborne 2011, 133. 151–153; Thalman 2011, 88; Jacquet-Rimassa 2014, 183. Dagegen bereits Snowden 1983, 108. Zu den daraus resultierenden Problematiken vgl. S. 109–110. Exemplarisch ist dies im Bezug auf männliche Sklaven mit afrikanischen Gesichtszügen bei Himmelmann 1971, 31–35 zu beobachten. Dazu speziell zu den afrikanischen Physiognomien vgl. bes. Rankine 2006, 5.

754 Anders z. B. Raeck 1981, 218.

755 Dazu vgl. Kapitel II.2.2.



heit der Frauen, weshalb die bildliche Abwertung auch nicht auf der Grundlage der afrikanischen Herkunft, sondern in der Formensprache sozialer Stigmatisierung geschehen kann.

Der Vergleich mit den üblichen Grabpflegeszenen zeigt stattdessen, dass durch das Zusammenspiel ethnischer und sozialer Kennzeichnungen einer ansonsten recht unspektakulären Szene eine weitere Verständnisebene hinzugefügt werden kann: Wäre bspw. auf der Lekythos in Berlin die Sklavin der Lekythos in Athen (Abb. 54) oder die völlig konventionelle Frauenfigur der Lekythos in Athen (Abb. 53) an der Stelle der afrikanischen Sklavin gestanden, hätte dies den Aussagegehalt der Szene deutlich reduziert. So allerdings bringt die afrikanische Sklavin durch ihre Ausstattung mit einer afrikanischen Physiognomie Spannung in die Komposition und zieht als mehrfach abgesetzte Figur gerade aufgrund der nicht-distinktiven Ikonographie ihrer Herrin

die Aufmerksamkeit auf sich⁷⁵⁶. Die einfache soziale Kennzeichnung auf der Lekythos in Athen (Abb. 54) wiederum schafft dies nicht. Die Sklavinnenikonographie ist auf den beiden hier behandelten Lekythoi vertiefter und durch mehr Details bereichert, die eine verstärkte Absetzung von den beiden ebenfalls im Bild präsenten Herrinnen bewirkt. Es ist zu vermuten, dass letzteres das Darstellungsziel war: die möglichst detailreiche Absetzung von konventionellen Frauenfiguren.

Wenn die Abwertung der beiden Figuren nur auf der sozialen Ebene erfolgt, ist die Kennzeichnung einer Frauenfigur mit afrikanischen Gesichtszügen also als ähnlich wertneutral und auf Augenhöhe wie die Kenntlichmachung

⁷⁵⁶ Bei der Lekythos in Atlanta ist dies durch den durch das Kind erweiterten Figurenkreis nicht so offensichtlich.

einer thrakischen Herkunft mit Tätowierungen⁷⁵⁷ zu verstehen? Auch wenn die einfache ethnische Kennzeichnung durch Tätowierungen im Bildkontext der Ermordung des Orpheus diese auf Augenhöhe zeigt, ist die Überschneidung sozialer und ethnischer Kennzeichnungen in den Figuren der beiden Sklavinnen am Bildrand auf der Hydria in Paris (Abb. 41.2) sehr ähnlich zu denen auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta zu werten. Auch hier sind es wiederum die sozialen Kennzeichnungen, die das abwertende Bild vermitteln, die bei der mittleren Thrakerin – mit Ausnahme der kinnlangen Haare – nicht vorkommen.

Der Frage nach der Bewertung der afrikanischen Gesichtszüge ohne die soziale Markierung ist in diesem Fall nur durch die Verteilung der Häufigkeit der Frauenfiguren mit afrikanischen Physiognomien beizukommen: Es ist in diesem Zusammenhang weniger bedeutend, dass die Frauen durch soziale Mittel abgewertet sind, sondern vielmehr, dass einfachmarkierte Frauenfiguren *ohne* soziale Markierungen bewusst ausgelassen worden zu sein scheinen. War bei der konventionellen Darstellung der Andromeda durch die Gegenüberstellung mit den dunkel gemalten Sklavenfiguren bereits ein bildinternes Bewertungsgefälle zu vermuten, bestätigt sich diese Mutmaßung gerade durch die bewusste Nicht-Darstellung weiterer Frauenfiguren mit afrikanischen Gesichtszügen ohne die zusätzliche Markierung ihres sozialen Status⁷⁵⁸. Diejenigen mit afrikanischer Physiognomie ausgestatteten Frauen, bei denen sich auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta ethnische und soziale Kennzeichnungen überschneiden, sind verhältnismäßig häufig: Es handelt sich hierbei um zwei von den insgesamt fünf Darstellungen von Frauen mit afrikanischen Gesichtszügen, die sowohl ähnlich gestaltet als auch im gleichen Kontext der Grabpflege dargestellt sind, während die anderen drei in jeweils verschiedenen Zusammenhängen zu sehen sind⁷⁵⁹. Trotz dieser Häufigkeit sind afrikanische Physiognomien keinesfalls als soziale Zeichen eines Sklavenstatus zu werten, wie manchmal postuliert wird⁷⁶⁰ und was in den meisten Fällen postkoloniale Be-

wertungsstrategien offenbart⁷⁶¹. Vielmehr gibt die Verteilung der afrikanischen Physiognomien innerhalb der weiblichen Ikonographie einen Hinweis auf die inhärente Bewertung.

3.4 Afrikanische Physiognomien als Bestandteile von Parodien? Ein komisches Grenzbeispiel

Neben den beiden Sklavinnenfiguren auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta ist ein weiteres Beispiel der Einfachmarkierung von Frauenfiguren mit afrikanischer Physiognomie erhalten, die in den Bereich der Parodien bzw. sog. komischen Theaterdarstellungen weist. Auf einem Chous in Paris⁷⁶² (Abb. 55; Kat. 22) lenkt Nike neben Herakles einen Wagen, der von vier Kentauren gezogen wird. Diese Bildkomposition erinnert an die zahlreich erhaltenen Darstellungen der Apotheose des Herakles, für die stellvertretend ein Kelchkrater in New York⁷⁶³ (Abb. 56) stehen soll: Auch hier fährt Herakles auf dem Wagen der Nike⁷⁶⁴, der von vier Pferden gezogen wird, in Richtung Olymp. Trotz der Ähnlichkeit der Bildkomposition sind in der konkreten Ausgestaltung doch deutliche Unterschiede zu sehen: Auf dem Kelchkrater ist die Quadriga mit Herakles in eine größere Figurenkomposition – quasi in eine weitläufigere Geschichte – eingebunden. So wird der Wagen bspw. von Hermes in Richtung Olymp geleitet, während die untere Bildhälfte ganz der vorherigen Verbrennung gewidmet ist. Auf Holzscheiten, die den Scheiterhaufen bilden, ist noch der Brustpanzer zu sehen, den Herakles – auf dem Wagen nunmehr nackt – zurückgelassen hat. Der Scheiterhaufen wird von zwei Frauen mit Wasser aus Hydrien gelöscht, die von Athena angewiesen werden. Auf dem Chous in Paris ist die Szene mit der Quadriga herausgehoben und steht für sich alleine. Auch wird der Wagen diesmal nicht von vier Pferden, sondern von vier Kentauren gezo-

761 Dazu überzeugend Näpel 2011, 125–145.

762 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 3408. ARV² 1335.34, 1690; Beazley Addenda² 365; Beazley, Para. 522.

763 New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 52.11.18.

764 Manchmal tritt auch Athena als Wagenlenkerin auf, vgl. LIMC V,2 (1990) Nr. 2916. 2927. 2930 s. v. Herakles. Auch in der unteren Bildhälfte des Kelchkraters in New York ist Athena präsent. Vielleicht rührt daher die Konfusion Walshs hinsichtlich der beiden Göttinnen her, vgl. Walsh 2009, 236.

757 Vgl. S. 107–108.

758 Die einzige Ausnahme davon ist eine Frauenfigur mit afrikanischen Gesichtszügen als Bestandteil einer Parodie, die im nächsten Kapitel behandelt werden soll, vgl. Kapitel II.3.4.

759 Einen kurzen Überblick zeigt Abb. 61. Zu den weiteren Beispielen vgl. Kapitel II.3.4 und Kapitel III.3.

760 Vg. dazu Anm. 753.

Abb. 55.1-5 (= Kat. 22) Attisch rf. Chous des Nikias-Malers, um 410. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 3408

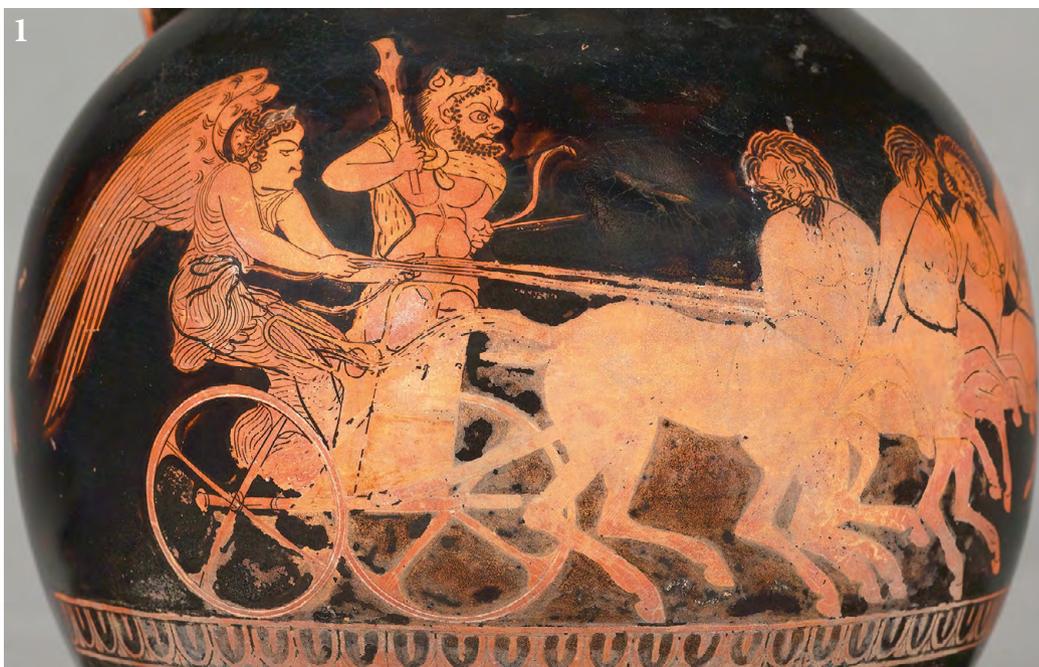




Abb. 56 Attisch rf. Kelchkrater (nicht zugeordnet), um 400–380. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 52.11.18

gen, deren Arme am Rücken gefesselt sind und die – ähnlich wie die Pferde auf dem Kelchkrater in New York – ihre Köpfe in kraftvoller Unruhe in verschiedene Richtungen werfen. Sowohl die Kentauren als auch Herakles sind mit komisch-verzerrten Physiognomien ausgestattet, die aus starken Einziehungen der Nase-Stirn-Linie unterhalb der Augenbrauen und gebeulten Stirnen bestehen, die mit langen Stirnfalten durchzogen sind. Bei den Kentauren kommen noch ausladende geöffnete schmale Lippen hinzu; Herakles' Lippen sind ebenso geöffnet, aber konventionell gestaltet. Passend dazu ist vor der Kentaurenquadriga ein mit einer ähnlichen Physiognomie ausgestatteter Schauspieler eingefügt, der mit zwei Fackeln in der Hand tanzt.

Auch Nikes Gesichtszüge sind unkonventionell gestaltet: Bei ihr ist die Nase-Stirn-Linie ebenso unterhalb der Augenbrauen geknickt und stark eingezogen, was durch eine starke Beulung der Stirn noch betont wird und unterhalb der Einziehung in einer dicken Stupsnase endet. Ihre Lippen wiederum sind stark wulstig, kragen weit nach vorne aus, was durch die lange Mundlinie in den Gesichtsbereich hinein noch verstärkt wird. Stirnfalten wiederum sind bei der Nike nicht zu

sehen⁷⁶⁵. Im Vergleich mit den anderen bereits behandelten Physiognomien schwarzafrikanischer Figuren ist diejenige der Nike eindeutig als afrikanisch zu identifizieren: Bei ihren Gesichtszügen koinzidieren die durch einen Knick in der Nase-Stirn-Linie erreichte Stupsnase *und* die wulstigen Lippen, die bereits als konstituierend für afrikanische Gesichtszüge angesprochen wurden⁷⁶⁶.

Darin zeigt sich der deutliche Unterschied zwischen ihr und den anderen Figuren der Darstellung: Auch wenn die Nase und die nach vorne auskragenden Lippen durchaus ähnlich sind, sind die Lippen der anderen Figuren gerade nicht wulstig und daher nicht als afrikanisch anzusprechen. Die Stupsnase an sich wiederum ist im Bereich der attischen Ikonographie nichts Ungewöhnliches: Neben den komisch-grotesken Physiognomien taucht sie bspw. auf einer Kylix in Basel⁷⁶⁷ (Abb. 57) auf, an deren linken Rand zwei Kentauren

765 Die „Beule“ auf der Stirn kommt immer wieder bei Darstellungen afrikanischer Physiognomien vor (vgl. z. B. Abb. 59, 60), ebenso bei den komisch-grotesken Physiognomien (Abb. 58).

766 Dazu vgl. S. 129–131.

767 Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. Nr. BS 489. ARV² 454; Beazley Addenda² 242. Für den Hinweis auf dieses Vasenbild danke ich herzlich Manuel Förg.



ren mit Zweigen in der Hand stehen, von denen der linke dem Betrachter seinen Anus zuwendet. Während letzteres auch auf Bildern auftaucht, auf denen sich Figuren „danebenbenehmen“ und dadurch degradiert werden sollen⁷⁶⁸, sind ihre Gesichter sowohl mit den üblichen langen Ohren als auch mit der durch eine Einziehung der Nase-Stirn-Linie erreichten Stupsnase ausgestattet. Der als Pholos benennbare Kentaur in der Mitte des Bildes wiederum hat sich gesittet zum Symposion gelegt und hält ein Rhyton in der linken Hand. Passend dazu ist seine Physiognomie konventionell – d. h. ohne Stupsnase – gestaltet, allein seine langen Ohren geben im Gesicht einen Hinweis auf seinen Pferdekörper. Damit ist er ikonographisch um einiges näher an den hinter ihm ebenfalls zum Symposion lagernden Herakles herangerückt und wird daher mit veränderter Physiognomie dar-

gestellt. Damit wird ein gewisses Gefälle in der Bildkomposition sichtbar: Je weiter die Figuren von der „zivilisierten“ Institution des Symposions entfernt sind, desto eher ist ihre Nase eine Stupsnase. Passend dazu begegnen weitere mit Stupsnasen ausgestattete Figuren in wie auch immer gearteten „Gegenwelten“⁷⁶⁹: so z. B. Satyrn⁷⁷⁰, Gorgoneia⁷⁷¹ oder eben komisch-groteske Physio-

768 Vgl. z. B. eine Kylix in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 71. ARV² 372.29; Beazley Addenda² 225), auf der ein Symposiast seinen Anus zeigt. Dazu vgl. Sutton 2000, 192–193.

769 Ähnlich bereits Keuls 2007, 22. Die „Semantik der Stupsnase“ bei Satyrn ist wunderbar erklärt bei Heinemann 2016, 104–110.

770 Vgl. z. B. das Innenbild einer Kylix in Wien (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 137. ARV 104.1). Zu den Nasen der Satyrn vgl. Heinemann 2016, 104–110.

771 Vgl. z. B. das Gorgoneion auf der Ägis der Athena auf einer Halsamphora in Castle Ashby (Castle Ashby, Inv. Nr. 66, ARV² 1107.4), das im Gegensatz zu den meisten in Frontalansicht wiedergegebenen Bildern in Dreiviertelansicht dargestellt ist und eine Einziehung in der Nase-Stirn-Linie aufweist. Auch die sonst übliche Frontalansicht gibt die Nase nach unten besonders dick wieder, vgl. z. B. eine Amphora in München (München, Staatliche Antikensammlungen,



Abb. 58 Paestanisch rf. Glockenkrater (nicht zugeordnet), um 380–370. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 1661

gnomien, wie sie auf dem Chous in Paris zu sehen sind. Damit sind die Stupsnasen afrikanischer Gesichtszüge durchaus formal in die Nähe dieser Gestalten gerückt – wie später noch genauer ausgeführt werden soll –, keine dieser zeigen aber die für die Konstitution afrikanischer Physiognomien notwendigen wulstigen Lippen. Die afrikanischen Gesichtszüge der Nike auf dem Chous in Paris unterscheiden sich also deutlich von den Gesichtern der übrigen Figuren; beide Gestaltungsarten rekurren auf unterschiedliche Ikonographien⁷⁷².

Dass sich die beiden Arten von Physiognomien voneinander unterscheiden, ist nicht ungewöhnlich; dass sie aber in einer Darstellung miteinander kombiniert wurden, ist umso aufsehenerregender: Während die komisch-verzerrten Züge des Herakles, des Schauspielers und der Kentauren auf den ikonographischen Bereich der sog. Theaterdarstellungen verweisen⁷⁷³, rekuriert

die Physiognomie der Nike auf Bilder schwarzafrikanischer Völker, deren Zugehörigkeit zu verschiedenen Völkern zwar bildintern variabel ist, aber dennoch immer auf einen – wie auch immer gearteten – afrikanischen Kontext verweist. Was aber macht eine afrikanische Nike in einer Theaterdarstellung?

Um die Frage nach der Rolle der mit afrikanischen Gesichtszügen versehenen Nike innerhalb der Darstellung zu beantworten, ist es zunächst wichtig, die Kontexte der im Bild zitierten Theaterdarstellungen mit in die Überlegung einzubeziehen. Wie Gwendolyn Compton-Engle überzeugend aufzeigt, werden komische Schauspieler mittels grotesk-übertriebener Masken mit Stupsnasen, weit geöffneten, beinahe klaffenden Mündern sowie Falten als solche gekennzeichnet. Bekleidet sind sie mit einer Art Ganzkörperanzug mit dickem Bauch und ausladendem Phallos, dem sog. *somation*, über das in den meisten Fällen die übliche Kleidung gezogen wird⁷⁷⁴. Der Faltenwurf auf den Beinen und der Stoffabschluss an den Knöcheln zeigen dies eindeutig an; die Masken wiederum haben keinen expliziten Abschluss zum Gesicht des Schauspielers und sind deshalb nicht auf den ersten Blick als über das Gesicht

Inv. Nr. 2312. ARV² 197.11, 1633; Beazley Addenda² 190; Beazley, Para. 342). Eine Ausnahme ist die konventionelle Ikonographie der Gorgo auf einer Pelike in New York (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 45.11.1. ARV² 1032.55; Beazley Addenda² 318; Beazley, Para. 442).

772 Damit ist den Forschungsmeinungen zu widersprechen, die beide Arten von Physiognomien gleichsetzen, vgl. z. B. Walsh 2009, 236; Compton-Engle 2015, 31.

773 Vgl. z. B. Varakis 2010, 19.

774 Vgl. Compton-Engle 2015, 16–17. Vgl. ebenso Taplin 1993; Foley 2000; Varakis 2010. Detaillierte Forschungsgeschichten finden sich bei Varakis 2010, 17–18; Compton-Engle 2015, 1–3.



Abb. 59.1–2 Apulisch rf. Askos des Felton-Malers, 4. Jh. Ruvo, Museo Jatta, Inv. Nr. 1402



gezogene Masken erkennbar. Dennoch sind die komisch-grotesken Physiognomien aufgrund des explizit gemachten Theaterkontextes sicher als Masken mit übertrieben gestalteten Gesichtszügen zu interpretieren⁷⁷⁵.

Die komische Darstellung der Nike auf dem Chous in Paris ist das einzige Beispiel der attischen Vasenmalerei, in der eine Frau innerhalb eines komisch-grotesken Kontextes auftritt⁷⁷⁶. Deshalb muss hier auf das große Bildrepertoire komischer Schauspieler in der unteritalischen Vasenmalerei zurückgegriffen werden, um die Figur zunächst einordnen und in einem zweiten Schritt interpretieren zu können. Da die Formensprache der unteritalischen Vasenmalerei allerdings grundsätzlich eine andere ist, können die Schauspielerfiguren nur als grobe Referenz gelten und sind nicht in jedem Detail mit der attischen Vasenproduktion vergleichbar. Dennoch sind hier weiterführende Ergebnisse zu erwarten.

Weibliche komische Schauspielerinnen sind auch in der unteritalischen Vasenmalerei sehr selten dargestellt⁷⁷⁷. Bei den meisten handelt es sich um männliche Schauspieler, die sich als Frauen verkleidet haben. So ist die Frau auf einem Glockenkrater in St. Petersburg⁷⁷⁸ (Abb. 58) nur durch ihre

Kleidung als solche zu erkennen. Darunter trägt die Figur ein Somation, das allerdings mit dem der männlichen Körper identisch ist⁷⁷⁹: Die rechte Brustwarze der drei – zwei männlichen und einer weiblichen – Figuren bspw. unterscheidet sich nicht voneinander. Konventionelle Frauenkörper und Masken sind bei einer Darstellung zweier Nymphen oben rechts auf einem Glockenkrater in London⁷⁸⁰ miteinander verbunden. Auch wenn die männlichen Masken bei diesen Beispielen übertriebener gestaltet sind, sind die Gesichtszüge der weiblichen Figuren dennoch eindeutig komisch und damit als Masken zu identifizieren. Am besten wird dies am Beispiel der in Profilansicht gezeigten Nymphe auf dem Londoner Glockenkrater deutlich, die zwar eine Stupsnase hat, deren Mund allerdings weit aufklafft und deren Lippen nicht wulstig sind.

Neben diesen ähnlich wie die männlichen Pendants gestalteten Schauspielerinnen bzw. Frauen darstellenden Schauspielern tauchen im Zusammenhang mit komischen Schauspielern auch Frauen auf, deren Gesichtszüge sich von den gezeigten deutlich unterscheiden: Auf einem Askos in Ruvo⁷⁸¹ (Abb. 59) findet sich inmitten eines

775 Dies wird anhand einer Vorbereitungszone auf ein Theaterstück auf einem Volutenkrater in Neapel (Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. 81673. ARV² 1336.1, 1704; Beazley Addenda² 365; Beazley, Para. 480) deutlich, bei der die Schauspieler die Masken noch in der Hand halten. Das einzige mir bekannte Beispiel einer Maske, bei der die Ränder zu sehen sind, befindet sich vor dem Gesicht einer Frauenfigur auf einem Kelchkrater in Lentini (Lentini, Museo Archeologico, ohne Inv. Nr.; Foley 2000, 297 Abb. 11.10). Dazu vgl. Foley 2000, 296.

776 Bereits Compton-Engle 2015, 28.

777 Compton-Engle 2015, 28.

778 St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 1661.

779 Dazu vgl. auch Foley 2000, 291–192; Compton-Engle 2015, 29.

780 London, British Museum, Inv. Nr. 1849,0620.13. Eine gute Abbildung findet sich online unter <<http://www.britishmuseum.org/collection>> (eingesehen am 18.04.2021).

781 Ruvo, Museo Jatta, Inv. Nr. 1402.

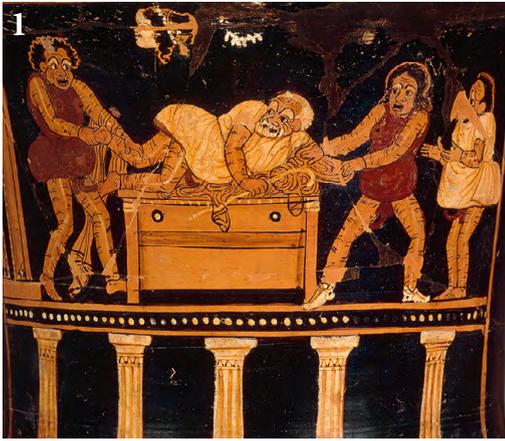


Abb. 60.1–2 Paestanisch rf. Kelchkrater des Asteas, um 350–325. Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 3044

ausgelassenen Reigens von Satyrn und Mänaden ein durch eine Maske und ein Somation deutlich als solcher zu erkennender Schauspieler. Rechts von ihm – neben einem weiteren Satyrn – tanzt eine nackte Frau ohne Somation mit einer Physiognomie, deren Parallelen in der hier behandelten Ikonographie afrikanischer Gesichtszüge zu suchen sind⁷⁸² (Abb. 59.2): Ihre Nase-Stirn-Linie ist unterhalb der Augenbrauen stark eingezogen und endet in einer Stupsnase, während die direkt unter der Nase anschließende Lippenpartie stark wulstig gestaltet ist und weit nach vorne ausragt. Parallel dazu ist auf einem Kelchkrater in Berlin⁷⁸³ (Abb. 60) eine Maske aufgehängt, deren Physiognomie interessanterweise keine komisch-grotesken Züge, sondern eindeutig afrikanische Gesichtszüge aufweist⁷⁸⁴: Man beachte die starke Einziehung der Nase-Stirn-Linie kurz unterhalb der Augenbrauen, die in einer dicken Stupsnase endet, und die wulstigen, durch eine lange Mundlinie betonten Lippen. Dass es sich um eine Frauenmaske handelt, ist anhand der Frisur zu erkennen, deren lange Haare kunstvoll und mit einem schmückenden Haarband mit Perlen versehen hochgesteckt sind.

Anhand der relativ willkürlichen und zugegebenermaßen oberflächlichen Rundschau durch das Personal unteritalischer komischer Theaterdarstellungen, die meistens durch die Angabe eines

Bühnenbodens explizit als solche gekennzeichnet sind⁷⁸⁵, ist zu erkennen, dass neben den mit den üblichen Masken ausgestatteten Frauenfiguren auch einige mit afrikanischen Physiognomien eingestreut sind – eine davon interessanterweise wiederum wie auf dem Kelchkrater in Berlin (Abb. 60) ganz explizit als Maske kenntlich gemacht. Auch wenn die jeweilige künstlerische Ausführung der Figuren der unteritalischen Vasen von der der attischen divergiert, sind die afrikanischen Gesichtszüge dennoch eindeutig als solche zu erkennen. Somit ist die bei der Nike auf dem Chous in Paris als solche erkannte Physiognomie nicht zufällig näher an den Sklavinnenfiguren auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta als an den als komische Masken zu identifizierenden Physiognomien der übrigen Figuren anzusiedeln, sondern sie ist Teil eines zwar seltenen, aber dennoch anhand mehrerer Darstellungen belegbaren Phänomens. Ein Beispiel, bei dem eine männliche Figur im Kontext von Komödiendarstellungen mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet worden wäre, ist mir nicht bekannt.

Wie Compton-Engle plausibel darlegt, operieren Darstellungen männlicher grotesk-komischer Körper auf der Ebene der Differenz vom konventionellen männlichen Körper und setzen das Mittel der Übertreibung spielerisch ins Bild⁷⁸⁶. Bei den seltenen Frauendarstellungen sind ähnliche Differenzierungsstrategien fassbar, die aber eher auf der Basis der Gesichtszüge als auf derjenigen der Körper funktionieren: Zwar ist es mög-

782 Ähnlich bereits Snowden 1976, 176. Auch hier ist die Bezeichnung als „ugly“ (z. B. Keuls 2007, 22 Anm. 17) fehl am Platz, dazu s. S. 59–60.

783 Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 3044.

784 Vgl. dazu die ebenso aufgehängte männliche Maske mit klar komisch-grotesken Zügen auf einem Kelchkrater in New York (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 24.97.104).

785 Vgl. z. B. Abb. 58. 60.

786 Vgl. Compton-Engle 2015, 146. Sie bezeichnet dieses Spielfeld als „productive tension between the comic grotesque and the athletic ideal“, Compton-Engle 2015, 146.

lich, die Figuren mit Somation und weiblicher Kleidung als Frauen verständlich zu machen, das Somation gibt allerdings den männlichen Körper wieder. Ein die Charakteristika des weiblichen Körpers übertreibendes Ganzkörperkostüm ist nicht dargestellt. Ebenso ist die Kombination von komischen Masken mit konventionellen Frauenkörpern ohne Somation möglich; auch hier sind keine übertrieben grotesken Körperformen erhalten. Die spielerische Differenzierung zu konventionellen Körpern kann somit nur durch die Gesichtszüge geschehen; die Körpergestaltung findet keinen Einfluss auf die Art bzw. den Grad der Abgrenzung der komisch-grotesken Masken. Afrikanische Gesichtszüge wiederum sind nur in Kombination mit Frauenkörpern ohne Somation erhalten. So wird der komische Kontext in den drei erhaltenen Beispielen nie durch die Frau mit den afrikanischen Gesichtszügen angezeigt, sondern immer durch die Einstreuung von komischen Schauspielern in den Bildkontext. Dennoch sind die afrikanischen Gesichtszüge auch hier fester Bestandteil des Spiels mit z. T. krassen Abweichungen von Konventionellem: Stellt man die mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattete Nike (**Abb. 55**) in eine Reihe mit dem Askos in Ruvo (**Abb. 59**) und dem Kelchkrater in Berlin (**Abb. 60**), wird deutlich, dass die Ausstattung von Frauenfiguren mit afrikanischen Physiognomien eine weitere Spielart in der Darstellung grotesk-komischer Frauen zu sein scheint, durch die größtmögliche Differenz von konventionellen Frauengesichtern hergestellt werden kann. Dabei spielen Details wie z. B. die Stupsnase der afrikanischen Physiognomien, die auch bei anderen außergewöhnlichen Figuren vorkommt, durchaus mit dem Assoziationspotential mit bspw. den Satyrnasen⁷⁸⁷, sind jedoch primär als Bestandteil der Ikonographie schwarzafrikanischer Völker zu verstehen.

Auch wenn – wie Walsh richtig anmerkt – die Fokussierung auf den großen Mund und die Stupsnase auch bei Masken stattfindet⁷⁸⁸, sind diese dennoch formal von den afrikanischen Gesichtszügen abzugrenzen, die auf eine zwar kleine, aber den-

787 Vgl. z. B. eine Pelike in St. Petersburg (St. Petersburg, Staatliche Hermitage, Inv. Nr. 614. ARV² 288.11; Beazley Addenda² 209; Beazley, Para. 511), auf der der übliche mit afrikanischen Gesichtszügen versehene Kamelführer durch einen Satyr ersetzt wird. Dazu vgl. z. B. Raeck 1981, 167–168 mit Anm. 725.

788 Walsh 2009, 252.

noch belegbare Ikonographie zurückgreifen. Die auf der versuchten Widerlegung der Interpretation als afrikanische Gesichtszüge basierende Deutung von Walsh als „mask-like caricature“⁷⁸⁹ muss dennoch nicht falsch sei: Auch wenn eindeutig afrikanische Gesichtszüge dargestellt sind, ist in manchen Kontexten auf das Darstellungsmittel der afrikanischen Physiognomien zurückgegriffen worden, um ähnliche Bildstrategien wie die Masken zu verfolgen. Die ursprünglich ethnische Kennzeichnung der afrikanischen Physiognomien kann somit die Funktion verlieren, eine schwarzafrikanische Herkunft anzuzeigen. Die bereits aufgeweichten ethnischen Grenzen werden noch durchlässiger, sodass es hier nicht mehr um die Darstellung ethnischer Charakteristika ging, sondern auch in andere Bereiche der Ikonographie führen konnte. Das bedeutet, dass auf dem Chous in Paris freilich keine schwarzafrikanische Nike den Wagen des Herakles steuert, sondern, dass die afrikanischen Gesichtszüge eingefügt wurden, um die Göttin zu karikieren. Die Ähnlichkeit zu den komisch-grotesken Masken half dabei, die afrikanischen Physiognomien als Mittel der Karikatur in komisch-grotesken Kontexten erkennbar zu machen. In diesen Bildern scheinen sie einen ähnlichen Zweck wie die Masken zu erfüllen: Die Schaffung größtmöglicher Differenz, um lächerlich zu machen⁷⁹⁰ und um – wie in dem Fall des Chous in Paris – eine Darstellung als Parodie erkennbar zu machen. Gerade das Zusammenspiel der Masken, des mit Somation wiedergegebenen Schauspielers und der Nike mit den afrikanischen Gesichtszügen in Verbindung mit den starken formalen Ähnlichkeiten mit den gängigen Darstellungen der Apotheose des Herakles lässt die Figuren als Bestandteile einer Parodie ebendieser herakleischen Himmelfahrt erkennen⁷⁹¹.

789 Walsh 2009, 252. Bereits Schefold und Jung identifizieren alle Physiognomien als „komische Masken“, Schefold – Jung 1988, 170.

790 Ähnlich bereits Gruen 2011, 213.

791 Ähnlich bereits Schefold – Jung 1988, 170; Vollkommer 1988, 75; Walsh 2009, 236. Die Interpretation von Schefold und Jung, dass Nike die zukünftige Braut des Herakles Hebe vertrete und der Fackeln tragende Schauspieler eine Parodie üblicher Szenen eines Hochzeitszuges darstelle, ist zwar reizvoll, vgl. Schefold – Jung 1988, 170. Der direkte Vergleich mit einem solchen Bild (z. B. auf einer Loutrophoros in Berlin (Berlin, Pergamonmuseum, Inv. Nr. F 2372)) zeigt aber, dass in dieser Darstellung weder Anspielungen an eine bevorstehende Hochzeit oder Hebe eingefügt sind noch Nike sich wie eine Braut verhält: Sie ist nicht verschleiert und lenkt selbst den Wagen,

Dabei ist ein genderspezifischer Umgang mit afrikanischen Physiognomien in diesen Bildkontexten fassbar: In der unteritalischen Vasenmalerei sind zum einen keine komisch-grotesken Männerfiguren mit afrikanischen Gesichtszügen fassbar, während die Frauenfiguren entweder mit Masken oder mit afrikanischer Physiognomie auftreten können. In der attischen Vasenmalerei allerdings ist keine Frauenfigur mit komisch-grotesker Maske erhalten: Die Nike auf dem Chous in Paris ist das einzige erhaltene Beispiel, bei dem in der attischen Vasenmalerei eine Frauenfigur im Zusammenhang mit einem komisch-grotesken Schauspieler auftritt⁷⁹²; bezeichnenderweise hat sie keine komische Maske auf dem Gesicht, sondern ist mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattet.

Die Einordnung komisch-grotesker Züge in ein antikes Bewertungsgefüge ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden: Die Figuren sind mit negativ besetzten Begriffen wie „eklig“ belegt worden und als Abweichung von der *kalokagathia* gedeutet worden⁷⁹³, beides Termini, die erstens wenig objektiv sind und mit denen zweitens keine weiterreichenden Schlüsse möglich sind⁷⁹⁴. Die Nike auf dem Chous in Paris ist allein hinsichtlich ihres Habitus frei von negativen Darstellungsmitteln. Wie Walsh richtig feststellt, können auch Götter oder Heroen mit komischen Zügen ausgestattet werden, über die man sich dadurch freilich lustig machte, sie aber nicht unbedingt mit einer pejorativen Bildaussage belegte⁷⁹⁵. Ähnlich sind vermutlich die afrikanischen Gesichtszüge innerhalb solcher Bildzusammenhänge zu sehen: Zwar ist die afrikanische Physiognomie Bestandteil einer Karikatur, deren Zweck es ist, die Figur der Lächerlichkeit preiszugeben, doch sind diese nicht durchweg als pejorativ zu verstehen. Ähnlich wie bei den Sklavinnenfiguren auf den Lekythoi in Berlin und Atlanta sind es wiederum die Umgebung bzw. die Charakterisierungsmittel aus anderen Zusammenhängen, die die afrikanischen Gesichtszüge innerhalb negativ besetzter Darstellungskontexte zeigen. Der Frage, ob afrikanische Physiognomien *per se* negativ bewertet

werden, kann man sich nur anhand der Verteilung afrikanischer Gesichtszüge bei Frauenfiguren annähern. Die bewusste Auslassung afrikanischer Physiognomien bei der in einem positiven Licht gezeigten Andromeda im Zusammenhang mit deren Verwendung im Kontext von Sklavinnen und karikativen Bildzusammenhängen lässt dies vermuten, zumal eindeutig positiv besetzte Frauenfiguren mit afrikanischen Physiognomien nicht erhalten sind. Der Terminus „Rassismus“, der im Bezug auf die Darstellung afrikanischer Physiognomien in der attischen Kunstproduktion oftmals benutzt wurde⁷⁹⁶, ist allerdings nicht angebracht, da dieser ein modernes gedankliches Konstrukt beinhaltet, das für die Annäherung an die Funktionsweise attischer Vasenmalerei nicht tragbar ist und durch neuzeitliche Problematiken den Blick auf die Figuren verstellt⁷⁹⁷. Dass die mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestatteten Figuren durchweg positiv und damit auf kultureller Augenhöhe präsentiert wurden, wie es einerseits von einem Teil der Forschung postuliert wurde⁷⁹⁸ und andererseits bei den thrakischen Bildern der Fall war, stimmt zumindest hinsichtlich der Frauenfiguren auch nicht. Allerdings sind im Falle der afrikanischen Gesichtszüge als Bestandteile von Parodien keinerlei ethnische Charakterisierungsmittel wie z. B. Tracht zu sehen⁷⁹⁹. Die ursprünglich ethnische Komponente der afrikanischen Physiognomien ist vielmehr völlig von den ethnischen Sinnzusammenhängen gelöst, sodass es sich hier eben nicht um eine Karikatur eines schwarzafrikanischen Volkes handeln kann⁸⁰⁰. Thema und

was für eine Braut im Hochzeitszug doch recht unüblich ist.

792 Compton-Engle 2015, 28.

793 Varakis 2010, 19. Eine gute Aufstellung bisheriger Forschungsmeinungen findet sich bei Walsh 2009, 245–247.

794 Vgl. auch S. 59–60.

795 Walsh 2009, 246–247.

796 Vgl. z. B. Bérard 2000, 405–406, 408–411; Metzler 2004. Um den modernen Implikationen des Begriffs auszuweichen, wurde der Begriff „Proto-Rassismus“ eingeführt, dazu vgl. Isaac 2004, bes. 503–516; Isaac 2006; Wrenhaven 2011, 107–108.

797 Überlegungen zu möglichen antiken Konzepten von „Rasse“ bzw. „Rassismus“ bei Thompson 1989, 12–20; Rankine 2006, 4–5; Näpel 2011, 89–174.

798 Vgl. z. B. Snowden 1983.

799 Die einzige Darstellung einer Frauenfigur mit pseudo-afrikanischer Tracht findet sich auf einem unteritalischen Calyx-Krater in Berlin (Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. 3237), die als Personifikation der Ethiopia zu verstehen ist. Hier sind keinerlei karikative Absichten zu erkennen.

800 Ähnlich bereits Snowden 1970, ix; Snowden 1976, 245; Snowden 1983, 80; Snowden 2001, 253–254; Gruen 2011, 213. In dieser Hinsicht ist Lloyd A. Thompson zu widersprechen, Thompson 1989, 163–164. Zu auf ethnischen Eigenheiten basierenden Witzen allgemein vgl. Mitchell 2009, 81–86, 301–302; Cohen 2011; Näpel 2011, bes. 366. Mitchell sieht das

Darstellungszweck der afrikanischen Gesichtszüge sind in diesem Fall keine Diffamierung eines bestimmten Volkes, das in einer positiven oder negativen Beziehung zur athenischen Bevölkerung steht, sondern eher die Übertreibung, für die sich die stark von konventionellen Frauenbildern abweichende Physiognomie anscheinend besonders gut eignete. Die formale Ähnlichkeit zu grotesk-komischen Gesichtszügen oder zu Kentauren-, Satyrn- oder Gorgoneionphysiognomien hat allerdings eher mit Darstellungsmitteln als mit einer bewussten Angleichung an die genannten Gestalten zu tun. Deshalb ist es gerade aufgrund moderner alltäglich präsenter Problematiken wichtig, die im Fall der afrikanischen Physiognomien vereinzelt Bilder mit ihren verschiedenen Kontextualisierungen in Verbindung zu bringen und dadurch zu versuchen, die Darstellungen aus sich heraus zu lesen. Daraus entsteht ein deutlich ambivalenteres Bild der Lesarten afrikanischer Gesichtszüge als es mit den Etikettierungen „positiv“ oder „negativ“ möglich wäre.

3.5 Zusammenfassung und zeitliche Einordnung

Thema dieses Kapitels war die sinnhafte Umsetzung spezifischer Schädelformen schwarzafrikanischer Völker in die attische Bilderwelt. Dazu war zunächst die Problematisierung der Begrifflichkeiten in Beschreibung und Umgang mit dem Phänomen der (schwarz-)afrikanischen Physiognomien notwendig, da diese von der Forschung noch nie entsprechend in ihren Hintergründen beleuchtet wurden. Um anschließend den spezifischen Ausprägungen afrikanischer Gesichtszüge in der Bildkunst auf den Grund gehen zu können, war es wichtig, ein belastbares methodisches Gerüst zur zweifelsfreien Erkennung afrikanischer Physiognomien aufzubauen. Deshalb wurde von den mythischen Figuren der Aithiopen ausgegangen, die eine sichere Grundlage für die Argumentation bilden, auch wenn es sich zum Großteil um Männerfiguren handelt, deren Ergebnisse dann später auf die Frauenfiguren übertragen wurden. Memnon, der König der Aithiopen, ist der früheste Aithiope der attischen Vasenmalerei und bilde-

te deshalb den Ausgangspunkt. Interessanterweise ergab die Untersuchung einer Bildserie schwarzfiguriger (meist) Halsamphorai, von denen exemplarisch zwei ausgewählt wurden und auf denen Memnon inmitten zweier aithiopischer Krieger steht, dass Memnon – im Gegensatz zu seinem Gefolge – ohne afrikanische Gesichtszüge und in der konventionellen Ikonographie eines Hoplitens präsentiert wird. Diese auf den ersten Blick widersprüchlich zu seiner ethnischen Herkunft stehende Beobachtung konnte aber anhand des in der attischen Vasenmalerei stark standardisierten Hoplitenschemas erklärt werden, das eine ethnische Kennzeichnung des Kriegers nicht zulässt. Diese standardisierte und dadurch undistinktive Darstellungsweise steht den von der Forschung postulierten Bewertungsmechanismus der bewussten „griechischen“ Darstellung einer afrikanischen Heldenfigur entgegen: Im Vordergrund der Memnon-Bilder mit seinem Gefolge stand kein Gegensatz zwischen äußerlich verschiedenen Volksstämmen, sondern die Figur des Memnon und seine Rolle als Hoplit. Beide Aithiopen wurden ihm beigeordnet, um den durch seine undistinktive Ikonographie nicht erkennbaren Memnon eindeutig zu identifizieren. Die ethnische Kennzeichnung einer Figur ist also – wie bereits bei den Tätowierungen zu sehen war – formbar und kann je nach gewünschter Bildaussage angepasst werden.

Anhand der Bilder des ägyptischen Pharaos Busiris und seines Gefolges konnte gezeigt werden, dass die sowohl in unserer heutigen Wahrnehmung als auch in der ägyptischen Kunst als distinktiv wahrgenommenen schwarzafrikanischen und ägyptischen Volksgruppen fließende Grenzen haben und beide mit (schwarz-)afrikanischen Physiognomien dargestellt werden. Das Ziel der Bilder war eben kein ethnographisches Porträt, sondern vielmehr die ungefähre Lokalisierung der Szene auf dem afrikanischen Kontinent, was durch die sinnhafte Übersetzung afrikanischer Physiognomien in die Bilderwelt erreicht werden konnte. Durch das Zusammenspiel und die unterschiedliche Nivellierung der beiden für afrikanische Gesichtszüge konstitutiven Merkmale – der eingezogenen Nase-Stirn-Linie mit der Verdickung im Bereich der Nasenspitze und der wulstigen sowie eine große Fläche im Gesicht einnehmenden Lippen – konnte innerhalb der Bilder der Fokus auf die aufsehenerregenden Physiognomien oder auf die ethnographischen Ausstattungsdetails bspw. ägyptischer Trachtelemente festge-

Versehen mit afrikanischen Gesichtszügen bereits an sich als karikativ an (Mitchell 2009, 34. 302). Das kommt bei attischen Frauenfiguren nur bei der Nike auf dem Chous in Paris vor, deren parodistische Elemente allerdings nicht auf dem humorvollen Umgang mit schwarzafrikanischen Völkergruppen basieren.

legt werden. Somit waren die unterschiedlichen Ausprägungen der afrikanischen Physiognomien eher der Intensität geschuldet als der intentionalen Darstellung bestimmter afrikanischer Phänotypen. Vielmehr konnte das Versehen mit afrikanischen Gesichtszügen auch hier unabhängig von der tatsächlichen Herkunft fungieren, was keine Nachlässigkeit mit – in unserem Verständnis – festen ethnischen Kategorien bedeutete, sondern immer Mittel zum Zweck war: So konnten innerhalb der Kennzeichnung einer Figur als „fremd“ Präferenzen getroffen werden, ohne bildinterne Widersprüche auszulösen.

Die einzige aus dem Mythos bekannte Aithiopin ist Andromeda, mit deren Betrachtung die Frauenikonographie in den Blick gerückt wurde. Anders als erwartet ist Andromeda mit konventionellen Gesichtszügen ausgestattet und tritt in orientalischer Tracht auf. Anders als bei Memnon, dessen bewusste Nicht-Markierung mit afrikanischen Gesichtszügen in dem standardisierten Hoplitenschema begründet lag, erinnerte die Darstellung der Andromeda zwar an die Ikonographie von Amazonen, ist aber durch ihre Passivität und Wehrlosigkeit nicht an diese angeglichen. Vielmehr war die orientalische Tracht – neben der Ausstattung mit thrakischen Tätowierungen und afrikanischen Physiognomien – als dritte Möglichkeit innerhalb der Kennzeichnung einer Frauenfigur als „fremd“ zu verstehen, auf welche zurückgegriffen wurde, da man anscheinend Andromedas Physiognomie nicht verändern wollte. Im Zusammenhang mit ihrem Vater Kepheus, der ein „griechisches“ Himation, darunter orientalische Tracht und im Gesicht afrikanische Züge aufweist, zeigten sich die Grenzen der eindeutigen ethnischen Zuweisung. Dementsprechend sollten durch die Auswahl der unterschiedlichen Möglichkeiten fremder Kennzeichnung neben der Verkörperung verschiedener Rollenbilder auch bildinterne Bezüge sichtbar gemacht werden. Die Intensität bzw. die bewusste Auslassung afrikanischer Gesichtszüge bei Andromeda, Kepheus und seinem Gefolge offenbarte ein Gefälle, das zumindest im Fall der Andromeda als Bewertungsgefälle erkannt wurde. Eine grundsätzliche und pauschalisierte pejorative Wirkung afrikanischer Gesichtszüge konnte aber ausgeschlossen werden, da bspw. bei Kepheus und Memnons Gefolge keinerlei negative Konnotationen offenbar wurden.

Dass bei Frauenfiguren die Ausstattung mit afrikanischen Gesichtszügen anscheinend um einiges

schwieriger war, machte die Verteilung dieser Form der Kennzeichnung innerhalb der Frauenikonographie deutlich, nach der man erst unter Einbeziehung einer sozialen Ebene fündig wurde. Diese schwarzafrikanischen Sklavinnen sind mit zwei sehr ähnlichen Darstellungen aus insgesamt fünf mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Frauenfiguren vergleichsweise häufig. Die Überschneidung sozialer und ethnischer Kennzeichnungen der Frauenfiguren fungierte dabei als vielschichtige interpretative Charakterisierung der Figuren, die damit über die bloße Benennung als schwarzafrikanische Sklavinnen hinausging. Durch die vertiefte Absetzung von den konventionell gezeigten Herrinnenfiguren zogen die um mehr Details bereicherten Frauen mehr Aufmerksamkeit auf sich und erweiterten damit den ansonsten recht unspektakulären Bildzusammenhang um mehrere Verständnisebenen. Die durch den gebeugten Rücken zur Betonung des zu tragenden Gewichts ins Bild gesetzte Abwertung der Frauen erfolgte allerdings in der Formensprache sozialer Kennzeichnung, auch wenn die Korrelation von gebeugten Rücken bei zusätzlich in ihrer ethnischen Dimension gekennzeichneten Sklavinnenbildern und der bewussten Auslassung dieser expliziten Angabe bei Sklavinnen ohne ethnischen Hintergrund auffiel.

Eine weitere einfachmarkierte Frauenfigur fand sich innerhalb einer mit komischen Elementen aufgeladenen Darstellung der Apotheose des Herakles, innerhalb der eine mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestattete Nike neben Herakles eine Quadriga mit Kentauren lenkt, vor der ein Schauspieler mit Somation und Maske tanzt. Die Unterschiede zwischen den komisch-grotesken Physiognomien der übrigen Figuren und den afrikanischen Gesichtszügen der Nike wurden durch die wulstigen Lippen evident, während die „Stupsnase“ ebenso in anderen Ikonographien vorkam. Die Kombination beider unterschiedlicher Gestaltungsarten ist Teil eines seltenen und neben dem hier behandelten Beispiel auf dem Chous in Paris nur in der unteritalischen Vasenmalerei fassbaren Phänomens, bei dem Frauenfiguren in sog. komischen Theaterdarstellungen statt mit Masken mit afrikanischen Physiognomien ausgestattet wurden. Damit konnten die afrikanischen Gesichtszüge als weitere Spielart in der Darstellung komisch-grotesker Frauen erkannt werden. Dadurch wurde deutlich, dass das ursprünglich ethnische Kennzeichen völlig seinen ethnischen Hintergrund verliert: Es handelte

sich freilich nicht um eine afrikanische, sondern um eine karikierte Nike, was gerade durch die größtmögliche Differenz von konventionellen Frauenfiguren offensichtlich wurde. Dennoch war der Zweck der ironischen Übertreibung keine bewusste Karikatur schwarzafrikanischer Völker, zumal da keine afrikanischen Trachtelemente zu sehen sind.

Daher ist auch die Bewertung der afrikanischen Physiognomien bei Frauenfiguren deutlich ambivalenter zu verstehen, als es durch die Zuweisung an die Pole „positiv“ oder „negativ“ möglich wäre: So lieferte einerseits nur die Verteilung von Frauenfiguren mit afrikanischen Gesichtszügen innerhalb der attischen Vasenmalerei einen Hinweis auf die Frage nach deren Bewertung in der weiblichen Ikonographie: Aussagekräftiger als dass die schwarzafrikanischen Sklavinnen durch soziale Mittel abgewertet wurden, war, dass es – außer der karikierten Nike – keine einfachmarkierten Frauenfiguren ohne soziale Markierungen gibt und damit anscheinend bewusst ausgelassen wurden. Andererseits waren die afrikanischen Gesichtszüge der Nike Bestandteil einer Karikatur, deren Zweck es ist, die Figur lächerlich zu machen, wobei dabei keine bewusste Karikatur schwarzafrikanischer Volksstämme intendiert wurde. Angesichts der bewussten Auslassung der afrikanischen Physiognomie bei der im positiven Licht erscheinenden mythologischen Figur der Andromeda muss dennoch postuliert werden, dass in der attischen Vasenmalerei keine eindeutig positiv besetzte Frau mit afrikanischen Gesichtszügen erhalten ist.

Bezüglich der zeitlichen Einordnung der drei behandelten Frauenfiguren mit afrikanischen Physiognomien ist nicht viel zu erkennen: Die beiden Bilder von schwarzafrikanischen Sklavinnen datieren um die Mitte des 5. Jhs., während die Nike entsprechend ihrer komisch-grotesken Umgebung folgerichtig eher am Ende des Jahrhunderts angesiedelt wird.

Abb. 61 Schnittmengen zwischen den drei physiognomischen Charakterisierungen „Alterszüge“, „Tätowierungen“ und „Afrikanische Physiognomien“

Tätowierungen



Oinochoe in Berlin (Kat. 3)

frag. Krater in Delos (Kat. 2)

Alterszüge



Afrikanische Physiognomien

