

III Doppelmarkierungen und Fälle von Bedeutungs- überschneidung

1 Spektrum der Doppelmarkierungen

Neben den nun in den jeweiligen Einfachmarkierungen behandelten physiognomischen Kennzeichnungen der Alterszüge, Tätowierungen und afrikanischen Physiognomien gibt es Darstellungen, die sich in einer Schnittmenge zwischen zweien dieser Charakterisierungen befinden und hier daher in einem dritten Teil als *Doppelmarkierungen* behandelt werden sollen. Die Überlagerungen und daraus entstehenden Schnittmengen wurden in **Abb. 61** visualisiert.

Unter Berücksichtigung von Wannagats Kriterien einer ethnischen, physischen und sozialen Markierung zur Darstellung von Andersartigkeit⁸⁰¹, zeigt sich, dass beinahe alle dieser Bilder sämtliche dieser drei Kriterien erfüllen. Dementsprechend wird für Figuren, die in diesem Sinne „dreifach markiert“ sind, der Terminus *Dreifachmarkierung* verwendet. Bei der Benutzung dieses Begriffes ist es allerdings unerlässlich, die interne Hierarchisierung der Bildebenen in starke und weniger starke Kennzeichnungen immer miteinzubeziehen, und damit etwaige Überlegungen zur Anzahl der Kombinationsmöglichkeiten eher in den Hintergrund zu stellen. Dennoch kann, wie sich im Folgenden herausstellen wird, die Bildaussage durch die Ergänzung mit weniger starken Kennzeichnungen in vielerlei Hinsicht erweitert werden.

Es zeigt sich, dass die Überschneidung der Tätowierungen und der Alterszüge in einer *Doppelmarkierung* lediglich in einen einzigen Themenbereich führt, der auf den großen, relativ

einheitlichen Komplex der Ammendarstellungen beschränkt ist, in dem diese in zweifacher Hinsicht von der ikonographisch wenig distinktiven konventionellen Frauenfigur abgesetzt werden. In einem zweiten Schritt soll die Schnittmenge der afrikanischen Physiognomien mit den Alterszügen behandelt werden, die vor allem in dionysische Welten führen und zwei schwer einzuordnende Frauenfiguren zum Thema haben wird. In beiden Themenbereichen zeigt sich, dass sich durch die Überlagerungen die jeweiligen Konnotationen der Einfachmarkierungen in den neuen Bildzusammenhängen ergänzen und z. T. neue Bedeutungen bekommen.

⁸⁰¹ Vgl. Kapitel I.

2 Doppelmarkierung mit Alterszügen und Tätowierungen: Ammen und andere Sonderfälle

Die Überlagerung der beiden physiognomischen Charakterisierungsmöglichkeiten der Alterszüge und Tätowierungen erscheint gerade angesichts der gezeigten Darstellungen von wilden, gefährlichen und exotisch-reizenden Frauenfiguren zunächst überraschend, haben doch auf den ersten Blick die alten und gebrechlichen Figuren so gar nichts mit den wehrhaften Thrakerinnenbildern gemein. Doch lehrt auch dieses Beispiel, sich den vorliegenden Bildern nicht von vornherein bewertend zu nähern, sondern zunächst wertneutral nach den einzelnen Merkmalen der Altersikonographie bzw. des ornamentalen Spektrums thrakischer Tätowierungen zu suchen. Fündig wird man bei einem relativ häufigen und in sich vergleichsweise homogenen ikonographischen Schema: demjenigen der Ammenfiguren.

2.1 Die Darstellung von Ammen in Szenen der Trauer um jung Verstorbene

Auf einer fragmentierten Loutrophoros in Athen⁸⁰² (**Abb. 62; Kat. 23**) ist die Prothesis, also die Aufbahrung, einer jungen, mit Stephane⁸⁰³ geschmückten Frau dargestellt, deren Kopf auf reichverzierte Kissen gebettet ist. Um die Kline stehen mehrere Frauen, die sich die langen Haare raufen⁸⁰⁴, während sich hinter der eigentlichen Aufbahrungsszene eine Prozession männlicher Reiter anschließt, die um den Vasenkörper herumführt und am Kopfende der Kline endet⁸⁰⁵. Der Schnitt innerhalb des Bildes verläuft fließend: Der

Schweif des hintersten Pferdes sowie der Mantel seines Reiters überlagern die Szene, die sich am Kopfende der Kline abspielt (**Abb. 62.1–3**): Dort steht eine Frau in gebückter Haltung und bettet den Kopf der Verstorbenen in beide Hände.

Neben der deutlichen Rundung des oberen Rückens⁸⁰⁶ ist sie durch Alterszüge von den ansonsten jungen Frauen der Szene abgesetzt, wie der direkte Vergleich mit dem jungen Gesicht der Verstorbenen (**Abb. 62.4. 62.5**) zeigt. So ist bei der rechten Frau die Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen leicht geknickt⁸⁰⁷ sowie ein Doppelkinn durch eine Beugung in der Verbindungslinie zwischen Hals und Kinn angezeigt. Die ungewöhnliche geschwungene Linie auf der Backe der Frau findet ihre Parallele bei der Gerasdarstellung auf der Pelike in Paris (**Abb. 8.4**) und kann damit als ausgemergelte Backenkontur zu den Charakterisierungsmitteln hinzugezählt werden, die diese Frau als alt kennzeichnen sollen. Es entsteht ein Bild einer alten, gebeugten Frau, deren Darstellung die typischen Merkmale der weiblichen Altersikonographie aufweist.

Anders als die in der Altersikonographie üblicherweise weißen Haare sind die Haare der Frau in dieser Darstellung rot gefärbt⁸⁰⁸, was wiederum

802 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1170. ARV² 512.13, 1657; Beazley Addenda² 252; Beazley, Para. 382.

803 Diese Kopfbedeckung scheint als Brautschmuck gemeint gewesen zu sein, vgl. Keuls 1985, 150; Pfisterer-Haas 2009b, 72; Lee 2015, 226; Rächle 2017, 214.

804 McNiven sieht dies als Trauergestus, vgl. McNiven 2000, 72.

805 Für eine ausführliche Beschreibung der Loutrophoros vgl. Kat. 23.

806 Nach Pfisterer-Haas könnte die gebeugte Haltung auch durch die Handlung der Frau zustandekommen, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 29. Allerdings ist angesichts der weitverbreiteten Darstellungen eines Buckels innerhalb der Altersikonographie die Rundung des oberen Rückenbereichs unmissverständlich als Alterszug zu verstehen, was sich in diesem Fall mit dem fürsorglichen Betten des Kopfes der Verstorbenen ergänzt.

807 Verdeutlicht ist dies hier sogar mit einem zusätzlichen Strich zwischen dem Tränenkanal und der Einziehung in der Nase-Stirn-Linie.

808 Vgl. auch Zimmermann 1980, 194; Bäbler 2005, 73; Gorzelany 2014, 167–168. Viktoria Rächle beschreibt diese als „lichte[...] Haare“, Rächle 2017, 212. Auf Schwarz-Weiß-Abbildungen entsteht tatsächlich dieser Eindruck, da der Schein des rot gebrannten Tonschlickers die Kalotte heller und



der Vergleich mit den schwarzen Haaren der Verstorbenen verdeutlicht und die Haargestaltung damit stark von derjenigen der anderen Figuren absetzt. Im Gegensatz zu den geschlossenen schwarzen Haarflächen dieser sind bei der alten Frau die einzelnen Haarsträhnen fein voneinander unterscheidbar. Dies erinnert stark an den Haarschopf der Thrakerin auf dem Münchener Kolonettenkrater (**Abb. 39.3**), bei dem die rot gebrannten Haare aus verdünntem Tonschlicker

dadurch lichter erscheinen lässt. Vergleicht man allerdings die Farbabbildung mit den Haaren der Thrakerin auf dem Kolonettenkrater in München, wird deutlich, dass dieser Eindruck täuscht und die Haarfülle beider Frauen vergleichbar ist.

ebenfalls einzeln sichtbar waren. Auch wenn rote Haare nicht als untrügliches Zeichen zur Erkennbarkeit von Thrakern dienen, ist diese Übereinstimmung mit der Thrakerinnendarstellung doch auffällig. Außerdem treten rote Haare, wie sie bspw. ohne thrakische Hintergründe bei dem frühen rotfigurigen Kelchkrater in Cerveteri (**Abb. 35**) auftauchen, nie in Bildern alter Frau-

en auf, die durchweg entweder schwarze oder weiße Haare haben.

Ein weiteres ungewöhnliches Motiv findet sich auf dem Doppelkinn der Frau: Hier sind drei parallele schwarze Striche angebracht, die sich auf der Ausbeulung der Linie zwischen Kinn und Halsansatz befinden. Diese gehören nicht zur Darstellungsweise des Doppelkinns: So reicht einerseits bereits die Ausbeulung, um ein Doppelkinn verständlich zu machen; andererseits wird diese Art, ein Doppelkinn darzustellen, nie durch eine zusätzliche Darstellung von Falten ergänzt. Sollte das Doppelkinn wiederum durch die Angabe von Falten erzeugt werden, geschieht dies nie zusammen mit einer Ausbeulung und immer durch Linien, die sich mit der Umrisslinie verbinden, um eine perspektivische Wirkung zu erzielen. Dies verdeutlicht besonders der Vergleich der Doppelkinne auf der Lekythos in London (**Abb. 21.3**) bzw. der Kylix in Boston (**Abb. 19.3**) mit demjenigen der Frau auf der Loutrophoros in Athen. Im Gegensatz zu diesen perspektivischen Linien bleiben die drei kurzen parallelen Striche hier zur Gänze auf der Hautfläche und sind somit als Binnenzeichnung anzusprechen. Anders allerdings als die ebenfalls als Binnenzeichnung zu verstehende Backenkontur findet dieses Motiv keine Parallelen innerhalb der Alterskennzeichnung, sondern wiederum in den Darstellungen von thrakischen Tätowierungen. Parallellinien sind ein häufiges Schema von Tätowierungen und tauchen auf den Körpern von mehreren in dieser Arbeit gezeigten Thrakerinnen auf: Auf der Kehle der Thrakerin auf der fragmentierten Kylix in Athen (**Abb. 38.2**), auf dem Kinn, dem Bein und dem Oberarm der Thrakerin auf Seite A des Kolonettenkraters in München (**Abb. 39.1**) sowie auf den Oberarmen und dem Hals der Thrakerin auf Seite B desselben Kolonettenkraters (**Abb. 39.2**). Aufgrund dieser Parallelen sind die drei Linien auf dem Kinn der Frau nicht als zur Altersikonographie zugehörig, sondern als thrakische Tätowierung zu interpretieren⁸⁰⁹. Somit ist den Einwänden Harald Schulzes zu widersprechen, der sich aufgrund des „Fehlen[s] weiterer Ornamente“ und der „ungewöhnliche[n] Position im Gesicht“ gegen eine Deutung als Tätowierung ausspricht⁸¹⁰. Wie bereits bei der Zusammenschau der

Bilder mit Tätowierungen gezeigt, ist die Menge der Hautornamentierungen nicht relevant für die Bildaussage⁸¹¹; vereinzelte Tätowierungen reichen, um die Frauenfigur als thrakisch auszuweisen⁸¹². Außerdem sind Kinn bzw. Kehle beliebte Anbringungsorte für Tätowierungen⁸¹³.

Somit sind diese zwar zurückhaltenden, aber dennoch als solche erkennbaren Tätowierungen als ethnische Kennzeichnung zu verstehen, die diese Frauenfigur als thrakisch ausweist. Zudem ist der vor den Oberkörper der Frau wehende Gewandsaum des hintersten Reiters des Prozessionszuges mit Zinnenborten versehen⁸¹⁴. Gleich den roten Haaren tauchen Zinnenornamente zwar häufig in thrakischen Zusammenhängen auf, sind aber keine exklusiv thrakischen Kennzeichnungen⁸¹⁵. Das Assoziationspotenzial dieser beiden Bildmittel innerhalb der Darstellung lässt sich allerdings nicht abstreiten.

Zusätzlich dazu ist die Frau mit kurzgeschnittenen Haaren, deren Haarspitzen auf Kinnhöhe sichtbar sind, dargestellt, eine Haargestaltung, die bereits hinreichend als „Sklavinnenfrisur“ identifiziert worden ist⁸¹⁶.

Diese Frau in der Prothesisdarstellung auf der Loutrophoros in Athen ist also in dreifacher Weise – in physischer, sozialer und ethnischer Hinsicht – in einen Kontrast zu konventionellen Frauenfiguren gesetzt, die auch noch innerhalb des Bildzusammenhangs als Referenzfiguren vertreten sind. Auch wenn alle drei Kennzeichnungen ineinandergreifen und sich gegenseitig ergänzen, ist es dennoch wichtig, die verschiedenen Bildmittel, die alle aus den unterschiedlichsten ikonographischen Schemata kommen, zunächst getrennt voneinander zu betrachten, um diese Frauenfigur korrekt einordnen und in einem weiteren Schritt interpretieren zu können. Dies zeigt der bisherige Umgang mit derlei Darstellungen in der Forschung, bei dem es durch die mangelnde Trennung der verschiede-

Falten in Zusammenhang mit dem Doppelkinn (Schulze 1998, 21 Anm. 98) ist durch die bereits genannten Argumente zu entkräften.

811 Vgl. S. 101–102.

812 Vgl. z. B. Abb. 67.

813 Vgl. z. B. Abb. 28.6. 28.9. 28.12. 34.2. 38.2. 39.3. 39.4. 41.4. 41.5.

814 Vgl. Rühfel 1988, 46.

815 Vgl. S. 104–105.

816 Vgl. S. 55–57 mit Anm. 269.

809 Ebenso: Zimmermann 1980, 193–194; Pfisterer-Haas 1989, 27; Pfisterer-Haas 2009b, 72; Tsiafakis 2000, 374. Lee deutet fälschlicherweise die Backenkontur als Tätowierung, vgl. Lee 2015, 226.

810 Schulze 1998, 21 Anm. 98. Seine Interpretation als

nen Kennzeichnungsarten zu Fehlschlüssen gekommen ist, die in diesem Kontext aufgearbeitet werden sollen:

Das häufige gemeinsame Auftreten von kurzgeschnittenen Haaren mit Alterszügen in Ammendarstellungen hat zu der Annahme geführt, dass diese Art von Haargestaltung als „Altfrauenfrisur“⁸¹⁷ und damit als Teil der Altersikonographie zu verstehen sei⁸¹⁸. Wenn diese beiden Kennzeichnungen in einer Figur gemeinsam vorkommen, soll damit aber zu verstehen gegeben werden, dass die als alt charakterisierten Frauenfiguren im sozialen Umfeld von Sklavinnen zu verorten sind⁸¹⁹. Freie alte Frauen wie bspw. Aithra oder die Graien sind nie mit kurzen Haaren dargestellt⁸²⁰; Frauenfiguren, die durch die Kurzhaarfrisuren explizit als Sklavinnen gekennzeichnet werden sollen, sind auch – um nicht zu sagen vor allem – jung. Angesichts des häufigen Vorkommens von Ammenfiguren in Bildzusammenhängen, deren Thema der Verlust eines geliebten Menschens ist, wurden einerseits die Alterszüge mit einer nicht weiter definierten „Trauermimik“⁸²¹ gleichgesetzt⁸²² und andererseits auch die kurzgeschnittenen Haare als Zeichen von Trauer gedeutet⁸²³. Erstens sind die Alterszüge zunächst immer als Kennzeichnungen von Alter und nie als genuine Zeichen von Trauer zu verstehen, da sie auch in Zusammenhängen vorkommen, deren Thema keine Trauerkonnotationen beinhaltet⁸²⁴. Zweiteres lässt sich leicht anhand der Loutrophoros in Athen widerlegen, auf dem die neben der Kline stehende junge Frau sich erstens die langen Haare rauft und zweitens durch diesen Klagegestus eindeutig trauert⁸²⁵.

Doch auch nicht nur hinsichtlich der kurzgeschnittenen Haare ist es zu widersprüchlichen Forschungsmeinungen gekommen: So sieht bspw. Pfisterer-Haas die „Einziehung an der Nasenwurzel, die plumpe Nase selbst und das kleine Kinn“

der Amme auf der Loutrophoros in Athen als soziale Kennzeichnungen⁸²⁶. Der Knick in der Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen und der dadurch entstehende Eindruck einer Haken-nase sind dezidierte Alterszüge und haben keinerlei sozialen Hintergrund. Der Eindruck, den Pfisterer-Haas als „kleine[s] Kinn“ beschreibt, entsteht möglicherweise durch die im Vergleich zur Kinnschuppe breitere und damit präsentere Gestaltung des Zungenbeins zur Konstitution eines Doppelkinns – ebenfalls ein Bestandteil der Altersikonographie. Balbina Bäbler wiederum sieht die Amme auf der Loutrophoros in Athen als „durch ihre Physiognomie und ihr kurzes, rötliches Haar [...] als thrakische Barbarin gekennzeichnete alte Frau“⁸²⁷. Mag dies für die roten Haare – natürlich mit der Einschränkung, dass kurze Haare den sozialen Status als Sklavin anzeigen, – noch zutreffend sein⁸²⁸, so meint Bäbler mit der „Physiognomie“ vermutlich die Abweichungen der Gesichtsgestaltung von derjenigen konventionell gestalteter Frauenfiguren. Bereits im Zusammenhang mit den drei thrakischen Sklavinnen auf der Pariser Hydria wurde auf das Dilemma hingewiesen, dass die Vermischung sozialer und ethnischer Kennzeichnungen in der Interpretation der Bilder zu der Annahme geführt hat, dass eine Grenzziehung zwischen den beiden gar nicht möglich wäre⁸²⁹. Im Fall der Interpretation Bäckers der Amme auf der Loutrophoros in Athen wird dieser Konflikt um eine weitere Ebene vertieft: Die Interpretation der „Physiognomie“ der Amme als ethnischer Zug kam vermutlich vor dem Hintergrund von Gedankenkonstrukten wie dasjenige von fremden Völkern als „Sklaven von Natur aus“⁸³⁰ sowie von seitens der Forschung verwendeten Begriffen wie der der „Sklavenphysiognomie“⁸³¹ zustande. Es handelt sich hierbei somit nicht nur um die willkürliche Gleichsetzung der Bildmittel mit sozialem und ethnischem Hintergrund: Die Bestandteile der aufsehenerregenden „Physiognomie“ der Frau sind ausnahmslos der physischen Altersikonographie zuzuordnen und können weder als soziale Indikatoren eines Sklavenstandes noch als ethnische Herkunftsbezeichnungen dienen.

817 Schulze 1998, 21.

818 Pfisterer-Haas 1989, 10–11. 22; Pfisterer-Haas 1990a, 181. 196; Schulze 1998, 21; Amedick 1999, 33; Brandt 2002, 83; Bäbler 2005, 75.

819 Zu den Sonderfällen vgl. Kapitel III.2.3.

820 Vgl. Abb. 11.1. 13.2. 14.2. 16.3. 17.2.

821 Pfisterer-Haas 1989, 14.

822 Pfisterer-Haas 1989, 12. 14.

823 Harvey 1988, 246; Killet 1994, 27; Schulze 1998, 21; Kreiling 2007, 157. Dazu vgl. auch Oakley 2000, 236.

824 Vgl. z. B. Kapitel II.1.

825 Für diese Darstellung ähnlich bereits Schulze 1998, 21. Leider zieht er keine weiteren Schlüsse daraus.

826 Pfisterer-Haas 1989, 27. Ähnlich auch Heide Mommsen, die „ihre Hakennase“ als Charakterisierungsmittel einer Sklavin deutet, vgl. Mommsen 2010, 40.

827 Bäbler 2005, 73. Ähnlich auch Rühfel 1988, 46.

828 Dazu vgl. S. 165–167.

829 Vgl. S. 109–110.

830 Vgl. dazu Anm. 256 und S. 110.

831 Z. B. Weiler 2007, 475. Dazu vgl. S. 109–110 mit Anm. 560.

Diese Beispiele zeigen, wieviel Verwirrungspotential die Bilder bereithalten, wenn die verschiedenen Charakterisierungen der Figur nicht von ihrem Ursprung her begriffen werden. Somit ist es auch nicht verwunderlich, dass die Zuweisung der Bildmittel an die jeweiligen Ikonographien immer von der Seite her erfolgte, die das Thema der Abhandlung stellt: Pfisterer-Haas legte ihr Augenmerk auf die alten Frauen – und nicht auf die Sklavinnen –, bei Bäbler standen die fremden Thrakerinnen – und nicht Sklavinnen oder alte Frauen – im Fokus. Dies zeigt, wie wichtig es ist, die verschiedenen Charakterisierungen der Figuren zunächst getrennt voneinander in ihren Einfachmarkierungen zu begreifen, um diese dann in einem zweiten Schritt bei Bildern mit Mehrfachmarkierungen überhaupt auseinanderhalten zu können. Erst dann kann überprüft werden, ob auch die in den Bildern mit einfacher Kennzeichnung enthaltenen Bewertungsmechanismen in die Darstellungen, in denen mehrere Charakterisierungsmittel aufeinandertreffen, übernommen oder bewusst umgedeutet wurden. Diese Vorgehensweise zeichnet den methodischen „Trampelpfad“ vor.

Die alte thrakische Sklavin auf der Loutrophoros in Athen ist in der Forschung übereinstimmend als Amme der Verstorbenen interpretiert worden⁸³². Um dies überprüfen zu können, ist zunächst einmal die Frage zu stellen, wie eine Amme im Bild überhaupt erkannt werden kann. Ammen waren in der griechischen Antike fester Bestandteil des athenischen *oikos*. Die Aufgaben einer Amme – τροθός⁸³³ oder τίτην⁸³⁴ in relativ synonyme Verwendung genannt⁸³⁵ – umfassten sowohl das Stillen des Kindes als auch die lebenslange Begleitung desselben in z. T. inniger Vertrautheit, wie Grabinschriften vermuten lassen⁸³⁶. Dabei

war eine Amme bis zum siebten Lebensjahr des Kindes für beide Geschlechter zuständig, wobei die Jungen dann in die Obhut eines Pädagogen⁸³⁷ übergingen und die Mädchen ihre Amme sogar nach ihrer Hochzeit als Begleiterin in den neuen Haushalt mitbringen konnten⁸³⁸. Dies zeigt die enge Beziehung zwischen der Amme und ihrem Schützling. Deshalb ist es umso spannender, dass Ammen in der Regel⁸³⁹ Sklavinnen ethnisch andersartiger Herkunft waren, was durchaus die Frage nach sich zieht, wie es möglich war, dass eine „privilegierte Gesellschaftsschicht“⁸⁴⁰ die doch so wichtige Kindererziehung jemandem anvertraute, der sich sowohl in sozialer als auch in ethnischer Hinsicht von den Eltern des Kindes unterschied. Harald Schulze nennt dies zu Recht ein „paradoxes Phänomen“⁸⁴¹ und versucht es mit der starken Verbundenheit der Amme mit dem Haushalt zu erklären⁸⁴², die auch Gegenstand mehrerer Schriftquellen ist⁸⁴³. Für die ethnische Herkunft der Ammen sind je nach Mode zwar mehrere Orte⁸⁴⁴ überliefert, es ist aber eine besondere Vorliebe für Thrakerinnen zu konstatieren, die als „fleißig“⁸⁴⁵ galten und deren „treuliche Pflege“⁸⁴⁶ gelobt wurde⁸⁴⁷. Außerdem waren sie durch die Präsenz von Thrakern in Athen⁸⁴⁸ erstens schnell und leicht zu bekommen und zweitens bereits mit der athenischen Lebensart und Sprache vertraut⁸⁴⁹.

Aufgrund dieser engen Verbundenheit der Ammen mit ihren Schutzbefohlenen bzw. dem *oikos* ist es kein Wunder, dass auch Ammendarstellungen in die attische Vasenmalerei Eingang gefunden haben. Schwierig ist es allerdings, diese eindeutig im Bild zu erkennen, da das von Schulze

832 CVA Athen (2) Taf. 21–26; Zschietzschmann 1928, 21–26; Zimmermann 1980, 193–194; Frel 1981, 5; Keuls 1985, 149–150; Rühfel 1988, 46; Pfisterer-Haas 1989, 27; Killet 1994, 28–30; Schulze 1998, 21; Amedick 1999, 33; Tsiafakis 2000, 374; Bäbler 2005, 73; Matheson 2009, 197; Pfisterer-Haas 2009b, 72–73; Mommsen 2010, 40; Lee 2015, 226; Walter-Karydi 2015, 327–328; Rächle 2017, 212–214.

833 Von griech. τροθεῖν, „ernähren“, vgl. Schulze 1998, 13.

834 Von griech. τιτθεῖν, „stillen“, vgl. Schulze 1998, 13.

835 Rühfel 1988, 43; Pfisterer-Haas 1989, 16; Schulze 1998, 13; Pfisterer-Haas 2009b, 72.

836 Für eine detaillierte Auflistung von Grabinschriften für Ammen vgl. Bäbler 1998, 282–295.

837 Zu Pädagogen vgl. Schulze 1998, 16–19, 23–24, 68–71; Pfisterer-Haas 2009b, 79–80.

838 Schulze 1998, 15–16; Bäbler 2005, 73.

839 Hilde Rühfel und Pfisterer-Haas beschreiben einzelne Fälle, in denen verarmte „Bürgerinnen“ Ammendienste leisten mussten, vgl. Rühfel 1988, 45; Pfisterer-Haas 1989, 16.

840 Schulze 1998, 18.

841 Schulze 1998, 18.

842 Schulze 1998, 18–19.

843 Dazu vgl. z. B. Rühfel 1988, 47–48.

844 Für eine Auflistung der Herkunftsorte vgl. Schulze 1998, 17–18.

845 Hdt. V 13,3.

846 Anth. Gr. VII 663.

847 Dazu vgl. z. B. Tsiafakis 2000, 366; Bäbler 2005, 65.

848 Vgl. S. 85–86.

849 Rühfel 1988, 45; Bäbler 1998, 37; Schulze 1998, 17–18; Bäbler 2005, 65.

Abb. 63.1–4 Attisch rf. Pyxis des Leningrad-Malers, um 470. Athen, Archaeological Collection of Melidoni Str., Inv. Nr. A1892 (ehem. Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. TE 1623)



aufgestellte Kriterium des „Bezug[s] zu einem oder mehreren Schützlingen“⁸⁵⁰ auch auf andere, in die Kinderbetreuung involvierte Frauen wie bspw. die Mütter⁸⁵¹ zutrifft: Eine Pyxis in Athen⁸⁵² (Abb. 63) zeigt ein sog. Frauengemachbild⁸⁵³, in

das zwei Kinder zwischen mehreren Frauen eingefügt sind. Die sozialen Statusunterschiede der Frauen untereinander sind durch Bildzeichen wie „Sitzen“ bzw. „Stehen“ kenntlich gemacht⁸⁵⁴, sodass hier zwei Herrinnen am rechten und am linken Rand der Frauengruppe ausgemacht werden können. Am unteren Rand der sozialen Skala befindet sich eine Frau, die kleiner als die anderen Frauen ist und eins der Kinder dergestalt auf den Schultern trägt, dass ihr Gesicht beinahe vollständig verdeckt ist⁸⁵⁵. Durch den so stark ins Bild

850 Schulze 1998, 11.

851 Zur Ikonographie von Müttern allgemein: Lewis 2002, 38–42; Petersen – Salzman-Mitchell 2012; Rächle 2017.

852 Athen, Archaeological Collection of Melidoni Str., Inv. Nr. A1892 (ehem. Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. TE 1623). ARV² 572.88BIS; Beazley, Para. 391.

853 Zu sog. Frauengemachbildern allgemein: Moraw 2001.

854 Dazu auch Walter-Karydi 2015, 329.

855 Somit kann nicht ausgemacht werden, ob die Frau

gesetzten sozialen Unterschied ist die Frage, wie die Rollen im Bild verteilt sind, relativ einfach zu beantworten: Die sozial höher gestellten Mütter sitzen in Klismoi und stützen ihre Füße auf Schemeln auf, während die Amme mit der Kindererziehung beschäftigt ist⁸⁵⁶. Deutlich zeigt sich dies am rechten Bildrand, wo vor dem Fußschemel ein Kind krabbelt und seine rechte Hand in Richtung der sitzenden Frau reckt. Diese streckt zwar beide Arme nach dem Kind aus, steht aber weder auf noch bückt sie sich, um das Kind in Empfang zu nehmen. Die einzige Frau, die in dieser Darstellung direkt bei der Kinderpflege und der damit verbundenen Arbeit dargestellt ist, ist die Amme, wodurch die soziale Herabsetzung als mögliches Kriterium zur Unterscheidung von Müttern und Ammen herangezogen werden kann.

Zusätzlich zur sozialen kann auch eine ethnische Kennzeichnung erfolgen, was bei einer Hydria in Cambridge⁸⁵⁷ möglicherweise angedeutet ist. Zwischen einer dritten männlichen Figur und einem Webstuhl sind zwei Frauen und ein Kind dargestellt. Die sitzende Frau, die in Analogie zur Pyxis in Athen als die Herrin und daher als die Mutter des Kindes zu identifizieren ist⁸⁵⁸, übergibt der vor ihr stehenden Frau ein Kind, das die Arme nach ihr ausstreckt. Auch wenn der Fokus in diesem Fall durch das Fehlen bspw. kurzgeschnittener Haare nicht explizit auf das Sklaventum der Frau gerichtet ist, ist doch durch das Sitzen ihrer bildinternen Referenzfigur deutlich, dass sie die Amme des Kindes ist. Das Augenmerk in dieser Darstellung ist jedoch auf etwas anderes gerichtet – auf ihre ethnische Herkunft: In Abgrenzung zum konventionellen Chiton und Himation der Herrin ist sie mit einem langärmeligen, bis auf die Oberschenkel reichenden Obergewand bekleidet, das an den Borten mit einem Zinnenmuster versehen ist. Gerade die langen Ärmel dieses Gewandes tauchen nur als Trachtelemente ethnisch andersartiger Figuren auf⁸⁵⁹ und weisen ihre Trägerin als Fremde aus. Die Ornamentierung mit der Zinnenborste – wiederholt in dem unfertigen, auf dem Webstuhl aufgespannten Stück Stoff⁸⁶⁰

– gibt zusammen mit der schriftlich überlieferten Vorliebe der Athener für thrakische Ammen einen Hinweis darauf, dass hier eine Thrakerin dargestellt sein könnte. Auch wenn diese Art von Ornamentierung trotz des häufigen Auftretens in thrakischen Zusammenhängen nicht als sicheres thrakisches Zeichen gelten kann und die Form des langärmeligen Gewandes in Thrakerinnendarstellungen keine Parallelen findet, macht gerade der Umstand, dass in der attischen Vasenmalerei keine andere Ethnie bei der Kinderpflege dargestellt ist als die der Thraker die Identifikation der Frau als Thrakerin wahrscheinlich⁸⁶¹, auch wenn sie keine Tätowierungen trägt. In Verbindung mit dem durch die sitzende Referenzfigur der Herrin/Mutter angezeigten sozialen Unterschied kann also auch die Kenntlichmachung der ethnischen Herkunft eine einem Kind zugeordnete Frauenfigur als Amme kennzeichnen.

Fehlen beide Bildmittel, wird die Identifikation schwierig: Eine Kylix in Brüssel⁸⁶² zeigt eine Frau, die mit Chiton und Himation bekleidet und einer Binde im Haar einem Kind gegenüber sitzt, das in einer Art Kindersitz hockt. Die beiden sind durch interaktive Gesten – die Frau hat eine Hand erhoben, das Kind beide Hände⁸⁶³ – miteinander in Beziehung gesetzt, die dem Bild einen Eindruck von inniger Verbundenheit geben. Die Frau ist konventionell gestaltet und weder durch bildinterne Bezüge von einer potentiellen Amme abgegrenzt noch durch soziale oder ethnische Markierungen gekennzeichnet. Das heißt allerdings nicht, dass es sich damit um die Darstellung der Mutter han-

kurzgeschnittene Haare hat.

856 Rühfel 1988, 49; Schulze 1998, 23.

857 Cambridge (MA), Harvard University Arthur M. Sackler Museum, Inv. Nr. 1960.342. Eine gute Abbildung findet sich bei Rühfel 1988, 45 Abb. 3.

858 Reeder 1996, 219; Schulze 1998, 22.

859 Vgl. z. B. die Amazone in Abb. 5.1.

860 Rühfel 1988, 46.

861 Anders Schulze, der die Frau als „Barbarin östlicher Herkunft“ (Schulze 1998, 23) benennt und dabei vermutlich v. a. die Langarmhemden der Perser bzw. Amazonen im Kopf hat (vgl. z. B. den Perser auf der Oinochoe in Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 13.196. ARV² 631.38; Beazley Addenda² 272; Beazley, Para. 399), ähnlich z. B. auch Walter-Karydi 2015, 328. Allerdings haben diese nie Zinnenborten; außerdem wäre dies die einzige Darstellung, bei der eine Amazone bzw. Perserin in Zusammenhang mit einem Kind dargestellt wäre. Vielmehr wollte man die Frau eben nicht durch Tätowierungen, sondern durch ihre Kleidung als „ethnisch andersartig“ kennzeichnen, wobei man anscheinend nicht auf die eher aus kriegerischen Bildkontexten bekannte Zeira zurückgreifen wollte und sich mit dieser eher unspezifischen Kleidung behelf. Zur weiteren Diskussion vgl. Lee 2015, 122.

862 Brüssel, Musées Royaux, Inv. Nr. A 890. ARV² 771.1; Beazley Addenda² 287. Eine gute Abbildung findet sich bei Neils 2003, 241 Abb. 42.

863 Es scheint fast, als ob das Kind aus dem Sitz gehoben werden möchte und deshalb beide Arme ausstreckt.



Abb. 64 Attisch sf. Pinax des Sappho-Malers, um 500. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MNB 905

deln muss, da auch sozial untergeordnete Frauen völlig der Konvention entsprechen können: So sind die drei gestikulierenden Frauen im sog. Frauengemach auf der Athener Pyxis zwar auch in Chiton und Himation gekleidet, aber erst durch das Hinzufügen der beiden sitzenden Frauen werden die sozialen Unterschiede offensichtlich⁸⁶⁴. Da auf der Kylix in Brüssel weder eine bildinterne Referenzfigur zur sozialen Einordnung noch ethnische Kennzeichnungen vorkommen, geraten die Möglichkeiten der Unterscheidung an ihre Grenzen, weshalb man nicht eindeutig sagen kann, ob hier eine Amme oder eine Mutter bei der Kinderbetreuung dargestellt ist⁸⁶⁵. Anscheinend steht hier der Aspekt der Kindererziehung im Vordergrund, weshalb es in diesem Fall offenbar nicht wichtig war, genau zu kennzeichnen, von wem diese ausgeführt wird. Gänzlich sicher, ob es sich um eine Amme oder eine Mutter in Verbindung mit einem Kind handelt, kann man sich also nur sein, wenn im Bild selbst soziale oder ethnische Differenzierungsmöglichkeiten auftauchen, die die Amme – ob jung oder alt – von einer konventionellen Frauenfigur abgrenzen⁸⁶⁶.

Die fragliche Frau auf der Loutrophoros in Athen weist die geforderte Verbindung mit einem Schützling – diesmal kein Kleinkind, sondern eine erwachsene Frau – sowie die ethnische und soziale Absetzung auf und ist zusätzlich dazu mit starken Alterszügen versehen. Die Frau ist in diesem Zusammenhang unmissverständlich als Amme anzusprechen und bedarf dadurch nicht mehr der Mutter/Herrin im Bild selbst, um sie als Amme erkennbar zu machen.

Die Identifizierung der Figur als Amme gewinnt an Brisanz, wenn man sich die Platzierung derselben am Kopfende der Kline vergegenwärtigt, eben demjenigen Platz, der traditionell der Person vorbehalten war, die dem Verstorbenen am nächsten stand⁸⁶⁷. Folgt man dem von Viktoria Rächle zu Recht angeführten Beispiel einer schwarzfigurigen Prothesisdarstellung auf einem Pinax in Paris⁸⁶⁸ (Abb. 64), ist diese Person die Mutter, die hier eindeutig durch die Beischrift ausgewiesen wird⁸⁶⁹. Vergleicht man die Gesten der beiden Figuren miteinander, so fallen die Parallelen sofort ins Auge: Auch wenn die schwarzfigurige Mutter vermutlich aus Gestaltungsgründen nicht hinter,

864 Ein ähnliches Beispiel findet sich auf einer Pyxis in Manchester (Manchester, The Manchester Museum, Inv. Nr. 40096. ARV² 931.2; Beazley Addenda² 306).

865 Für die Darstellung der Mutter des Kindes könnte die innige Verbindung der beiden sprechen, wobei diese wie auf der Hydria in Cambridge auch zwischen Amme und Kind möglich ist. Trotz einer Tendenz zur Darstellung einer Mutter ist eine gänzlich sichere Identifikation der Frau auf der Kylix in Brüssel nicht möglich.

866 Damit ist Schulze zu widersprechen, der die „ikono-

graphische[...] Kennzeichnung der Frau als ältere Nichtgriechin“ in Verbindung mit der „innigen Verbundenheit“ als Identifikationsmerkmal für die Amme auf der Loutrophoros in Athen ansieht, vgl. Schulze 1998, 21.

867 Zschietzschmann 1928, 25–26; Pfisterer-Haas 1989, 27.

868 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MNB 905.

869 Vgl. Rächle 2017, 210–211. Dazu auch Pfisterer-Haas 1989, 27.



Abb. 65 Terrakottastatuetten, frühhellenistisch. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. NI 5253

sondern vor dem Kopfende der Kline steht⁸⁷⁰, ist sie dennoch – ebenso wie die rotfigurige Amme – kompositorisch in den Vordergrund gerückt. Wie die Amme bettet auch die Mutter in liebevoller Art und Weise den Kopf des Verstorbenen auf die Kline, eine Geste, die in beiden Bildzusammenhängen den Eindruck von inniger Verbundenheit erzeugt⁸⁷¹. Gerade diese intensive Nähe zwischen der Mutter bzw. der Amme und dem bzw. der Verstorbenen ist in beiden Bildzusammenhängen in

870 Das Bildfeld eines Pinax gehorcht durch die Plattenform naturgemäß anderen Gesetzmäßigkeiten als die runde, umlaufende Komposition auf der Loutrophoros. So gibt es hier im Gegensatz zu dem Pinax keine „Randfiguren“. Die Position hinter dem Kopfende der Kline könnte auf dem Pinax möglicherweise als zu weit abseits des Geschehens verstanden worden sein, weshalb man die Mutter vor der Kline platzierte.

871 Killet 1994, 28; Schulze 1998, 21. Bzgl. der Mutter auf dem Pinax in Paris vgl. Rächle 2017, 211. Zum Körperkontakt mit Verstorbenen vgl. z. B. Rächle 2017, 216–218.

einer – unter Berücksichtigung der jeweiligen technischen Gegebenheiten – ähnlichen Intensität ins Bild gesetzt, was doch angesichts der ethnischen, sozialen und physischen Dreifachmarkierung der Amme auf der Loutrophoros in Athen verwundert. Wieso wird an dieser zentralen Bildstelle die Mutter durch eine alte thrakische Sklavin ersetzt, möchte man doch meinen, dass eine derart als andersartig gekennzeichnete Frau in einer „gut-bürgerlichen“ Umgebung und bei so etwas gesellschaftlich Wichtigem wie einem Begräbnis nicht die Schlüsselrolle übernehmen kann?

Um sich dieser Fragestellung zu nähern, ist es zunächst wiederum wichtig, die jeweiligen Kennzeichnungen getrennt voneinander und erst dann in ihrem Ineinandergreifen zu beobachten. Daher ist zunächst zu fragen, wieso die Amme Alterszüge trägt, sind doch auch junge Ammen dargestellt. An dieser Stelle könnte man – wie bereits bei den Aithradarstellungen geschehen⁸⁷² – wiederum Argumente den Darstellungsrealismus betreffend anführen, wie bspw., dass durch das fortgeschrittene Alter des Schützlings auch die Amme älter sein muss. Diese Annahmen gehen allerdings auch hier nicht auf. Dies zeigt eine Terrakottastatuetten in München⁸⁷³ (Abb. 65), auf der eine mit deutlichen Alterszügen wie Falten, Doppelkinn und hängenden Brüsten ausgestattete Frau gleich zwei kleine Kinder betreut. Diese Art von Terrakotten⁸⁷⁴ können – laut Schulze – deutlich von konventionellen jungen Frauenfiguren mit kleinen Kindern abgesetzt werden, weshalb hier sicher davon ausgegangen werden kann, dass es sich hier um eine alte Amme handelt⁸⁷⁵. Dies bedeutet, dass auch im Medium der Terrakottastatuetten die physische Abweichung von der Konvention ein mögliches Erkennungsmerkmal für eine Amme ist, weshalb diese Statuetten wenn auch nicht zum formalen, dafür umso mehr zum inhaltlichen Vergleich mit alten Ammen auf Vasenbildern herangezogen werden kann. Die Amme ist hier – trotz ihres Alters – mit kleinen Kindern in Beziehung gesetzt, obwohl die in ihrem Alter nicht mehr ausführbare

872 Vgl. S. 47.

873 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. NI 5253.

874 Für einen Überblick zur Forschungsliteratur über diese Statuetten vgl. Schulze 1998, 50 Anm. 314. Vgl. auch Pfisterer-Haas 2009b, 74–79.

875 Schulze 1998, 50–51.

Stilltätigkeit⁸⁷⁶ damit nicht vereinbar ist und man deshalb eigentlich einen erwachsenen Schützling erwarten würde. Dass dies nicht der Fall ist, zeigt, dass das Phänomen „Alter“ auch im Zusammenhang mit Ammenfiguren konstruiert ist und nicht ins Bild gesetzt wird, um realistische Altersbezüge anzuzeigen.

Wie bei den Aithradarstellungen exemplarisch durchgespielt⁸⁷⁷, transportieren Alterszüge einen Sinngehalt, der Konnotationen von Schwäche und Gebrechlichkeit ins Bild setzt. Je nach Intensität, also der Menge und dem Grad der Alterszüge, konnte damit eine Steigerung bzw. bewusste Entschärfung der Dramatik einer Situation erreicht werden. War es bei Aithra noch eine Gefahrensituation, aus der sie von ihren Enkeln gerettet wurde, ist hier das Bildthema die Trauer um den Verstorbenen. Dass diese Schwäche auch in solchen Szenen, die mit Trauer zu tun haben, mit dem Abschiedsschmerz in Wechselwirkung treten kann⁸⁷⁸, zeigt wiederum eine sog. Kriegerabschiedsszene auf einer Amphora in Oxford⁸⁷⁹, auf der drei Figuren einen jungen, bereits gerüsteten Mann verabschieden. Diesmal sind die Figuren nicht durch Beschriften eindeutig benannt, weshalb die Deutung der beiden Frauen als Mutter bzw. Ehefrau durch ihre fehlende ikonographische Altersdifferenzierung offenbleiben muss⁸⁸⁰. Auch hier sind ähnlich wie bei der Kriegerabschiedsszene auf der Bauchamphora in München (**Abb. 15**) der Vater und die (mögliche) Mutter des jungen Mannes nicht auf der gleichen Altersstufe situiert: Der Vater ist im Gegensatz zu den jungen Frauen mit deutlichen Alterszügen wie der gebeugten Haltung, den weißen Haaren, dem Stock und der Stirnglatze ausgestattet. Er hat seinem Sohn die rechte Hand auf die Schulter gelegt und erhebt die Linke zu einem

Redegestus, was zusammen mit dem Blickkontakt zwischen beiden die starke Verbindung zwischen Vater und Sohn anzeigt. Diese Darstellung indiziert, dass durch die Alterszüge in Kriegerabschiedsszenen in besonderem Maße die Dramatik des Abschieds betont wird, da der Sohn, laut Pfisterer-Haas, seinen gebrechlichen alten Vater hinterlassen könnte⁸⁸¹. Für diese Erhöhung des Pathos reichte in dieser Darstellung anscheinend die physische Kennzeichnung des Vaters.

Auch bei der Loutrophoros in Athen ist die Szene mit Abschiedsschmerz und Trauer angereichert: Der Tod der jungen Frau auf der Kline ist bereits eingetreten und nicht eine Möglichkeit wie beim Kriegerabschied. Gerade der Tod in jungen Jahren war in der griechischen Antike besonders schmerzlich, da dadurch einerseits – wie bereits beschrieben – alte, möglicherweise hilflose Eltern hinterlassen wurden und andererseits dem jungen Menschen, wie bspw. Grabinschriften nahelegen⁸⁸², die „Erfüllung des Lebens versagt“⁸⁸³ blieb. Es ist somit auch kein Zufall, dass diese Prothesiszene – wie die meisten rotfigurigen Prothesisdarstellungen – auf einer Loutrophoros zu finden ist⁸⁸⁴, einer Gefäßform, die zum einen als zeremoniales Brautgefäß und im Falle von jung Verstorbenen als Grabgefäß für das rituelle Waschen verwendet wurde⁸⁸⁵. Ebenso wie bei der Kriegerabschiedsszene auf der Halsamphora in Oxford ist auch in diesem Fall eine mit Alterszügen ausgestattete Figur der Träger der größten Emotionalität: Auch wenn sich die jungen, um die Kline versammelten Frauen in Trauer die Haare raufen, ist keine in derartig emotionaler Nähe zur Verstorbenen gezeigt wie ihre alte Amme. Im Zusammenspiel mit der hilflosen Gebrechlichkeit wird dadurch ein anrührendes Bild von tiefer Trauer in einer Intensität vermittelt, wie es durch keine andere Figur auf dieser Loutrophoros übertragen werden kann.

Was passiert, wenn diese Trägerfigur fehlt, zeigt ein Negativbeispiel auf einer Loutrophoros in Paris⁸⁸⁶,

876 Schulze 1998, 100. Vgl. dazu die Darstellung einer stillenden jungen Frau auf einer Hydria in Berlin (Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 2395). Dazu z. B. Bonafante 1997; Sommer – Sommer 2015, 64–69. Vgl. ebenso die Darstellung einer jungen thrakischen Amme mit Tätowierungen beim Stillen auf einem Fragment in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 509,1).

877 Vgl. Kapitel II.1.3.

878 Ähnlich Lewis 2002, 54; Pfisterer-Haas 2009b, 72. Zu alten Figuren in Begräbnisszenen allgemein auch Gorzelany 2014, 170–171. 174.

879 Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 280. ARV² 604.56; Beazley Addenda² 267. Eine gute Abbildung findet sich bei Lewis 2002, 41 Abb. 1.22.

880 Lewis meint einen Altersunterschied zwischen den beiden Frauen in ihrer Kleidung zu erkennen, vgl. Lewis 2002, 40.

881 Pfisterer-Haas 2009a, 34. Zu dem Hinterlassen alter Eltern, die sich dann möglicherweise nicht mehr selbst versorgen können vgl. z. B. Pfisterer-Haas 1989, 14; Amedick 1999, 33; Pfisterer-Haas 2009b, 72.

882 Pfisterer-Haas 2009b, 72.

883 Pfisterer-Haas 2009b, 72.

884 Schulze 1998, 22.

885 Schmidt 2005, 79–85.

886 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 1685. ARV² 1099.46. Eine gute Abbildung findet sich bei Zschietzschmann 1928, Taf. XVIII.111.

auf der ein junger Mann auf der Kline liegt und von mehreren, ihn umringenden jungen Frauen beklagt wird. Am Kopfende steht eine Frau mit kurzen kinnlangen Haaren, die sich mit der linken Hand die Haare rauft, wodurch ihr Gesicht halb durch das Handgelenk verdeckt wird, und die Rechte zur Klage erhebt. Sie ist im Gegensatz zu der alten Amme auf der Loutrophoros in Athen nicht durch Alterszüge charakterisiert. Ein weiterer Unterschied besteht in der Darstellung der Verbindung zu dem Verstorbenen: Die Frau auf der Loutrophoros in Paris steht ein wenig weiter von der Kline weg und beugt sich auch nicht zu dem Verstorbenen hinunter, um seinen Kopf bspw. auf ein Kissen zu betten. Es sollte anscheinend in diesem Zusammenhang keine innige Beziehung gezeigt werden. Die junge Frau ist durch die soziale Kennzeichnung ihrer kurzgeschnittenen Haare von der Darstellung einer konventionellen Frauenfigur abgesetzt und unterscheidet sich somit nicht von den anderen Frauen, die um die Kline herum aufgereiht sind. Wie oben beschrieben, gibt es die Möglichkeit, durch soziale oder ethnische Kennzeichnung in Verbindung mit einem Schützling eine Amme zu charakterisieren und diese so im Bild kenntlich zu machen. Aber handelt es sich deshalb um die Amme des Verstorbenen? Angesichts der Austauschbarkeit mit den anderen bei der Prothesis anwesenden Frauen ist dies nicht zu klären. Es scheint vielmehr so, als ob die Reihe der die Kline umringenden, klagenden Frauen⁸⁸⁷, die zum üblichen Repertoire in Prothesisdarstellungen gehören⁸⁸⁸, in dieser Darstellung auch um den Platz am Kopfende erweitert worden wäre. Dies zeigt, dass die ermittelten Kriterien zur Erkennung einer Amme⁸⁸⁹ zwar eine Möglichkeit darstellen, aber auch immer von Kontext zu Kontext neu überdacht werden müssen, um vorschnelle Zuweisungen zu vermeiden. Durch die fehlende Herausstellung sowohl der innigen Verbindung als auch einer durch Alterszüge als schwach charakterisierten Figur kann in diesem Bild nur wenig Dramatik innerhalb der an sich durchaus anrührenden Situation erzeugt werden.

887 Zimmermann äußert die Vermutung, dass es sich hierbei um professionelle Klagefrauen handelt, vgl. Zimmermann 1980, 193. Aufgrund fehlender gesicherter Darstellungen von Klagefrauen kann diese Frage allerdings nicht zweifelsfrei entschieden werden. Wichtig ist es allerdings, Ammenfiguren und Klagefrauen nicht gleichzusetzen, vgl. z. B. Zimmermann 1980, 192; Renaut 2011, 193.

888 Zschietzschmann 1928, 23–26.

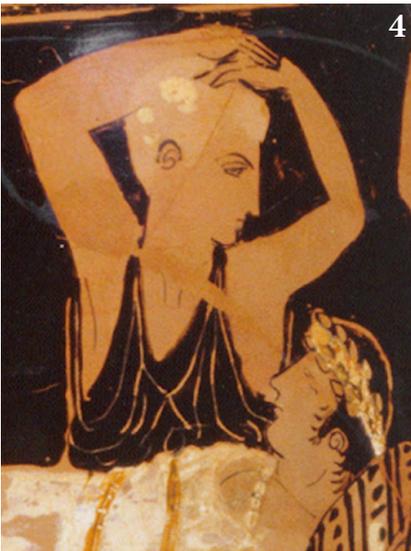
889 Vgl. S. 169–172.

Auf der Loutrophoros in Athen wird also gerade durch den bewussten Einsatz von Alterszügen die Tragik des Abschieds von der Verstorbenen betont – ein Verfahren, das in der Kriegerabschiedszene auf der Halsamphora in Oxford seine Parallele findet. Auch hier führt der alte Vater die Gesten der Zuneigung aus, die in Verbindung mit seinem unübersehbaren Alter die Dimensionen dieses Abschieds zur Schau stellen; die beiden jungen Frauen werden zu Randfiguren. Interessant ist, dass die Amme auf der Loutrophoros in Athen trotz ihrer Rolle als visueller Trägerin der Trauer dafür keine Klagegesten benötigt, die ansonsten alle Frauenfiguren außer ihr ausführen. Selbst die schwarzfigurige Mutter auf dem Pinax in Paris führt die Geste des Bettens nur mit einer Hand aus, um mit der linken Hand einen Klagegestus vollziehen zu können. Darin zeigt sich ein großer Unterschied zwischen der schwarzfigurigen und rotfigurigen Vasenmalerei: Auf dem Pinax in Paris unterscheidet sich die Mutter ikonographisch nur aufgrund ihrer Platzierung und der Geste des Bettens von den anderen anwesenden Frauen; allein durch ihre Beschriftung als Mutter wird die Dimension begreifbar, in der sich ihre Trauer bewegen muss. In der rotfigurigen Vasenmalerei rückt die ikonographische Präsentation der Figur in den Vordergrund, die meistens für sich spricht und daher keiner Beischrift mehr bedarf. Dies erklärt auch, warum an die Stelle der Mutter auf der Loutrophoros in Athen nur die Amme treten konnte: Da Mutterfiguren – mit Ausnahme der Aithra und der Argiope⁸⁹⁰ – nicht alt dargestellt werden können⁸⁹¹, ist ihre Ikonographie anscheinend zu unspezifisch gewesen, um die Dimensionen der Trauer durch die Figur *selbst* und nicht durch die beischriftliche Bezeichnung als Mutter darstellen zu können. Das heißt, dass man auf ein bewährtes Bildzeichen hätte verzichten müssen, das im Kontext von Trauer neben dem Eindruck von Schwäche und Gebrechlichkeit auch die Dramatik von Abschiedsszenen erhöht. Da dies anscheinend aber eine Darstellungsabsicht gewesen ist, konnte nur die Amme diese Funktion übernehmen⁸⁹², die ohne Probleme mit Alterszügen ausgestattet werden konnte. Eine konventionelle Frauenfigur wäre an dieser Stelle zu wenig aussagekräftig gewesen.

890 Dazu vgl. Kapitel II.1.3 und Kapitel III.2.2.1.

891 Pfisterer-Haas 1989, 10; Brandt 2002, 72; Pfisterer-Haas 2009a, 33–34.

892 Ähnlich bereits Amedick 1999, 33; Pfisterer-Haas 2009b, 74.



Ähnlich wie bei den Aithradarstellungen⁸⁹³ ist auch hier die Intensität der Alterszüge und die damit verbundene Steigerung der Dramatik skalarierbar, wie eine Loutrophoros in München⁸⁹⁴ (Abb. 66) zeigt, auf dem ein auf einer Kline liegender junger Mann von mehreren Männern und Frauen betrauert wird. Die beiden physiognomischen Kennzeichnungen der Alterszüge und der Tätowierungen treten in diesem Bild nicht in einer Person vereint auf, sondern werden in kreativer Weise über das Bild verteilt: Neben dem Kopfende der Kline steht eine mit schwarzem Chiton

bekleidete Frau, die beide Arme über dem Kopf in Trauer zusammenschlägt. Durch ihre weißen, kurzen Haare⁸⁹⁵ ist sie als alte Sklavin markiert, wobei ihr Gesicht nicht mit Alterszügen gekennzeichnet ist⁸⁹⁶. Am Fußende der Kline steht eine weitere Frau, deren beide Arme mit je fünf schwarz gebrannten Strichbändern überzogen sind und die aufgrund der ikonographischen Parallelen mit den bereits gezeigten Darstellungen von Thrakerinnen sicher als Tätowierungen identifiziert werden können⁸⁹⁷. Auch diese Frau ist durch ihre kurzgeschnittenen Haare⁸⁹⁸ als Sklavin gekennzeichnet, ebenso wie die mittig vor der Kline stehende, allerdings durch keine physiognomischen Bildzeichen charakterisierte Frau. An der wichtigen Position am Kopfende steht diesmal keine Frau, sondern ein durch seine weißen Haare und den Stock als alt gekennzeichnete Mann, der die Hand in einer Klagegeste zum Kopf geführt

893 Vgl. S. 49–50.

894 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. SS 66. ARV² 1102.1.

895 Auch wenn die Haarspitzen diesmal nicht auf Kinnhöhe, sondern ein wenig weiter oben sichtbar sind, kann diese Frisur auch in Analogie zu der häufig in Prothesisdarstellungen vorkommenden „Sklavinnenfrisur“ dennoch als eben solche interpretiert werden.

896 Pfisterer-Haas 1989, 28.

897 Zimmermann 1980, 194.

898 Vgl. Anm. 895.

hat und entweder der Vater oder der Pädagoge des Verstorbenen sein kann⁸⁹⁹. Dies ist ungewöhnlich, da dieser Platz, wie bereits gezeigt, fast immer von einer Frau ausgefüllt wird⁹⁰⁰. Auch wenn alle drei Frauenfiguren mit charakterisierenden Kennzeichnungen versehen sind, kann es sich nur bei der alten Sklavin am Kopfende der Kline um dessen Amme handeln. Die tätowierte Frau steht zu weit vom Kopfende weg; sie scheint sich zwar wegzudrehen, sieht aber mit zum Mund hochgehaltener Hand zum Verstorbenen hin. Auch die allein durch ihre kurzgeschnittenen Haare gekennzeichnete Frau in der Mitte vor der Kline ist vermutlich eher den klagenden, die Kline umringenden Frauen zuzurechnen, da sie sich vom Kopf des Verstorbenen wegdreht.

Der Vergleich mit der Loutrophoros in Athen zeigt, dass die Menge und der Grad der Alterszüge auch die Intensität der dargestellten Tragik des frühen Todes beeinflussen kann. Die Amme in München erinnert stark an die Darstellung der Aithra auf dem Volutenkrater in Bologna (**Abb. 14**), deren Alter ebenfalls nur durch weiße Haare angezeigt ist; die Gesichter und die Körper der beiden Frauenfiguren wiederum sind frei von Alterszügen. Die bei der Aithradarstellung bemerkte Rücknahme des Eindrucks der Hilflosigkeit findet ihre Entsprechung bei der Amme auf der Loutrophoros in München im Kontext von Trauer: So ist die Amme in keine direkte Verbindung mit dem Verstorbenen durch bspw. das Betten seines Kopfes gesetzt; auch der Vater/Pädagoge übernimmt diese Aufgabe nicht. Ihre Blickrichtung zeigt zwar nach unten, geht aber oberhalb des Kopfes des Verstorbenen vorbei: Sie sieht ihn gar nicht richtig an. Passend dazu sind die Alterszüge auf der Loutrophoros in München stark zurückgenommen, auch wenn man doch nicht ganz auf sie verzichten wollte. Im Vergleich dazu ist die Darstellung der Amme auf der Loutrophoros in Athen um einiges intensiver und in beinahe liebevoller Detailarbeit ins Bild gesetzt: Dies betrifft sowohl die Gesten und die intime Nähe mit dem Schütz-

ling als auch die Alterszüge, zwei Bildbestandteile, die unmittelbar miteinander zusammenhängen.

Neben den Alterszügen ist die Amme auf der Loutrophoros in Athen ebenfalls durch die ethnische Kennzeichnung der Tätowierungen und ihre den sozialen Status indizierende Frisur charakterisiert. Wenn deren Alterszüge bereits das Bildthema der Trauer und der Tragik des Verlusts unterstreichen konnten, wieso werden dann noch die beiden anderen Merkmale ins Bild gesetzt? Dabei kann die Parallelisierung mit einer Lekythos in Athen⁹⁰¹ (**Abb. 67; Kat. 24**) weiterhelfen, auf der ebenfalls alle drei Kennzeichnungen in einer Figur im Kontext von Trauer vertreten sind. Hier sind zwei weibliche Figuren vor einem kleinen Grabhügel dargestellt, der von einer Loutrophoros bekrönt ist. Links des Grabes steht eine junge, mit langen Locken und einer Art Haarreif im Haar geschmückte Frau, die mit einem Hasen in ihrer Hand spielt⁹⁰². Ihr Blick ruht auf einer knieenden Frau auf der rechten Seite des Grabes, die den Kopf in den Nacken wirft, sich mit der linken Hand die Haare rauft und den rechten Arm langgestreckt nach oben erhebt. Ihr Mund ist leicht geöffnet. Ebenso wie die Amme auf der Loutrophoros in Athen wird diese Frau mehrfach von der bildinternen Referenzfigur der konventionellen Frau abgesetzt: Zum einen gehören die weiße Farbe in den Haaren, die kleinen Höcker in der Nase-Stirn-Linie sowie die Beugung in der Verbindungslinie zwischen Kinn und Halsansatz zur dezidierten Altersikonographie (**Abb. 67.2**). Zusätzlich dazu ist die Frau am linken Unterarm mit zwei schwarzen parallelen Wellenlinien und am linken Unterarm sowie an beiden Oberarmen mit je zwei schwarzen parallelen Strichen ausgestattet; zwei lange Parallellinien finden sich auf dem Hals (**Abb. 67.2. 67.3. 67.4**). Diese Binnenornamentzeichnungen können durch verschiedene Parallelen sicher als thrakische Tätowierungen identifiziert werden⁹⁰³.

Etwas schwieriger einzuordnen sind die in einer schwammiger wirkenden Malweise ausgeführten

899 Pfisterer-Haas 1989, 28–29. Ob nun der Vater oder der Pädagoge dargestellt ist, kann nicht zweifelsfrei festgestellt werden.

900 Pfisterer-Haas meint, dass eine „vergleichbare Zusammensetzung nicht bekannt“ sei, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 28. Es gibt Beispiele von Prothesisdarstellungen, auf denen ein Mann den Platz am Kopfende der Kline einnimmt, wie bspw. auf einer Loutrophoros in Kopenhagen (Kopenhagen, Nationalmuseet, Inv. Nr. 9195. ARV² 519.21; Beazley Addenda² 253; Beazley, Para. 383).

901 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 19355. ARV² 1022.139BIS; Beazley Addenda² 316; Beazley, Para. 441.

902 Zur Rolle von Hasen in Grabszenen vgl. Walter-Karydi 2015, 155.

903 Parallelstriche und Wellenlinien finden sich z. B. auf Abb. 28. 34. 38. 39. 41. Auch die Anbringung am Hals ist nichts Ungewöhnliches, vgl. z. B. Abb. 28.6. 28.9. 28.12. 34.2. 38.2. 39.3. 39.4. 41.4. 41.5.



Binnenlinien zwischen der Nase und dem Kinn der Frau, wobei der oberste, einen Halbkreis formende Strich noch eindeutig als Angabe des Nasenflügels zu verstehen ist. John H. Oakley und William G. Thalmann wollen die weiteren Linien um die Mundpartie als Tätowierungen deuten⁹⁰⁴, was allerdings erst anhand des Fundus der bereits gezeigten Bilder mit Tätowierungen überprüft werden muss: Die Angabe von Tätowierungen vom Kinn den Hals hinunter ist zwar weit verbreitet⁹⁰⁵, die verschwommenen Linien oberhalb der Oberlippe und unter dem Nasenflügel sind aber um einiges untypischer und finden innerhalb der Reihe der thrakischen Tätowierungen keine Parallelen. Auch wenn beide Arten von Binnenzeichnung in derselben Farbe wie die Umrisslinie ausgeführt sind und damit kein farbliches Unterscheidungskriterium ins Bild implementiert wird⁹⁰⁶, sind die

Tätowierungen in dieser Darstellung ansonsten recht linear gehalten und zeugen nicht von der beinahe zitternd-verschwommenen Pinselführung wie bei den Angaben um die Mundpartie. Diese erinnert aber wiederum an die ebenso unklare Ausführung der Falten der Frau auf der Iliupersiparodie auf der Kylix in Boston (**Abb. 19.3**), die sich ebenfalls weit nach oben in Richtung des Mundwinkels ziehen. Abgesehen von den drei Parallelfalten im Nasenbereich findet sich allerdings auch hier keine weitere Binnenzeichnung; oberhalb des Mundwinkels ist die Haut nicht besonders gekennzeichnet. Eine weitere, allerdings der unteritalischen Malerei entstammende Parallele verschafft hier Klarheit⁹⁰⁷: Auf einem

904 Vgl. Oakley 1990, 43; Oakley 2000, 242; Oakley 2004, 164; Oakley 2010, 98; Thalmann 2011, 86.

905 Vgl. z. B. Abb. 39.

906 Ein Beispiel für die bewusst inszenierte Unterscheidbarkeit von der Umrisslinie und der tätowierten Binnenzeichnung in der weißgrundigen Vasenmalerei findet sich auf Abb. 38.

907 Auch wenn die unteritalische Malerei z. T. anderen ikonographischen Regeln folgt wie die attische, soll dieses Beispiel hier herangezogen werden.

Kelchkrater in Cleveland⁹⁰⁸ (**Abb. 68**) ist eine die Medea kinder betrauernde Frau dargestellt, deren Arme mit Winkelmotiven und Punkten aus dick aufgetragenem verdünnten Tonschlicker bedeckt sind, die eindeutig als thrakische Tätowierungen zu klassifizieren sind⁹⁰⁹. Von diesen deutlich abzugrenzen sind die kleinen, weniger linear gemalten Striche im Gesicht der Frau, von denen vor dem Hintergrund der unteritalischen Vasenmalerei⁹¹⁰ die Linien parallel zur Nasenlinie sowie vertikal zum Mundwinkel als Falten definiert werden können. Während erstere Striche vermutlich als Angabe einer Backenkontur gedacht sind⁹¹¹, siedelt sich zweite Linie genau in dem Bereich der verschwommenen Striche oberhalb des Mundwinkels der Frau auf der Lekythos in Athen an. Somit können die zugegeben sehr uneindeutigen Striche möglicherweise als versuchte Angabe von Nasolabialfalten verstanden werden⁹¹². In konventionellen Frauengesichtern sind Nasolabialfalten nie dargestellt, weshalb diese in den Bereich der Altersikonographie zu verweisen sind. Den Schwierigkeiten, dieses ungewöhnliche Phänomen richtig einzuordnen, lässt sich also nur begegnen, indem man die verschiedenen Kennzeichnungen strikt auseinanderhält und die Ursprungsikonographien als Grundlage zur Annäherung an diese Darstellung verwendet.

Zudem ist die Frau durch die kurzgeschnittene Wiedergabe ihrer Haare als Sklavin markiert⁹¹³. Dieser Eindruck wird durch den starken Kontrast der beiden Frauen forciert, der die Kleidung, die Haartracht sowie die bildinternen Oppositionen *stehen/knien* und *Ruhe/Aufregung* betrifft⁹¹⁴. In Analogie zu der Loutrophoros in

Athen, bei der die Amme ebenfalls in dreifacher Weise ethnisch, sozial und physisch markiert war, kann diese Frau durch die Hinzufügung eines Schützlings ebenso als Amme desselben identifiziert werden⁹¹⁵.

Die Frau ist bei der Klage am Grab dargestellt und vollführt durch ihre beiden Arme, das Knien sowie das nach oben gerichtete Gesicht starke Trauergesten. Sowohl durch die Lekythos als Bildmedium⁹¹⁶ als auch durch die Einfügung des Grabes und der ausgedrückten Klage ist hier der Kontext des Bildes klar umrissen: Es handelt sich um die Darstellung der Trauer am Grab, die „die besondere Aufmerksamkeit vorführen [sollte], die [die Verwandten] den Toten entgegenbrachten“⁹¹⁷; im Fokus steht also das Andenken der Angehörigen⁹¹⁸. In solchen Darstellungen ist oftmals auch der Verstorbene anwesend: So kann auf der Lekythos in Athen die links neben dem Grab stehende junge Frau als Verstorbene identifiziert werden, wofür auch die Loutrophoros auf dem Grabhügel spricht, wie sie oft auf Gräbern von unverheirateten Frauen platziert wurden⁹¹⁹. Wie bei solchen Darstellungen, die die Verstorbenen und Hinterbliebenen gemeinsam im Kontext eines Grabes darstellen, üblich, treffen sich die Blickrichtungen

908 Cleveland, Museum of Art, Inv. Nr. 19.1.

909 Vgl. z. B. das Fragment der jungen stillenden thrakischen Amme in London (London, British Museum, Inv. Nr. 509,1). Vgl. dazu Anm. 876.

910 Die „Krähenfüße“ an den Augen, der Strich auf der Stirn der Frau sowie die beiden Linien unterhalb der Unterlippe zur Anzeige des Kinns sind in Gesichtern in Dreiviertelansicht der unteritalischen Vasenmalerei üblich und haben nichts mit der Angabe von Falten zu tun. Vgl. z. B. das Gesicht der Amme auf dem Fragment in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 509,1). Dazu vgl. Anm. 876. 909.

911 Vgl. z. B. Abb. 8.4. 17.2. 62.4.

912 Eine eindeutige Angabe derselben findet sich z. B. bei der Geropso auf einem Skyphos in Schwerin (Abb. 73.4), dazu vgl. S. 189–191.

913 Oakley 2000, 242; Oakley 2004, 161; Pfisterer-Haas 2009b, 73; Oakley 2010, 98; Thalmann 2011, 86.

914 Oakley 1990, 43; Thalmann 2011, 86.

915 Oakley 2000, 242; Pfisterer-Haas 2009b, 73; Mommensen 2010, 40. Gegen die Deutung Schmidts als „Klagefrau“ (Schmidt 2005, 68) spricht, dass es keine gesicherten Darstellungen von professionellen Klagefrauen gibt, vgl. dazu Anm. 887. Außerdem spricht das Versehen der Frau mit Tätowierungen doch für eine Amme, deren oftmals thrakischer Hintergrund einerseits durch zahlreiche Bilder und andererseits durch Schriftquellen belegt ist.

916 Lekythoi wurden als Gefäße für das Salböl im Begräbnisbereich verwendet, weshalb diese oft in Gräbern gefunden werden und meistens mit Bildern geschmückt sind, die in den Begräbnisbereich weisen. Für Lekythen allgemein, vgl. Schmidt 2005, 29–79.

917 Schmidt 2005, 56. Laut Schmidt ist dies neben Bildern der Charakterisierung des Verstorbenen eines von zwei Aussageintentionen der Maler von Lekythen, vgl. Schmidt 2005, 56.

918 Schmidt 2005, 58–59. Wagner-Hasel spricht von Begräbnissen als „gedächtnisstiftende Momente“, vgl. Wagner-Hasel 2011, 29.

919 Vgl. Oakley 1990, 43; Oakley 2000, 242; Sabetai 2009b. Daher ist es denkbar, dass die junge Frau so als nicht verheiratet gekennzeichnet werden sollte, vgl. Schmidt 2005, 68. In eine ähnliche Richtung deutet der Haarreif der Frau, den Schmidt als „bräutlich“ bezeichnet und diesen als eine Anspielung auf die möglicherweise bevorstehende Hochzeit der Frau deutet, vgl. Schmidt 2005, 68.



der beiden Figuren nicht⁹²⁰: Die junge Frau blickt ruhig auf die Amme, während die Amme ihren verstorbenen Schützling nicht zu sehen scheint⁹²¹. Auch wenn die beiden sich nicht berühren oder durch Blicke aufeinander bezogen sind, stehen sie dennoch in inniger Verbindung miteinander, die einerseits durch den Blick der Verstorbenen auf die Amme und andererseits durch die besonders stark ins Bild gesetzte Trauer der Amme entsteht. Außerdem sind keine weiteren Figuren ins Bild gesetzt, was den Fokus der Darstellung allein auf die Beziehung der beiden lenkt.

Hauptthema dieser Lekythos in Athen ist also die als besonders tragisch empfundene Trauer um eine jung Verstorbene, was durch die ins Bild eingestreuten Anspielungen auf den Status der Verstorbenen als unverheiratete junge Frau noch mehr forciert wird. Auch hier ist die Amme Trägerfigur dieser Trauer, auch wenn die alte Frau nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht: Durch ihre Rolle als Empfängerin der Trauer ist die „Hauptperson“ dieser Darstellung klar die

junge Verstorbene. So wird die Amme vielmehr zur Charakterisierung der Verstorbenen verwendet, die die junge Frau – wie Schmidt überzeugend konstatiert – als soziale Figur inmitten von liebenden Angehörigen ausweisen soll⁹²². So steht auch auf dieser Darstellung die Trauer der Hinterbliebenen im Vordergrund. Deshalb ist es umso interessanter, dass zu diesem Zweck – ähnlich wie auf der Loutrophoros in Athen – eine gleich in dreifacher Weise von einer konventionellen Frauenfigur abweichende Amme eingesetzt wird.

Die Rolle der Alterszüge in derlei Darstellungen wurde bereits geklärt; auch hier werden sie eingesetzt, um eine gesteigerte Intensität in der Tragik des Verlustes zu erreichen. Die Rolle der zusätzlichen – auf der Lekythos in Athen doch sehr deutlichen – Ausstattung mit thrakischen Tätowierungen ist allerdings auch hier nicht augenscheinlich. Dafür lohnt ein Blick auf ein Fragment in Athen⁹²³, was zwar nur einen spärlichen Eindruck von der verlorenen Szene liefert, aber doch genug Anhaltspunkte bereithält, um die Darstellung als eine Prothesis zu identifizieren. Vor der Kline im Hintergrund sind Teile einer Frauenfigur zu erkennen, die ihren Kopf stark in den Nacken geworfen hat und beide Arme nach oben durchgestreckt⁹²⁴. Ihr Mund ist weit geöffnet. Beide Arme und der Hals der Frau sind mit Wellenlinien, Strichbändern und Tiermotiven geschmückt, die aufgrund der iko-

920 Allgemein dazu vgl. Kunze-Götte 2009.

921 Oakley 2000, 243. Damit ist Elena Walter-Karydi zu widersprechen, die postuliert, dass sich die junge Frau „eher mit dem kleinen Hasen befasst, den sie hält, als dass sie auf ihre Amme achtet“, Walter-Karydi 2015, 155.

922 Schmidt 2005, 68–69. Ähnlich auch Giudice 2015, 7.

923 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 17420. ARV² 519.22; Beazley Addenda² 253. Eine gute Abbildung findet sich bei Zimmermann 1980, 193 Abb. 29.

924 Zimmermann 1980, 194.

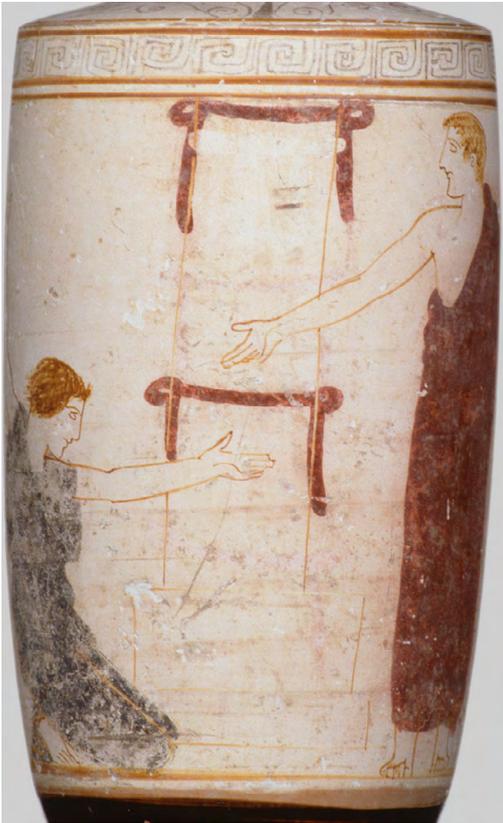


Abb. 69 Attisch wgr. Lekythos des Sabouroff-Malers, um 440. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. SS 76

nographischen Parallelen mit bereits gezeigten Thrakerinnen sicher als thrakische Tätowierungen zu identifizieren sind⁹²⁵. Ihre Haare sind aufgelöst und reichen in Strähnen bis knapp auf die Höhe der Halswirbel. Daher ist zu vermuten, dass die Frau als thrakische Sklavin erkennbar wird. Ob die Frau die Amme des Verstorbenen ist, ist aufgrund des fragmentierten Zustandes leider nicht zu entscheiden. Beide tätowierten Frauen auf dem Fragment und der Lekythos in Athen zeigen ähnliche Gesten und sind somit zu parallelisieren: Während die Amme auf der Lekythos nur ihren rechten Arm mit geöffneter Handfläche nach oben durchgestreckt, sind bei der Frau auf dem Fragment beide Ellenbogen der Frau durchgedrückt. Ver-

925 Zimmermann 1980, 194. Vgl. z. B. Abb. 28. 34. 38. 39. 41. Der Vermutung Saporitis, dass die Tiertätowierung nur beim Heben der Arme zum Vorschein käme und diese damit Bestandteil der Totenklage wäre (Saporiti 2009, 132), muss widersprochen werden, da die Anbringungsorte in den Bildern keinen Anspruch auf einen Bezug zur Realität erheben, sondern bei der Platzauswahl das Kriterium der spektakulären Präsentation im Vordergrund steht. Dazu vgl. S. 88.

gleicht man diese Geste mit dem Rest der gezeigten Trauerdarstellungen, fällt auf, dass bei den üblichen – von Rächle richtig als „hochgradig ritualisiert[...]“⁹²⁶ bezeichneten – Trauergesten die Ellenbogen abgewinkelt sind und die Hand immer mit dem Kopf bspw. zum Haareraufen verbunden ist. Die ausgestreckten Arme dieser beiden Frauen sind daher von den sonst in Trauerdarstellungen üblichen Klagegesten abzusetzen. Die einzige Szene, die annähernd mit dieser Art von Gestik zu vergleichen wäre, findet sich auf einer Lekythos in München⁹²⁷ (Abb. 69), auf der am linken Bildrand eine Frau am Boden kniet und den linken Arm nach vorne streckt sowie den rechten Arm nach oben erhebt. Allerdings ist im Vergleich mit dem Fragment und der Lekythos in Athen der Ellenbogen nicht ganz durchgedrückt; außerdem hebt sie ihr Gesicht nicht nach oben. Die durchgedrückten Ellenbogen in Verbindung mit dem senkrechten Strecken in die Höhe⁹²⁸ und das nach oben gereckte Gesicht scheinen also die entscheidenden Kriterien zu sein. Dennoch ist zu bemerken, dass diese, ebenfalls im Vergleich zu den üblichen Bildern auf der Skala der Ausdrucksstärke höher einzuordnende Geste wiederum nicht von einer konventionellen Frauenfigur, sondern von einer durch die strähnige Kurzhaarfrisur als solche gekennzeichneten Sklavin ausgeführt wird⁹²⁹. Allerdings erreicht sie nicht die Intensität, mit der die Trauer über den Verlust auf dem Fragment und der Lekythos in Athen ins Bild gesetzt wird. Hier gipfelt sie in schier emotionaler Verzweiflung⁹³⁰, eine ausdrucksstarke Gestik, die auf

926 Rächle 2017, 214.

927 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. SS 76. ARV² 845.171; Beazley, Para. 423. Eine gute Abbildung des erhobenen Arms findet sich bei Oakley 2004, 152 Abb. 116.

928 Somit ist diese Geste auch von anderen, nicht mit dem Kopf verbundenen Armgebärden abzusetzen, wie sie bspw. auf einer Lekythos in London (London, British Museum, Inv. Nr. D 62. ARV² 851.273; Beazley Addenda² 297) vorkommen. Hier sind die Ellenbogen zwar durchgedrückt, der Arm zeigt allerdings nicht senkrecht nach oben, sondern nach halb vorne.

929 Die ockerfarbenen Haare der Frau sind aufgrund der starken Polychromie der Lekythos nicht als bedeutsam einzustufen. So sind neben ihren Haaren auch die Tänien auf dem Grab und das Gewand sowie die Haare des ihr gegenüberstehenden Mannes farblich gestaltet.

930 Oakley benennt diesen Eindruck als „vociferously“, vgl. Oakley 1990, 43; Oakley 2000, 242; Mommsen als „exstatische[...] Klage“, vgl. Mommsen 2010, 40. Vgl. auch Matheson 2009, 197.

beiden Darstellungen mit Tätowierungen verbunden ist; weitere Beispiele durchgedrückter, in die Höhe gereckter Arme in Verbindung mit einem nach oben gewandten Gesicht sind mir in Trauerszenen nicht bekannt. Anscheinend musste also auf die Darstellung einer Nicht-Griechin zurückgegriffen werden, um in dieser extremen Art und Weise die Verzweiflung der Trauer ausdrücken zu können. Auch Pfisterer-Haas äußert die Annahme, dass es nur fremden Frauen möglich war, „ihrem Schmerz in einer Art und Weise Ausdruck [zu] verleihen, wie es für die Eltern – zumindest im Bild – nicht schicklich gewesen wäre.“⁹³¹ Dazu passen die erhaltenen Darstellungen von Eltern: Mutterfiguren hätten in Prothesisszenen die Tragik des Verlustes nicht auf diese zugespitzte Art und Weise ausdrücken können, da diese nur in Ausnahmefällen alt dargestellt werden. Für Vaterfiguren gab es zwar die Möglichkeit, diese mit Alterszügen auszustatten, doch sind ihre Trauergesten nicht in dieser extremen Weise überzeichnet⁹³². Aufgrund der schriftlich belegten Vorliebe für thrakische Ammen, die naturgemäß in enger Verbindung zu ihrem Schützling standen, war es nur logisch, die Figur der „Nicht-Griechin“ als Thrakerin zu etablieren, da man diese auch durch das ikonographische Mittel der Tätowierungen relativ leicht in ihrer Herkunft kennzeichnen konnte. So scheinen die Tätowierungen den Figuren auf dem Fragment und der Lekythos in Athen gleichsam die „Berechtigung“ zu geben, ihren Schmerz über den Verlust auf extreme, „ungriechische“ Weise auszudrücken⁹³³.

931 Pfisterer-Haas 2009b, 73. Auch Thalmann äußert die Vermutung, dass es in der Intensität der Trauer anscheinend eine Differenz zwischen Griechen und „Barbaren“ gab, führt dies aber nicht weiter aus, vgl. Thalmann 2011, 86.

932 Vgl. z. B. Abb. 66.2.

933 Timothy J. McNiven geht bei seinen Überlegungen zu Trauergesten und der damit verbundenen „lack of *σφροσύνη*“ zwar nicht auf die Darstellung von Fremden ein, erkennt aber, dass in der Darstellung von alten Männern, Kindern und Frauen beim Trauern auch starke Trauergesten im Gegensatz zu jungen Männern üblich waren, da junge Männer dem Ideal der *σφροσύνη* entsprechen mussten, vgl. McNiven 2000, 71–75. Deshalb scheint auch der Schritt zu Fremden, die natürlich aus griechischer Sicht ebenfalls keine *σφροσύνη* besitzen konnten, nicht zu weit hergeholt. Dazu auch Mommsen 2010. Wagner-Hasel versteht Trauergestärden weniger als individuelle Trauerverarbeitung durch unbeherrschte Emotionalität, sondern eher als „kulturell geformte[n] und kanalisierte[n] Ausdruck von Gefühlen“

Trotz der extremen Gestik sind die Tätowierungen der Frau auf der Lekythos in Athen dezent gehalten. Dies bestätigt wiederum, was bei der Einfachkennzeichnung mit Tätowierungen bereits offensichtlich wurde⁹³⁴. Eine größere Menge der durch die Tätowierungen angezeigten Kennzeichnungen der ethnischen Herkunft führt nicht dazu, dass die Trägerfiguren „thrakischer“ werden. Im Umkehrschluss hat auch eine intensivere Darstellung der Tätowierungen keinen Einfluss auf die Bildaussage. Auf der Lekythos in Athen wird die berührende Tragik zwar durch die Tätowierungen gleichsam „ermöglicht“, die Emotionalität des Bildes entsteht aber durch die Aussagekraft der Gesten und eben nicht durch die Tätowierungen. Die Angabe der Tätowierungen verläuft völlig unabhängig davon und muss daher auch nicht besonders dezidiert ausfallen. Das was zählt, ist die – wertneutrale – Kennzeichnung der ethnischen Herkunft. Das zeigt wiederum die Flexibilität der physiognomischen Charakterisierung der Tätowierungen, die sowohl wilde, gefährliche bzw. exotisch-reizende Frauenfiguren zieren können als auch bei wichtigen gesellschaftlichen Ereignissen wie einem Begräbnis die Berechtigung geben können, den naturgemäß extremen Schmerz, den die Angehörigen empfinden mussten, ins Bild zu setzen. Auch dieses Beispiel zeigt wiederum: Die spezifische Sinnggebung des Zeichens wird jeweils durch den Bildkontext gegeben, die Tätowierungen selbst markieren die Frauen wertneutral als Thrakerinnen.

Diese Art der Bildgestaltung war allerdings nicht zwingend, sondern stellte eine von verschiedenen Möglichkeiten dar: Dies zeigt das Beispiel der Lou-trophoros in München (**Abb. 66**), auf dem die Verbindung von Tätowierungen und Alterszügen zwar auftritt, aber nicht in einer Figur vereint ist. Die mit Tätowierungen versehene Frau ist augenscheinlich betroffen von dem Tod des jungen Mannes

innerhalb eines „gesellschaftliche[n] Akt[es]“, Wagner-Hasel 2000, 84–85. Dazu vgl. auch Rächle 2017, 214. Vor diesem Hintergrund könnte man neben den üblichen Trauergesten auch die beschriebenen, deutlich mit dramatischer Emotionalität aufgeladenen Gebärden durchaus innerhalb dieses gesellschaftlichen Kontextes sehen. Dass sie auf den erhaltenen Bildern nur von „Nicht-Griechinnen“ ausgeführt werden, muss dem nicht entgegenstehen: Möglicherweise war es ihnen als Teil der Gesellschaft möglich, genau diesen Aspekt, den Mütter und Väter in der Bilderwelt nicht leisten konnten, zu verkörpern.

934 Vgl. S. 102.

auf der Kline⁹³⁵, zeigt aber keinerlei Trauergesten. Somit trauern thrakische Frauen in Begräbnisszenen nicht immer auf die gezeigte extreme Art und Weise, im Gegensatz zu den Müttern haben sie allerdings die Möglichkeit dazu und können dadurch neue, spannende Bildelemente in ansonsten stark normative Begräbnisszenen⁹³⁶ integrieren. Dass Tätowierungen in Trauerbildern nichts Ungewöhnliches darstellten, legt zumindest diese darin angelegte Konnotation nahe.

Zusammen mit der sozialen Kennzeichnung als Sklavin waren die Ammenfiguren also in dreifacher Weise von einer konventionellen Frauenfigur abgesetzt. Alle drei Markierungen greifen ineinander und tragen jeweils mit eigenen transportierten Bildkonnotationen zur Bildaussage bei: Zum einen unterstreichen die Alterszüge die Tragik eines frühen Todes, was die Einfachmarkierung der Alterszüge mit der Konnotation der Schwäche und Gebrechlichkeit im Zusammenhang mit Trauer um eine weitere Komponente vertieft. Zum anderen erhält die Trägerfigur durch die ethnische Markierung der Tätowierungen, die völlig losgelöst von den bereits gezeigten Bildkontexten der thrakischen Kriegerinnen ohne Probleme ins Bild gesetzt werden können, die Möglichkeit, extremer Trauer um den Verlust Ausdruck zu verleihen. Die soziale Markierung der trauernden Figuren weist die Frauen als Sklavinnen aus, was an sich nicht entscheidend für die Bildaussage ist, da dadurch keine neuen Konnotationen ins Bild gesetzt werden⁹³⁷. Vielmehr war die explizite Kennzeichnung als Sklavin wichtig, um die Figur auch ohne Beischrift eindeutig von der Mutter unter-

scheiden zu können. Zwar hätte die Kennzeichnung als Thrakerin an sich auch dazu ausgereicht, anscheinend wurde darauf aber besonderer Wert gelegt: So tauchen in Trauerszenen – neben konventionellen Frauenfiguren – zwar alte Figuren ohne Tätowierungen und tätowierte Frauen ohne Alterszüge auf; kinnlange Haare sind aber immer vertreten. Da die Amme in einer derart intimen Beziehung zu der Verstorbenen dargestellt ist, war es anscheinend nötig, sie in dreifacher Weise von einer konventionellen Frauendarstellung abzusetzen, um sie zweifelsfrei als Amme identifizieren zu können, und dass so keine Verwechslungsgefahr mit der Mutter bestehen konnte. Dass alle drei Kennzeichnungen in einer Figur vereint sind, ist in Szenen der Lebenswelt nur bei den zwei genannten Beispielen auf der *Loutrophoros* und der *Lekythos* in Athen erhalten. Diese Figuren tauchen beide in Szenen starker Emotionalität auf, die sie durch ihre besondere Aufmachung am besten transportieren können⁹³⁸. Eine Mutterfigur, die als alte thrakische Sklavin ihrer starken Trauer Ausdruck verleiht, ist undenkbar.

2.2 Sonderfälle: Argiope, Geropso und Krommyo

2.2.1 Argiope: Übernahme des Ammenschemas für eine trauernde Mutter?

Eine mögliche Ausnahme findet sich auf einer *Hydria* in Oxford⁹³⁹ (**Abb. 70; Kat. 25**), auf der ein junger Mann mit Schnürstiefeln auf einem Fels sitzt, auf den er sich mit der linken Hand aufstützt und die Rechte zu einem Flehgestus⁹⁴⁰ erhebt⁹⁴¹. Durch das nach unten gerichtete Gesicht sowie die geschlossenen Augen ist er als blind charakterisiert⁹⁴², wodurch er in Verbindung mit

935 Dies legt ihre Geste des Haltens der linken Hand vor den Mund nahe.

936 V. a. die Prothesisszenen sind seit der frühesten erhaltenen Darstellung um 770/760 v. Chr. fester Bestandteil der attischen Vasenmalerei, dazu vgl. Oakley 2004, 76. Auch wenn sich Kleinigkeiten wie das Medium, die Figurenanzahl oder bestimmte Modeerscheinungen im Laufe der Zeit ändern, bleibt die Grundkomposition unverändert, dazu vgl. Oakley 2004, 86 (im Falle der *Lekythoi*). Zu Prothesisszenen allgemein vgl. Zschietzschmann 1928; Oakley 2004, 76–87; Giudice 2015, 1–16.

937 Insofern ist Pfisterer-Haas zu widersprechen, die auch die soziale Kennzeichnung als Sklavin parallel zu den Tätowierungen als Berechtigung zu extremem Trauerausdruck interpretiert, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 100; Pfisterer-Haas 2009b, 73. Figuren, die allein mit sozialer Markierung auftreten, sind m. W. nie in extremen Trauerposen gezeigt, erst die Verbindung mit Tätowierungen – wie bei dem Fragment und der *Lekythos* in Athen der Fall – ermöglicht dies.

938 Möglicherweise liegt eine weitere Darstellungsabsicht darin, die Ammen als „to be perceived of as loving, caring family members“ (Oakley 2000, 246) zu charakterisieren. Dies ist durchaus eine Möglichkeit, m. E. stand aber die intentionale Ausstattung mit zur Trauer „berechtigenden“ Mitteln im Vordergrund. In einer derart wichtigen familiären und gesellschaftlichen Angelegenheit eines Begräbnisses ist den Ammen sicher nicht aus „Gutmenschlichkeit“ der Vorzug gegeben worden.

939 Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. G 291. ARV² 1061.152; Beazley Addenda² 323; Beazley, Para. 445.

940 Vgl. Anm. 138.

941 Für eine detaillierte Beschreibung vgl. Kat. 25.

942 Pfisterer-Haas 1989, 9; Garland 1995, 112.



dem Instrument der Kithara⁹⁴³, das von seinem Schoß fällt⁹⁴⁴, als Thamyris⁹⁴⁵ identifiziert werden kann⁹⁴⁶. Thamyris wurde als Sohn der Nympe

Argiope in Thrakien geboren und war ein berühmter Sänger, bis er in Hybris die Musen zu einem Wettstreit herausforderte⁹⁴⁷. Zur Strafe „blendeten [sie] ihn im Zorn und nahmen / ihm den holden Gesang und die Kunst der tönenden Zither.“⁹⁴⁸ In der Darstellung ist die Blendung bereits erfolgt und die Kithara scheint gerade – nunmehr nutzlos – von seinem Schoß zu kippen. Rechts neben Thamyris steht ruhig eine junge Frau in Chiton und Himation und mit einer Lyra in der linken Hand. Sie kann angesichts der dargestellten Geschichte als Muse erkannt werden⁹⁴⁹, die damit den für Thamyris schlecht ausgegangenen Wettstreit symbolisiert. Links der beiden steht eine weibliche Figur, die beide Arme erhebt und sich in dem aus den Trauerszenen bereits bekannten Klagegestus die kurzgeschnittenen, strähnig aufgelösten Haare rauft, deren Spitzen auf Kinnhöhe sichtbar sind. Der Körper der dadurch als Sklavin ausgewiesenen Figur ist ab kurz oberhalb der

943 Im Gegensatz zur normalen Kithara identifiziert Sherramy D. Bundrick dieses Instrument als eine explizit thrakische Kithara, vgl. Bundrick 2005, 28.

944 Ähnlich Schefold – Jung 1988, 95; Oakley 1990, 21; Garland 1995, 112. Anders Bundrick, der die Kithara als „abandoned instrument lying by his side“ (Bundrick 2005, 130) beschreibt. Die auffallende Schrägstellung der Kithara lässt allerdings einen Kippvorgang vermuten.

945 Neben Thamyris ist auch der Name Thamyris überliefert. Da laut Bundrick ersterer die attische Version des Namens darstellt, wird die Figur im Folgenden mit Thamyris benannt, vgl. Bundrick 2005, 126.

946 CVA Oxford (1) Taf. 32.1; Zimmermann 1980,

188–189; Schefold – Jung 1988, 95; Pfisterer-Haas 1989, 9; LIMC VII,1 (1994) 903 Nr. 16 s. v. Thamyris, Thamyris (A. Nercessian); Bundrick 2005, 130; Renaut 2011, 193.

947 Roscher, ML V (1965) 464–481 s. v. Thamyris (O. Höfer).

948 Hom. Il. 2, 599–600.

949 Pfisterer-Haas 1989, 9; Bundrick 2005, 130.

Hüfte nach vorn gebeugt. Auch wenn dieser Eindruck durch die Gestik der Frau unterstützt wird, ist die Beugung des Oberkörpers durch die Angabe einer kleinen Ausbeulung auf dem unteren Rücken und einer leichten Erhebung kurz oberhalb der Schulterblätter durchaus als intentional zu verstehen. Vor allem die Rundung der Schulterpartie zu einem Buckel in Verbindung mit der Oberkörperbeugung ist eine aus der Altersikonographie bekannte Kennzeichnung⁹⁵⁰. Da der zum Klagegestus erhobene rechte Arm das Gesicht der Frau verdeckt, ist leider nicht zu prüfen, ob sie im Gesicht ebenfalls Alterszüge trägt; allerdings ist die unter dem Unterarm noch sichtbare Nase-Stirn-Linie nicht geknickt. Vergleicht man diese Darstellung mit denjenigen der Aithra auf der Oinochoe in Berlin oder auf der Hydria in Neapel (**Abb. 16.3**), wird deutlich, dass zur Ikonographie einer alten Frau zwar häufig eine Hakennase gehört, ihr Alter aber auch durchaus ohne Einziehung der Nase-Stirn-Linie erkennbar wird. Auch wenn ein Doppelkinn intendiert gewesen wäre, wäre es durch den Arm nicht sichtbar gewesen. Somit muss konstatiert werden, dass die Figur zwar durch ihre Haltung und die daraus resultierenden Rundungen am Rücken durchaus als alte Frau zu deuten ist⁹⁵¹; eine dezidierte Darstellung von Alter war allerdings vom Maler sicher nicht intendiert: Im Vordergrund steht hier der Klagegestus, der anscheinend wichtiger als die Gesichtszüge war.

Dieser Arm ist mit verschiedener Binnenzeichnung in Form von drei umlaufenden Linien um das Handgelenk und mehreren Punkten auf dem Unterarm ornamentiert. Die Parallellinien sind von bspw. den Armreifen auf dem Stamnos in Zürich zu unterscheiden, die einerseits deutlich aus der Begrenzung der Umrisslinie hinausgehen (**Abb. 28.10. 28.12**) und bei denen andererseits – im Fall der linken Thrakerin, deren Striche um den Unterarm innerhalb der Umrisslinie bleiben (**Abb. 28.5**), – die übliche Spiralförmigkeit der Armbänder durch die beiden perspektivisch verkürzten Linien oberhalb der durchgehenden Linie angezeigt ist. Im Gegensatz dazu sind die Striche auf dem Handgelenk der Frau auf der Hydria in Oxford durchgehend und lassen durch die Dreizahl keinerlei Intentionen erkennen, einen spiralförmigen Armreif darzustellen. Auch Kleidungsbornen

sind auszuschließen, da das Gewand der Frau eindeutig schulterfrei ist. Die Punkte auf dem Unterarm sind in einer Anordnung gruppiert⁹⁵² und als Überbleibsel früherer roter Linienführungen zu interpretieren. Beim Malen mit einem Pinsel ergeben sich naturgemäß an Stellen, an denen der Pinsel beim Malvorgang länger verweilt, kleine Kleckse, bei denen punktuell mehr Tonschlicker als beim Rest der Linie aufgetragen wurde. Diese können im Brennvorgang im Gegensatz zum übrigen roten Ornament schwarz werden⁹⁵³. Die daraus resultierenden schwarzen Punkte sind gerade bei nicht optimalem Erhaltungszustand manchmal besser zu sehen⁹⁵⁴. Auch wenn heute noch der Ansatz einer unteren roten Linie erkennbar ist, ist die genaue Form der Zeichnung nicht mehr zu erkennen. Die Identifikation der Binnenornamentik als thrakische Tätowierungen ist also durchaus belastbar⁹⁵⁵. Außerdem ist die Frau mit einem Gewand mit Mittelborte bekleidet, das zwar nicht exklusiv als thrakische Kleidung verwendet wird, zumindest im Fall des Stamnos in Zürich aber in Verbindung mit dem thrakischen Trachtelement der Zeira vorkommt (**Abb. 28.5**)⁹⁵⁶. Möglicherweise wurde durch diese Gewandgestaltung eine weitere assoziative Verbindung zu thrakischen Frauenfiguren geschaffen, was allerdings nur als Vermutung stehen bleiben kann. Somit überlagern sich bei dieser Frau wiederum alle drei Kennzeichnungen, die bereits die Frauenfiguren auf der Loutrophoros und der Lekythos in Athen als alte thrakische Sklavinnen auszeichneten.

In der Forschung wird sie als Argiope, die Mutter des Thamyras, identifiziert⁹⁵⁷. Wenn es sich bei dieser Darstellung aber um eine Mutterfigur handeln sollte, ist doch recht verwunderlich, wie es

952 Zimmermann meint in den Punkten eine Rosette oder ein Tier zu erkennen, vgl. Zimmermann 1980, 189. Vgl. auch die Umzeichnung von Zimmermann (Zimmermann 1980, 189 Abb. 23a).

953 Zu sehen z. B. bei den Zickzackornamenten auf den Armen und den Beinen der Thrakerin auf der Seite A des Kolonettenkraters in München (Abb. 39.1).

954 Vgl. z. B. Abb. 75.3, dazu S. 185.

955 Auch Zimmermann 1980, 188–189; Pfisterer-Haas 1989, 9.

956 Dazu vgl. S. 84.

957 CVA Oxford (1) Taf. 32.1; Zimmermann 1980, 188–189; Schefold – Jung 1988, 95; Pfisterer-Haas 1989, 9; Oakley 1990, 21; LIMC VII,1 (1994) 903 Nr. 16 s. v. Thamyris, Thamyras (A. Nercessian); Bundrick 2005, 130; Renaut 2011, 193.

950 Ein gebeugter Rücken, der sich am unteren Rücken bemerkbar macht, findet sich auch auf Abb. 73.

951 Auch Pfisterer-Haas 1989, 9.

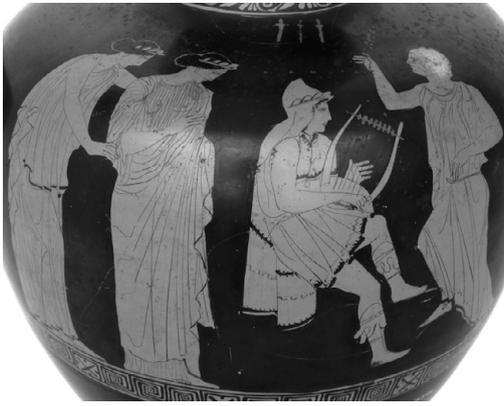


Abb. 71 Attisch rf. Hydria des Phiale-Malers, um 440.
Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. Nr. 16549

möglich war, diese als alte thrakische Sklavin darzustellen. Zur Annäherung an diese Fragestellung muss das Bild auf der Hydria in Oxford zunächst anhand von weiteren Thamyrasdarstellungen kontextualisiert werden: Auf einer Hydria im Vatikan⁹⁵⁸ (Abb. 71) ist Thamyras diesmal in dezidiert thrakischer Tracht mit phrygischer Mütze⁹⁵⁹, Zeira, Stiefeln, Kithara und einem Untergewand mit Zinnenborte dargestellt. Links von ihm stehen zwei junge Frauen in Chiton und Himation, die in Analogie ebenfalls als Musen zu identifizieren sind⁹⁶⁰. Rechts von ihm tritt eine Frau in gegürtetem Peplos mit einem Lorbeerzweig in der rechten Hand mit dem rechten Fuß auf den Felsen. Sie ist durch ihr mit zusätzlichem weißen Farbauftrag gestaltetes Haar und durch die Einziehung der Nase-Stirn-Linie auf der Höhe der Augenbrauen sowie durch das mittels des schrägen Verlaufs der Linie zwischen Kinn und Halsansatz und der kleinen perspektivischen Linie am Halsansatz angezeigte Doppelkinn⁹⁶¹ als alt gekennzeichnet. Ihr Haar ist lockig und hat keine explizit als solche sichtbar gemachten Haarspitzen, weshalb diese Haargestaltung von den üblichen kurzgeschnittenen Sklavinnenfrisuren abzusetzen ist⁹⁶². Die Aus-

stattung mit den deutlichen Alterszügen wird umso interessanter, als dass sie beischriftlich als Argiopo benannt ist⁹⁶³. Dies ist erklärungsbedürftig, da im Normalfall eine Mutter nicht alt dargestellt wird. Wie bereits mehrfach gezeigt, sind Alterszüge nicht dazu da, um realistische Altersbezüge im Bild anzuzeigen, sondern können durch die implizierten Konnotationen der Schwäche und Gebrechlichkeit in Trauerszenen dazu eingesetzt werden, um die Intensität der Tragik der Situation zu steigern. So könnte man in Analogie zu den Aithradarstellungen⁹⁶⁴ – dem einzigen weiteren Fall einer als alt charakterisierten Mutter – vermuten, dass durch die Kennzeichnung der Argiopo als alte Frau ebenfalls Dramatik in die Szene miteingebracht werden soll, die sie, wäre sie jung dargestellt, nicht in dieser Form transportieren könnte. Allerdings ist hier der Agon des Thamyras mit den Musen Bildthema und eben nicht die Blendung⁹⁶⁵. Auch der Lorbeerzweig in der Hand der Argiopo indiziert, dass es sich um einen musischen Agon handelt⁹⁶⁶. Deshalb hat Argiopo zumindest in dieser Darstellung noch keinen Grund zu trauern. Ähnlich sieht es bei einer weiteren Darstellung der Argiopo auf einer Hydria in Neapel⁹⁶⁷ aus, deren Komposition mit der Hydria im Vatikan vergleichbar ist: Auch hier sitzt Thamyras nach rechts gewandt in thrakischer Tracht, phrygischer Mütze und Kithara auf einem Felsen, während rechts von ihm Musen zu sehen sind. Von links eilt mit weit ausgreifendem Schritt eine Frauenfigur herbei, die in der linken, gesenkten Hand einen Lorbeerzweig hält und die rechte in Richtung des Thamyras erhebt. Ihr mit zusätzlichem weißen Farbauftrag gemaltes Haar ist kurzgeschnitten und durch die deutlich sichtbaren Haarspitzen auf Kinnhöhe diesmal deutlich mit den „Sklavinnenfrisuren“ zu

963 Bundryck 2005, 129.

964 Vgl. Kapitel II.1.3.

965 Insgesamt sind fünf Darstellungen des Thamyras erhalten, von denen vier den musischen Agon und eine die bereits erfolgte Blendung zum Thema haben, vgl. Bundryck 2005, 127.

966 Karl Schefold und Franz Jung vermuten, dass der Lorbeerzweig Argiopo als „Schutzflehende“ für ihren Sohn kennzeichnet, vgl. Schefold – Jung 1988, 95. Aufgrund fehlender ikonographischer Parallelen ist diese Interpretation allerdings nicht haltbar. Vielmehr weist bspw. bei den musischen Agonen in Delphi ein Lorbeerzweig den Sieger aus, vgl. DNP VII (1999) 440–442 s. v. Lorbeer (C. Hünemörder).

967 Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. 81531. ARV² 386. Eine gute Abbildung findet sich bei Oakley 1990, Taf. 72B.

958 Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. Nr. 16549. ARV² 1020.92, 1579; Beazley Addenda² 316; Beazley, Para. 441.

959 Die phrygische Mütze verweist ursprünglich in einen orientalischen Kontext, ist hier allerdings eher als Konnotation „fremd“ zu verstehen.

960 Auch wenn das Attribut der Lyra auf der Hydria in Oxford die Interpretation der Frauenfigur als Muse wahrscheinlicher macht, sind die Frauen hier aufgrund des Kontextes auch ohne Lyrai als solche zu verstehen.

961 Zum Doppelkinn vgl. auch Pfisterer-Haas 1989, 9.

962 Vgl. dazu Anm. 269. 498.

parallelisieren. Zusätzlich zu den weißen Haaren sind bei der Frau weitere Elemente der Altersikonographie zu sehen: Ein leicht angedeuteter Knick zieht die Nase-Stirn-Linie auf Augenbrauenhöhe ein und auch die Linie zwischen Kinn und Halsansatz weist – v. a. im Gegensatz zur Kinngestaltung des Thamyras – eine wiederum sehr kleine Beugung auf⁹⁶⁸. In Analogie zu der Hydria im Vatikan kann die Frau auch hier als Argiope benannt werden⁹⁶⁹. Der Vergleich der beiden Argiopendarstellungen macht deutlich, dass die Argiope auf der Hydria in Neapel in ihrer Gestik um einiges aufgeregter wirkt: Ihre rechte Hand ist erhoben⁹⁷⁰ und durch die verhältnismäßig weite Schrittstellung ist angedeutet, dass sie eilig auf das Geschehen zuschreitet. Auch ihre Annäherung von der linken Seite, der Thamyras den Rücken zudreht, spricht dafür. Dadurch ist Argiope auch im Hinblick auf ihr Verhalten in einen Kontrast zu den ruhig stehenden Musen rechts im Bild gesetzt. Vor allem in Anbetracht der Hybris, die Thamyras durch den musischen Agons begeht, und der drohenden Strafe vermittelt die Darstellung den Eindruck, als ob Argiope aufgeregter auf die Szene zueilen würde, um Thamyras von seinem Tun abzubringen⁹⁷¹.

In diesem Kontext würde die Darstellung von Alterszügen durchaus Sinn machen, da sie ein adäquates Mittel wären, um die Hilflosigkeit der Mutter und damit die Tragik der Darstellung anzuzeigen. Vergleicht man die beiden gezeigten Darstellungen, fällt auch auf, dass die Argiope auf der Hydria im Vatikan hinsichtlich der Schrittstellung und des erhobenen Armes⁹⁷² tatsächlich ähnliche Bewegungen wie die Argiope auf der Hydria in Neapel ausführt – wenn auch um einiges weniger ausgeprägt. In Analogie dazu ist diese eben nicht als „herantanzeln[d]“⁹⁷³ oder als Objekt, „an de[m] die Wirkung seiner [Thamyras’, Anm. d. Verf.] Musik vorgeführt wird“⁹⁷⁴, anzusprechen,



Abb. 72 Attisch rf. Amphora der späten Manieristen, um 430. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 1638

sondern als Mutter zu sehen, die ihren Sohn retten möchte. Die Einfügung von Alterszügen fungiert also auch in diesem Bildzusammenhang – ähnlich wie bei den Aithradarstellungen – als Bildmittel, um die Dramatik der Szene durch das Einfügen der alten Mutter des Thamyras steigern zu können⁹⁷⁵. Diese Wirkung verdeutlicht wiederum der Vergleich mit Darstellungen des musischen Agons des Thamyras ohne die Beifügung der Mutter, wie er bspw. auf einer Amphora in St. Petersburg⁹⁷⁶ (Abb. 72) zu sehen ist. Auch hier sitzt ein thrakisch gekleideter Thamyras mit seiner Kithara auf einem Felsen. Diesmal ist er von beiden Seiten mit vier Musen umgeben⁹⁷⁷; die Darstellung der Argiope fehlt. Bildthema ist hier klar der musische Agon ohne die explizite Andeutung der Bestrafung durch die herbeieilende Mutter; im Fokus stehen allein Thamyras und die Musen. Erst durch die Einarbeitung der alten Argiope in den Bildzusammenhang konnte der Darstellung die dramatische Note hinzugefügt werden; ohne ihre Alterszüge hätte sie einerseits nicht in dieser Weise Träger der Emotionalität sein können und wäre andererseits schwerlich von den völlig konventionell gestalteten Musen zu unterscheiden gewesen.

968 Die zwei Striche, die vom Ohr zum Halsansatz führen, haben keine weiteren Parallelen, weshalb ihre Deutung offenbleiben muss.

969 LIMC VII,1 (1994) 903 Nr. 3 s. v. Thamyris, Thamyras (A. Nercessian).

970 Erhobene Arme sind meistens Zeichen von Aufregung, vgl. McNiven 2000, 80–81.

971 Ähnlich bereits Bundrick 2005, 129.

972 Allerdings trägt sie im Gegensatz zur Argiope auf der Hydria in Neapel den Lorbeerzweig in der erhobenen Hand.

973 Pfisterer-Haas 1989, 9.

974 Pfisterer-Haas 1989, 9.

975 In diesem Punkt ist Pfisterer-Haas zu widersprechen, die die Alterszüge der Argiope darin begründet sieht, „um sie als Nichtgriechin und Mutter eines Frevlers zu brandmarken“, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 9. Die Kennzeichnung als Nichtgriechin kann nicht durch Alterszüge erfolgen, sondern nur durch Bildmittel mit ethnischem Hintergrund. Für die negative Charakterisierung der Mutter eines „Frevlers“ durch Alterszüge gibt es keine ikonographische Parallele, wobei hier Aithra als Mutter des Theseus das beste Gegenbeispiel liefert.

976 St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 1638. ARV² 1123.6.

977 LIMC VII,1 (1994) 903 Nr. 4 s. v. Thamyris, Thamyras (A. Nercessian).

Warum die Argoipe auf der Hydria im Vatikan kurzgeschnittene Haare hat, was üblicherweise in den Bereich von Sklavinnen verweist, ist vor allem im Vergleich mit den sämtlich langhaarigen Aithradarstellungen verwunderlich. Was damit ausgedrückt werden soll, wird aus dem Bildzusammenhang zunächst nicht ersichtlich, weshalb die Annäherung an diese Fragestellung erst unter Anschauung der Gesamtheit der in diesem Kapitel behandelten Frauenfiguren versucht werden soll⁹⁷⁸.

Prüft man die gezeigten Beispiele mit der Hydria in Oxford gegen, wird klar, dass hier ein anderer Zeitpunkt im Mythos des Thamyras als bei den anderen Argiopendarstellungen gezeigt wird: Die Blendung ist bereits erfolgt und er ist nicht mehr fähig, die Kithara zu spielen, weshalb sie nicht mehr in seinen Händen liegt. Er muss sie im Schreck der Blendung einfach fallengelassen haben, denn sie scheint gerade von seinem Schoß zu kippen. Somit ist es allein hinsichtlich des Verlaufs der Geschichte eigentlich nicht mehr nötig, dass Argoipe auf die Szenerie zuläuft, um ihren Sohn zu retten. Stattdessen ist die von der Forschung als Argoipe identifizierte Frau zwar auch in Schrittstellung gezeigt, die aufgeregte Geste des erhobenen Armes ist hier allerdings bereits in einen Klagegestus verwandelt: Sie greift sich an den Kopf. Zwar sind die Alterszüge und die kinnlangen, strähnigen Haare Elemente, die bei den übrigen Argiopefiguren ebenso auftauchen können; mit Tätowierungen ausgestattet ist allerdings nur die Frauenfigur auf der Hydria in Oxford⁹⁷⁹. Es bleibt daher die Frage, ob die in physischer, ethnischer und sozialer Hinsicht gekennzeichnete Frau hier tatsächlich als Argoipe anzusprechen

ist. Da hier keine Beischriften vorhanden sind, muss auf der Ebene der Ikonographie gearbeitet werden. Trotz ihrer Identität als Nymphe, welche eigentlich keiner bestimmten Ethnie zugewiesen werden⁹⁸⁰, ist ihr in Thrakien geborener Sohn auf allen erhaltenen Bildern in mehr oder weniger vollständiger thrakischer Tracht gezeigt⁹⁸¹. Somit wäre die Darstellung der Argoipe mit Tätowierungen an sich nicht verwunderlich – schon allein um den geographischen Kontext zu vergegenwärtigen. Da dies allerdings nur auf der Hydria in Oxford erfolgt, muss der Grund für die Ausstattung mit Tätowierungen in einem anderen Zusammenhang stehen.

Vielmehr verweist die in diesem Falle Dreifachkennzeichnung der Frau in einen anderen ikonographischen Kontext: in denjenigen der Ammendarstellungen. Ähnlich wie bei der Prothesisdarstellung auf der Loutrophoros in Athen (**Abb. 62**) oder bei der Amme auf der Lekythos in Athen (**Abb. 67**) ist diese Frau in dreifacher Weise von dem konventionellen Körper einer Frauenfigur abgesetzt, um sie in sozialer, ethnischer und physischer Weise von bspw. den Müttern unterscheiden zu können. Wie bereits gezeigt, eignet sich gerade das Zusammenspiel der drei Kennzeichnungen anscheinend besonders gut, um verzweifelte Trauer darstellen zu können. Deshalb, und auch aufgrund der Beifügung eines Schützlings, ist es denkbar, dass hier statt Argoipe die Amme des Thamyras ins Bild gesetzt ist, um diese Konnotation in das Bild aufzunehmen⁹⁸². Dass eine Amme in einen mythologischen Zusammenhang schlaglichtartig und relativ unabhängig vom

978 Vgl. Kapitel III.2.3.

979 Es gibt eine weitere Darstellung der Argoipe mit Tätowierungen auf einem Volutenkrater in Ferrara (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina, Inv. Nr. 3033. ARV² 1171.1, 1685; Beazley Addenda² 338; Beazley, Para. 459), bei der sie abseits von dem gerade stattfindenden Agon mit angewinkelten, erhobenen Armen vor einem Altar mit Xoana steht. Um den linken Unterarm ist eine Zickzacklinie, zwei Parallelstriche sowie eine Art eierstabförmige Wellenlinie zu einem Hautornament geformt, das von den üblichen aus spiralförmigen Linien bestehenden Armreifen sicher abgesetzt werden kann und daher als thrakische Tätowierung interpretiert werden muss (ähnlich bereits Zimmermann 1980, 190; Pfisterer-Haas 1989, 9). Da der Rest der Figur in einem sehr schlechten Zustand ist, kann über sie keine qualifizierte Aussage getroffen werden, ohne sich in Spekulationen ergehen zu müssen. Dennoch soll diese nicht unerwähnt bleiben. Vgl. auch Anm. 982.

980 Vgl. Roscher, ML I,1 (1965) 501 s. v. Argoipe (H. W. Stoll).

981 Auf der Hydria in Oxford ist Thamyras ikonographisch nur durch die Stiefel als Thraker auszumachen – im Gegensatz zu den anderen Darstellungen, auf denen er mit Stiefeln, *Zeira* und phrygischer Mütze ausgestattet ist.

982 In Analogie dazu könnte auch die als Argoipe benannte Figur auf dem Volutenkrater in Ferrara (vgl. Anm. 979) möglicherweise als Amme interpretiert werden, da sie die einzige ist, die innerhalb der – auch zeitbedingt – stark beruhigten Szene eine Gefühlsregung zeigt, indem sie die Arme zu einer Geste der Aufregung erhebt (dazu vgl. z. B. Abb. 11.1.; damit ist Zimmermann und Bundrick zu widersprechen, die die Armstellung als Gebet interpretieren, Zimmermann 1980, 190; Bundrick 2005, 130). So erinnert die Verbindung einer Amme mit einem Altar bspw. an die Amme der Kinder der Medea auf dem Kelchkrater in Cleveland (Abb. 68). Da der Erhaltungszustand der Figur aber so schlecht ist, kann dies nur eine Vermutung bleiben.

Erzählverlauf eingesetzt werden kann, ist kein Einzelfall, wie der bereits behandelte lukanische Kelchkrater in Cleveland (**Abb. 68**) verdeutlicht. Auch hier tritt eine dreifach gekennzeichnete Amme auf, die in der Erzählung streng genommen eigentlich nichts zu suchen hat⁹⁸³, durch deren Präsenz aber die Emotionalität der dramatischen Situation um die toten Kinder der Medea gleichsam verkörpert werden kann, während die Mutter der Kinder flieht. Hier kann die Mutter nicht nur aufgrund der Alterszüge nicht in dieser Rolle dargestellt werden, sie selbst ist ja die Verursacherin des Leids. Dies berechtigt die Ammenfigur gleich in doppelter Hinsicht zum „außerplanmäßigen“ Auftritt.

Ein weiteres Indiz, das für die Identifizierung der Frau auf der Hydria in Oxford als die Amme des Thamyras sprechen würde, ist, dass der Klagegestus deren Gesichtszüge verdeckt. Dies erinnert stark an die Darstellung der Sklavin auf der Pyxis in Athen (**Abb. 63**), deren Gesicht durch die Arme des Kleinkindes auf ihren Schultern derartig verdeckt ist, dass nur die Nase und ein Teil der Stirn sichtbar sind. Dies passt zur üblichen Rolle von Sklavinnen als Randfiguren: Es war anscheinend nicht wichtig, deren Gesichtszüge darzustellen; im Vordergrund stand das Kind. So erscheint die „gesichtslose“ Darstellung einer namentlich bekannten Mutter auf der Hydria in Oxford doch stark verwunderlich. Bei einer namenlosen Amme allerdings ist dies ungleich einfacher.

Für das Verständnis der Darstellung an sich aber ist die zweifelsfreie Identifikation der Figur nicht wichtig. Das Wesentliche steckt in der Dramatik der Hybris⁹⁸⁴ des Thamyras und dessen Bestrafung, was im Bild von einer dreifach markierten Figur – wer auch immer diese Rolle übernimmt – offenbar möglichst stark betrauert werden muss. Der einzige Unterschied zu den bereits gezeigten Darstellungen von trauernden Ammen ist, dass Thamyras nicht verstorben ist, sondern sein Augenlicht und seine musischen Fertigkeiten verloren hat. Dass dies für einen Sänger ebenso bedauernswert wie der Tod ist, zeigt die ebenbürtige Behandlung desselben durch die beigefügte trau-

ernde Figur. Dass bei der Präsentation der Frau im Bild die Trauer im Vordergrund steht, zeigt der vor die Gesichtszüge geschaltete Arm: So sollte sie anscheinend von links auf die Szenerie zuschreiten, sich dem Geschehen zuwenden und durch ihre Blickrichtung die Aufmerksamkeit auf den geblendeten Thamyras lenken; zugleich sollte sie aber auch trauern, was üblicherweise durch das Führen der Hand zum Kopf ausgedrückt wird. Dabei wurde dem Klagegestus gegenüber den Gesichtszügen der Frau der Vorzug gegeben; ähnlich wie bei der Sklavin auf der Pyxis in Athen steht eben nicht die Frauenfigur, sondern die Bestürzung und die Trauer um Thamyras im Vordergrund.

2.2.2 Gerops: Tätowierungen in einer sog. Schulwegszene

Eine aufsehenerregende Gestalt findet sich auf einem Skyphos in Schwerin⁹⁸⁵ (**Abb. 73; Kat. 26**), auf dem auf Seite A zwei Figuren dargestellt sind, die in starker Antithese zueinander stehen⁹⁸⁶. Links befindet sich ein junger, in sein Himation eingehüllter Mann mit Buckellocken; in der rechten Hand trägt er eine Lanze. Hinter ihm steht eine weibliche Figur in Chiton und Himation, stützt sich mit der rechten Hand auf einen gekrümmten Stock und hält in der linken Hand eine Lyra. Die Frau ist mit mehreren aus der Altersikonographie bekannten Elementen ausgestattet: Ihre Körperhaltung ist stark gebeugt, was in einer großen Ausbeulung ein wenig oberhalb ihres Gesäßes resultiert. Durch den tiefen Ansatz könnte dies entweder die gekrümmte Haltung betonen, wie bei der Frauenfigur auf der Bostoner Kylix (**Abb. 19.2**) zu sehen, oder aber tatsächlich als eine Art Knick im Rücken gemeint sein, wie er in einer derben Ausführung bspw. bei Geras auf der Pelike in Rom (**Abb. 7**) vorkommt⁹⁸⁷. An einer ähnlichen Stelle, wenn auch nicht so weit nach hinten ausgreifend wie hier, ist ebenfalls die untere Ausbeulung des Rückens der Frau auf der Hydria in Oxford (**Abb. 70**) angebracht. Auch wenn der Knick auf der Höhe des linken angewinkelten Ellenbogens liegt, ist es auszuschließen, dass es

983 Vgl. dazu ausführlich Schulze 1998, 77–83.

984 Bundrick sieht in den Gesten der Figuren eine besonders starke Betonung der Hybris des Thamyras und möchte so eine abschreckende Wirkung für etwaige Nachahmer unter den antiken Betrachtern erkennen, vgl. Bundrick 2005, 130. Diese beherrschende Bildintention ist zwar durchaus möglich, aber heute nicht mehr nachzuvollziehen.

985 Schwerin, Staatliches Museum, Inv. Nr. 708. ARV² 859, 862.30; Beazley Addenda² 298; Beazley, Para. 425.

986 Pfisterer-Haas 1989, 19.

987 Bereits Mirko D. Grmek und Danielle Gourevitch verwiesen auf die Analogien zu Gerasdarstellungen, Grmek – Gourevitch 1998, 156.





sich hier um eine ungeschickte zeichnerische Verlängerung des Ellenbogens handelt; die durchgezogene Rückenlinie vom Nacken bis zu der starken Ausbeulung intendiert sicher einen Knick im Körper der Frau und nicht in deren Gewand. Ihr Gesicht ist ebenfalls mit starken Alterszügen gekennzeichnet: Die Nase-Stirn-Linie ist kurz unterhalb der Augenbrauen stark geknickt und endet in einer spitzen, höckerigen, stark aus dem Gesicht hervorkragenden Nase⁹⁸⁸, die in einen zahnlos eingefallen wirkenden⁹⁸⁹ Mund übergeht, in dem noch ein Zahn sichtbar ist⁹⁹⁰. Ausgehend von den Mundwinkeln ziehen drei parallele Falten auf die Backe; eine Linie zwischen dem Nasenflügel und dem Mundwinkel zeigt tief eingegrabene Nasolabialfalten an. Ihr Kinn ist durch zwei perspektivische Linien und eine Ausbeulung zwischen den beiden als Doppelkinn charakterisiert, das in einen ebenfalls sehr weit nach vorne auskragenden Hals übergeht. Die Linien unterhalb des Auges bzw. unter der Unterlippe sind nicht als Falten, sondern als perspektivische Linien zur Angabe eingefallener Augen bzw. zur Kenntlichmachung

der Ausbuchtung der Unterlippe zu verstehen, die bei konventionellen Figuren üblicherweise nicht zur Darstellung kommen. Ihr Haar ist zwar z. T. modern ergänzt worden⁹⁹¹; gesichert sind dennoch der zusätzliche weiße Farbauftrag und die kinnlangen Haare, auch wenn die Haarspitzen selbst nicht mehr sichtbar sind⁹⁹². Diese Akkumulation von Alterszügen der höchstmöglichen Intensität findet eine einzige Parallele in der Frauenfigur auf der Kylix in Boston (**Abb. 19.2**), wobei diese keine weißen Haare und keinen derart nach vorne gezogenen Hals aufweist. Von dieser extremen Form der Alterskennzeichnung sind m. W. nur diese beiden Ausführungen erhalten; sie stellen die Auswirkungen des Alters auf den Körper mit dem größtmöglichen Nachdruck dar⁹⁹³. Dass diese übertriebene und gleichsam deformierende Alterskennzeichnung deutlich negativ konnotiert ist, liegt nahe; sie hat aber in diesem Fall keinen humorvollen Hintergrund⁹⁹⁴. Selbst in der heutigen Forschung hat das aufsehenerregende und anscheinend abstoßend wirkende Erscheinungsbild der Frauenfigur immer noch den gewünschten Effekt: Erika Simon z. B. bezeichnete sie als „Hexe“⁹⁹⁵, ohne die Merkmale, aus denen sich ihre Interpretation speißt, explizit als Alterszüge zu identifizieren; gerne wählte man auch die Etikettierung „hässlich“ oder „eklig“⁹⁹⁶. Der starke Kontrast, in den sie allein bereits durch die extreme Altersdarstellung zu dem jun-

988 Die unregelmäßige Wiedergabe der Stirn zur Darstellung eines leicht gewölbten Stirnansatzes bei den Augenbrauen findet keine Parallelen innerhalb der Altersikonographie.

989 Dieser Eindruck entsteht durch die kleinen Einziehungen in den Verbindungslinien zwischen dem Nasenloch und der Oberlippe bzw. der Oberlippe und der Kinnschuppe. Gerade der obere Knick kommt bei konventionellen Darstellungen nicht vor.

990 Ähnlich Gorzelany 2014, 168.

991 Eine Auflistung aller Ergänzungen findet sich in CVA Schwerin (1) Taf. 24.

992 Der weiße Farbauftrag endet auf Kinnhöhe.

993 Ähnlich bereits Pfisterer-Haas 1989, 19.

994 Mitchell 2009, 120.

995 Simon 1976, 128; ebenso Kyrielleis 2012/2013, 115. Ähnlich auch Hölscher 1996, 184. Möglicherweise orientierte Simon sich dabei an Paul Hartwigs Zeichnung ca. 80 Jahre früher, vgl. Hartwig 1893, 377.

996 Bspw. Pfisterer-Haas 1989, 19; Tsiafakis 2000, 373; Knauf 2003, 49; Moreno Conde 2015, 193. Dies wurde bereits bei den einfach gekennzeichneten alten Frauen deutlich, vgl. S. 50–60.

gen Mann vor ihr gesetzt ist⁹⁹⁷, wird bildintern noch weiter betont, indem der junge Mann einen – geraden – Speer in der Hand hält, während der Stock der Frau geknickt ist. Dies setzt sich in den Körpern der beiden fort: Der junge Mann geht aufrecht; der Rücken der alten Frau erfährt einen schmerzhaften Knick. Trotz ihres Alters und der damit einhergehenden, im Bild auch explizit gemachten körperlichen Schwäche verrichtet sie – im Gegensatz zu dem jungen Mann – körperliche Arbeit: Sie trägt eine Lyra in derjenigen Hand, die sie nicht für den Stock benötigt. Auch wenn das Instrument sicherlich nicht allzu schwer war, ist dennoch eindeutig, dass sie weder auf dieser zu musizieren gedenkt noch die Lyra als Attribut zu verstehen ist⁹⁹⁸. Hier steht eindeutig der Aspekt des Tragens im Vordergrund, was in deutlichem Kontrast zu den Bildern steht, auf denen konventionelle Frauenfiguren Gegenstände in den Händen halten⁹⁹⁹. Zusätzlich zu ihren kurzgeschnittenen Haaren ist die Frau somit auch durch ihre Tätigkeit in sozialer Hinsicht von dem jungen Mann abgegrenzt und weist sie als seine Sklavin aus. Zusätzlich dazu ist der Körper der alten Frau am rechten Unterarm (**Abb. 73.3**) und am Hals (**Abb. 73.4**) mit jeweils drei langen, sehr breiten, in verdünntem Tonschlicker¹⁰⁰⁰ schwarz gemalten Linien ausgestattet. Auch die Rücken beider Füße sind mit breiten, ebenfalls mit verdünntem Tonschlicker gemalten Strichmotiven geschmückt (**Abb. 73.3**). Diese Ornamente finden ihre direkte Parallele bei der Thrakerin auf der Halsamphora in London (**Abb. 34.5**). Auch die drei Parallelstriche sind ein häufiges Motiv in Bildern von tätowierten Thrakerinnen¹⁰⁰¹, weshalb die beschriebenen Binnenzeichnungen sicher als thrakische Tätowierungen interpretiert werden können¹⁰⁰², die wiederum

– in Analogie zu den einfachmarkierten Thrakerinnen-darstellungen – wertneutral die thrakische Herkunft der Frau kennzeichnen¹⁰⁰³. Die Machart der Binnenornamente erinnert an die der mit stark verdünntem Tonschlicker gemalten Winkelornamente auf den Armen der Thrakerin auf der Nolanischen Amphora in München (**Abb. 32.2**) und steht in starkem Gegensatz zu der linearen Gestaltung sowohl der Falten als auch der Gewandung und der Umrisslinie¹⁰⁰⁴. Genau darin liegt in dieser Darstellung das Unterscheidungskriterium, das vom Maler offensichtlich bewusst eingesetzt wurde, um beide ohnehin von einer konventionellen Frauendarstellung abweichenden Kennzeichnungen genau voneinander zu unterscheiden. Die einzige Ausnahme findet sich in der Machart der Augenbraue, die ebenfalls als breiter Pinselstrich mit verdünntem Tonschlicker gestaltet ist. Da die Hautpartien oberhalb des Auges üblicherweise weder Falten noch Tätowierungen aufweisen, war der Einsatz des Tonschlickers in diesem Fall anscheinend freier möglich. Die Augenbraue musste einerseits nicht zur Erkennbarkeit von Falten unterschieden werden und konnte andererseits nicht mit einer Tätowierung verwechselt werden. So tritt auch hier die bereits öfter gezeigte Kombination der physiognomischen Kennzeichnungen der Alterszüge und der Tätowierungen mit der sozialen Markierung gemeinsam auf¹⁰⁰⁵. In Analogie zu den anderen Darstellungen kann die Frau durch die Beifügung eines Schützlings sicher als Amme identifiziert werden¹⁰⁰⁶. Beide Figuren sind durch

Haut des linken Unterarms (Zimmermann 1980, 192) wiederholen sich bspw. in den Gewändern der Figuren und sind daher m. E. eher als Makel im Erhaltungszustand denn als Tätowierungen zu interpretieren.

997 Dazu auch Pfisterer-Haas 1989, 19; Grmek – Gourevitch 1998, 156; Mitchell 2009, 120. Bemerkenswert ist die bereits sehr früh erfolgte Beobachtung von Hartwig: Hartwig 1893, 376–377.

998 Vgl. hierzu z. B. die Darstellung der Muse auf der Hydria in Oxford (Abb. 70).

999 Vgl. dazu S. 55 mit Anm. 264.

1000 Zimmermann 1980, 192.

1001 Vgl. z. B. Abb. 38. 39. 41. 62. 66. 67. 70.

1002 Simon 1976, 128; Zimmermann 1980, 192; Rühfel 1988, 46; Scheffold – Jung 1988, 134; Pfisterer-Haas 1989, 19; Schulze 1998, 64; Tsiafakis 2000, 373; Sparkes 2004, 7; Bundrick 2005, 72; Oakley 2009, 69; Renaut 2011, 193; Wrenhaven 2011, 109; Jacquet-Rimassa 2014, 188; Moreno Conde 2015, 193. Ähnlich Mitchell 2009, 120. Die von Zimmermann ebenfalls als Tätowierung interpretierten Strukturen in der

1003 Somit ist Lee zu widersprechen, die die Tätowierungen der Geropso insofern deutet, als dass sie „her negative depiction“ komplettieren würden, vgl. Lee 2015, 48. 84. Ebenso Wrenhaven 2011, 109; Jacquet-Rimassa 2014, 188.

1004 Ähnliche Beobachtung bei Zimmermann 1980, 192. Dazu auch Pfisterer-Haas 1989, 19.

1005 Auch hier gilt es, die einzelnen Kennzeichnungen sauber voneinander zu trennen: Die Alterszüge können keinen unfreien sozialen Status indizieren, vgl. dazu Keuls 1985, 201; Sparkes 2004, 7; Jacquet-Rimassa 2014, 188; Lee 2015, 47–48. Dies gilt auch für die Tätowierungen, vgl. dazu Schulze 1998, 64; Sparkes 2004, 7. Trotz der durch die unterschiedliche Machart eindeutigen Unterscheidbarkeit zwischen den Altersfalten und den Tätowierungen, wurden letztere auch als Falten interpretiert, vgl. Keuls 1985, 201.

1006 Zimmermann 1980, 192; Rühfel 1988, 46; Pfisterer-

die Beischriften HEPAK bzw. ΓΕΡΟΦΣΟ¹⁰⁰⁷ benannt: Es handelt sich also hierbei um Herakles mit seiner Amme, die als Geropso bezeichnet wird. Da die Amme des Herakles mythologisch nicht überliefert ist¹⁰⁰⁸, könnte der Name einfach „alt“ bedeuten¹⁰⁰⁹, was als Bezeichnung wiederum mit der Ikonographie übereinstimmt¹⁰¹⁰. Durch die Ähnlichkeit des Namens Geropso zu Geras, der Personifikation des Alters, ist sie – ebenfalls passend zur ikonographischen Präsentation – mit ihm in Beziehung gesetzt¹⁰¹¹ oder gar als „weibliches Pendant zu Geras“¹⁰¹² angesprochen worden¹⁰¹³.

Die Darstellung weist mehrere Gemeinsamkeiten mit einer sog. Schulwegszene¹⁰¹⁴ auf einer Amphora in Baranello¹⁰¹⁵ auf: Ebenso wie auf dem Skyphos in Schwerin geht hier ein junger Mann, der sein Himation fest um sich geschlungen hat, einer durch Alter gekennzeichneten Figur voraus, die eine Lyra trägt. Auch hier sind die Kennzeichnungen der weißen Haare, der gebeugten Haltung und des Stockes vertreten, allerdings werden sie diesmal von einem Mann geführt. Das „Tragen der Schulsachen“¹⁰¹⁶ ist in der attischen Vasenmalerei ein relativ häufiges Motiv¹⁰¹⁷ und zählt – laut Schulze – zum Aufgabengebiet eines Päd-

agogen¹⁰¹⁸, weshalb er den Mann auf der Amphora in Baranello als eben solchen interpretiert, der seinen Schützling auf dem Schulweg begleitet¹⁰¹⁹. Auf dem Skyphos in Schwerin übernimmt Geropso sowohl die Position als auch die Aufgabe des Pädagogen¹⁰²⁰; aus dem Habitus einer üblichen Amme, die auf dem Großteil der Darstellungen entweder mit der Kinderpflege oder mit der Trauer um diese beschäftigt ist, fällt sie völlig heraus. Die Frage, weshalb in diesem Bildzusammenhang auf einmal eine Amme in der Rolle eines Pädagogen auftaucht, lässt sich nur durch die Unterschiede zwischen beiden Bildmotiven beantworten: Neben der *gender*-bedingten Antithese ist Geropso durch ihre Tätowierungen zusätzlich zu den beiden anderen Kennzeichnungen der physischen bzw. sozialen Ebene auch in einen ethnischen Kontrast zu Herakles gesetzt. Dies ist bei dem Pädagogen auf der Amphora in Baranello nicht der Fall. Entgegen Schulze, der die Alterszüge eines weiteren Pädagogen in einer ähnlichen Szene¹⁰²¹ beschreibt und diese statt als Merkmale fortgeschrittenen Alters als „geradezu in den Bereich der Barbarendarstellungen verweisende[...] Merkmale“¹⁰²² deutet, kann die Fremdheit einer männlichen Figur nicht anhand einer seinen Körper betreffenden physiognomischen Kennzeichnung explizit gemacht werden, sondern nur durch dessen Ausstattung mit ethnisch andersartiger Kleidung. So gibt es bspw. keine thrakischen Männer mit Tätowierungen, sondern ihre Herkunft wird nicht durch ihren Körper, der sich nicht von athenischen konventionellen Männerkörpern unterscheidet, sondern allein durch das Tragen einer Tracht erkennbar. Solche Trachten sind allerdings eher aus Bildkontexten mit Kriegern oder – im Fall von Thrakern – Sängern wie Thamyras bekannt¹⁰²³; die mögliche Fremdheit eines Pädagogen aber wird im Bild nie explizit gemacht¹⁰²⁴. Da

Haas 1989, 19; Hölscher 1996, 184; Schulze 1998, 64; Tsiafakis 2000, 373; Bundrick 2005, 72; Oakley 2009, 69; Renaut 2011, 193.

1007 CVA Schwerin (1) Taf. 24; Arias – Hirmer 1960, 82; Schulze 1998, 64; Mitchell 2009, 120.

1008 Rühfel 1988, 46; Pfisterer-Haas 1989, 19.

1009 Tsiafakis 2000, 373. Paolo E. Arias und Max Hirmer schlagen die Übersetzung des Namens als „Falkenauge“ vor (Arias – Hirmer 1960, 82); Dimitrios Yatromanolakis als „Old face“ (Yatromanolakis 2016, 3).

1010 Yatromanolakis bezeichnet dies treffend als „telling name“ (Yatromanolakis 2016, 3), Schulze als „Anspielung“ (Schulze 1998, 64 Anm. 407).

1011 Mitchell konstatiert: „The prefix *ger-* recalls *Geras*.“; Mitchell 2009, 120.

1012 Wagner-Hasel 2012, 162 Anm. 14.

1013 Möglicherweise liegt hier eine Anspielung auf die Herakles-Geras-Darstellungen (vgl. Kapitel II.1.1) vor, weshalb die in dieser Szene gemeinsam mit Herakles auftretende alte Frau mit einem ähnlichen Namen versehen wurde.

1014 Für sog. Schulwegszene allgemein: Schulze 1998, 23–25.

1015 Baranello, Museo Civico, Inv. Nr. 85. Eine gute Abbildung findet sich bei Schulze 1998, Taf. 4.2.

1016 Schulze 1998, 24.

1017 Vgl. dazu Schulze 1998, 24 mit Anm. 121.

1018 Schulze 1998, 24. Ähnlich bereits Pfisterer-Haas 1989, 19.

1019 Schulze 1998, 24.

1020 Pfisterer-Haas 1989, 19; Grmek – Gourevitch 1998, 155; Schulze 1998, 64.

1021 Diese Szene findet sich auf einer Pelike in Athen (Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1418. ARV² 1104.11; Beazley Addenda² 329).

1022 Schulze 1998, 25.

1023 Vgl. z. B. die Zuhörer des Orpheus auf dem Kolo-nettenkrater in Berlin (Abb. 29). Zum Phänomen geschlechtsspezifischer Darstellungskonventionen von Thrakerinnen und Thrakern vgl. auch Anm. 549.

1024 Vgl. die Zusammenstellung von Pädagogenbildern

die Kontrastierung der beiden Figuren auf dem Skyphos in Schwerin aber anscheinend auch eine ethnische Ebene enthalten sollte, musste an die Stelle des Pädagogen eine Amme rücken, deren ethnische Kennzeichnung durch das Mittel der Tätowierungen um ein Vielfaches leichter war: Anstatt mit besonderer Kleidung konnte nun einfach die Haut der Frau mit Ornamenten ausgestattet werden, die ohnehin bei Ammenfiguren nichts Ungewöhnliches sind; ein Pädagoge mit Zeira ist kaum vorstellbar, eine Amme mit Tätowierungen keine Überraschung. Das Ziel war es, den größtmöglichen Kontrast zur Figur des Herakles herzustellen¹⁰²⁵; mit welcher Figur konnte dies besser gelingen als mit einer alten thrakischen Sklavin, die obendrein durch weitere Bildparallelen leicht als seine Amme erklärbar wird?

Geropso ist nicht die einzige Vertreterin des thrakischen Volkes, die auf dem Skyphos in Schwerin dargestellt ist: Auf der Seite B (**Abb. 73.5**) gibt der beischriftlich als solcher benannte thrakische Sänger Linos einem ihm gegenüberstehenden jungen Mann eine Lyrastunde, der – ebenfalls beischriftlich – als der Halbbruder des Herakles Iphikles zu erkennen ist. Beide sitzen auf Stühlen und spielen auf ihren Lyrai, während im Hintergrund weitere Musikinstrumente wie eine Kithara¹⁰²⁶ und eine Phorminx¹⁰²⁷ hängen¹⁰²⁸. Der Jugend des Iphikles ist das durch die weißen Haare, die Stirnglatze, den durch seine feine Strähnigkeit ebenfalls als weiß bzw. grau zu deutenden Bart¹⁰²⁹ und seine leicht nach vorne gebeugte Haltung bezeichnete Alter des Linos gegenübergestellt. Obwohl Linos ein Thraker ist, ist seine Herkunft nicht explizit gemacht; ohne die Beischrift wäre er nicht als sol-

cher zu erkennen. Auch wenn thrakische Sänger – z. B. Thamyras – im Gegensatz zu Pädagogen durchaus in Tracht dargestellt werden konnten, wurde hier intentional darauf verzichtet bzw. war es anscheinend nicht wichtig.

Im Gegensatz zu den bereits gezeigten Darstellungen von dreifachmarkierten Ammen befindet sich Geropso weder in einer Trauerszene noch – in Analogie zu Aithra – in einer Gefahrensituation. Setzt man ihre Figur mit dieser Reihe der Ammendarstellungen in Beziehung, wird abgesehen von ihrem Einsatz als „Pädagoge“ eine mögliche weitere Intention ihrer Darstellung deutlich: Mit der Identifikation der Figuren wird eine themenbedingte Verbindung zwischen den beiden Vasenseiten deutlich, die sich durch die Erzählung der Ermordung des Linos durch den jungen Herakles aufgrund von Unstimmigkeiten im Unterricht¹⁰³⁰ aufeinander beziehen lassen. So scheint Herakles auf Seite A, von Geropso begleitet, auf dem Schulweg zu Linos zu sein¹⁰³¹, also möglicherweise kurz vor der Ermordung des Linos zu stehen, die auf einer Kylix in München¹⁰³² (**Abb. 74**) dargestellt ist. In der Mitte ist der nackte und nur mit Himation bekleidete, bärtige Linos bereits in die Knie gesunken, während der junge Herakles sich mit dem linken Knie auf den Oberschenkel des Linos aufstützt und mit einem abgebrochenen Stuhlbein in der rechten Hand zum Schlag ausholt. Linos versucht sich zwar noch mit seiner Lyra zu wehren, was angesichts seiner ausweglosen Lage nicht von Erfolg gekrönt sein wird¹⁰³³. Im Hintergrund stehen vier junge Männer, die das Bild mit aufgeregten Gesten¹⁰³⁴ als Zuschauerfiguren bereichern. Der Schauplatz der Schule ist durch die Schreibrtafel links oben angezeigt¹⁰³⁵. Hier ist durch die Ausstattung des Linos mit einem Bart zwar ebenfalls eine Altersdifferenz zu Herakles angedeutet¹⁰³⁶, der Linos auf dem Schweri-

bei Schulze 1998.

1025 Damit ist Schulze zu widersprechen, der den Grund der Auswechslung des Pädagogen durch die Amme in der bewussten Etablierung derselben als Gegenpart zu Linos auf der Seite B sieht, Schulze 1998, 64. Die beiden Alten sind auf dem Skyphos sogar eher aneinander angeglichene, das Objekt der Kontrastierung ist die konventionelle Figur des Herakles.

1026 Ein schönes Detail sind die beiden Augen auf dem Klangkörper der Kithara, vgl. Simon 1976, 128.

1027 Bundrick 2005, 72.

1028 Die Musikinstrumente sind an sich keine explizit thrakischen Kennzeichnungen, können allerdings – ähnlich wie die Zinnenborte (vgl. S. 105) – in thrakischen Kontexten das Ambiente vervollständigen.

1029 Vgl. z. B. die Kleophrades-Hydria in Neapel, eine gute Abbildung findet sich bei Pfisterer-Haas 2009a, 30 Abb. 2

1030 Roscher, ML II,2 (1965) 2057–2059 s. v. Linos (W. Greve).

1031 Ebenso Grmek – Gourevitch 1998, 156; Knauf 2003, 49; Kyrieleis 2012/2013, 115.

1032 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2646. ARV² 437.128, 1653; Beazley Addenda² 239; Beazley, Para. 375.

1033 Bundrick 2005, 72–73.

1034 McNiven 2000, 80–81.

1035 Auch auf der sog. Schulwegszene auf der Amphora in Baranello (vgl. S. 193) ist eine Schreibrtafel aufgehängt, vgl. Schulze 1998, 24.

1036 Dazu vgl. Wannagat 2001, 54–63.



Abb. 74 Attisch rf. Kylix des Douris, um 480. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2646

ner Skyphos ist allerdings ungleich älter. Mit diesem Hintergrundwissen könnte man vermuten, dass die Alterszüge des Linos auf der Seite B des Skyphos in Schwerin möglicherweise ebenfalls eingesetzt wurden, um die Gebrechlichkeit des Linos in Szene zu setzen und somit die Dramatik des nachfolgenden Geschehens zu betonen. In diesem Zusammenhang lohnt sich wiederum ein Blick auf die Darstellung des „Aggressors“ von Seite A: Im Vergleich mit dem Schüler auf der sog. Schulwegszene auf der Amphora in Baranello fällt auf, dass Herakles zwar in ähnlicher Weise in sein Himation gewickelt ist, mit dem rechten Arm aus diesem aber gleichsam „ausbricht“ und in der rechten Hand eine Waffe trägt. Er erweckt so den Eindruck eines „unwilligen“ und rebellischen Schülers¹⁰³⁷, der bildintern in einen starken Gegensatz zu seinem „braven“¹⁰³⁸ Halbbruder Iphikles gesetzt wird. Angesichts des mythisch vorbestimmten Ausgangs der Geschichte werden so mehrere – wie Bundrick treffend formuliert – „element[s] of tension“¹⁰³⁹ im Bild erkennbar, die die Vermutung der Einfügung der Alterszüge des Linos als Mittel zur Steigerung der Dramatik stützen.

Die alte thrakische Amme Geropso wiederum scheint hier neben ihrer Rolle als „Pädagogin“

1037 Knauß 2003, 49; Bundrick 2005, 72. Ähnlich Hölscher 1996, 184. Simon macht eine interessante Entdeckung, die zu diesen Beobachtungen gut passt und sich so in ein Gesamtbild fügt: „Die[...] in die Figurenbilder ragenden Palmetten entwickeln auf der Seite des Herakles überschüssige Kräfte – das Mittelblatt sprengt den umgebenden Bogen –, während sie auf der Seite mit Iphikles im Rahmen bleiben.“, Simon 1976, 129.

1038 Simon 1976, 128. Ähnlich Knauß 2003, 49; Kyrieleis 2012/2013, 115.

1039 Bundrick 2005, 72. Simon identifiziert richtig eine „dramatische[...] Spannung“, Simon 1976, 129; ähnlich auch Kyrieleis 2012/2013, 115.

möglicherweise ebenso selbst zu den „element[s] of tension“¹⁰⁴⁰ dazuzugehören. Die Dreifachmarkierung in ethnischer, sozialer und physischer Hinsicht ist nur aus Szenen bekannt, in denen die extreme Trauer um einen jungen Verstorbenen am besten anhand des Körpers der Amme ausgedrückt werden konnte. So wurde möglicherweise der schlaglichtartige Einsatz einer Amme dazu benutzt, um Konnotationen aus eben diesen Bildzusammenhängen in die Darstellung einzubringen. Allerdings ist es nicht ihr Schützling Herakles, der in Gefahr gerät, sondern ihr thrakischer Kollege Linos, weshalb diese Beobachtung unbedingt eine Vermutung bleiben muss. Dennoch ist eine gewisse Freude an der Einstreuung thrakischer Motive festzustellen, durch deren entweder im Fall der Geropso ikonographische oder im Fall des Linos beischriftliche Erkennbarkeit in Verbindung mit den Musikinstrumenten eine thematische und motivische Verknüpfung der beiden Skyphosseiten erreicht wird. Diese Bildelemente können also relativ unabhängig vom dargestellten Kontext dazu verwendet werden, um Oppositionen bzw. Analogien zu erstellen und dem Betrachter so bildinterne Bezüge sichtbar machen zu können.

2.2.3 Krommyo: Die Hüterin der Krommyonischen Sau mit Tätowierungen

Ein weiteres Grenzbeispiel im Bereich der Doppelpemarkierungen unter Hinzufügung einer sozialen Ebene stellt das Innenbild einer Kylix in London¹⁰⁴¹ (Abb. 75; Kat. 27) dar, die einen Zyklus von Theseustaten bildet¹⁰⁴², zu dem auch die Episode der Erlegung der Krommyonischen Sau gehört (Abb. 75.2): Rechts steht Theseus mit dem Rücken zum Betrachter, der in dynamisch weiter Schrittstellung das linke Bein vorgesetzt hat und mit dem linken Arm sein Himation hebt, während er mit dem Schwert in der Rechten nach hinten ausholt. Links von ihm ist ein durch fünf Zitzen sicher als Sau zu identifizierendes großes Wildschwein abgebildet, das durch die gehobenen Vorderhufe sowie das halb geöffnete Maul, in dem die Zähne sichtbar werden, recht angriffslustig wirkt. Hinter ihm steht eine mit Chiton bekleidete

1040 Bundrick 2005, 72.

1041 London, British Museum, Inv. Nr. E 84. ARV² 1269.4; Beazley Addenda² 356.

1042 Für eine Aufzählung der auf dieser Kylix dargestellten Theseustaten vgl. Kat. 27.



Frau, die sich weit noch vorne beugt¹⁰⁴³ und mit der rechten Hand einen Flehgestus¹⁰⁴⁴ ausführt sowie sich mit der linken Hand auf einen Stock stützt. Der außergewöhnlich große Stock, der bis zum Knöchel des Theseus reicht, ist so lang, dass die Frau ihre linke Hand sogar weit nach oben heben muss, um das obere – ohnehin schräg stehende – Ende greifen zu können. Das macht ihn an sich wenig praktikabel, was doch – auch angesichts der sonst üblichen Länge von Stöcken alter Figuren¹⁰⁴⁵ – ein wenig verwundert. Anscheinend sollte neben der bildinternen kompositorischen Parallele mit dem zwischen den Szenen mit Prokrustes und Kerkyon lehrenden Stock (**Abb. 75.1**), der das Bildfeld zusammen mit dem Stock der alten Frau in entgegengesetzter Richtung gliedert, die dadurch nötige Streckung der Frauenfigur nach vorne eben gerade bewirkt werden. So wird einerseits die Beugung des Rückens größer und andererseits vermittelt die Haltung den Eindruck, als würde die Frau beide Arme in Richtung des Theseus ausstrecken, auch wenn eine Hand den Stock hält. Außerdem wäre bei einem kürzeren Stock dieser zusammen mit der Hand hinter der Sau verschwunden. Da man die Sau als hauptsächliches Bildthema im Vordergrund ansiedeln wollte, aber dennoch nicht auf den Stock verzichten wollte, mussten die verschiedenen Bildelemente in dieser Weise angeordnet werden. Neben der starken Rückenbeugung nach vorne ist die Frau auch im Gesicht mit mehreren Kennzeichnungen von Alter ausgestattet: Neben den durch zusätzlichen weißen Farbauftrag geformten Haaren sind ausgehend vom Mundwinkel drei Falten in Richtung der Wange sichtbar¹⁰⁴⁶; eine kleine Beugung der Linie zwischen Kinnschuppe und Halsansatz sowie ein kleiner perspektivischer Strich zeigen ein Doppelkinn an. Auch wenn die Nase-Stirn-Linie keinen Knick aufweist, ist die Stirn dennoch im Vergleich zur konventionellen Gesichtsgestaltung bspw. des Theseus schräg abfallend und verschafft der Nase somit den Eindruck, sie würde aus dem Gesicht hervorstechen. Dieser Effekt wiederum findet seine Parallele in der Altersikonographie¹⁰⁴⁷.

Die kurzen Haare, deren durch den weißen Farbauftrag verwischte Haarspitzen auf Kinnhöhe sichtbar werden¹⁰⁴⁸, sind aus der Sklavinnenikonographie bekannt.

Sieht man sich die Gestaltung der Arme genauer an, fallen mehrere Punkte auf der Außenseite des rechten und der Innenseite des linken Armes auf. Vergleicht man diese bspw. mit den kleinen Punkten hinter dem Ohr der Sau (**Abb. 75.4**), wird klar, dass diese Zeichen keine Verunreinigungen des Erhaltungszustandes darstellen, sondern durchaus intentional dort angebracht sind. Deshalb sind diese Punkte – ähnlich wie bei der Frauenfigur auf der Hydria in Oxford (**Abb. 70.2**) – als schwarz gebrannte kleine Kleckse innerhalb ursprünglich rot gebrannter Linienführung zu verstehen¹⁰⁴⁹, die teilweise noch sichtbar ist: So verbinden sich die Punkte zu parallel verlaufenden schwach roten Wellenlinien, die sich als Binnenzeichnung über die nicht durch Kleidung bedeckten Arme ziehen. Rot gebrannte Wellenlinien sind von den gezeigten Thrakerinnenbildern her bestens bekannt, weshalb diese sicher als thrakische Tätowierungen interpretiert werden können¹⁰⁵⁰. Auch die Tatsache, dass die Ornamente anatomisch an unterschiedlichen Stellen der beiden Arme angebracht wurden, spricht dafür: Im Vordergrund stand nicht der „reale“ Anbringungsort, sondern die möglichst effektvolle Einpassung ins Bildgefüge. In die gleiche Richtung weist die rote Farbgebung, die die Wellenlinien einerseits von den schwarz gebrannten Falten im Mundwinkel absetzt und andererseits die Darstellung – neben den weißen Haaren – um weitere zusätzliche Farbnuancen bereichert.

Ähnlich wie bei den bereits gezeigten Vasenbildern der Schnittmenge der beiden physiognomischen Kennzeichnungen der Alterszüge und der Tätowierungen trägt auch diese Frau die Kennzeichnungen einer dreifachmarkierten alten thrakischen Sklavin.

1043 Die Körperhaltung ist mit derjenigen der Frau auf der Hydria in Oxford vergleichbar (Abb. 70), auch wenn kurz oberhalb der Hüfte keine Ausbeulung zu sehen ist.

1044 Näheres zu dieser Form eines Flehgestus vgl. McNiven 2000, 76–83.

1045 Vgl. Abb. 7. 8. 17. 19. 73.

1046 Vgl. z. B. Abb. 73.4.

1047 Vgl. z. B. Abb. 7–9. 13. 19. 62. 71. 73.

1048 Pfisterer-Haas bezeichnet die Haare als „struppig“, Pfisterer-Haas 1989, 22. Gerade im Vergleich mit den zottigen Haaren des Geras auf der Nolanischen Amphora in London (Abb. 9) ist diese Beobachtung zu entkräften.

1049 Vgl. dazu S. 185.

1050 Zu dieser Interpretation kommt auch Schulze 1998, 64.

Bei der Benennung der Frau kann eine Kylix in Madrid¹⁰⁵¹ (Abb. 76) weiterhelfen, auf der die Szene in ähnlicher Weise aufgebaut ist: Links steht Theseus, diesmal in Vorderansicht, in bekannter Haltung, während ihm, durch einen Baum optisch getrennt, wiederum ein – diesmal durch die Andeutung von Borsten deutlicher als solches gekennzeichnetes – Wildschwein sowie eine nunmehr in die vordere Bildebene gerückte Frau gegenüberstehen. Die Frau ist ähnlich der Frau auf der Kylix in London durch kurzes¹⁰⁵² weißes Haar, einen Stock sowie ihre leicht nach vorne gebeugte Haltung ebenfalls als alt gekennzeichnet – wenn auch durch das Fehlen jeglicher Alterszüge im Gesicht¹⁰⁵³ um einiges zurückhaltender. Auch sie streckt die rechte Hand zum Flehgestus in Richtung Theseus aus; die linke Hand greift zurückgenommen das obere Stockende. Aufgrund der Beischrift KPOMYΩ¹⁰⁵⁴ kann diese Frau hier sicher als Krommyo, die Hüterin der Krommyonischen Sau, identifiziert werden¹⁰⁵⁵. Krommyo, vermutlich eine Art Ortspersonifikation des Dorfes Krommyon¹⁰⁵⁶, welches durch die Sau terrorisiert wurde, ist in der Literatur oft auch als Phaia, die Graue, bezeichnet worden¹⁰⁵⁷. Allerdings liegt hier – laut Schulze – ein Missverständnis vor¹⁰⁵⁸, weshalb der Name Krommyo als verbindlich angesehen werden kann. Die Tötung der Krommyonischen Sau war eine der Taten des Theseus¹⁰⁵⁹.



Abb. 76 Attisch rf. Kylix des Aison, um 420/410. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. Nr. 11265

Darstellungsmoment der beiden Bilder ist der Augenblick kurz bevor die Kontrahenten aufeinander treffen¹⁰⁶⁰. Hier liegt eine implizite Gewaltdarstellung vor, die die Möglichkeit der Inszenierung von Angst des Opfers birgt¹⁰⁶¹. Interessanterweise zeigt die Sau – das künftige Opfer – im Gegensatz zu Orpheus keinerlei Angst, sondern erhebt angriffslos die Vorderhufe und zeigt im Falle der Kylix in London auch noch die Zähne. Die Trägerfigur der Angst ist in beiden Fällen vielmehr die den Kontrahenten beigefügte Krommyo, die sich zwar selbst nicht in einer direkten Gefahrensituation befindet – der Schwertstoß wird nicht ihr gelten –, aber dafür umso mehr ihr Schützling, der in diesem Fall kein Mensch, sondern ein Tier ist¹⁰⁶². Ihre Emotion ist in beiden Bildern durch den Flehgestus sichtbar gemacht. Dazu passen wiederum ihre Alterszüge, die – in Analogie zu den einfach gekennzeichneten alten Frauen – durch die implizierte Schwäche im Bild die Dramatik der Szene steigern können. Somit ist Pfisterer-Haas zu widersprechen, die die Alterszüge der Krommyo auf der Kylix in London einerseits auf eine von ihr postulierte „niedere Position“¹⁰⁶³ der Figur und andererseits auf ihren vermeintlichen Namen Phaia, die Graue, bezieht¹⁰⁶⁴. Abgesehen davon, dass Phaia der Name der Sau ist, können Alterszüge – wie bereits mehrfach gezeigt – keinen sozialen Status indizieren.

myo(n) (O. Höfer).

1051 Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. Nr. 11265. ARV² 1174.1, 1685.

1052 Dazu vgl. Kapitel III.2.3.

1053 Die Verwischungen auf der Wange sowie auf der Vorderseite des Halses können in Anbetracht der ähnlichen Merkmale auf dem Körper des Theseus als Makel im Erhaltungszustand angesehen werden.

1054 Laut Schulze ist die Figur mit KPOMMYΩ benannt, was auch die deutsche Schreibweise der Krommyonischen Sau nahelegt, vgl. Schulze 1998, 63. Allerdings wird anhand der Umzeichnung der Beischrift in CVA Madrid (2) Taf. 1–5 deutlich, dass hier nur ein M eingefügt ist.

1055 Schulze 1998, 63.

1056 Schulze 1998, 63. Die Bezeichnung als Ortsnympe findet sich bei Brommer 1982, 11; Pfisterer-Haas 1989, 22.

1057 Brommer 1982, 9–11 (mit der Erwähnung der Unstimmigkeiten in der Überlieferung); Pfisterer-Haas 1989, 21–22 (ebenfalls mit Überlegungen anlässlich der unklaren Tradierung); LIMC VI,1 (1992) 139 s. v. Krommyo (E. Simantoni-Bournia); Oakley 2013, 72.

1058 Laut Schulze beruht die Verwechslung der Phaia auf einer falschen Deutung einer Textstelle bei Apollodor. Danach sei Phaia der Name der Sau. Vgl. Schulze 1998, 63 Anm. 401.

1059 Roscher, ML II,1 (1965) 1450–1452 s. v. Krom-

1060 In diesem Fall ist Frank Brommer zu widersprechen, der den Kampf „im vollen Gange“ sieht, vgl. Brommer 1982, 12.

1061 Zu impliziten Gewaltdarstellungen, vgl. Muth 2006, 270–276.

1062 Schulze 1998, 63.

1063 Pfisterer-Haas 1989, 22.

1064 Pfisterer-Haas 1989, 22.

Vergleicht man beide Darstellungen, wird eine unterschiedliche Intensität der Menge und des Grades der Alterszüge deutlich¹⁰⁶⁵: Während die Krommyo auf der Londoner Kylix im Gesicht mit starken Altersmerkmalen gezeichnet ist, ist das Gesicht der Krommyo auf der Kylix in Madrid gänzlich frei von altersbedingter Veränderung. Auch die Beugung nach vorne ist auf der Londoner Kylix deutlich ausgeprägter. Passend dazu verhält sich die Intensität des Flehgestus: Auf der Madrider Kylix streckt Krommyo nur ihren rechten Arm mit geöffneter Hand in Richtung des Theseus aus, während sie den linken Arm angewinkelt bei sich behält, um sich auf ihren Stock aufzustützen. Im Gegensatz dazu hebt die Krommyo auf der Schale in London beide Arme, wobei sie die linke Hand auf dem Stockende behält, welche aber die Bewegung nach vorne mitmacht. Die Abstufung der durch den Flehgestus ausgedrückten Emotionalität geht also Hand in Hand mit der unterschiedlichen Ausprägung der Alterszüge; beide Elemente bewirken dabei im Zusammenspiel wiederum die Steigerung bzw. bewusste Rücknahme der dargestellten Dramatik. Passend dazu ist die Haltung der Londoner Krommyo um einiges stärker nach vorne gebeugt und tritt – wie bereits gezeigt – in Wechselwirkung mit dem Flehgestus¹⁰⁶⁶. In der Reihe der Krommyodarstellungen ist das Londoner Exemplar dasjenige, deren Alterszüge die stärkste Intensität annehmen¹⁰⁶⁷.

1065 Diese Beobachtung machte bereits Pfisterer-Haas, interpretierte dies aber als Eigenart des Malers, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 22.

1066 Schulze sieht in den „flehend ausgestreckten Armen, dem vorgebeugten Oberkörper und ihrem geöffneten Mund“ eine „deutlich in Szene gesetzte Emotionalität“, setzt die Beugung des Oberkörpers aber nicht in den Kontext der Altersikonographie, vgl. Schulze 1998, 64. Auch Pfisterer-Haas meint, dass die Beugung nach vorne – neben dem Hinweis auf ihr Alter – auch auf „ihre Rolle als Bittflehende hin[weist]“, Pfisterer-Haas 1989, 21–22. Hierbei ist allerdings eine klare Grenzziehung nötig: Der Flehgestus wird durch die Beugung des Oberkörpers verstärkt, die allerdings ein genuiner Alterszug ist. Das Ineinandergreifen der beiden Bildelemente lässt das Bild einer gebrechlichen, um Gnade flehenden Frau entstehen, deren Aufmachung das Bild mit Dramatik auflädt.

1067 Pfisterer-Haas meint, dass diese Krommyo die einzige mit Alterszügen im Gesicht ist, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 22. Allerdings werden auf der Kylix in London die verschiedenen Episoden des Theseuszyklus auf der Außenseite noch einmal wiederholt, so auch die Darstellung der Krommyo, vgl. Schulze 1998, 64. Zur genauen Beschreibung vgl. Kat. 27. Diese Krommyo ist zwar nicht mit Tätowierungen ausgestattet, jedoch

Bemerkenswerterweise ist diese Krommyo auch die einzige erhaltene Krommyodarstellung, die mit Tätowierungen ausgestattet ist. Hier wird eine bildinhaltliche Diskrepanz deutlich: Bis jetzt – sei es bei den Thrakerinnen bei der Ermordung des Orpheus, bei den thrakischen Sklavinnen oder bei den thrakischen Ammen, deren Beliebtheit schriftlich überliefert ist, – war die durch eine Tätowierung des Körpers angezeigte Herkunft der Frauenfiguren immer nachvollziehbar. Bei Krommyo aber ist eine ethnische Zugehörigkeit zu Thrakien ausgeschlossen: Auch wenn ihre von der Forschung vorgeschlagene Identität als Ortspersonifikation von Krommyon – gelegen auf dem Isthmus von Korinth¹⁰⁶⁸ – eine Vermutung bleibt, ist der Schauplatz der Szene durch die Geschichte mit Theseus eindeutig determiniert¹⁰⁶⁹. Darüber hinaus gibt es keinerlei Überlieferung, die die Herkunft der Hüterin der Sau thematisieren würde, was wiederum bedeutet, dass deren Provenienz erstens nicht wichtig war und damit zweitens sicher keine thrakische war – wäre dem so gewesen, hätte man sie sicherlich erwähnt. Das passt nicht mit den thrakischen Tätowierungen zusammen, weshalb Pfisterer-Haas auch die Deutung der Punkte – die roten Wellenlinien sind auf der von ihr verwendeten Schwarz-Weiß-Abbildung nicht zu sehen – als Tätowierungen ausschließt¹⁰⁷⁰. Die Form der Ornamente zusammen mit der rot gebrannten Farbgebung der Binnenzeichnung hat allerdings so viele Parallelen in Bildern von gesichert als solche zu deutenden Thrakerinnen, dass die Wellenlinien zweifelsohne als thrakische Tätowierungen gelten können. – Wie passt das zusammen?

mittels eines Doppelkinns und eines kleinen Knicks in der Nase-Stirn-Linie als alt gekennzeichnet. Dennoch erreicht deren Altersdarstellung nicht die Intensität der Krommyo der Innenseite.

1068 Brommer 1982, 9.

1069 Auch Argiope ist keine Thrakerin, hätte aber zur Vergegenwärtigung des geographischen Kontextes ohne Probleme mit Tätowierungen ausgestattet werden können. Bei Krommyo trifft beides nicht zu: Weder ist sie Thrakerin noch findet der Kampf in Thrakien statt.

1070 Pfisterer-Haas 1989, 22. Stattdessen deutet sie die Punkte als Altersflecken.

2.3 Zusammenfassung: Festschreibung des Ammenschemas und zeitliche Einordnung

Zur Annäherung an diese Fragestellung muss man die Frauenfigur in ihrer Gesamtheit noch einmal in den Blick nehmen: Setzt man nämlich die Tätowierungen mit der weiteren physiognomischen Kennzeichnung der Alterszüge sowie der durch die kinnlangen Haare angedeutete Markierung ihres sozialen Status in Beziehung, wird deutlich, dass die Zusammenstellung der Bildelemente in der Figur der Krommyo ihre Parallelen innerhalb der Ammenikonographie findet. Alle bisher in diesem Kapitel gezeigten Frauenfiguren wiesen dieselbe Kombination der drei Kennzeichnungen auf, die die jeweiligen Frauen in physischer, sozialer und ethnischer Hinsicht in einen Kontrast zu konventionellen Figuren – sowohl bildextern als auch in expliziter Weise bildintern – setzen. Dabei ist die formale Trennung der einzelnen Elemente wichtig, um diese zunächst zweifelsfrei auseinanderhalten und dann in einem zweiten Schritt das Zusammenspiel derselben richtig bewerten zu können. Neben dem Ziel, die Frauenfiguren in einen besonders starken Kontrast zu anderen Figuren zu setzen, sind die beiden physiognomischen Charakterisierungen der Alterszüge und der Tätowierungen bewusst eingesetzt: So wird der Sinngehalt der Alterszüge in einfacher Kennzeichnung, der Konnotationen von Schwäche und Gebrechlichkeit beinhaltet, in Trauerszenen um einen besonders stark ins Bild gesetzten Abschiedsschmerz erweitert, der aufgrund des ohnehin als besonders tragisch empfundenen Todes in jungen Jahren passenderweise von hinterbliebenen alten Figuren visualisiert werden kann. So werden die mit Alterszügen ausgestatteten Figuren zu visuellen Trägern der Trauer, die durch Gesten der innigen Verbundenheit oder der Verzweiflung ebenso zu Ausdrucksmedien der größten Emotionalität innerhalb der Bildzusammenhänge werden. Das Zusammenspiel der Gesten mit den Alterszügen steigert die Dramatik der Situation, wobei auch hier beide Bildelemente formal getrennt voneinander gesehen werden müssen. Verzweiflungsgesten, die innerhalb der stark normierten Trauergesten in derlei Bildzusammenhängen herausstechen, werden nur von mit Tätowierungen als solche gekennzeichneten Thrakerinnen ausgeführt; andere Beispiele sind m. W. nicht erhalten. Um der extremen Trauer Ausdruck zu verleihen, scheinen

die Tätowierungen gleichsam die Berechtigung zu geben, den inneren Gemütszustand nach außen zu verkehren. Aber auch hier entsteht die Emotionalität nicht durch die Tätowierungen, sondern durch die Gestik; die Tätowierungen zeigen – wiederum wertneutral – die Herkunft der Figuren an. Um diese gewünschten Konnotationen darstellen zu können, war der Rückgriff auf die Figur der Amme notwendig, da athenische Mutterfiguren normalerweise weder mit Alterszügen oder mit Tätowierungen dargestellt werden noch derart starke Verzweiflung visualisieren können. Für die Darstellung extremer Trauer war die Figur der Mutter, die sich gerade durch ihre Konventionalität auszeichnet, anscheinend zu unspezifisch. Ausgehend von diesen Grundprinzipien, die bei den ethnisch, sozial und physisch dreifachmarkierten Ammenfiguren in Trauerszenen offensichtlich wurden, konnten auch die Sonderfälle eingeordnet werden, in denen dreifachmarkierte Frauenfiguren außerhalb dieses normativen Bildfundus auftauchen: Die drei erhaltenen Frauen – Argiope(?), Geropso und Krommyo – haben „außerplanmäßige“ Auftritte in bekannten mythischen Zusammenhängen. Unabhängig vom Erzählverlauf tauchen sie schlaglichtartig auf, um als Trägerfiguren der aus den Trauerszenen bekannten Konnotationen ebendiese in das Bildgefüge einzuflechten. Auch wenn auf der Hydria in Oxford die Interpretation der vermeintlichen Argiope als Amme wahrscheinlicher ist, ist die zweifelsfreie Identifikation der Figur für das Verständnis des Bildzusammenhangs nicht wichtig: Die zentrale Botschaft der Kombination der drei Kennzeichnungen ist die der Dramatik der Hybris und der Bestrafung des Thamyras, die man am besten durch das Einfügen der Argiope(?) ausdrücken konnte. Bei Geropso stand die größtmögliche Kontrastierung zu Herakles im Vordergrund: Auch wenn sie völlig aus dem üblichen Aufgabenbereich der Ammenfiguren mit der Kinderpflege oder der Trauer herausfällt und die Position eines Pädagogen übernimmt, wird ihre Präsenz eben durch ihre möglichst stark der Figur des jungen Herakles entgegengesetzte Aufmachung erklärbar. Sie erfährt eine Gestaltung, die zwar Aufmerksamkeit erregt, aber dennoch als die einer Amme verständlich wird. Somit wird auch hier die Unabhängigkeit der einzelnen Bildelemente deutlich, die auch dazu verwendet werden können, um bildinterne Bezüge oder Oppositionen sichtbar zu machen.

Krommyo wiederum fungiert in der Darstellung der Theseustat durch das Zusammenspiel ihrer Aufmachung und Gestik als Trägerfigur der Angst und Emotionalität. Auch wenn das Tragen ihrer Tätowierungen nicht durch ihre Herkunft oder den geographischen Kontext erklärbar wird, wird doch vor dem Hintergrund der anderen ebenfalls dreifachmarkierten Frauenfiguren deutlich, dass die Tätowierung aus einem anderen Grund in die Darstellung eingefügt wurde: als Bestandteil der Ikonographie einer Amme. Dass die Hüterin der Krommyonischen Sau als deren Amme auftritt, ist weiter nicht verwunderlich¹⁰⁷¹, dass sie auf der Kylix in London als alte thrakische Sklavin auftritt, bleibt doch interessant: Es scheint so, als ob die Berechtigung zu extremer Trauer durch die Tätowierungen zu einem untrennbaren Bestandteil dieser dreifachmarkierten Form des Ammenschemas geworden wäre, sodass sie auch völlig unabhängig von der tatsächlichen ethnischen Herkunft der Figur eingesetzt werden kann. Die ursprünglich ethnisch motivierte Kennzeichnung einer Frau mit thrakischen Hautornamenten wird damit aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang gleichsam herausgelöst und verliert seine Bedeutung. Somit sind die Tätowierungen als losgelöstes Zeichen innerhalb des Ammenschemas zu sehen: Die als thrakische Herkunftsbezeichnungen bekannten Tätowierungen werden in einen neuen Zusammenhang übertragen, bei dem die Konnotation des ursprünglich ethnischen Zeichens, also die Berechtigung heftig zu trauern, erhalten bleibt, während die wertneutrale thrakische Kennzeichnung völlig wegfällt. Somit fleht auf der Kylix in London eben nicht eine Thrakerin um das Leben der Krommyonischen Sau, sondern die Amme derselben, die im anscheinend besonders aussagekräftigen dreifachmarkierten Ammenschema auftritt.

Ähnliches geschieht im Bereich der sozialen Kennzeichnungen: Das Auftreten der kinnlangen Haare der lebensweltlichen Ammen ist plausibel, da Ammen erstens tatsächlich Sklavinnen waren und zweitens so auch leichter von den Müttern unterscheidbar gemacht werden konnten. Gleiches gilt für Geropso als Amme des Herakles, bei der zusätzlich dazu die bildinternen Bezüge z. B.

durch das Tragen der Lyra ihren sozialen Status anzeigen. Die kinnlangen, strähnigen Haare der Argiope bzw. der Amme des Thamyras werden bei der Interpretation der Frau als Amme erklärbar; bei der sicher als solche zu identifizierenden Argiopendarstellung auf der Hydria in Neapel macht die Kennzeichnung als Sklavin allerdings keinen Sinn. Im Gegensatz zu der Lockenfrisur der Argiope auf der Hydria im Vatikan (**Abb. 71**) erfüllt die Frisur der Neapler Argiope aber alle Kriterien, die zum Erkennen einer „Sklavinnenfrisur“ aufgestellt wurden¹⁰⁷², und ist daher mit Sklavinnendarstellungen zu parallelisieren. Bei der Krommyo, der Hüterin der Krommyonischen Sau, wiederum macht die soziale Kennzeichnung, die bei den Krommyodarstellungen auf den Kyliken sowohl in London als auch in Madrid auftaucht, ebenfalls keinen Sinn. In Analogie zum Verlust des ursprünglichen Sinngehalts der ethnischen Kennzeichnung verlieren möglicherweise auch die den sozialen Status anzeigenden Bildelemente ihren Hintergrund. Auch hier ist dies mit der karikierten Darstellung der Ermordung des Orpheus auf der Hydria in Würzburg (**Abb. 20**) zu parallelisieren, auf der die soziale Kennzeichnung in Analogie zu den Alterszügen ohne den explizit gemeinten Darstellungshintergrund einer Sklavin ins Bild gesetzt wurde. War dies in diesem Beispiel noch als Mittel des Spotts zu verstehen¹⁰⁷³, könnte die soziale Kennzeichnung der Argiope auf der Hydria im Vatikan und der Krommyo auf der Kylix in Madrid in Anlehnung an die Ammenassoziation relativ frei in den Bildzusammenhang übernommen worden sein. Obwohl hier die Tätowierungen fehlen, scheint die Verbindung von sozialen und physischen Markierungen aus der Ikonographie fürsorgender Frauen derart geläufig zu sein, dass sich das Bildzeichen der kinnlangen Haare durch die Kombination mit den Alterszügen von seinem sozialen Sinnzusammenhang lösen und sich gleichsam verselbstständigen konnte¹⁰⁷⁴. Vor dem Hintergrund der karikierten Darstellung der Ermordung des Orpheus, der vermeintlich afrikanischen Nike und der dort ermittelten Abkehr der einzelnen Kennzeichnungen von ihrem ursprünglichen Zusammenhang wird deutlich, dass die Loslösung der verschiedenen Markierungen

1071 Bereits Brommer verwendet diese Bezeichnung, vgl. Brommer 1982, 9–10. Auch Pfisterer-Haas bezeichnet die Aufmachung der Frau als „ikonographischen Typus der Amme“, vgl. Pfisterer-Haas 1989, 21. Ähnlich ebenso LIMC VI,1 (1992) 140 Nr. 7 s. v. Krommyo (E. Simantoni-Bournia); Schulze 1998, 63.

1072 Vgl. S. 55–57. Anm. 269. 498.

1073 Vgl. S. 61. Dazu auch S. 59.

1074 Ein Überblick über die in dieser Untersuchung behandelten Frauenfiguren mit sozialen Kennzeichnungen findet sich in Kapitel IV.

kein Einzelfall ist und auch nicht nur bei Dreifachmarkierungen möglich ist. Trotzdem scheint die ethnisch, sozial und physisch dreifachmarkierte Version von Ammenfiguren – insgesamt in fünf Darstellungen erhalten – eine Art Festschreibung zu erfahren, deren drei Elemente unmittelbar miteinander verbunden sind und zusammen in die verschiedensten Bildzusammenhänge versetzt werden konnten. Dennoch ist es wichtig, die drei Kennzeichnungen in sich zu hierarchisieren und die physiognomischen Charakterisierungen der Alterszüge und der Tätowierungen als relevanter für die Bildaussage zu betrachten: Die kinnlangen Haare kennzeichnen die Frauenfiguren in ihrem sozialen Status, zusätzliche Konnotationen innerhalb der verschiedenen Bildtraditionen halten nur die starken Markierungen der Alterszüge und Tätowierungen für den Betrachter bereit.

Hinsichtlich der in **Abb. 77** visualisierten zeitlichen Einordnung der dem dreifachmarkierten Ammenschema entsprechenden Figuren ist interessant, dass sich die Bilder um die Jahrhundertmitte sammeln. Gerade in Abgrenzung zu den behandelten Darstellungen mit Tätowierungen (**Abb. 42**), die v. a. um 480/470 anzusiedeln sind, ist eine bemerkenswerte Beobachtung zu machen: Bei der Auswahl der einfachmarkierten Frauenfiguren mit Tätowierungen stand v. a. die Einbettung der thrakischen Hautornamentierungen in mit mehreren zusätzlichen Charakterisierungselementen versehenene Bildzusammenhänge und damit deren vielschichtige Aussagekraft im Vordergrund. Diese, durch Einzelheiten wie bspw. die bewegten und geblähten Gewänder bereicherten Bilder entsprachen dem Detailreichtum der ersten Hälfte des 5. Jhs. Bei den Ammenfiguren, die eher der Jahrhundertmitte zuzurechnen sind, kommen diese ergänzenden Bildmittel nicht mehr vor – sie würden auch schwerlich zu dem Habitus einer Amme passen. Vielmehr erfahren die Bildzusammenhänge der Ammenfiguren ihre Bereicherung durch den zusätzlichen Einsatz der physiognomischen Kennzeichnung der Alterszüge sowie der sozialen Charakterisierung der Figuren. Im Vergleich zu der chronologischen Einordnung der Alterszüge (**Abb. 27**) sind keine weiterführenden Besonderheiten festzustellen. Vielmehr reihen sich die Alterskennzeichnungen der Ammen in die Entwicklung zeitspezifischer Darstellungskonventionen ein.

Abb. 77 Zeitliche Zusammenstellung der Schnittmenge der physiognomischen Kennzeichnungen
»Alterszüge« und »Tätowierungen«

480



460



440



430



420/410



3 Doppelmarkierung mit Alterszügen und afrikanischen Physiognomien: Aufsehenerregendes Personal dionysischer Welten

Die Überlagerung der beiden physiognomischen Charakterisierungsmöglichkeiten der Alterszüge und afrikanischen Physiognomien führt – anders als die Ammen – in dionysische Welten. Auch wenn dies ein sehr seltenes Phänomen ist, gibt es doch zwei Beispiele in der attischen Vasenmalerei, in denen alte Körper mit afrikanischen Gesichtszügen kombiniert sind. Dabei ist interessant, dass die Vasenmaler nicht auf die gebrechlichen alten Körper – wie bei den Ammendarstellungen –, sondern auf die derben alten Körper der sog. Alternden Hetären zurückgreifen. Daher wurde auf **Abb. 61** in der Menge der Alterszüge eine visuelle Trennung zwischen den verschiedenen Auffassungen alter Körper eingefügt. Letztere scheinen zur Kombination mit afrikanischen Physiognomien passender gewesen zu sein; die Gründe dafür liegen in den dargestellten Rollenbildern, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Auf einem Miniaturskyphos in München¹⁰⁷⁵ (**Abb. 78; Kat. 28**), der mit einer Höhe von 6 cm¹⁰⁷⁶ sehr klein ist, ist auf Seite A eine nackte Frauenfigur dargestellt, die in der rechten Hand ein Trinkgefäß¹⁰⁷⁷ hält und dieses zum Mund

führt. Ihre langen Haare sind mit einem um den Kopf gewickelten Tuch zu einer Art Dutt gebunden; das Tuch wiederum ist mit Zweigen aus weißer Farbe umwickelt. Im Ohr trägt sie einen Ohrring.

Ihre Gesichtszüge weisen in den Bereich der afrikanischen Physiognomien¹⁰⁷⁸: Die Nase-Stirn-Linie ist unterhalb der Augenbrauen geknickt und stark in den Gesichtsbereich eingezogen; letzteres ist betont durch einen kleinen Höcker unterhalb der Augenbrauen, der im Bereich der afrikanischen Physiognomien einmalig ist. Möglicherweise ist er mit der wulstigen Ausgestaltung der Augenbrauen zu parallelisieren, die manchmal Bestandteil afrikanischer Gesichtszüge ist¹⁰⁷⁹. Die geschwungene Linienführung endet in einer nach oben gezogenen „Stupsnase“, die auch hier durch die explizite Angabe des Nasenflügels betont wird¹⁰⁸⁰. Ihre Lippen sind wulstig und kragen

1075 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 8934.

1076 Vierneisel 1967, 247.

1077 Die Art des Trinkgefäßes ist schwierig zu erkennen, da die Vase am linken oberen Rand einen Henkel hat, während der rechte Rand nur leicht aufgerollt ist. Der einseitige Henkel ist bei dieser Art von Gefäßen ungewöhnlich, was dazu geführt hat, dass in der Forschung die Benennung der Vase meistens als „Trinknapf“ umschrieben wurde, vgl. z. B. Vierneisel 1967, 248; Pfisterer-Haas 1990b, 451; Stähli 2009, 32. Eine eindeutige Identifizierung als Skyphos hingegen präferieren Lissarrague 1993, 220 und Steinhart 1995, 87, wobei auch hier zwei Henkel an der Gefäßlippe vonnöten wären. Eine ähnliche Form ohne Henkel weisen bspw. die Gefäße auf einem Stamnos in

Paris (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 408. ARV² 621.39, 1662) auf. Möglicherweise ist hier gar keine bestimmte Gefäßform intendiert gewesen, weshalb kein besonderes Augenmerk auf deren Erkennbarkeit gelegt wurde. Deshalb wurde hier der neutrale Begriff „Trinkgefäß“ gewählt.

1078 Hierbei ist François Lissarrague zu widersprechen, der die Frau zwar durchaus im Kontext einer „Karikatur des Barbarentums“ sieht, ihre Gesichtszüge aber ohne die Erwähnung der afrikanischen Gesichtszüge als „aufgedunsen[...] und entstellt[...]“ bezeichnet, Lissarrague 1993, 220. Pfisterer-Haas vergleicht die Gesichtszüge der Frau mit „den späteren Terrakotten“ alter Frauen und deutet sie damit als Alterszüge, Pfisterer-Haas 1989, 79.

1079 Vgl. z. B. Abb. 43. Angesichts der gestalterischen Unsicherheiten des Malers auf diesem Skyphos wäre es durchaus denkbar, dass ein Augenbrauenwulst intendiert worden wäre, dieser aber ein wenig nach unten verrutscht sein könnte.

1080 Die explizite Angabe des Nasenflügels kommt allerdings auch bei konventionellen Darstellungen vor und kann daher nicht als afrikanischer Gesichtszug

Abb. 78.1-2 (= Kat. 28) Attisch rf. Miniaturskyphos (nicht zugeordnet), um 440. München, Staatliche Antikensammlung, Inv. Nr. 8934



stark nach vorne aus, was durch zusätzliche Begrenzungslinien der Ober- und Unterlippen hervorgehoben wird¹⁰⁸¹.

Auch ihr Körper ist aufsehenerregend gestaltet: Getragen von kurzen stämmigen Beinen mündet ihre breite Hüfte mit einem nach hinten auskragenden Gesäß in einem breiten Rumpf, der durch eine Linie vom Unterleib abgegrenzt wird. Der Rücken bricht nach der Taille weit nach hinten aus, was das Bild des breiten Torsos noch verstärkt; unter den Achseln gliedert eine Binnenlinie den Rückenbereich. Unterhalb des Unterarms ist ein ausladender Bauchansatz zu sehen¹⁰⁸², der einen durch den Arm verdeckten dicken Bauch erahnen lässt. Über dem Bauch sind zwei große nackte Brüste zu sehen. Der Arm, der vor dem Körper das Trinkgefäß greift, ist sehr massig und im Verhältnis zum Rest des Körpers zu groß, was proportionale Unsicherheiten des Malers offenbart. Auch die Hand ist wenig naturgetreu ausgestaltet. Dennoch sind die einzelnen Merkmale der Frauenfigur gut erkenn- und kontextualisierbar, weshalb die mangelnde künstlerische Qualität des Miniaturskyphos kein Hindernis bei der Einordnung des Bildes darstellt¹⁰⁸³.

Die ungewöhnliche Körpergestaltung rekurriert auf zwei Ikonographien: auf die der alten Körper sog. Alternder Hetären und auf Bilder von Pygmäen bzw. von Kleinwüchsigen. Für beide Ikonographien gibt es Anhaltspunkte:

Vergleicht man die Körpergestaltung der Frau auf dem Miniaturskyphos in München mit den bereits behandelten Bildern sog. Alternder Hetären – bspw. auf den Kyliken in Malibu (**Abb. 22**) oder Florenz (**Abb. 25**) –, so fallen Gemeinsamkeiten auf¹⁰⁸⁴: Auch wenn die Frauenfiguren in unterschiedlichen Posen dargestellt sind, ist doch der

breite Schulterbereich und der breite Rumpf deutlich zu parallelisieren. Auch der dicke Bauch, der sich bei den sog. Alternden Hetären als „Speckröllchen“ äußert, ist vergleichbar. Um dies zu betonen, können bei den Figuren der sog. Alternden Hetären in Seitenansicht weitere Binnenlinien unterhalb der Achselhöhle eingesetzt werden, die in diesen Bildern die derbe Massigkeit der Frauen betonen sollen¹⁰⁸⁵. Diese Linie findet sich auch auf dem Rücken der Frauenfigur auf dem Miniaturskyphos in München. Auch der Strich, der auf Hüfthöhe einen Abschluss zwischen Bein und Oberkörper bildet, findet eine Parallele bei der Frau auf Seite A der Kylix in Malibu (**Abb. 22.2**); ebenso wie das um den Kopf gewickelte Tuch und der Ohrring dieser, wobei diese Merkmale auch bei konventionellen Frauen auftauchen können¹⁰⁸⁶. Ihre Brüste wiederum, die sich bei den Bildern sog. Alternder Hetären v. a. als große schwere Hängebrüste ausmachen, sind zwar nicht hängend dargestellt, erinnern durch das Haltemotiv des Armes aber durchaus an die knieende, beide Hände flehend in Richtung des Stockes streckende Hetäre auf der Kylix in Florenz (**Abb. 25.4**): Wenn die Brüste ebenso hängend wie diejenigen der anderen Frauen gezeigt worden wären, wären sie hinter dem Arm verschwunden. Außerdem kann die Nacktheit der Figur mit derjenigen der sog. Alternden Hetären parallelisiert werden, die den Blick auf die massigen Körper freigibt¹⁰⁸⁷. Auch die Tätigkeit, die die Frau ausübt, erinnert an Bilder sog. Alternder Hetären: So hält die beischriftlich als solche bezeichnete „weinliebende“ Oinophile auf der Lekythos in London (**Abb. 21**), deren Körper sich ebenso durch derbe Massigkeit auszeichnet, in einer beinahe ähnlichen Haltung eine Oinochoe in der Hand und prostet dem Mann vor ihr zu. In einen ähnlichen Kontext weiblicher Trunkenheit weist die Frauenfigur auf Seite A der Kylix in Malibu (**Abb. 22.2**). Auch der zweite Themenbereich, in dem sog. Alternde Hetären zu

angesehen werden, allerdings zur Verstärkung dieser eingesetzt werden, vgl. dazu auch Anm. 610.

1081 Vgl. z. B. Abb. 46.

1082 Die durch den schwarzen Glanzton durchscheinende kleine Aussparung vor dem Unterleib der Frauenfigur ist am ehesten als Fehler im Brandprozess zu deuten, dazu vgl. z. B. Maish u. a. 2006, 9. So ist bspw. in die untere Schmuckleiste auf Seite A flüssiger verdünnter Tonschlicker getropft und wurde beim Brand schwarz gebrannt.

1083 Die künstlerische Qualität wurde bereits bemängelt bei Dasen 1990, 198; Dasen 1993, 220.

1084 Die Frau wurde bereits mehrfach mit Bildern von sog. Alternden Hetären in Verbindung gebracht, vgl. Villanueva Puig 1988, 52 Anm. 108; Pfisterer-Haas 1989, 79.

1085 Vgl. Abb. 22.5. 25.2. 25.4. 25.6. 26.4. 26.7. Diese Linie taucht fast ausschließlich bei den massigen, derben Körpern sog. Alternder Hetären auf und hebt in diesen Fällen deren Massigkeit noch hervor. Sie kann aber auch außerhalb dieser Ikonographie bei konventionellen nackten Frauen (und auch Männern) vorkommen, vgl. z. B. die Kylix in Orvieto S. 70. Dazu vgl. Anm. 352.

1086 Vgl. z. B. die linke Beobachterfigur in Abb. 4 (Kopftuch) oder die Herrin auf der Lekythos in Brüssel (Ohrring).

1087 Die einzige Ausnahme einer bekleideten sog. Alternden Hetäre findet sich auf Abb. 21.

sehen sind – die Sexdarstellungen –, ist auf dem Minaturskyphos in München zumindest angedeutet: Auf seiner Seite B ist ein Phallosheiligtum mit einem Auge¹⁰⁸⁸ auf der Eichel und Flügeln am Schaft gezeigt, das mit Zweigen geschmückt ist und dessen „Haupt“ – die Eichel – ein Kanôûn, ein Opferkorb¹⁰⁸⁹, schmückt. Vor dem Idol steht ein Tischchen mit einem darauf abgestellten Skyphos.

Die gedrungene¹⁰⁹⁰ Gestalt mit den kurzen verdickten Beinen, der hervortretende Hängebauch und das dickliche Gesäß wiederum erinnern an Bilder von mit Kranichen kämpfenden Pygmäen, einem mythischen Volk, das in einem ähnlichen schwammig bezeichneten geographischen Gebiet verortet worden ist wie das Volk der Aithiopen¹⁰⁹¹. Auf einem Wildsau-Rhyton in Compiègne¹⁰⁹² (**Abb. 79**) holen zwei Pygmäen mit Keulen zum Schlag gegen Kraniche aus. Beide Pygmäen sind kleiner als die sie mit dem langen Hals überragenden Kraniche, ein Eindruck, der einerseits durch die direkte Gegenüberstellung mit den Kranichen und andererseits durch ihre kurzen dicken Beine erreicht wird, die v. a. im Oberschenkelbereich breiter als die Beine konventioneller Figuren sind. Bei dem in Seitenansicht präsentierten Pygmäen ist ein deutlicher Hängebauch zu sehen, der direkt über dem übergroß dargestellten Geschlecht ansetzt¹⁰⁹³. Auch der Hintern kragt nach hinten aus; am Rücken sind zwei Striche zur Binnengliederung des dicklichen Körpers zu sehen. Ihre Physiognomie wiederum erinnert an die komisch-verzerrten Physiognomien des Herakles und der Kentauren auf dem Chous in Paris (**Abb. 55**): Die Nase-Stirn-Linie ist unterhalb der Augenbraue stark eingezogen und endet in einer

Abb. 79.1–2 Attisch rf. Wildsau-Rhyton des Sotades-Malers, um 450. Compiègne, Musée Vivanel, Inv. Nr. 898



dicken Knollennase. Außerdem ist die Stirn mit Binnenlinien ausgefüllt; die Augenbraue ist stark nach oben gezogen. Gerade die Körpergestalt des seitlich zu sehenden Pygmäen erinnert – abgesehen von den das Geschlecht betreffenden Unterschieden – stark an die der Frau auf dem Minaturskyphos in München.

Im direkten Vergleich werden ähnliche Strategien wie bei den komisch-grotesken Frauenbildern offenbar, bei denen afrikanische Gesichtszüge und maskenartig verzogene Physiognomien austauschbar eingesetzt werden konnten. So folgen auch die Figuren der Pygmäen und der Frau auf dem Minaturskyphos in München den bei den parodistischen Komödiendarstellungen bereits gemachten Beobachtungen: Männliche Figuren treten mit komisch-grotesken Gesichtern auf, die Möglichkeit des Austausches mit afrikanischen Physiognomien ist nur bei Frauen gegeben.

Ein weiterer, ikonographisch eng mit den Pygmäen verwandter Bereich ist derjenige der Kleinwüchsigen¹⁰⁹⁴, die – wie bspw. auf einem

1088 Zum Auge s. Steinhart 1995, 87.

1089 Näheres s. u. (S. 212–213).

1090 Stähli bezeichnet den Körperbau als „verwachsen[...]“, Stähli 2009, 28.

1091 Zu Pygmäen im Allgemeinen vgl. Raeck 1981, 203–204; Dasen 1990, 193; Dasen 1993, 175–188; Steingraber 1999; Sparkes 2000; Lissarrague 2002, 102–105; Harari 2004; Mitchell 2009, 105–109; Näpel 2011, 96–97; Sparkes 2011, 151–153; Moreno Conde 2015, 196.

1092 Compiègne, Musée Vivanel, Inv. Nr. 898. ARV² 767.16.

1093 Eine gute Abbildung dieses Pygmäen findet sich bei LIMC VII,2 (1994) 11 s. v. Pygmaioi (rechts). Zu der übergroßen Darstellung des Gliedes bei Pygmäen vgl. z. B. McNiven 1995, 11; Stähli 2009, 28. 30; Moreno Conde 2015, 196; Heinemann 2016, 142–143.

1094 Einen methodisch stimmigen Überblick gibt Mitchell 2009, 235–248.



Abb. 80 Attisch rf. Aryballos des Klinik-Malers, um 480/470. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 2183

Aryballos in Paris¹⁰⁹⁵ (Abb. 80) zu sehen – gemeinsam mit konventionellen Figuren des alltäglichen athenischen Lebens auftreten können. Sie zeigen im Bezug auf die gedrungene Gestalt mit den verkürzten Beinen und der breiten Körperkonstitution ähnliche ikonographische Charakteristika wie die Pygmäendarstellungen; auch die Gesichtsgestaltung mit der Einziehung der Nase-Stirn-Linie unterhalb der Augenbrauen zeigt Parallelen. Diese meistens konventionellen Figuren gegenübergestellten Männer sind vonseiten der Forschung oftmals im Kontext von körperlicher Behinderung wie der Achondroplasie¹⁰⁹⁶, der Kleinwüchsigkeit – daher die ebenfalls verwendete, wenig sensible Bezeichnung der Figuren als „Zwerge“¹⁰⁹⁷ –, oder eines wie auch immer gearteten „Krüppeltums“¹⁰⁹⁸ gesehen worden, was deren Darstellung als Belustigungsobjekt rechtfertigen sollte¹⁰⁹⁹. Ebenso wurde versucht, diese Figuren

1095 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 2183. ARV² 808, 813.96; Beazley Addenda² 291; Beazley, Para. 420.

1096 Dasen 1990; Dasen 1993, 171–174; Garland 1995, 103–104, 116–117; Grmek – Gourevitch 1998, 207; Harari 2004, 168–169; Lee 2015, 51; Moreno Conde 2015, 196.

1097 Vgl. z. B. Raeck 1981, 204; Stähli 2009, 20; Krug 2012, 19. Englisch „dwarf“ bei Robertson 1979, 130; Dasen 1990; Dasen 1993; Garland 1995, 103; Sparkes 2000, 93; Sparkes 2004, 8; Mitchell 2009, 77, 235–242; Walsh 2009, 253; Sparkes 2011, 153. Französisch „nain“ bei Villanueva Puig 1988, 52; Grmek – Gourevitch 1998, 207. Spanisch „enano“ bei Moreno Conde 2015, 196. Ähnlich „Zwergwüchsige“, vgl. Steingraber 1999, 39; Weiler 2007, 471.

1098 Z. B. Pfisterer-Haas 1990b, 451; Stähli 2009.

1099 Dasen 1990, 199–200; Dasen 1993, 221–224; Walsh

mit Sklavenbildern gleichzusetzen und deren Darstellungsweise als bewusst pejorative, zu „sozialer und moralischer Diskriminierung“¹¹⁰⁰ herangezogene Charakterisierung zu interpretieren¹¹⁰¹, was allerdings fraglich bleibt¹¹⁰².

Auch wenn die Ikonographien der Pygmäen und der Kleinwüchsigen Gemeinsamkeiten mit der hier behandelten Frau auf dem Miniaturskypchos in München haben, ist diese dennoch nicht als „Pygmäin“, als Kleinwüchsige¹¹⁰³ oder als Sklavin¹¹⁰⁴ zu etikettieren:

Erstens sind in der attischen Vasenmalerei keine weiteren Darstellungen von „Pygmäinnen“ erhalten, was an sich zwar kein Hindernis für eine Deutung als solche ist, es diese allerdings auch nicht wahrscheinlicher macht. So mag ihr Habitus so gar nicht in die Reihe der Pygmäendarstellungen passen, die nur – mit Keulen und Tierfellen ausgerüstet – in Kampfdarstellungen mit Kranichen auftreten¹¹⁰⁵. Bei anderen Aktivitäten wie Trinken

2009, 253–255.

1100 Stähli 2009, 23.

1101 Vgl. Dasen 1990; Dasen 1993, 225–233; Vlaoghianis 1998, 19, 22; Stähli 2009. Dazu vgl. Mitchell 2009, 238–239.

1102 Bei manchen Darstellungen – wie bspw. bei einer sog. Schulwegszene auf einer Pelike in Boston (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 76.45. ARV² 1011.13; Beazley Addenda² 314; Beazley, Para. 440), auf der ein Kleinwüchsiger die Rolle eines Pädagogen einnimmt (vgl. dazu die Amphora in Baranello, vgl. S. 193) – ist der soziale Status des Dargestellten als Sklave aufgrund des Kontextes anzunehmen (bereits z. B. Padgett 2000, 47; Thalmann 2011, 76–78). Auf dem Aryballos in Paris allerdings sind keinerlei soziale Kennzeichnungen zu sehen: Der Kleinwüchsige wartet auf die Konsultation eines Arztes und ist dem vor ihm auf seinen „Bürgerstock“ gelehnten konventionell gestalteten Mann zugewandt und in eine Konversation mit diesem vertieft. Die Darstellung eines „ebenbürtigen“ Gesprächs eines Sklaven mit seinem Herrn ist mir nicht bekannt; meistens fungieren Sklaven eher als Randfiguren, die körperliche Arbeit verrichten, dazu vgl. S. 55–57. Auch wenn in diesem Zusammenhang nicht die gesamte männliche Sklavenikonographie in den Blick genommen werden kann, ist bereits aufgrund dieser Beobachtungen zu vermuten, dass Kleinwüchsige zwar in der Rolle von Sklaven auftreten können, sie deren körperliche Aufmachung allerdings nicht *per se* als Sklavenfiguren kennzeichnet. Ähnlich bereits Weiler 2007; Thalmann 2011, 76–78.

1103 So Dasen 1990, 200; Dasen 1993, 172–173.

1104 So z. B. Pfisterer-Haas 1990b, 451.

1105 Dazu vgl. Dasen 1990, 193; Dasen 1993, 175–188; Steingraber 1999; Sparkes 2000; Lissarrague 2002, 102–105; Harari 2004; Mitchell 2009, 105–109;

oder Sex, bei denen Pygmäinnen involviert sein könnten, oder im Zusammenhang mit Opferhandlungen sind Pygmäenfiguren nie dargestellt. Zweitens ist die Darstellung eines gedrunghenen Körpers – sei es bei männlichen oder weiblichen Figuren – nicht als Illustration der Realität zu verstehen und daher nicht *per se* als bewusste Darstellung von körperlicher Behinderung zu deuten¹¹⁰⁶, wenn keine bewusste Kontextualisierung mit dem Thema „Krankheit“ vorliegt¹¹⁰⁷. Vielmehr sind die körperlichen Deformationen als spezifische Charakterisierungen einer Figur zu verstehen, die je nach Kontext eine andere Bedeutung haben können: Konnten die einzelnen Merkmale wie die kurzen Beine und die breite, ausladende Körperkonstitution bspw. bei den Pygmäen durchaus als Verdeutlichung ihrer kleinen Größe eingesetzt werden, ist die Darstellung von Kleinwüchsigen in athenischen Alltagsszenen als Difamierung der Figur zu verstehen, die entweder Sklavenfiguren¹¹⁰⁸ betrifft oder konventionelle Bürgerdarstellungen parodiert¹¹⁰⁹. Drittens finden sich in der Aufmachung der Frau auf dem Miniaturskyphos keinerlei Anzeichen, die die soziale Stellung der Frau bezeichnen: Sie hat keine kurzgeschnittenen Haare und verrichtet keine schwere körperliche Arbeit; zwar ist sie durch ihre Körperproportionen als klein zu verstehen, sie ist aber nicht – wie sonst bei Sklavinnenendarstellungen üblich – durch eine bildinterne Referenzfigur einer Herrin oder eines Herrn von diesem abgesetzt. Daher kann ihre geringe Größe nicht als Bedeutungsgröße verstanden werden¹¹¹⁰.

Sparkes 2011, 151–153; Moreno Conde 2015, 196.

1106 Ähnlich bereits Stähli 2009, 20.

1107 Dies könnte bspw. bei dem Aryballos in Paris der Fall sein, da es sich um die Darstellung eines Arztbesuches handelt, ähnlich bereits Stähli 2009, 22–23. Dies muss allerdings als Vermutung stehenbleiben, da diese Darstellung einzigartig ist (vgl. Krug 2012, 12) und weiterer Kontextualisierung bedarf, die in diesem Rahmen nicht erfolgen kann. Die von Antje Krug aufgrund des Hasens vorgeschlagene Interpretation als Parodie eines *erastes* innerhalb einer Palästraszene (Krug 2012) ist zu problematisieren, da es für die Deutung des Schauplatzes als Palästra m. E. zu wenige Anhaltspunkte gibt (für diesen Hinweis danke ich herzlich Viktoria Rächle). Der ironische Tonfall der Darstellung ist allerdings nicht von der Hand zu weisen.

1108 Vgl. die bereits in Anm. 1102 erwähnte Szene auf einer Pelike in Boston.

1109 Dazu vgl. z. B. Raeck 1981, 204; Dasen 1993, 169–170; Heinemann 2016, 142–143.

1110 Die Forschung möchte bei den Darstellungen der

Auch das – ohnehin fragliche¹¹¹¹ – für die Männerikonographie angenommene soziale Stigmatisierungselement der Kleinwüchsigkeit ist nicht auf die Frauenikonographie zu übertragen. Daher gibt es keine Anhaltspunkte, die Frau auf dem Miniaturskyphos in München als Sklavin zu deuten.

Allerdings ist sie auch nicht ohne Weiteres als sog. Alternde Hetäre zu sehen: So gibt es zwar Gemeinsamkeiten in der Ikonographie – wie die Massigkeit, die Nacktheit, das Tuch, der Ohrring sowie der Habitus – und in der Kontextualisierung – in Szenen des Weinkonsums und in Bildern mit Anklängen an Sex –, Elemente wie die kurzen Beine sind allerdings bei Bildern sog. Alternder Hetären vergeblich zu suchen. Auch wenn die Figur im Habitus deutlich näher bei den Bildern sog. Alternder Hetären als bei den Pygmäen bzw. Kleinwüchsigen liegt, kann sie daher nicht uneingeschränkt als solche gedeutet werden. Dazu kommt, dass die Bilder von sog. Alternden Hetären auf den sehr kleinen Zeitraum von 510 bis 490 beschränkt sind¹¹¹², der Miniaturskyphos in München aber bereits um 440 datiert.

Zudem kommen in den fraglichen Ikonographien der sog. Alternden Hetären bzw. der Pygmäen und Kleinwüchsigen keine afrikanischen Gesichtszüge vor: Während die Pygmäen und Kleinwüchsigen meistens mit komisch-verzogenen Physiognomien ausgestattet sind¹¹¹³, sind Hetärenbilder – ob jung oder alt – m. W. grundsätzlich nicht mit ethnischen Merkmalen versehen¹¹¹⁴.

Pygmäen und Kleinwüchsigen eine soziale Stigmatisierung durch das Phänomen der Bedeutungsgröße erkennen, vgl. Dasen 1993, 167; Stähli 2009, 30–32. Auch hier fehlen allerdings die bildinternen Referenzfiguren, die gedrungene, durchaus eine kleine Körpergröße indizierende Körpergestaltung reicht dafür nicht aus.

1111 Vgl. Anm. 1102.

1112 Vgl. S. 74 mit Anm. 377.

1113 Man wollte in den Bildern von Pygmäen afrikanische Physiognomien erkennen, vgl. Snowden 1970, 28; Dasen 1993, 185; Sparkes 2000, 94; Stähli 2009, 28; Walsh 2009, 55–56. 65. Relativierend dazu bereits Raeck 1981, 168. Auch wenn komisch-groteske Physiognomien durch die ähnliche Gestaltungsweise der Nase mitunter konzeptionell nah an afrikanischen Gesichtszügen liegen können, sind doch die wulstigen, nach vorne auskragenden Lippen als zweiter wichtiger Bestandteil afrikanischer Physiognomien zu sehen (vgl. dazu S. 129–131). Letztere kommen bei Pygmäenfiguren nicht vor.

1114 Dazu vgl. die Zusammenstellung von Hetärenbildern bei Peschel 1987. Dies wäre auch schwer möglich: Neben der expliziten Kennzeichnung von Hetären als Sklavinnen (z. B. durch kurzgeschnittene Haare) ist

Wenn die Frau nun nicht eindeutig den Kategorien der sog. Alternen Hetären, der Pygmäen oder Kleinwüchsigen zugeordnet werden kann, ist sie denn dann möglicherweise als Angehörige eines schwarzafrikanischen Volkes zu verstehen? Bei der Behandlung der Einfachmarkierung der afrikanischen Gesichtszüge wurde deutlich, dass das Mittel der ethnischen Herkunftsbezeichnung je nach gewünschter Bildaussage veränderbar und daher nicht als „korrektes“ ethnographisches Porträt zu verstehen ist. Ein „Schubladendenken“, das die Figuren je nach Ausstattung mit ethnischen Charakterisierungsmitteln einem bestimmten Volk wie „den Persern“, „den Aithiopen“ oder „den Griechen“ zuordnet, stößt bei den Bildern aithiopischer mythischer Persönlichkeiten an seine Grenzen: So wollte man bspw. Memnon im Standardschema eines Hoplitens – und dadurch ohne eine afrikanische Physiognomie – auftreten lassen, während Andromeda auch ohne die offensichtlich bewusst vermiedene physiognomische Kennzeichnung als fremd markiert werden konnte. Die vermeintlich konträr zur überlieferten Herkunft der Figuren stehende ikonographische Ausgestaltung ist somit nicht als Widerspruch, sondern als Mittel zum Zweck zu sehen, das Akzentsetzungen innerhalb der Spielarten fremder Kennzeichnung erlaubt. Dies konnte sogar so weit gehen, dass das Charakterisierungsmittel der afrikanischen Physiognomien vollständig seinen ethnischen Sinnzusammenhang verlieren konnte und vielmehr als Mittel eingesetzt wurde, um eine Darstellung zu übertreiben und damit als Parodie kenntlich zu machen.

Vor diesem Hintergrund muss die Frau auf dem Miniaturskyphos in München eben auch nicht zwingend als Frau mit schwarzafrikanischen Wurzeln verstanden werden¹¹¹⁵. Ihre Gesichtszüge

deren Nacktheit in sexualisierten Szenen ein weiteres Merkmal zur Identifikation von Hetären. Dadurch fällt die Möglichkeit zur Kennzeichnung ethnischer Andersartigkeit durch Kleidung weg. Auf die Alternativen der physiognomischen Markierungen der Tätowierungen und der afrikanischen Gesichtszüge wurden m. W. nie zurückgegriffen. Der – in der historischen Realität bestimmt häufiger der Fall gewesene – fremde Hintergrund der Hetären war anscheinend kein Bildthema.

1115 Damit wird die Unsicherheit Stählis bei der Beschreibung der afrikanischen Physiognomie der Frau („die sie vielleicht als Afrikanerin kennzeichnen sollen“, Stähli 2009, 33; ähnlich formulierte dies bereits Pfisterer-Haas 1990b, 451) erklärbar. Veronique Dasen versucht die – sie ebenfalls überraschenden – afrikanischen Gesichtszüge als Zeichen einer Be-



Abb. 81 Attisch rf. Stamnos des Dinos-Malers, um 420. Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. H 2419

sind vielmehr als eine Charakterisierung der Figur – im weitesten Sinne – zu sehen, die möglicherweise auf den Kontext einer Parodie verweist¹¹¹⁶. Schließt man die Seite B mit dem Phallosheiligtum nämlich in die Betrachtung der Frauenfigur mit ein, bietet sich ein Vergleich mit einer ganzen Reihe von Vasenbildern an¹¹¹⁷, die ein Fest zu Ehren des Dionysos¹¹¹⁸ zeigen und für die exemplarisch ein Stamnos in Neapel¹¹¹⁹ (Abb. 81)

hinderung zu deuten (Dasen 1993, 173; ähnlich auch Grmek – Gourevitch 1998, 207), revidiert dies später aber und postuliert eine fremde Herkunft der Frau (Dasen 1993, 244).

1116 Ähnlich bereits bei der mit afrikanischen Gesichtszügen ausgestatteten Nike (Abb. 55). Dazu vgl. Kapitel II.3.4.

1117 Auf die parodistische Ähnlichkeit zu dionysischen Festdarstellungen verwiesen bereits: Robertson 1979, 130; Dasen 1990, 200; Dasen 1993, 173. 223–224; Lissarrague 1993, 219–221; Mitchell 2009, 77; Stähli 2009, 32.

1118 Diese Art von Vasen (Frauen um ein Kultbild des Dionysos, die sich Wein aus Stamnoi auf einem Tischchen vor dem Idol schöpfen) wurde als Darstellung des Lenäenfestes in Athen identifiziert und diese folglich Lenäenvasen genannt, zuerst Frickenhausen 1912. In der Folgezeit wurde diese Deutung relativiert und weitere Feste zur Identifikation der Darstellung vorgeschlagen, dazu z. B. Benson 1996a, 382. 383 Anm. 6; zuletzt Schröder 2013, 27. Vor dem Hintergrund der starken Umstrittenheit der Identifikation des auf den Vasen gefeierten Festes soll hier ein Versuch der Benennung ausbleiben, auch wenn die starke Standardisierung der Szenen die Darstellung eines bestimmten Festes nahelegt. In diesem Zusammenhang soll vielmehr der Blick auf die ikonographischen Eigenheiten gelenkt werden: Dargestellt ist ein Kult des Dionysos, bei dem Frauen anwesend sind und Wein eine Rolle spielt.

1119 Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. H 2419. ARV² 1151.2; Beazley Addenda² 336; Beazley, Para. 457.

stehen soll. Auf diesem ist – ebenso wie auf dem Minaturskyphos in München – ein mit Zweigen geschmücktes Idol in der Mitte zu sehen, wobei es sich diesmal um Dionysos handelt; vor Dionysos steht ein kleines Tischchen mit zwei darauf abgestellten Stamnoi und einem Kantharos. Um das Idol stehen vier Frauen mit Zweigen in den Haaren, die entweder als Mänaden oder als als Mänaden verkleidete Frauen der athenischen Alltagswelt zu deuten sind, die musizieren und tanzen. Die zweite Frau von links steht ruhig am Tischchen und schöpft sich mit einer Schöpfkelle Wein von dem linken Stamnos in einen kleinen Skyphos – in ebenso einen Skyphos wie derjenige in München¹¹²⁰.

Die beschriebenen Bildelemente zeigen sich auf diesem Miniaturskyphos jedoch in einer anderen Art und Weise: Die Zweige um das Haupt der Frau sind nicht – wie auf dem Stamnos in Neapel – fein drapiert, sondern scheinen vielmehr sorglos um den Kopf geschlungen worden zu sein; die Enden der Zweige stehen weit vom Kopf ab. Das Idol auf dem Stamnos in Neapel wiederum ist kein geflügelter Riesenphallos, sondern ein Kultbild des Dionysos mit sorgsam drapierter Festkleidung. Stellt man die hier behandelte Frau in einen direkten Vergleich mit derjenigen, die sich auf dem Stamnos in Neapel mit einer kleinen Schöpfkelle gesittet den Wein in ihr Trinkgefäß schöpft, entsteht der Eindruck, sie hätte sich nicht mit dem kleinen Skyphos zufriedengegeben, sondern sich lieber gleich das ganze Gefäß vom Tisch genommen und zu Gemüte geführt¹¹²¹ – auf dem Tischchen

vor dem Phallosheiligtum verbleibt nunmehr ein Gefäß¹¹²².

Eine ähnliche Bildsprache begegnet im Bezug auf das Kanoûn, den Opferkorb, in dem verschiedene Utensilien aufbewahrt werden, die beim Tieropfer benötigt werden – u. a. das Opfermesser¹¹²³. In dieser Funktion taucht es in Tieropferszenen wie bspw. auf einem Glockenkrater in Den Haag¹¹²⁴ auf, auf dem es von einem Opferdiener an den Altar hergetragen wird, während ein weiterer einen Widder zum Opfer an den Altar führt. Auf dem Miniaturskyphos in München wiederum macht das Kanoûn gleich in zweierlei Hinsicht keinen Sinn: Erstens handelt es sich bei der Szene um kein Tieropfer, sondern um eine Festdarstellung, bei der der Genuss des Weines im Vordergrund steht und keinerlei Anspielungen auf den Akt des Opfern – z. B. durch einen Altar – vorhanden sind. Rein praktisch gesehen ist ein Opfermesser in dieser Szene überflüssig. Zweitens wird das Kanoûn nicht – wie auf dem Glockenkrater in Den Haag – durch eine Figur hergetragen, sondern ist vielmehr von der direkten Verbindung mit der Figur des Opferdieners gelöst – m. W. eine einzigartige Darstellung – und wurde dem Phallos „aufgesetzt“¹¹²⁵. An der – eigentlich unsinnigen – Zusammenschau der zwei üblicherweise in Bildern formal unterschiedenen kultischen Aktivitäten des ekstatischen Weintrinkens und des Tieropfers wird die summarische Zusammensetzung des Bildes deutlich. Es muss sich hier gar nicht um ein bestimmtes Kultereignis handeln, vielmehr wurde das Kanoûn – auch völlig unabhängig von einem tatsächlich stattfindenden Tieropfer – dem ursprünglichen Sinnzusammenhang „entliehen“ und in ein dionysisches Fest eingefügt, um eine weitere ironische Note ins Bild zu setzen: Es scheint so, als ob die Frau auf der Seite A des Münchener Miniaturskyphos der Aufgabe eines Opferdieners überdrüssig geworden wäre und den Opferkorb achtlos auf dem Idol abgestellt hätte, um sich dem Wein zu widmen¹¹²⁶.

1120 Der Skyphos, den die rechte Frauenfigur auf einem ikonographisch eng verwandten Stamnos in Paris (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 408. ARV² 621.39, 1662) in Händen hält, ist ungleich größer. Dies soll aber nur als Randnotiz angefügt werden.

1121 Stähli möchte hier weitere Bestandteile des „Fehlverhaltens“ der Frau sehen, indem er konstatiert, dass sie den „Opfertrank, statt ihn dem Phallos-Idol darzubringen, lieber selbst weg[säuft]“ (Stähli 2009, 32) – im Gegensatz zu den Frauen des dionysischen Festes, die mit dem Wein zwar „agieren, ihn niemals aber selbst konsumieren“ (Stähli 2009, 32). Weintrinkende Frauen kommen allerdings auch in Symposionsszenen vor (vgl. z. B. Abb. 23, 24, allerdings beim Kottabosspiel), die zum Großteil in ähnlicher Weise ihre Trinkgefäße wie auf dem Stamnos in Neapel (noch deutlicher auf dem in Anm. 1120 erwähnten Stamnos in Paris) halten. Es gibt keinerlei Anhaltspunkte, weshalb sie den Wein nicht trinken sollten. Ikonographisch unterscheiden sich die Arten, wie konventionelle Festbesucherinnen, Frauen beim Symposion und die Frau auf dem Miniaturskyphos

ihre Gefäße halten, nicht voneinander.

1122 Auf der Mehrzahl dieser Art von Vasen stehen zwei Gefäße auf dem Tischchen, vgl. Frickenhausen 1912.

1123 Zu den Funktionen und Darstellungsweisen eines Kanoûns vgl. z. B. van Straten 1995, 31–40; ThesCRA V (2005) 269–274 s. v. Kanoun (I. Krauskopf).

1124 Den Haag, Gemeente Museum, Inv. Nr. 5.71. Eine gute Abbildung findet sich bei van Straten 1995, Abb. 34.

1125 Dies bemerkte bereits Pfisterer-Haas 1990b, 451.

1126 Ähnlich bereits Steinhart 1995, 87.

Zu dieser mit ironischem Augenzwinkern erzählten Parodie herkömmlicher dionysischer Festdarstellungen passt die Aufmachung der Frau: Wie bereits Stähli vermutete, musste exzentrisches Verhalten mit exzentrischem Aussehen einhergehen¹¹²⁷. Passend zu den ins Komische verkehrten Bildzitate aus gängigen Fest- bzw. Opferszenen verschmelzen in der Figur der Frau Anleihen aus verschiedenen Ikonographien aufsehenerregender und übersteigerter Bilder, die aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang entnommen und neu kombiniert werden. Somit werden auch die Schwierigkeiten bei der Benennung der Frau als „Alternde Hetäre“, „Pygmäin“, „Kleinwüchsige“, „Sklavin“ oder „Afrikanerin“ erklärbar: Gerade die Mischung der einzelnen Elemente macht die Figur gar nicht benenn- oder etikettierbar. Man muss die Frau aber nicht eindeutig ansprechen können, um das Bild zu verstehen: Ziel ihrer Darstellungsweise war es, die Frauenfigur ikonographisch möglichst weit von den herkömmlichen Protagonistinnen des dionysischen Festes und – auch allgemeiner – konventionellen Frauenfiguren zu entfernen. In diesem Spiel mit verschiedenen Assoziationen wurden alle Register gezogen, um durch die ironische Distanz herzhafte Lachen zu können.

Diese – hier bewusst wertneutral formulierte – ironische Distanz muss aber nicht unbedingt eine negativ gemeinte Diffamierung beinhalten, die zum gesellschaftlichen Ausschluss führt. Stähli konstatiert: „Wie bei den männlichen Zwergwüchsigen wird körperliche Mißbildung hier [auf dem Miniaturskyphos in München, Anm. d. Verf.] eingesetzt, um durch Zuschreibung eines grotesken Körpers diffamierende Aussagen zu treffen.“¹¹²⁸ Bei der aufsehenerregenden Aufmachung des Körpers der Frau handelt es sich aber nicht um einen missgebildeten Körper, sondern um ein Konglomerat verschiedener Ikonographien, die eine bewusste Abkehr von der weiblichen Konvention zum Ziel haben. Darstellungszweck ist keine Behinderung o. Ä., sondern die Visualisierung verschiedener Assoziationen, die ins Ironische verkehrt werden. Das Lachen darüber muss aber keinen gesellschaftlichen Ausschluss bedeuten: Die Frau ist vielmehr durchaus innerhalb eines Kultgeschehens zu sehen und gerade durch ihr – dem üblichen Kulthabitus

entgegenstehendes – Verhalten aktualisiert und *affirmiert* sie wiederum das Brauchtum¹¹²⁹, passend zu den üblichen Grenzüberschreitungen unter dem Einfluss von Alkohol in dionysischen Kontexten. Wie auch immer geartete Absetzung muss also nicht unbedingt den beiden Polen „negativ“ oder „positiv“ zugeordnet werden, sondern kann durchaus in ihrer Mehrdimensionalität begriffen werden. Analog dazu sind Etikettierungen der Frau als „hässlich“¹¹³⁰ – neben der mit dem Schönheitsbegriff verbundenen Problematik – einfach zu kurz gegriffen.

Ein weiteres, in der Forschung stark umstrittenes Beispiel findet sich auf einer schwarzfigurigen Lekythos in Athen¹¹³¹ (**Abb. 82; Kat. 29**), die eine Frauenfigur zeigt, die gerade durch ihre Aufmachung in keine Kategorie zu passen scheint und deshalb der Forschung einige Probleme bei deren Einordnung bereitet hat¹¹³². Sie ist nackt in der Mitte des Bildes platziert und mit den Händen und den Füßen an eine Palme gefesselt, deren Krone in das obige Ornamentband hineinreicht. Um die Frau herum sind insgesamt fünf Satyrn gruppiert, von denen vier der Frau zugewandt sind und dieser auf die unterschiedlichste Art und Weise Gewalt zufügen: Direkt vor ihr kniet ein Satyr, hat die linke Hand in Richtung ihrer Brüste erhoben und hält mit der rechten Hand eine Fackel an ihren Schambereich¹¹³³, um diesen zu verbrennen. Ein weiterer steht direkt hinter ihm, greift mit einer großen Zange¹¹³⁴ die Zunge der Frau und zieht sie zu sich her, um sie ihr auszureißen. In ihrem Rücken läuft

1129 Für diesen Gedankenanstoß danke ich herzlich Ruth Bielfeldt.

1130 Pfisterer-Haas 1989, 79; Pfisterer-Haas 1990b, 450. Matthias Steinhart nennt sie „garstig[...]“, Steinhart 1995, 87; auch die Bezeichnung als „ugly“ ist zu finden: Dasen 1990, 200.

1131 Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1129. Beazley, Para. 292.

1132 Das führte dazu, dass Forscher oftmals ihr Erstaunen über die Szene äußerten: z. B. Buchholz 1976/1977, 261; Krumeich 1999, 63.

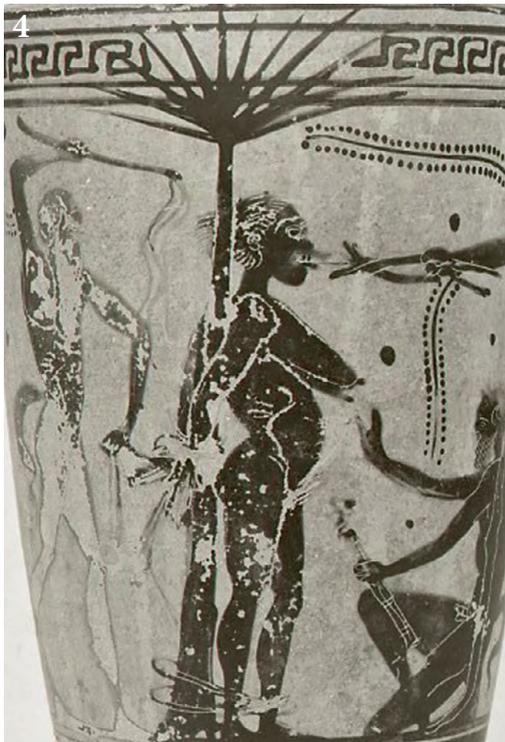
1133 Zum Schambereich ausführlicher vgl. S. 215.

1134 Die Zange hat eine ungewöhnliche Form, da bei einer herkömmlichen Zange die beiden Metallstäbe vorne schließen, um greifen zu können (darauf wies bereits Maximilian Mayer hin, Mayer 1891, 301 Anm. 1). Durch die eindeutige Angabe der Zunge, die vom Mund zum Knotenpunkt der Zange führt, ist aber die Deutung als Zange trotzdem richtig. Auch bei Mayer 1891, 301; LIMC VI,1 (1992) 189 s. v. Lamia (J. Boardman); Buchholz 1976/1977, 261; Lewis 2002, 126; Steinhart 2004, 123 wird das Instrument als Zange gedeutet.

1127 Stähli 2009. Die karikierende Wirkung der Frau wurde bereits erwähnt bei Vierneisel 1967, 248; Robertson 1979, 130; Villanueva Puig 1988, 52; Pfisterer-Haas 1990b, 451; Mitchell 2009, 77.

1128 Stähli 2009, 33. Ähnlich negativ bereits Dasen 1990, 204.

Abb. 82.1-5 (= Kat. 29) Attisch sf. Lekythos des Beldam-Malers, um 480/470. Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1129



ein weiterer Satyr heran, der in der linken Hand das Seil hält, mit dem die Hände der Frau hinter der Palme gefesselt sind, und in der rechten Hand eine Peitsche gegen die Frau erhebt. Hinter ihm läuft ein vierter Satyr heran und setzt mit beiden Armen zum Schlag mit einer Mörserkeule¹¹³⁵ an. Auch wenn er weit von der in der Mitte stehenden Frau entfernt ist, ist dennoch klar, dass der Schlag ihr gilt. Der fünfte Satyr ist in Frontalansicht wiedergegeben und steht auf einen langen „Bürgerstock“¹¹³⁶ gestützt als Beobachterfigur¹¹³⁷ am rechten Bildrand.

Die ikonographische Aufmachung der Frau ist ungewöhnlich: Ihr Körperbau – durch die Nacktheit explizit sichtbar gemacht – ist ausladend und wirkt summarisch zusammengesetzt, da die Proportionen der einzelnen Körperteile nicht aufeinander zu reagieren scheinen. So sind ihre Beine konventionell schlank gezeigt, während ihr Bauch stark kugelig nach vorne auskragt, was noch durch eine Linie von der Hüfte auf den Bauchraum fast bis unter die Brust betont wird. Das Gesäß wiederum ist zwar nicht ausladend gezeichnet, wird aber durch einen starken Knick des Rückens besonders betont. Ihre Brüste sind groß, massig und hängen langgezogen nach vorne. Auf der schwarzen Glanztonfläche sind Flecken zu sehen, die dem Erhaltungszustand geschuldet sind¹¹³⁸. Am Ansatz des Schambeins der Frau sind schräg nach oben verlaufende fahrig Ritzungen angebracht, die am ehesten als Kratzspuren zu interpretieren wären¹¹³⁹. Durch die ungewöhnliche Position, die Verlaufrichtung der Kratzer und die noch verbliebenen Glanztonreste will Monique Halm-Tisserant einen Phallus an dieser Stelle rekonstruieren¹¹⁴⁰, was

1135 Zu der Mörserkeule vgl. z. B. Buchholz 1976/1977, 261.

1136 Zum sog. Bürgerstock vgl. S. 37.

1137 Ebenso Halm-Tisserant 1989, 74; Frontisi-Ducroux 1995, 110; Girard 2015, 114. Eleni Hatzivassiliou möchte die Figur aufgrund des Stockes als hinkend erkennen und daher als Opfer der Frau – einer früheren Interpretation des Bildes als Sklavenaufstand gegen die am Baum gefesselte Herrin folgend (dazu vgl. Hatzivassiliou 2010, 84) – interpretieren, Hatzivassiliou 2010, 84. Der Stock ist aber sicher als sog. Bürgerstock zu sehen, dessen Mitführen keinerlei körperliche Behinderung indiziert.

1138 Vgl. dazu bspw. auch die Figur des Satyrn links von der Palme, deren Glanzton im unteren Bereich beinahe ganz abgeblättert ist.

1139 Ebenso z. B. Fabbri 2013, 281.

1140 Halm-Tisserant 1989, 76. 82 Abb. 4. Interessanterweise ist dieses Detail in den Kommentaren zu diesem Bild nicht oft erwähnt worden, Ausnahmen sind z. B. Hatzivassiliou 2010, 84; Fabbri 2013, 281; Rosenberg 2015, 258 Anm. 42.

sich m. E. nicht mehr nachweisen lässt, aber auch nicht kategorisch auszuschließen ist¹¹⁴¹. Eine andere Möglichkeit wäre zudem, dass mittels der sicher intentional angebrachten Kratzspuren durch die Fackel entflammte Schamhaare ausgedrückt werden sollten, wobei es dafür keine ikonographischen Parallelen gibt¹¹⁴².

Die Gesichtszüge sind zwar durch keine Fleckenbildung gestört, aber dennoch nicht leicht zu erkennen, da sie v. a. im Augenbereich fahrig geritzt sind. Dennoch ist deutlich eine starke Einziehung der Nase-Stirn-Linie im unteren Augenbereich zu erkennen, die kurz oberhalb der Lippen in einer rundlichen Nasenspitze endet. Ebenso sind zwischen der Umrisslinie und dem recht schwammig ausgeführten Auge zwei Linien zu erkennen, die möglicherweise als Stirnfalten intendiert worden sein könnten, auch wenn die ungewöhnlich lange Ritzung zur Angabe der Augenbraue darüber liegt. Die Lippenpartie wiederum ist durch zwei dicke, lang nach vorne gezogene Lippenwulste gestaltet, wobei ca. die Hälfte der Oberlippe aus dem Gesicht herausgezogen ist, während die Unterlippe zwar auch stark herauskragt, aber noch die charakteristische von unten eingezogene Form einer Unterlippe aufweist. In der Mundhöhle sind zwei Zähne zu sehen; die von der Unterlippe bis zur Zange gezogene Linie ist als Zunge zu verstehen¹¹⁴³. Die Haare der Frau sind kinnlang geschnitten und sind bis hinter den Stamm der Palme gezogen.

Diese ungewöhnliche Aufmachung der Frauenfigur in Verbindung mit den erfindungsreichen und brutalen Qualen, denen die Satyrn sie aussetzen, ist in der attischen Vasenmalerei einzigartig und

1141 Allerdings spricht die bildliche Überlieferung dagegen, da Hermaphroditen erst im 4. Jh. v. Chr. fassbar werden, vgl. Stähli 1999, 270. Andererseits ist die nachantike Zerstörung vermeintlich kompromittierender Körperteile kein Einzelphänomen (allgemein dazu Prange – Wünsche 2000), in der attischen Vasenmalerei ist mir aber kein konkretes Beispiel bekannt.

1142 Feuer wird meistens durch verdünnten Glanzton angegeben und nicht durch Kratzer, vgl. z. B. die Flamme der Fackel des Satyrn oder das Feuer unter dem Dreifußkessel der Medea bei der Verjüngung des alten Widders auf einer Hydria in London (London, British Museum, Inv. Nr. E 163. ARV² 258.26, 258, 1640, 1634; Beazley Addenda² 204).

1143 Die Deutung von Hatzivassiliou der Szene als „sticking out her tongue as if breathing fire“ ist aufgrund mangelnder Parallelen zurückzuweisen, vgl. Hatzivassiliou 2010, 84.

findet keine ikonographischen Parallelen¹¹⁴⁴. Das hat der Forschung einige Schwierigkeiten bei der Einordnung und Zuweisung der Figur bereitet. Eine der ersten, bereits 1891 vorgenommenen Deutungen stammt von Maximilian Mayer, der die Frauenfigur – ausgehend von seiner Interpretation¹¹⁴⁵ einer mit Fell überzogenen und mit klauenartigen Händen, einer Art Vogelkralle an den Fersen sowie langen, hängenden Brüsten ausgestatteten Frauenfigur auf einer Oinochoe ehemals in Berlin¹¹⁴⁶ – als Lamia identifizieren wollte¹¹⁴⁷, die Königin von Libyen und eine Geliebte des Zeus, die aufgrund des Verlustes des aus dieser Verbindung hervorgegangenen Sohnes zu einer Art kinderfressendem Dämon wurde¹¹⁴⁸. Weitere Hinweise auf eine Darstellung dieser mythischen Gestalt auf einer „komische[n] Bühne“¹¹⁴⁹ sieht er in den Satyrn – dem „Satyrchor“¹¹⁵⁰ – und in der Palme, die auf den libyschen Schauplatz der Szene verweise¹¹⁵¹. Auch wenn die Deutung der Frauenfigur als Lamia bereits mehr als ein Jahrhundert zurückliegt, wird sie bis heute immer wieder wiederholt und z. T. kritisch hinterfragt¹¹⁵², weshalb es wichtig ist, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Vergleicht man nämlich die individuelle ikonographische Ausgestaltung der – ebenfalls nicht unumstrittenen¹¹⁵³ – Lamia auf der

Oinochoe ehemals in Berlin mit der Frau auf der Athener Lekythos, so gibt es außer den langen, hängenden Brüsten keine Übereinstimmungen¹¹⁵⁴. Die Frauenfigur auf der Lekythos in Athen hat kein Fell, keine Vogelklauen und proportional normal große Hände, die zwar nicht *en détail* unter dem fesselnden Seil zu sehen sind, deren Größe aber durchaus einzuschätzen ist¹¹⁵⁵. Diese mangelnde Analogie gibt keinerlei Anlass, die Frau als Lamia oder auch allgemeiner als Monster¹¹⁵⁶ zu deuten, zumal da kein Mythos überliefert ist, in dem Lamia gefesselt und von Satyrn gequält wird, und die – ohnehin fragliche¹¹⁵⁷ – Rolle der Palme als geographischer Referenzpunkt zu wenig für eine Deutung der Figur als Lamia hergibt. Auch weitere Versuche der Forschung, wie etwa die Szene mit einer von Pausanias beschriebenen Episode von den brutalen Bewohnern der Inseln Satyrides¹¹⁵⁸, mit Andromeda¹¹⁵⁹ oder mit dem

aus einer Privatsammlung (abgebildet bei LIMC VI,2 (1992) Nr. 3 s. v. Lamia) ist ebenfalls als Lamia identifiziert worden, dazu vgl. z. B. Halm-Tisserant 1989, 68–69; LIMC VI,1 (1992) 189 s. v. Lamia (J. Boardman); Moreno Conde 2015, 197. Da dieses aber in der dem Kabirenheiligtum in Bötien eigenen Formensprache gehalten ist, kann diese nicht in einen direkten Vergleich mit der attischen Ikonographie gesetzt werden und muss hier deshalb außen vor bleiben. Zur Formensprache der Vasen aus dem Kabirion vgl. z. B. Mitchell 2009, 248–279.

1144 Z. B. Weis 1982, 25.

1145 Dazu vgl. Mayer 1885.

1146 Ehem. Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F 1934. ABV 528.44; Beazley Addenda² 131. Eine gute Abbildung findet sich bei LIMC VI,2 (1992) Nr. 1 s. v. Lamia.

1147 Mayer 1891, 302.

1148 Dazu vgl. Anm. 159.

1149 Mayer 1891, 302. Ähnlich auch Snowden 1976, 160; Hatzivassiliou 2010, 84; Fabbri 2013, 281; Rosenberg 2015, 258. Dazu vgl. z. B. Raack 1981, 187–188.

1150 Mayer 1891, 302.

1151 Mayer 1891, 302. Dazu auch Halm-Tisserant 1989, 73; Fabbri 2013, 281. Eine symbolische Verbindung der Palme zu Apollon erwähnt Weis 1982, 25.

1152 Monique Halm-Tisserant beschäftigt sich eingehend mit der Deutung Mayers, benennt ihre Schwachstellen und spricht sich doch nach eingehender Betrachtung für eine Deutung als folkloristisch angehauchte Darstellung der Lamia aus: Halm-Tisserant 1989; ebenso Snowden 1970, 155. Unsicher bzgl. der Deutung als Lamia sind sich Fabbri 2013, 280–281; Parker 2015, 80 Anm. 185; Rosenberg 2015, 258. Gegen eine Deutung als Lamia sprechen sich Raack 1981, 187; Hatzivassiliou 2010, 84 aus.

1153 Vgl. z. B. Halm-Tisserant 1989, 69; LIMC VI,1 (1992) 189 s. v. Lamia (J. Boardman); Fabbri 2013, 280–281. Ein drittes Vasenbild auf einem Skyphos

1154 Bereits Halm-Tisserant befand beide Figuren als „radicalement dissemblables“, geht aber nicht auf die vergleichbare Darstellung der Brüste ein, Halm-Tisserant 1989, 67. 68.

1155 Hätte man die Frau mit großen Klauen darstellen wollen, hätte man die Größe der gefesselten Hände sicher eindeutiger sichtbar gemacht.

1156 Vgl. z. B. Halm-Tisserant 1989, 76; Hatzivassiliou 2010, 84; Fabbri 2013.

1157 Zu Palmen vgl. z. B. Dietrich 2010, 68. 157. 182. 332–334. 412. 466. 541. 563. 573–575. 605–606.

1158 Paus. 1, 23, 5 f. Vgl. Buschor 1927. Überzeugend zurückgewiesen von Steinhart 2004, 123; auch Hatzivassiliou 2010, 84. Eine gut recherchierte Auflistung der Forschungsmeinungen v. a. aus der ersten Hälfte des 20. Jhs. findet sich bei Buchholz 1976/1977, 261 Anm. 106; eine aktualisierte Fassung findet sich bei Hatzivassiliou 2010, 84. 84 Anm. 618.

1159 Osborne 2011, 152. Die Deutung beruht auf der Parallele der Fesselung einer Frauenfigur mit dem Mythos der ebenfalls gefesselten Andromeda und wird von Osborne als eine Art Experiment des Malers interpretiert, Andromeda gemäß ihrer tatsächlichen Herkunft mit afrikanischen Gesichtszügen auszustatten, dazu vgl. auch Kapitel II.3.2. Abgesehen davon, dass Andromeda immer konventionell veranschaulicht wird, wird Andromeda zunächst von dem Seeungeheuer Ketos und nicht von Satyrn bedroht

später populären Motiv des *adligatus* am Baum¹¹⁶⁰ in Verbindung zu bringen, konnten nicht überzeugen¹¹⁶¹.

Wie so oft, wenn die Identifikation einer Figur schwierig bis unmöglich ist, kann ein guter Weg zur Annäherung an eine solche Darstellung über die Einordnung der verschiedenen ikonographischen Elemente in den größeren Kontext der attischen Vasenmalerei führen.

Im Bezug auf die Gesichtszüge der Frau gibt es durchaus Parallelen mit den bereits behandelten Bildern afrikanischer Gesichtszüge: Vergleicht man die Gesichtskonturen bspw. mit denjenigen der Frau auf dem Miniaturskyphos in München (**Abb. 78.1**), fällt bei beiden die starke Einziehung der Nase-Stirn-Linie im unteren Augenbereich auf. Außerdem endet diese Linie bei beiden in einer breiten Nase, was durch die abgerundete Nasenspitze angezeigt wird. Auch wenn auf der Lekythos in Athen keine zusätzliche Binnenzeichnung zur Betonung des Nasenflügels wie auf dem Miniaturskyphos in München eingesetzt wird und die Nase allgemein etwas schwammiger ausgeführt ist, ist die Ausgestaltung beider Nasen dennoch in den Grundzügen zu parallelisieren.

Wie bereits früher festgestellt, ist zur Verständlichmachung afrikanischer Physiognomien in der attischen Vasenmalerei allerdings die Kombination der eingezogenen, breiten Nase mit wulstigen, großen Lippen nötig¹¹⁶². Daher ist es für die Interpretation der Gesichtszüge der Frau als afrikanisch unerlässlich, auch die Lippenpartie in diesen Kontext einordnen zu können, zumal da – wie auf der Lekythos selbst sichtbar – z. B. auch die Satyrn derartige Nasen aufweisen. Bei den Lippen ist die Einordnung schwieriger, da sie keine genaue Übereinstimmung mit den übrigen Bildern afrikanischer Gesichtszüge aufweist: Während die Lippen bei diesen üblicherweise wulstig hervorkragen und verhältnismäßig viel Platz im Gesichtsfeld einnehmen, indem sie sowohl größer als die üblichen Lippen sind als auch deren Mundlinien weiter in den Backenbereich reichen,

nimmt die Lippenpartie der Frau auf der Lekythos in Athen sowohl zum Gesicht hin als auch nach außen hin um einiges mehr Platz ein. Zudem sind die Dimensionen der Ober- und Unterlippe unverhältnismäßig zu denen des restlichen Gesichtes; die Mundhöhle wiederum ist v. a. im Vergleich zu dem ebenfalls geöffneten Mund des Busiris auf dem Stamnos in Oxford (**Abb. 47.3**) ungleich größer.

Diese Lippengestaltung erinnert wiederum an einen anderen ikonographischen Bereich, der bereits bei der Einfachmarkierung der afrikanischen Physiognomien eine Rolle spielte¹¹⁶³: dem der komischen Theaterdarstellungen. Gerade der Vergleich der Lippenpartie der bereits behandelten rechten oberen weiblichen Zuschauerfigur auf dem apulischen Glockenkrater in London¹¹⁶⁴ mit derjenigen der Frau auf der Lekythos in Athen zeigt, dass erstens die Lippen weit aus dem Gesichtsfeld hinausragen und zweitens der Mund weit geöffnet und proportional sehr groß gestaltet ist. Die Lippen selbst allerdings sind – bis auf die charakteristische Einziehung unterhalb der Unterlippe – nicht besonders z. B. durch Linien vom Rest des Gesichtsfeldes abgesetzt. Das bewirkt, dass über die Dicke der Lippen keine Aussage getroffen werden kann, was aber auch bedeutet, dass es gar nicht wichtig war, die Größe der Lippen genau zu definieren. Im Gegensatz dazu ist auf der Lekythos in Athen die Dicke der Lippen schon durch das weite Hervorkragen genau zu erkennen. Zusätzlich dazu ist die Oberlippe in einem durchsichtigeren Glanzton gehalten als der Rest der Figur und ebendieser Farbton des gebrannten Tonschlickers findet sich auch um den Mundwinkel herum, was einerseits genau zur Dicke der hervorkragenden Oberlippe passt und andererseits die Aufmerksamkeit zusätzlich auf den Lippenbereich lenkt. Der Durchmesser der Lippen war also anscheinend derart wichtig, dass der Maler diese sogar durch unterschiedliche Glanztonnuancen vom Rest des Gesichtsfeldes absetzte¹¹⁶⁵.

Diese spezifische Ausführung ist doch ganz anders als die aus den komischen Theaterdarstellungen bekannten Lippenpartien, bei denen kein Wert auf die explizite Angabe der Dicke der Lippen gelegt wird, sondern der Fokus ganz auf den weiten, klaffenden

und konnte von Perseus gerettet werden, bevor Ketos ihr etwas antun konnte. Körperlicher Folter wurde die mythologische Andromeda nie ausgesetzt.

1160 Dazu Weis 1982. Der direkte Vergleich zeigte allerdings, dass die Darstellungen nur formal, aber nicht inhaltlich miteinander zu tun haben, vgl. Weis 1982, 25.

1161 Ebenso bereits Osborne 2011, 152.

1162 Dazu vgl. S. 129–131.

1163 Vgl. Kapitel II.3.4.

1164 Dazu vgl. S. 152–153. Ähnliche Beispiele s. auch Abb. 55. 58.

1165 Dieser Farbton findet sich auch zwischen der Einziehung der Nase-Stirn-Linie und dem Auge.

Mündern liegt. Eine große Mundhöhle wiederum ist auf der Lekythos in München freilich auch zu sehen, die Kinnlade hängt aber nicht derartig weit nach unten und hält damit den Mund gemeinsam mit der parallel zur Oberlippe verlaufenden Unterlippe noch vergleichsweise geschlossen. Auch die dicken und wulstigen Lippen der Frau auf der Lekythos in Athen finden unter den komischen Theaterdarstellungen keine Parallele. Ebenso wäre die Zeitstellung der Lekythos um 480/470 v. Chr. für eine komische Theaterdarstellung sehr früh, zumal da die bereits behandelte komische Parodie der Himmelfahrt des Herakles auf dem Chous in Paris (**Abb. 55**), die um 410 v. Chr. datiert, zum einen die früheste und zum anderen die einzige komische Theaterdarstellung der attischen Vasenmalerei ist¹¹⁶⁶.

Vielmehr weisen die Details eher in die Richtung der afrikanischen Gesichtszüge: Auch wenn die Lippen der Bilder schwarzafrikanischer Figuren durchaus von dieser Darstellung abweichen, ist die Betonung der Dicke der Lippen sowohl durch die explizite Kenntlichmachung als auch durch die veränderte Glanztonmischung doch signifikant. Gerade das Zusammenspiel der Gestaltung der Nase und der Betonung der Dicke der Lippen veranlasst, die Gesichtszüge der Frau vorsichtig als afrikanisch¹¹⁶⁷ zu deuten¹¹⁶⁸. Dennoch ist hier freilich nicht zwingend eine Angehörige eines schwarzafrikanischen Stammes zu sehen, die von Satyrn gequält wird; vielmehr können die afrikanischen Gesichtszüge der Frauenfigur in einen Zusammenhang mit der afrikanischen Physiognomie der Nike auf dem Chous in Paris (**Abb. 55**) und in unteritalischen Theaterszenen (**Abb. 59. 60**) gestellt werden, bei denen auf das Darstellungsmittel der afrikanischen Physiognomien zurückgegriffen wurde, um

– parallel zu den komisch-grotesken Masken – als weitere ikonographische Option die Trägerin zu karikieren, ohne aber selbst Maske zu sein¹¹⁶⁹. Das ursprünglich ethnisch zu verstehende Darstellungsmittel der afrikanischen Gesichtszüge verliert somit auch hier seinen eigentlichen Sinnzusammenhang und wird Mittel zum Zweck. Die Interpretationen der Forschung der Physiognomie der Frau als komische Maske¹¹⁷⁰ und deren Etikettierung als „grotesk“ oder „verzerrt“¹¹⁷¹ verwundern somit nicht, auch wenn diese sowohl durch die abweichenden ikonographischen Details als auch durch die Zeitstellung entkräftet werden. Dennoch sind die Funktionen, die die afrikanischen Physiognomien übernehmen, ähnlich, auch wenn sich die Gesichtszüge formal unterscheiden: Sie dienen dazu, die Frau möglichst weit von konventionellen Frauenfiguren zu distanzieren.

Die kurzen Haare der Frau, deren Spitzen auf Kinnhöhe sichtbar gemacht sind, sind eindeutig mit den Frisuren von Sklavinnendarstellungen zu parallelisieren und setzen die Figur in Bezug zu diesen Bildern¹¹⁷².

Der Körper der Frau wiederum ist eindeutiger zuzuordnen und findet seine Parallelen in der Ikonographie sog. Alternder Hetären: Obwohl die Beine verhältnismäßig schlank und damit konventionell gestaltet sind, enden die Oberschenkel in einem Hintern, der durch die starke Einziehung des unteren Rückens besonders betont ist und dadurch, auch wenn er nicht besonders stark nach hinten auskragt, einen ausladenden Eindruck macht. Ähnliches begegnete bereits auf dem Miniaturskyphos in München (**Abb. 78**), bei dem ebenfalls eine starke Einziehung des unteren Rückens zur Betonung des Gesäßes anzutreffen war. Ebenso ist der relativ unabhängige Einsatz der einzelnen Körperteile im Verhältnis zu den Körperproportionen kein ungewöhnliches Mittel in der Ikonographie sog. Alternder Hetären, bei denen bspw. das Mittel der Bauchrollen losgelöst von der Breite des Rumpfes und der Dicke der Oberschenkel

1166 Dazu vgl. S. 155.

1167 Ihre Gesichtszüge wurden bereits mehrfach als afrikanisch erkannt: Mayer 1891, 301; Snowden 1970, 155; Snowden 1976, 160; Buchholz 1976/1977, 261; Raeck 1981, 187; Halm-Tisserant 1989, 74; Frontisi-Ducroux 1995, 110; Steinhart 2004, 123; Osborne 2011, 152; Fabbri 2013, 281. Manche Forscher sprachen die Gesichtszüge der Frau zwar als afrikanisch an, machten aber ihre Unsicherheit – z. B. durch das Versehen mit einem Fragezeichen – deutlich: Weis 1982, 25; Henry 2011, 28; Parker 2015, 80 Anm. 185. Der Vergleich der Gesichtszüge der Frau mit denjenigen eines Affen bei Lorenzo Fabbri ist unangebracht, Fabbri 2013, 281.

1168 Eine weitere Parallele wären bspw. die Stirnfalten (dazu s. S. 215), die auch bei den schwarzfigurigen Gefährten des Memnon auf der Halsamphora in London (**Abb. 43**) zu sehen sind.

1169 Dazu vgl. Kapitel II.3.4.

1170 Die Verbindung stellte bereits Halm-Tisserant her, Halm-Tisserant 1989, 75. Auch bei Rosenberg 2015, 258.

1171 Hatzivassiliou 2010, 84; Fabbri 2013, 281.

1172 Die von Osborne vorgeschlagene Identifikation der Haare der Frau als ethnisches, den afrikanischen Gesichtszügen der Frau zugeordnetes Merkmal ist zurückzuweisen, vgl. Osborne 2011, 152 Anm. 81. Dazu vgl. auch S. 55–57 mit Anm. 269. 498.

aufzutreten konnte¹¹⁷³. An die Stelle der Bauchrollen tritt bei der Frau auf der Lekythos in Athen der kugelige Bauch, der trotzdem dieselbe Funktion erfüllt¹¹⁷⁴. Ähnlich wie bei den Frauen auf den Kyliken in Malibu (**Abb. 22.5**), in Florenz (**Abb. 25.2. 25.4**) und in Paris (**Abb. 26.4. 26.7**) ist auch hier auf der Seitenansicht des dicken Bauches zu dessen Betonung Binnenzeichnung angebracht, wobei es sich hierbei nicht um die Verlängerungen der Hüft- und Achsellinie handelt, sondern um eine weitere Linie, die zwar aus dem Strich zur Angabe des Hüftknochens entspringt, aber kurvig bis unter die Brust reicht. Eine weitere Parallele sind die Hängebrüste, deren Schwerpunkt nach unten zeigt und deren Linien zum Dekolleté stark verlängert sind. Gerade letzteres kommt in jeder Darstellung sog. Alternder Hetären vor¹¹⁷⁵ und wird in diesen neben den wuchtigen und derben Körperformen zur Unmissverständlichkeit alter Körper hinzugefügt¹¹⁷⁶. Auch die kinnlangen Haare der Sklavinnenfiguren finden ihre Entsprechung in derlei Bildern. Die Körpergestaltung der Frau auf der Lekythos in Athen weist also deutliche Parallelen mit den Bildern sog. Alternder Hetären auf, was gerade durch ihr gemeinsames Auftreten in einer Figur besonders deutlich wird.

Ebenso muss es sich – wie mittels der afrikanischen Gesichtszüge nicht unbedingt die Darstellung einer Schwarzafrikanerin intendiert gewesen sein muss – hier analog dazu auch nicht zwingend

um eine alte Frau oder gar um eine Hetäre¹¹⁷⁷ handeln. Sind die Körper auf den Bildern sog. Alternder Hetären noch eindeutig als „alt“ anzusprechen, verlieren die Merkmale – ähnlich wie bei der ethnischen Kennzeichnung der afrikanischen Physiognomien – in diesem Bild ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang. Dies geschah bereits mit den Alterszügen im Gesicht der Thrakerinnen auf der Hydria in Würzburg (**Abb. 20**), die diese eben nicht als alte Thrakerinnen auszeichneten, sondern als Mittel zu verstehen waren, die Figuren durch übertriebene Alterskennzeichnung als Karikaturen erkennbar zu machen¹¹⁷⁸. Analog dazu können auch die Gestaltungselemente des Körpers – ebenso wie die der Gesichter – beim Einsatz von aus der Ikonographie sog. Alternder Hetären bekannter Bildelemente nicht nur völlig unabhängig von bildinternen Altersbezügen agieren, sondern auch in einen völlig neuen Zusammenhang übertragen werden, in dem Alter überhaupt keine Darstellungsabsicht mehr ist.

Für die Einordnung der Frau auf der Lekythos in Athen bedeuten diese Beobachtungen Folgendes: Sie wird dem Betrachter mit afrikanischen Gesichtszügen, kinnlangen Haaren und mit einem derben, massigen alten Körper präsentiert, ohne eine afrikanische alte Sklavin oder Hetäre zu sein. Ähnlich wie bei der Frau auf dem Miniaturskyphos in München (**Abb. 78**) verschmelzen hier Anleihen aus mehreren Ikonographien, die aus in überspitzter Weise geschilderten Zusammenhängen kommen. Die Bildkontexte, in denen die alten, derben Körper der sog. Alternden Hetären üblicherweise auftreten, korrespondieren mit der hier betrachteten Lekythos in Athen. Auch hier ist die Frauenfigur extremer Gewalt ausgesetzt, die sogar noch ausgeprägter und erfindungsreicher vonstaten geht als auf den übrigen Bildern sog. Alternder Hetären, die „lediglich“ von Pantoffeln geschlagen werden, während die Frau auf der Lekythos in Athen ausgepeitscht und mit einer Mörserkeule verprügelt, eine Fackel an den Schambereich gehalten und ihre Zunge mit einer Zange aus dem Mund gezogen bekommt. Die Satyrn übernehmen dabei die Rolle der Freier, die die körperliche Gewalt ausüben. Auch hier ist die Auswahl der Charaktere wiederum passend herausgesucht: Gesellschaftliche Grenz-

1173 Dazu vgl. S. 66–67.

1174 Halm-Tisserant deutet den kugeligen Bauch der Frau als zugehörig zu den „caractéristiques ethniques“, Halm-Tisserant 1989, 74. Diese Art von Bauchgestaltung taucht aber bei den einfachmarkierten Bildern von Frauen mit afrikanischen Physiognomien nie auf, sondern ist nur in der Ikonographie sog. Alternder Hetären zu finden.

1175 Der Vorschlag Osbornes, die Brüste als ethnisches Zeichen in einen Zusammenhang mit den afrikanischen Gesichtszügen der Frau zu stellen, ist zurückzuweisen, vgl. Osborne 2011, 152 Anm. 81. Dazu vgl. auch Anm. 1172.

1176 Interessanterweise sind auch die Brüste der „Lamia“ auf der Oinochoe ehemals in Berlin langgezogen und hängend. Daran lässt sich gut sehen, dass diese Art von Brüsten nicht auf die Bilder von sog. Alternden Hetären beschränkt sind, sondern auch isoliert – wie hier bei Schreckensgestalten oder Monstern (Fabbri 2013) – auftreten können, bei denen vermutlich ebenfalls die Differenz von konventionellen Frauenfiguren im Vordergrund steht. Eine genaue Einordnung dieses Phänomens kann in diesem Rahmen nicht erfolgen.

1177 So Girard 2015, 113. M. W. werden Hetärenfiguren nie mit Charakterisierungen ausgestattet, die sie in ihrer ethnischen Herkunft markieren könnten, dazu vgl. auch S. 210 mit Anm. 1114.

1178 Vgl. S. 60–61.

situationen werden am besten und glaubhaftesten von ikonographischen Grenzfällen ausgeführt. Auch wenn die Präsenz von Satyrn in der attischen Vasenmalerei recht verbreitet ist, nehmen sie mit ihrem Habitus doch tendenziell die Gegenposition zu dem üblichen, konventionellen und normkonformen Verhalten attischer „Bürger“ ein¹¹⁷⁹. Auch sog. Alternde Hetären fungieren als extremer Gegenpol einerseits zu den Freiern und andererseits zu konventionellen Frauenfiguren, was gerade durch ihre ungewöhnliche und aufsehenerregende Ikonographie ausgedrückt wird. Ihre derben und massigen Körperformen scheinen ein geeignetes Mittel gewesen zu sein, um Unerwartetes, Extremes und die Überschreitung von Grenzen zum Ausdruck bringen zu können. Welche Akteure könnten die extreme und unerwartete Drastigkeit der vorgenommenen Gewaltausbrüche besser veranschaulichen als Satyrn und eine mit dem Körper einer sog. Alternden Hetäre ausgestattete Frauenfigur?

Interessant ist, dass im Gegensatz zu den Bildern der sog. Alternden Hetären Sexualität hier keine Rolle spielt¹¹⁸⁰. Die Satyrn, die die Frauenfigur angreifen, haben keine eregierten Phallos, sondern sind – soweit erkennbar – entweder mit einem kleinen, zurückhaltenden oder – im Fall des rechten Beobachtersatyrn – mit einem zur Kynodesme gebundenen Glied ausgestattet. Beides kommt bei Satyrfiguren durchaus vor¹¹⁸¹, im Vergleich mit den mit „Riesenphallos“¹¹⁸² präsentierten Freiern verwundert dies aber und wird gerade dadurch bedeutsam. Der Fokus dieser Darstellung verschiebt sich also im Vergleich zu den herkömmlichen Bildern sog. Alternder Hetären von Gewalt in einer sexualisierten Atmosphäre allein auf die dafür in allen erfindungsreichen Facetten präsentierte starke Gewalt gegen die wehrlose und gefesselte Frau. Letzteres ist ebenso ein Bildmittel, das eine gewisse Drastik in den Zusammenhang einfügt, da die sog. Alternden Hetären zwar z. T. bewegungsunfähig gemacht werden, indem sie in eine Art „Schwitzkasten“ genommen (**Abb. 26.4**) oder deren Hände unter den Knien eines Freiers festgehalten werden (**Abb. 26.7**), aber nie gefesselt werden. Der durchaus mögliche, aber leider nicht mehr rekonst-

ruierbare eregierte Phallos, der die Frauenfigur auf der Lekythos in Athen zu einem Hermaphroditen machen würde, wäre somit der einzige Verweis auf eine bevorstehende oder bereits vollzogene sexuelle Handlung¹¹⁸³, die bei den Bildern sog. Alternder Hetären fast immer¹¹⁸⁴ expliziert wird¹¹⁸⁵. Leider ist dessen Existenz nicht mehr zweifelsfrei gesichert, wobei diese Option für die ikonographische Präsentation der Frau keinen Unterschied machen würde; die ikonographische Gestaltung des Körpers bleibt auch mit einem männlichen Geschlechtsteil dieselbe¹¹⁸⁶ und verweist auf die Ikonographie sog. Alternder Hetären.

Daneben spielen mehrere Elemente der Ikonographie der Frau auf der Lekythos in Athen auf einen humoristischen Hintergrund an: Gerade die in komischen Theaterdarstellungen eingesetzte Möglichkeit der Karikatur der Figur mittels afrikanischer Gesichtszüge und ihre enge inhaltliche und formale Verwandtschaft mit der dionysischen Welt findet ihre Entsprechung in der Lekythos in Athen, die durch die Präsenz der Satyrn im Bild noch weiter vertieft wird. Dabei ist aber die zeitliche Diskrepanz der Lekythos in Athen um 480/470 und der ersten und einzigen attischen komischen Theaterdarstellung um 410 auf dem Chous in Paris (**Abb. 55**), bei der die komisch-karikative Funktion der afrikanischen Physiognomien zu fassen ist, zu beachten. Diese macht eine explizit auf diesen Hintergrund rekurrierende karikierende Wirkung der afrikanischen Gesichtszüge unwahrscheinlich. Doch auch die alten Gesichter der Thrakerinnen auf der Hydria in Würzburg (**Abb. 20**) verloren bereits den ursprünglichen Hintergrund, um sie nicht als alte Thrakerinnen, sondern als Karikaturen zu kennzeichnen. Gerade dieses Einfügen überraschender und ungewöhnlicher Elemente in eine standardisierte Szene macht das Bild darüber hinaus als Parodie herkömmlicher Darstellungen der Ermordung des Orpheus verständlich. Analog dazu

1179 Dazu vgl. Stähli 1999, 171–173; Mitchell 2009, 302–311; Heinemann 2016, bes. 103–156.

1180 Anders: Halm-Tisserant 1989, 76; Parker 2015, 80 Anm. 185. Eine Vergewaltigung der Frau möchten Buschor 1927; Henry 2011, 28 erkennen.

1181 Dazu vgl. Heinemann 2016, 134–148.

1182 Eine Ausnahme findet sich auf der Lekythos in London (Abb. 21.2), wobei die Rolle des Mannes als Freier nicht sicher ist, vgl. auch Anm. 1184.

1183 Zum Zusammenhang zwischen Sexszenen und Hermaphroditen vgl. z. B. Stähli 1999, 269–275.

1184 Die Ausnahme ist wiederum die Lekythos in London (Abb. 21), auf der nur schwer sexuelle Untertöne zu erkennen sind, vgl. auch Anm. 1182.

1185 Vielleicht wäre auch das möglicherweise als entflammend zu interpretierende Schamhaar als Anspielung auf einen sexuellen Hintergrund zu deuten (auch Halm-Tisserant 1989, 72), wobei dies doch als um einiges unexpliziter – und damit unwahrscheinlicher – einzustufen ist. Zu möglichen Konnotationen dieser Form der „Intimepilation“ vgl. ebenso Halm-Tisserant 1989, 72. 74. Zu Epilation allgemein vgl. Lavergne 2011.

1186 Ähnlich bereits Rosenberg 2015, 258 Anm. 42.

wurden auch bei den Darstellungen sog. Alterder Hetären immer wieder Stimmen laut, die in den Szenen sexualisierter Gewalt humoristische Untertöne erkennen wollten. Da es kein standardisiertes Repertoire von derlei Darstellungen gibt und dadurch eine Parodie einer bestimmten Szene gar nicht funktionieren würde, wäre – möchte man humoristische Intentionen im Bild erkennen – eine Karikatur die wahrscheinlichere Lesart, die auf der Übertreibung der Charakteristiken einer Figur fußt¹¹⁸⁷. Diese Variante einer Karikatur könnte ebenso der Fall auf der Lekythos in Athen sein¹¹⁸⁸, da zur Erkennbarkeit einer möglichen Parodie auch hier die Standardszene fehlt, auf die sich die kleinen Veränderungen des Bildgefüges beziehen könnten.

Die karikative Wirkung der ikonographischen Aufmachung der Frauenfigur ist aber sicherlich nicht die einzige Bildaussage, die getroffen werden sollte. Es handelt sich hierbei vielmehr um eine Zusammensetzung aus verschiedenen Ikonographien und Darstellungstraditionen, die z. T. ihre spezifischen Bedeutungsfacetten mit in den Bildzusammenhang bringen und diese sich miteinander verzahnen¹¹⁸⁹. Daher muss die Frauenfigur auch gar keinen spezifischen mythologischen Hintergrund und damit eine eindeutige Lesart haben, um sie verstehen zu können. Somit werden die Unsicherheiten bei der Benennung der Figur bspw. als „Afrikanerin“, „Monster“ oder auch „Hermaphrodit“ erklärbar: Ein eindeutiger Deutungshintergrund war anscheinend gar nicht intendiert, vielmehr ging es darum, die Figur möglichst weit von einer konventionellen Frauenfigur zu entfernen, um gerade durch die Distanz extreme und unerwartete Grenzsituationen darstellen zu können, für die gerade der Gegenpol zu konventionellen Frauenfiguren notwendig war. Auch hier greift somit die bloße Bezeichnung der Frau als „hässlich“ oder „eklig“¹¹⁹⁰ zu kurz. Die mögliche Option der Ausstattung der Frauenfigur mit einem eregierten Phallos macht die Figur noch aufsehenerregender und spannender¹¹⁹¹; und genau das war es, worum es ging:

1187 Vgl. dazu S. 76. Ähnlich bereits bei Rosenberg 2015, 258.

1188 Als Karikatur beschrieben haben die Figur bereits Halm-Tisserant 1989, 75; Rosenberg 2015, 258.

1189 Bereits Halm-Tisserant erkannte: „Le Peintre de la Mégère peut, en définitive, s’être tourné vers des sources multiples: modèle iconographique antérieur, mises en scènes de théâtre, souvenirs visuels de supplées réels.“, Halm-Tisserant 1989, 72.

1190 Vgl. z. B. Mayer 1891, 301; Schmidt 2005, 40; Hatzivassiliou 2010, 84.

1191 Dazu vgl. z. B. Stähli 1999, bes. 271–272.

Um das Aufsehenerregende und Grenzüberschreitende, für dessen Veranschaulichung die Kombination des Körpers sog. Alterder Hetären und eines mit einer afrikanischen Physiognomie versehenen Gesichts das geeignete Darstellungsinstrument gewesen zu sein scheint.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass somit die Darstellung auf der Lekythos in Athen direkt mit derjenigen auf dem Miniaturskyphos zu parallelisieren ist, die zwar beide unterschiedliche Geschichten erzählen, aber mit den gleichen Darstellungsmitteln arbeiten, um die intendierte Bildaussage zu übermitteln. Bei beiden Figuren verschmelzen verschiedene Bildelemente aus aufsehenerregenden Bildkontexten, die ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang entnommen und neu kombiniert werden. Gerade diese Verzahnung verschiedener Bedeutungsebenen macht beide Frauen zu aussagekräftigen Figuren, ohne dass sie benenn- oder etikettierbar wären. So konnte die Frau auf dem Miniaturskyphos in München noch als Parodie gängiger Darstellungen eines dionysischen Festes erkannt werden, während die Szene auf der Lekythos in Athen keinerlei Parallelen in der attischen Vasenmalerei hat. Dennoch können bei beiden gerade durch ihre ikonographische Aufmachung vielschichtige Bildaussagen abgeleitet werden: Beide haben zum Ziel, die nötige Distanz zu konventionellen Frauenfiguren aufzubauen, um das karikierte Fehlverhalten der Frau auf dem Miniaturskyphos in München als solches zu charakterisieren und die extreme und unerwartet gewaltvolle Grenzsituation auf der Lekythos in Athen mit den geeigneten Bildmitteln veranschaulichen zu können. Dass sich beide Frauenfiguren in dionysischen Welten bewegen, die oftmals als Gegenpol zur herkömmlichen (Alltags-) Welt konstruiert werden, kann kein Zufall sein.