

**Beobachtungen zur Ikonographie
von Klage und Trauer.
Griechische Sepulkralkeramik
vom 8. bis 5. Jh. v. Chr.**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät I
der
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Vorgelegt von
Claudia Merthen
aus Zittau

Würzburg 2005

Erstgutachter: Professor Dr. Stephanie Böhm

Zweitgutachter: Professor Dr. Ruth Lindner

Tag des Kolloquiums: 13. 12. 2005

Kunst ist schön,
macht aber viel Arbeit.

Karl Valentin

Inhaltsverzeichnis

I. Einführung	1
A) Materialgrundlage und Chronologie	1
B) Zielsetzung und Methode	2
C) Die Typologie der Klage- und Trauergesten	7
1. Die Klagegesten	9
2. Die Trauergesten	15
3. Die Gesten-Kombinationen	16
II. Klage und Trauer in den antiken Schriftquellen	19
A) Vorbereitende Handlungen	20
1. Die Verantwortlichen für die Bestattungsriten und ihre Durchführung	20
a) <i>Die Epen</i>	20
b) <i>Die historischen Quellen</i>	21
c) <i>Die Tragödien</i>	23
2. Die Vorbereitung des Toten auf Prothesis, Ekphora und Bestattung	24
a) <i>Die Epen</i>	25
b) <i>Die historischen Quellen</i>	26
c) <i>Die Tragödien</i>	28
3. Die Charakterisierung der Hinterbliebenen	30
a) <i>Die Bekleidung</i>	30
b) <i>Die Haartracht</i>	32
B) Die Prothesis	34
1. Die Epen	35
a) <i>Patroklos</i>	36
Teilnahme	36
Gesten und körperlicher Ausdruck	36
Lautäußerungen und Musik	37
b) <i>Hektor</i>	37
Teilnahme	37
Gesten und körperlicher Ausdruck	38
Lautäußerungen und Musik	38
c) <i>Achilleus</i>	39
Teilnahme	39
Gesten und körperlicher Ausdruck	39
Lautäußerungen und Musik	39
2. Die historischen Quellen	40
a) <i>Teilnahme</i>	40
b) <i>Gesten und körperlicher Ausdruck</i>	41
c) <i>Lautäußerungen und Musik</i>	42
3. Die Tragödien	43
a) <i>Teilnahme</i>	43
b) <i>Gesten und körperlicher Ausdruck</i>	43

c) <i>Lautäußerungen und Musik</i>	43
C) Das Umfahren und Umlaufen der Toten	43
D) Die Ekphora	44
1. Die Epen	44
a) <i>Patroklos</i>	44
Teilnahme	44
Gesten und körperlicher Ausdruck	44
b) <i>Hektor</i>	45
Teilnahme	45
Lautäußerungen und Musik	45
2. Die historischen Quellen	45
a) <i>Teilnahme</i>	45
b) <i>Gesten und körperlicher Ausdruck</i>	48
c) <i>Lautäußerungen und Musik</i>	48
3. Die Tragödien	49
a) <i>Teilnahme</i>	50
b) <i>Gesten und körperlicher Ausdruck</i>	50
c) <i>Lautäußerungen und Musik</i>	51
E) Die Grablegung	51
1. Die Epen	52
a) <i>Patroklos</i>	52
b) <i>Hektor</i>	53
c) <i>Achilleus</i>	53
d) <i>Sarpedon</i>	53
2. Die historischen Quellen	53
a) <i>Teilnahme</i>	53
b) <i>Gesten und körperlicher Ausdruck</i>	55
c) <i>Lautäußerungen und Musik</i>	55
3. Die Tragödien	56
a) <i>Teilnahme</i>	56
b) <i>Lautäußerungen und Musik</i>	57
F) Besuche am Grab	57
1. Die historischen Quellen	57
a) <i>Teilnahme</i>	60
b) <i>Lautäußerungen und Musik</i>	60
2. Die Tragödien	60
a) <i>Teilnahme</i>	61
b) <i>Gesten und körperlicher Ausdruck</i>	62
c) <i>Lautäußerungen und Musik</i>	62
G) Weitere Klage- und Traueräußerungen	62
1. Gesten und körperlicher Ausdruck	62
a) <i>Kontaktgesten</i>	62
b) <i>Klage- und Trauergesten</i>	63
Das Schlagen des Kopfes, der Stirn und der Brust	63
Das Raufen der Haare	65

Das Zerkratzen von Wangen, Hals und Brust	66
Das Scheren der Haare und das Haaropfer	66
Das Zerreißen der Kleider	67
Das Bestreuen mit Schmutz und das Sich-Wälzen im Schmutz	67
Das Verhüllen des Kopfes	68
2. Lautäußerungen und Musik	69
a) Tränen	69
b) Klagen, Jammern und Stöhnen	70
c) Geschrei	71
H) Synthese	71
III. Die geometrische Vasenmalerei	73
A) Bildthemen und Gefäßformen	73
B) Bild- und Figurenanalyse	76
1. Vorbemerkungen	76
a) Geschlechtsbestimmung und Kleidung	76
b) Altersbestimmung und Frisur	81
c) Perspektive und Bewegung	83
2. Attisch-mittelgeometrische Prothesen	84
3. Prothesis	85
a) Der aufgebahrte Leichnam	87
b) Die Figuren auf der Kline	89
c) Der Bereich unterhalb der Kline	90
d) Stehende Figuren	95
Szenenaufbau	95
Allgemeine Erscheinungsform	100
Die Gestik	101
e) Sitzende Figuren	105
f) Kniende Figuren	107
g) Die Register über und unter der Totenbahr	107
h) Fazit	108
4. Ekphora	112
a) Der aufgebahrte Leichnam	112
b) Der Bereich unterhalb der Kline	113
c) Die stehenden Figuren	113
d) Fazit	114
5. Klagereihen	115
a) Klagereihen im Anschluß an Prothesis und Ekphora	117
SG I	117
SG II	119
b) Klagereihen als Nebenthema	120
Auf dem Gefäßkörper	120
Auf dem Gefäßhals	121
c) Klagereihen als Hauptthema	122

d) <i>Fazit</i>	127
6. Andere griechische Landschaften	129
a) <i>Böotien</i>	129
b) <i>Argolis</i>	130
c) <i>Paros</i>	131
d) <i>Samos</i>	132
C) Vergleich mit Figuren in nicht-sepulkralen Bildern	133
D) Synthese	137
IV. Die protoattische Vasenmalerei	142
A) Bildthemen und Gefäßformen	142
B) Bild- und Figurenanalyse	143
1. Vorbemerkungen	144
a) <i>Geschlechtsbestimmung und Kleidung</i>	144
b) <i>Altersbestimmung und Frisur</i>	145
2. Prothesis	146
a) <i>Der aufgebahrte Leichnam</i>	146
b) <i>Die Figuren</i>	147
Szenenaufbau	147
Die Gestik	148
c) <i>Fazit</i>	149
3. Ekphora	151
4. Klagereihen	152
5. Ein Gefäß unbestimmbarer Themen	154
C) Vergleich mit Figuren in nicht-sepulkralen Bildern	155
D) Synthese	157
V. Die schwarzfigurige Vasenmalerei	159
A) Bildthemen und Gefäßformen	159
B) Bild- und Figurenanalyse	161
1. Vorbemerkungen	162
a) <i>Geschlechtsbestimmung und Kleidung</i>	162
b) <i>Altersbestimmung und Frisur</i>	162
c) <i>Perspektive und Bewegung</i>	164
2. Prothesis	165
a) <i>Der aufgebahrte Leichnam</i>	166
b) <i>Stehende Figuren</i>	167
Szenenaufbau	167
Allgemeine Erscheinungsform	170
Die Gestik	173
c) <i>Sitzende Figuren</i>	177
d) <i>Kniende Figuren</i>	180
e) <i>Fazit</i>	183
3. Ekphora	186

4. Klagegruppen und Klagepaare	190
a) <i>Klagegruppen als Hauptthema</i>	191
b) Klagegruppen als Nebenthema	192
c) Klagepaare als Nebenthema	194
d) Fazit	195
5. Klagereihen	196
a) <i>Klagereihen als Hauptthema</i>	196
b) <i>Klagereihen im Anschluß an die Prothesis</i>	199
Sich anschließende Frauenfiguren	201
Sich anschließende Männerfiguren	204
„Empfangende“	207
c) <i>Klagereihen als schmaler Fries unter dem Prothesis-Bild</i>	209
Stehende	209
Reiter	209
d) <i>Klagereihen als Nebenthema</i>	212
6. Grablegung und Besuch am Grab	216
7. Trauernde Figuren	217
C) Vergleich mit Figuren in nicht-sepulkralen Bildern	219
1. Die Prothesis des Achilleus	220
2. Der Raub der Thetis	222
3. Der Tod von Cassandra, Astyanax und Priamos	223
4. Die klagende Eos	227
5. Zweikämpfe	228
6. Die Schleifung Hektors	231
7. Transport eines Gefallenen	232
8. „Kriegers Abschied“	233
a) <i>Kriegerausfahrt</i>	233
b) <i>Kriegerabschied zu Fuß</i>	236
9. Fazit	238
D) Synthese	240
VI. Die rotfigurige Vasenmalerei	247
A) Bildthemen und Gefäßformen	247
B) Bild- und Figurenanalyse	248
1. Vorbemerkungen	249
a) <i>Geschlechtsbestimmung und Kleidung</i>	249
b) <i>Altersbestimmung und Frisur</i>	249
c) <i>Perspektive und Bewegung</i>	250
2. Prothesis	251
a) <i>Der aufgebahrte Leichnam</i>	252
b) <i>Stehende Figuren</i>	252
Szenenaufbau	252
Allgemeine Erscheinungsform	253
Die Gestik	255

c) <i>Sitzende Figuren</i>	258
d) <i>Kniende Figuren</i>	258
e) <i>Trauernde</i>	260
f) <i>Fazit</i>	262
3. <i>Klagegruppen, Klagepaare und Einzelfiguren</i>	266
a) <i>Klagegruppen als Nebenthema</i>	266
b) <i>Klagepaare als Nebenthema</i>	267
c) <i>Einzelfiguren als Nebenthema</i>	268
d) <i>Fazit</i>	269
4. <i>Klagereihen</i>	270
a) <i>Klagereihen im Anschluß an die Prothesis</i>	271
<i>Sich anschließende Männerfiguren</i>	271
<i>„Empfangende“</i>	273
b) <i>Klagereihen als schmaler Fries unter dem Prothesis-Bild</i>	274
<i>Stehende</i>	274
<i>Reiter</i>	275
5. <i>Besuch am Grab</i>	277
a) <i>Frauenfiguren</i>	278
b) <i>Männerfiguren</i>	279
c) <i>Fazit</i>	281
C) <i>Vergleich mit Figuren in nicht-sepulkralen Bildern</i>	282
1. <i>Die Prothesis des Patroklos</i>	283
2. <i>Verfolgungs- und Raubszenen</i>	283
3. <i>Tötungsszenen</i>	284
4. <i>Zweikämpfe</i>	291
5. <i>Transport eines Gefallenen</i>	294
6. <i>Die Entscheidung über Achilleus‘ Waffen</i>	295
7. <i>Der grollende und der trauernde Achilleus</i>	295
8. <i>Die wartende Penelope</i>	298
9. <i>„Kriegers Abschied“</i>	298
10. <i>Der Besuch am Grab und andere Einzelszenen</i>	303
11. <i>Fazit</i>	304
D) <i>Synthese</i>	306
VII. Die weißgrundige Vasenmalerei	313
A) <i>Bildthemen und Gefäßformen</i>	313
B) <i>Bild- und Figurenanalyse</i>	314
1. <i>Vorbemerkungen</i>	314
a) <i>Geschlechtsbestimmung und Kleidung</i>	314
b) <i>Altersbestimmung und Frisur</i>	315
c) <i>Perspektive und Bewegung</i>	316
2. <i>Prothesis</i>	317
a) <i>Der aufgebahrte Leichnam</i>	318
b) <i>Die Ikonographie der Figuren</i>	319

Szenenaufbau	319
Allgemeine Erscheinungsform	320
Die Gestik der Klagenden	322
Die Gestik der Trauernden	325
c) <i>Fazit</i>	326
3. Besuch am Grab	329
a) <i>Stehende Klagende</i>	330
Frauenfiguren	333
Männerfiguren	335
b) <i>Kniende Klagende</i>	336
c) <i>Vorgebengte Klagende</i>	340
d) <i>Sitzende Klagende</i>	341
e) <i>Stehende Trauernde</i>	342
Frauenfiguren	343
Männerfiguren	345
f) <i>Sitzende Trauernde</i>	347
Frauenfiguren	348
Männerfiguren	349
g) <i>Fazit</i>	351
4. Begegnung mit Charon	354
C) Vergleich mit Figuren in nicht-sepulkralen Bildern	356
1. Achilleus an Patroklos' Bahre	357
2. Auch Thanatos klagt	358
3. Ein klagender Priamos?	358
4. Der grollende Achilleus	359
5. Perseus bei Andromeda	360
6. <i>Fazit</i>	361
D) Synthese	362
VIII. Schlußbetrachtungen	368
Ikonographisches: Szenen und Figuren	368
Geschlechtsspezifisches: viel und lebhaft vs. wenig und ruhig	373
Vergleichbares: nicht-sepulkrale Vasenbilder	375
Professionelles: Klage um andere	376
Bildquellen vs. Schriftquellen	379
Katalog	383
Abkürzungsverzeichnis	445
Abbildungsverzeichnis	457

Tafeln

Vorwort

Ein großer Teil der archäologischen Überlieferung ist dem Bereich des Totenbrauchtums zuzurechnen. Die damit verbundenen gesellschaftlichen Hintergründe und Vorstellungswelten haben mich schon lange fasziniert. Die Gesamtschau der zahlreichen griechischen Sepulkraldarstellungen des 8. - 5. Jahrhunderts vor Christus war ein Desiderat, es waren lediglich Untersuchungen zu einzelnen Epochen bzw. Gefäßgrattungen vorhanden. Mit einer möglichst vollständigen diachronen Zusammenstellung des bekannten Materials verband ich vor allem die Frage nach den dargestellten Personen, da sie immer wieder Gegenstand der Interpretation der Szenen ist und uns in die Lage versetzt, zumindest teilweise die Rolle des antiken Betrachters zu übernehmen. Antike Schriftquellen lieferten wichtige Ergänzungen zu den Schlüssen aus der Materialbearbeitung, ermöglichen sie doch einen gewissen Einblick in die damalige Lebenswirklichkeit.

Die vorliegende Abhandlung ist die geringfügig überarbeitete Dissertation, die ich im Sommersemester 2005 an der Universität Würzburg eingereicht habe. Relevante Literatur ist bis Mitte 2008 berücksichtigt. Mein Dank gebührt meinen Würzburger Professorinnen Stephanie Böhm und Ruth Lindner†, die die Untersuchung als Doktormutter und Zweitgutachterin von der Idee bis zur Fertigstellung mit stets großem Interesse begleiteten. Dieser offene Austausch war sehr fruchtbar, und es hat mich sehr gefreut, mit ihnen zusammenzuarbeiten.

Bedanken möchte ich mich auch bei Dr. Ursula Kästner in Berlin, Dr. Wilfred Geominy in Bonn, Dr. Cordelia Knoll in Dresden, Dr. Klaus Junker in Mainz und Dr. Andrea Schmölder-Veit, Augsburg (damals München). Sie ermöglichten es mir, die für mich interessanten Vasen im Original zu sehen. Für Hinweise und Vorschläge danke ich den folgenden Personen: Prof. Johannes Deckers, München, Prof. Tal Ilan, Berlin, Dr. Klaus Junker, Mainz, Prof. Eva Keuls, Minneapolis, Dr. Stefan Lehmann, Halle, Prof. Sian Lewis, St. Andrews, Prof. John Oakley, Athen und Williamsbury, Dr. Susanne Pfisterer-Haas und Dr. Natascha Sojc, München, Prof. Tanja Scheer, Oldenburg, Dr. Andrea Schmölder-Veit, Augsburg, Prof. Silvia Schroer, Bern, Dr. Deborah Sweeney, Tel Aviv, Dr. Thomas Völling†, ehemals Würzburg, und Prof. Beate Wagner-Hasel, Hannover. Sie machten mich auf neue Gefäße aufmerksam und gaben meinem Denken wertvolle Anstöße. Dr. Marcus Beck, Erlangen, hat das Manuskript umsichtig korrigiert, ich danke ihm für seine Geduld bei unseren Diskussionen.

Dankenswerterweise hat das Würzburger Graduiertenkolleg „Wahrnehmung der Geschlechterdifferenz in religiösen Symbolsystemen“ meine Untersuchung finanziell unterstützt. Durch den Austausch der hier beteiligten Wissenschaften ergaben sich neue Blickwinkel auf meine archäologische Arbeit. Die Abschlußförderung aus dem Hochschul- und Wissenschaftsprogramm der Universität Würzburg half mir sehr bei der Fertigstellung der Dissertation. Den Verantwortlichen sei an dieser Stelle noch einmal dafür gedankt.

Aus der Beschäftigung mit Klage und Trauer in der Antike sind zahlreiche weitere Fragestellungen erwachsen - ich freue mich darauf, ihnen nachzugehen.

I. Einführung

Die Fürsorge für Verstorbene ist in der griechischen Bildwelt von der spätgeometrischen bis in die hochklassische Zeit einer der wichtigsten Handlungsbereiche. Präsent ist sie hauptsächlich auf der Grabkeramik. Hierbei sind das Trauern und vor allem das Klagen die Hauptthemen in dieser Gattung der griechischen Sepulkralkunst, und beide sind kompositionell in feststehende Darstellungsthemen eingebunden. Diese beinhalten einerseits Bestandteile des Bestattungsablaufes wie die Prothesis, also die Aufbahrung des Toten, und die Ekphora, seinen Transport zu Verbrennungs- bzw. Bestattungsort, andererseits die Grabpflege. Bemerkenswert ist die starke Präsenz von Frauen innerhalb dieser Szenen, von denen vor allem in letzteren eine gewisse Verbindung zur Öffentlichkeit zu fassen ist. Nach Aussage der Bildzeugnisse haben auch die Männer ihren festen Platz in der Klage- und Trauerikonographie, doch ist ihre Darstellungsweise, im Gegensatz zu der der Frauen, Veränderungen unterworfen. Sowohl für Frauen- als auch für Männerfiguren bildete sich ein fester Motivschatz heraus, der sich durch die Zeit von ca. 760 bis um 400 v.Chr. verfolgen läßt. Dieses motivische Spektrum bildet den Schwerpunkt der vorliegenden Studie. Es gründet auf den Gesten und Verhaltensweisen der Figuren, die in den einzelnen Szenen dargestellt sind. Bei beiden spielen künstlerische Konvention, Stil und Maltechnik nur eine untergeordnete Rolle, denn Ikonographie und Interpretation der Gestik lassen sich über den gesamten Zeitraum kontinuierlich verfolgen.

A) Materialgrundlage und Chronologie

Angelegt sind diese Figureschemata bereits in Sepulkralbildern mykenisch-minoischer Zeit und hier sowohl bei der Prothesis als auch in Szenen unbestimmten Themas¹. Die Herkunftsorte der Beispiele streuen über das ganze griechische Gebiet, konzentrieren sich aber an bestimmten Orten². Hierzu bilden die vorliegend untersuchten Darstellungen einen markanten Gegensatz, denn es ergab sich für den interessierenden Zeitraum, nicht zuletzt durch die Ausgrabungssituation bedingt, eine starke Konzentration auf Attika und Athen, und nur sehr vereinzelt konnten Gefäße aus anderen griechischen Gebieten hinzugezogen werden.

¹ Zur Lit. vgl. am Ende des Abkürzungsverzeichnisses d).

² Die bekanntesten Vertreter sind die Lamakes aus Tanagra in Böotien, ihre umfassende Publikation steht jedoch seit langem aus. Äußerst bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der Krater mit Prothesis-Darstellung aus dem Dromos eines Grabes bei Agia Triada: O. Vikatou, *Εκηνή πρόθησις από το μυκηναϊκό νεκροταφείο της Αγίας Τριάδας*, in: V. Mitsopoulos-Leon (Hrsg.), *Forschungen in der Peloponnes, Symp. 100 Jahre Österr. Arch. Inst. Athen, Athen, 5.3.-7.3. 1998 (2001)* 273-284. bes. 275 Abb. 1; Neils/Oakley 2003, 49 Abb. 29. Vgl. auch den mykenischen Krater in New York, Cesnola Coll. 74.51.966, angeblich aus Nikosia-Agia Paraskevi, V. Karageorghis, *Ancient Art From Cyprus. The Cesnola Collection in The Metropolitan Museum of Art, New York (2000)* 16. 49f. Nr. 71 mit Abb. Hinter einem Streitwagen mit zwei Insassen steht eine Frau erhobenen Armen und nach innen gewandten Händen, die vermutlich als Klagende zu deuten ist.

Während der rund 350 Jahre von etwa der Mitte des 8. Jhs. bis um 400 v.Chr. verändern sich die im sepulkralen Kontext verwendeten Gefäßformen, die mit Klage- und Trauerdarstellungen verziert sind, sowie ihre Herstellungstechnik und der Stil ihrer Bemalung. Ebenso unterliegt die Funktion dieser Gefäße einem Wandel. Wurden sie anfangs weitgehend als Grabmarkierung verwendet, dienten sie späterhin als Grabbeigaben, die entweder intentionell zerstört oder intakt deponiert wurden, oder als Opfergaben, welche man oberhalb der Erdschüttung aufstellte. Trotz dieser Veränderungen ist den einzelnen Bildthemen hinsichtlich der Komposition aus Figurentypen wie bei diesen selbst eine Konstanz zu beobachten. Zwar sind insgesamt nur von verhältnismäßig wenigen Gefäßen Fundkontexte überliefert, und sehr viele Gefäße und Fragmente stammen aus dem Kunsthandel, so daß Schlüsse in größerem Umfang nicht zu ziehen sind. Dennoch ist die Beschäftigung mit der Ikonographie der Grabgefäße eine fruchtbare Unternehmung.

B) Zielsetzung und Methode

Die nachfolgenden Ergebnisse stützen sich ausschließlich auf publizierte Gefäße. Dabei lag mir sehr daran, eine möglichst umfangreiche Materialbasis zu schaffen, da auf diese Weise Tendenzen und Entwicklungen sowohl ikonographischer, kompositorischer als auch typologischer Natur besonders deutlich werden und die einzelnen Epochen untereinander, unabhängig vom Stil, besser vergleichbar sind. Dabei kann der Katalog aber keine vollständige Sammlung bieten, das Vorgehen muß exemplarisch bleiben.

Ausgangspunkt sind die Klage- und Trauergesten, die auf der griechischen Sepulkralkeramik in festen szenischen Zusammenhängen vorkommen: in Prothesis- und Ekphora-Bildern sowie beim ‚Besuch am Grab‘. Ergänzt werden diese durch entsprechende Figurendarstellungen innerhalb von Gruppen, Reihen und gelegentlich auch in Bestattungsbildern. Mit ihrer Hilfe möchte ich Bildstrukturen sichtbar machen, vor allem in den Prothesis-Darstellungen, die sowohl auf den Gesten und den Verhaltensweisen der Figuren als auch auf deren äußeren Merkmalen wie der Kleidung und der Frisur beruhen. Durch einen Vergleich mit anderen Lebensbildern und mythologischen Darstellungen sowie mit den dort inhärenten Figuren- und Personenbeziehungen möchte ich eine Benennung der Personen in den Sepulkralbildern versuchen, denn Beschriftungen fehlen fast völlig³. Vermittels der äußeren Figurenmerkmale wie Kleidung und Frisur sowie der Positionen innerhalb der Szene ergibt sich für einige Figuren, daß sie durch spezifische Gestik und charakteristische Haltung von anderen anwesenden Personen unterschieden sind und damit als bestimmte Familienmitglieder oder dem Verstorbenen Assoziierte erkannt werden können. Dies läßt auf eine bewußte Merkmalsverteilung schließen, die die Bilder jedoch erst nach intensiver Betrachtung

preisgeben: jede Figur bildet ein semantisches System, welches in ein weiteres, die Szene selbst, eingebunden ist.

Für die Figurenanalyse steht ein Katalog an Kriterien zur Verfügung, mit dessen Hilfe sich die Merkmale aller Figuren und Szenen bezüglich Komposition und Typologie erfassen lassen.

Größe und Charakterisierung des dargestellten Personenkreises: Familienangehörige und Personen in abhängiger Stellung (Geschlecht, Altersstufen; Ammen, Pädagogen, Sklaven), Bedeutung des räumlichen Abstandes der Anwesenden zum Toten, geschlechts-, alters- und standesspezifische Unterschiede in den Verhaltensweisen bzw. Tätigkeiten sowie die Beziehungen zwischen diesen einzelnen Kriterien: zwischen Stellung innerhalb der Familie und räumlichem Bezug zum Toten, zwischen den Aufgaben der Dargestellten im Bestattungsritual und ihrem räumlichen Bezug zum Toten, zwischen Funktion beim Bestattungsablauf und Gestik wie auch zwischen Position im Bild und Gestik. Zu berücksichtigen sind weiterhin der Einfluß der sog. Gräberluxusgesetze auf Anzahl und Charakter der Dargestellten sowie der Zusammenhang zwischen Geschlecht und Alter des Toten und den verschiedenen Merkmalen der Anwesenden (Geschlecht, Alter, familiärer Status, Standesunterschiede). Schließlich gilt mein Augenmerk der bildlichen Differenzierung von Trauer und Klage sowie ihrer Anwendung auf den dargestellten Personenkreis.

Eine Trennung dieser beiden Begriffe ist in der Forschung bisher nicht explizit vorgenommen worden, und man wandte sie auch nicht einheitlich auf die Vasenbilder, vor allem auf die weißgrundigen Lekythen, an. Eine Unterscheidung ist jedoch unbedingt notwendig, da mit Trauer bzw. Klage verschiedene Inhalte transportiert werden. Da sich beide Termini mit ikonographischen Merkmalen bzw. ganzen Motiven verbinden lassen, trenne ich sie in meiner Untersuchung wie folgt: die Trauer entspringt aus einem Gefühlszustand, einem Gefühl des Verlustes. Sie gehört zu den Affekten bzw. Affektzuständen, besonders stark erlebten Gefühlen, und ist von Traurigkeit, schwindendem Interesse an der Umwelt oder gar von Verzweiflung und Depressionen, aber auch von verschiedenen auffallenden körperlichen Reaktionen begleitet. Ist der Eindruck des Affektes besonders stark, kann es zu unüberlegten, unbeherrschten Affekthandlungen kommen⁴. Zu diesen rechne ich den körperlichen Ausdruck der Klage, sowohl mit Gesten, also Armen und Händen, als auch mit dem ganzen Körper, mit der Mimik und mit Lautäußerungen. Dabei bleibt die Kombination dieser Merkmale allerdings situationsbezogen. Hiervon ist eine zweite Art der Klage zu unterscheiden, nämlich diejenige, die sich derselben Gesten und Verhaltensweisen bedient, aber willentlich gesteuert und damit ‚nach Bedarf‘ abrufbar ist. Genau hierin liegt eine

³ Die beiden einzigen Beispiele sind die sf. Pinakes **S605** und **S619**.

⁴ Vgl. bis hierher auch Brockhaus Enzyklopädie⁷, Bd. 1, 1966, 145 s.v. Affekt; Brockhaus Enzyklopädie⁷, Bd. 18, 1973, 826 s.v. Trauer.

Schwierigkeit bei der Interpretation der Szenen auf der griechischen Sepulkralkeramik. Sind es Familienangehörige, die in Affekthandlungen dargestellt sind, oder führen sie aus, was innerhalb des Bestattungsprozesses ‚gefordert‘ war? Läßt sich diese sog. rituelle Totenklage, wie sie gemeinhin vor allem mit der Prothesis verbunden wird, überhaupt erfassen? Welche anderen Personen oder Personengruppen sind in den Szenen noch im Ausdruck des Schmerzes um den Verstorbenen abgebildet, und inwieweit läßt sich die Qualität ihrer Äußerungen beurteilen? Hier schließt sich das Problem der sog. professionellen Klagefrauen an. Der Terminus ‚Klagefrau‘ besitzt die Konnotation, daß solche Frauen ‚auf Abruf‘ und wohl auch, wenigstens teilweise, für Geld zur Klage um den Toten anrückten; daher trenne ich diese Bedeutung klar von der ‚klagenden Frau‘, deren Alter und Status variieren kann und die das Hauptmotiv auf der Grabkeramik bildet. Die Forschung ist über die Existenz der Klagefrauen nach wie vor geteilter Meinung, sie stützt sich dabei auf quellenkritische, und dies in nur sehr geringem Umfang, nicht aber auf ikonographische bzw. motivische Beobachtungen. Diese Art der Herangehensweise läßt sich mittels folgender Typus-Definition systematisieren:

Das typusrelevante Merkmal ist die Gestik der Figur. Dafür werden *beide* Arme und Hände in Betracht gezogen. Ihre Kombination führt zur Typus-Benennung mit zwei Buchstaben, welche die jeweiligen Einzelgesten bezeichnen (A - I, x1, x2, **Taf. I**); die Gesten-Typologie wird gleich zu erläutern sein. Aus dem Bildmaterial ergibt sich, daß bei den Frauen nicht auf die Zuordnung der Einzelgesten zu den beiden Körperseiten geachtet werden muß, sondern daß sie insofern frei kombinierbar sind, als daß Arm- und Handhaltung das Gesicht nicht zu verdecken haben⁵. Bei den männlichen Figuren kommt es dagegen sehr wohl auf die Unterscheidung zwischen Links und Rechts an, denn hier ist die Gestenverteilung nicht in der Weise beliebig wie bei den weiblichen. Da bei den Männern die Seitenverteilung der Handlungen zu berücksichtigen ist, betrifft die erste Nennung die linke, die zweite die rechte Körperseite; bei den Frauen kann die Aufzählung alphabetisch erfolgen (z.B. A/B). Eine solche Gesten-Typologie ist vor allem deshalb von Wert, weil sich manche der Kombinationsschemata in allen Stilstufen wiederholen. Weitere Figurenmerkmale wie die Kopf- und Körperhaltung sowie Bekleidung und Haartracht habe ich nicht in diese Codierung einbezogen, denn sie sind von der Gestik unabhängig. Da sie aber für die Charakterisierung der Personen von großer Bedeutung sind, ist ihre Untersuchung Bestandteil der jeweiligen Kapitel.

Mit diesen Hilfsmitteln geht es mir um einen systematischen ikonographischen Vergleich der Figuren wie der Sepulkraldarstellungen innerhalb derselben Kunstepoche und der Epochen

untereinander. Dieser verspricht, basierend auf Wiederholung, Erkenntnisse über Bildstrukturen, kompositionelle Regelmäßigkeiten und Besonderheiten innerhalb der Bilder, welche wiederum Aufschluß über die Szeneninhalte geben können. Zu erwarten sind spezifische Aussagen zur chronologischen Entwicklung der Themen, welche mit der zeitgenössischen Vorstellungswelt zum Thema Tod verbunden werden können. Hierbei spielen auch die Gefäßformen keine unerhebliche Rolle.

Speziell für die Figuren ist damit zu klären, welche Gesetzmäßigkeiten ihrer Ikonographie zugrunde liegen, in welcher Form sich ‚Rollen‘ fassen lassen und ob sich Merkmale finden, mit deren Hilfe sich die Anwesenden tatsächlich benennen lassen. Möglicherweise gibt es neben der Konvention auch Kontinuität und Tradition in Motiven und Ikonographie, mit deren Hilfe sich die griechischen Sepulkralbilder diachron verbinden lassen. Hierfür sind einerseits motivische Details von Bedeutung, andererseits kann die Bildstruktur der wichtigsten Szene dazu beitragen: vor allem die Prothesis besitzt feste Szenenbereiche, von denen sich die einen als bedeutsam und daher immer vorhanden, also von Figuren besetzt, erweisen, andere aber auch vernachlässigt werden können, ohne daß die Bildaussage leidet.

Jedes Aufbahrungsbild läßt sich in drei Bereiche einteilen (**Taf. II**): entlang der Kline (Bereich 1), im Anschluß an das Kopf- (2) und an das Fußende der Totenbahre (3). In allen ist eine Hauptposition enthalten: vor dem Gesicht des Toten (1a), direkt am Kopfbende (2a) sowie direkt am Fußende der Kline (3a)⁶. Diese Bildpositionen sind diachron in nahezu jeder Prothesis-Szene mit einer Figur besetzt, während von den anschließenden Bereichen nur 1b regelmäßig mit Anwesenden gefüllt ist. Dagegen werden die Bereiche an den Klinenenden 2b und 3b nur im Geometrischen und im Schwarzfigurigen mit Figuren versehen. Im Spätgeometrischen, Schwarzfigurigen und Rotfigurigen sind Kinder bei der Prothesis wiedergegeben. Auch ihnen gehören feste Bildbereiche. Die flächig ausgebreiteten geometrischen Szenen weisen ihnen die Stellen direkt hinter den Klinenenden zu⁷. Später gibt es drei Positionen, an denen sich Kinderfiguren befinden: jeweils neben dem Klinenbein am Kopf- (4a) und Fußende (4c) sowie an der Langseite des Totenbattes (4b).

Dieses Positionssystem erleichtert es, nach wiederkehrenden Mustern innerhalb der Figurenverteilung der Prothesis-Bilder zu forschen und sie mit den figureneigenen Merkmalen wie Körperhaltung, Kleidung, Frisur und Gestik zu verbinden, um dem primären Ziel dieser Untersuchung näherzukommen: unter den Klagenden und Trauernden Personen und ihr Verhältnis zum Verstorbenen zu identifizieren. Durch den ikonographischen Vergleich mit

⁵ Ausnahmen sind äußerst selten, sie werden eigens betrachtet; s. dazu die einzelnen Kap.

⁶ Zu 3a rechne ich die Figuren, deren Rückenlinie über das Klinenende hinausragt, ansonsten gehören sie zu 1b. Am Kopfbende der Kline gibt es keine solche Grenzsituation.

⁷ Vgl. 4a und 4c der späteren Prothesis-Szenen. Zur Problematik der kleiner dargestellten Figuren auf sowie im Bereich unterhalb der Kline s. die Vorbemerkungen zur geom. Vasenmalerei, Kap. III.

den Figuren anderer Sepulkralthemen ergeben sich auch für diese Deutungsmöglichkeiten. Schließlich dient der Vergleich mit nicht-sepulkralen Darstellungen, besonders mit solchen, die tragische Ereignisse wiedergeben, zweierlei Zwecken. Einerseits läßt sich so feststellen, inwieweit sich die Vasenmaler beim Ausdruck von Klage und Trauer aus dem Gesten- und Typenrepertoire der Sepulkralbilder ‚bedienten‘. Besonders durch das Parallelisieren der Maler *beider* Bildgattungen läßt sich erkennen, ob es ein Allgemeingut an Wissen und Ausdrucksmöglichkeiten gab, aus dem man bei Bedarf schöpfte. Andererseits bieten genau die Szenen, die klagende oder trauernde Personen durch Inschriften oder zumindest durch eindeutige Bildthemen benennbar machen, und die damit deren persönliches Verhältnis zu den Opfern der Umstände preisgeben, eine direkte Vergleichsmöglichkeit mit den Figuren der Sepulkralbilder. Damit lassen sich auch in diesen auf ikonographischem Wege Personen identifizieren. Zuerst spielen jeweils die zeitgenössischen nicht-sepulkralen Vasenbilder eine Rolle, danach erfolgt der Vergleich auch diachron.

Eine Ergänzung der ikonographischen Analyse der Sepulkralgefäße verspreche ich mir von einer Untersuchung einer Auswahl an schriftlichen Quellen, die mit dem betrachteten Zeitraum von ca. 760 bis um 400 v.Chr. korrespondieren bzw. auf diesen zurückverweisen. Relevant sind daher die Dichtung, vertreten durch die homerischen Epen und die attischen Tragödien, sowie Quellen, deren Inhalt profanen Charakter hat. Hierin erscheinen Trauer und Klage um Verstorbene in verschiedenen Kontexten. Davon interessieren besonders die Bestandteile des Bestattungsablaufes und zeitlich festgelegte Totenehrungen, da in diesen Zusammenhängen auch Personen genannt werden: sie tragen die Verantwortung für die Vorgänge oder werden mit ihrer Ausführung betraut, so daß sie auf ihre persönliche Weise aktiv daran beteiligt sind. Als Einheit oder Ablauf werden diese Vorgänge zwar nirgends beschrieben, doch sind es genau die Ereignisse, die auch auf den Grabgefäßen dargestellt wurden. Aber auch Klage- und Traueräußerungen außerhalb dieses Rahmens, also vor oder nach dem Bestattungsprozeß bzw. den Totenehrungen (also pro- bzw. retrospektiv⁸) oder unter ganz anderen Umständen, sind in Bezug auf die Gestik, die beteiligten Personen sowie deren Beziehungen zum Verstorbenen für die Auswertung von Bedeutung. Grundlegend für einen Vergleich mit den Vasenbildern ist daher zuerst der äußere Umstand von Klage bzw. Trauer um eine verstorbene Person und, ob diese dabei ‚anwesend‘ ist oder nicht. Weiterhin interessieren die ausführenden Personen, ihre Anzahl und ihr Charakter: handelt es sich um Frauen, Männer oder Kinder, und welches Alter wird für die Anwesenden genannt? In welcher Beziehung stehen sie zum Toten, sind sie mit ihm verwandt? Haben sie einen

⁸ Zu ersteren gehören entsprechende Äußerungen, die ‚spontan‘, also in akuten Situationen wie z.B. beim Bekanntwerden eines Todesfalles oder beim Anblick eines nahestehenden Verstorbenen auftreten.

bestimmten sozialen Status, sind sie etwa Diener oder Sklaven? Das äußere Erscheinungsbild der Beteiligten, in Bezug auf Kleidung und Frisur, sowie ihre Position innerhalb der entsprechenden Situation sind Kriterien, die auch den Figuren in den Sepulkralbildern entnommen werden können. Besonderes Augenmerk gilt den Verhaltensweisen der in den Quellen genannten Personen, die einen Verstorbenen beklagen oder betrauern, da auch die Gestik der bildlich überlieferten klagenden und trauernden Figuren sehr facettenreich ist, ebenso der Intensität, mit der sie sich dem Toten zuwenden. Durch einen Vergleich der schriftlichen mit den bildlichen Quellen kommt man daher dem Realitätsgehalt der Sepulkralbilder vielleicht ein wenig näher. Zu den körperlichen Ausdrucksweisen des Schmerzes um den Verlust wird auch die Wortwahl der Autoren aussagekräftig sein, zum einen zur ausführlicheren Kenntnis der Geste selbst, zum anderen in der Übertragung auf die verschiedenen Motive. Möglicherweise ergibt sich hierdurch ein Wortschatz, der sich ausschließlich mit der Klage bzw. der Trauer um einen Toten verbinden läßt, und es wird zu prüfen sein, inwieweit sich damit etwas zur Deutung der bildlich dargestellten Aktionen der Klagenden bzw. Trauernden beitragen läßt. Gleichzeitig bleiben jedoch auch der Gesamtzusammenhang des beschriebenen Ereignisses und der Tote selbst im Blickfeld, denn auf diese Weise läßt sich herausarbeiten, ob es geschlechtsspezifische Unterschiede in der Umsorgung der Verstorbenen gibt und welche Rolle ihr Verwandtheitsgrad und ihr sozialer Status dabei möglicherweise spielen. Unter Umständen besteht auch ein Zusammenhang zwischen der Wortwahl und dieser Position innerhalb der Gesellschaft, der dann für die Deutung der Gefäße berücksichtigt werden kann oder muß. Schließlich ist zu beleuchten, ob in den Quellen das Alter und die Todesumstände⁹ bei der Behandlung des Toten bis zur Bestattung (und evl. auch danach) berücksichtigt werden.

C) Die Typologie der Klage- und Trauergesten

Allen griechischen Sepulkralbildern liegen typische Klage- und Trauergesten zugrunde, die sich diachron wiederholen. Bei ersteren beginnt diese Abfolge teilweise bereits in minoisch-mykenischer Zeit, während die Entwicklung der Trauernden erst um 540/530 v.Chr. einsetzt. Bei beiden besteht ein festes Repertoire an Gesten, von dem der größte Teil durchgängig verwendet wurde; einige sind allerdings auf eine Stilepoche beschränkt, manche können sogar nur einmal nachgewiesen werden. Die Kombination *eines* Arm- und des zugehörigen Handmotivs bilden die Grundlage einer Einzelgeste. Beiden kommt bei Benennung und Interpretation des Arm- und Handmotivs entscheidende Bedeutung zu; diese erfolgen auf der Basis von Indizien, die die Darstellungen selbst liefern. Allerdings lassen sich manche Gesten auf dieser Grundlage allein nicht eindeutig bestimmen, so daß gelegentlich mehrere

⁹ Tod aufgrund des Alters oder einer Krankheit, Tod im Krieg, Mord, Freitod.

Interpretationen möglich sind. Innerhalb der einzelnen Kunstperioden wie auch über den gesamten betrachteten Zeitraum hinweg sind feste Gesten-Kombinationen zu beobachten: aus der Kombination der Gestik *beider* Arme und Hände definieren sich die Figurentypen, denn sie sind vor allem in Bildern desselben Stils feste Motive, welche an verschiedenen Stellen in die Komposition der Sepulkral szenen eingebunden werden können. Für die weiblichen Figuren gibt es sowohl mehr Einzelgesten als auch mehr Kombination als für die Männer; dies korrespondiert mit der zahlenmäßigen Anwesenheit beider Geschlechter innerhalb der Sepulkralbilder.

Vor allem in den frühen Figurenstilen, dem geometrischen und dem protoattischen, ist die Trennung von Arm und Hand selten bzw. teilweise ungenau durchgeführt worden¹⁰; offensichtlich war sie nicht intendiert, die Geste war dennoch aussagefähig. Dasselbe gilt hier auch für die Positionen der Hand am Kopf, die nicht im Einzelnen unterschieden sind. Sie lassen sich nur in einem Teil der protoattischen Darstellungen eindeutig ausmachen, und erst in der Folgezeit entstehen die verschiedenen faßbaren Varianten, da auch die Wiedergabe der Figuren an sich differenzierter wird. In diesen beiden ältesten Abschnitten ist die Angabe der Gestik insgesamt weit summarischer und abstrahierter als später. Ab dem Schwarzfigurigen wurde dagegen vielfach Wert auf die Angabe der einzelnen Finger gelegt. Dies entpuppt sich allerdings im Vergleich mit zeitgleichen Figuren auf Vasenbildern anderer Themen als malerische Konvention, so daß diese manierierte Darstellungsweise nicht überbewertet werden darf. Dies betrifft vor allem Formen der Hand, denn es gibt Motive, die sowohl als flächig mit aneinander anliegenden oder abgespreizten Fingern (also in Aufsicht oder Innenansicht) als auch in eine Richtung geöffnet und daher in Profilansicht dargestellt sein könnten. Wenn nun beim selben Armmotiv auch noch eine scheinbar nach oben gerichtete Handfläche verwendet wurde¹¹, bleibt die Frage, ob diesen Gestaltungsweisen jeweils eine Intention der Maler und damit eine eigene Aussage zuzuschreiben ist. Dies möchte ich verneinen, denn zum einen stellt der Blick auf zeitgleiche Figuren in Vasenbildern anderer Themen die Konventionalität der Handmotive heraus. Zum anderen werden diese Handhaltungen synonym verwendet: sie treten alle im selben szenischen Zusammenhang an analogen Bildpositionen auf und schließen einander dabei nahezu vollständig aus. Trotzdem lassen sich den Hand- und Fingerhaltungen in den meisten Fällen Charakteristika ablesen, die eine Benennung der Handlung ermöglichen. Dagegen scheint es nicht gerechtfertigt, einen tatsächlich durchgestreckten und einen leicht eingeknickten Arm verschieden zu deuten; vielmehr handelt es sich vor allem bei letzterem um eine konventionalisierte

¹⁰ Im Geom. findet sie sich teilweise bei den Aufgebarhten und den frei erhobenen Armen, also dann, wenn die Hände frei sind und nichts berühren bzw. nichts halten.

¹¹ z.B. ist die Fläche der Hand manchmal sehr schmal.

Darstellungsweise, da man sie auch in den jeweils zeitgenössischen nicht-sepulkralen Vasenbildern finden kann. Zudem ist ja für die Deutung das Zusammenspiel von Arm- und Handhaltung ausschlaggebend. Hinzuweisen ist auf die wechselnde Qualität der Darstellungen. Besonders ab dem Schwarzfigurigen gibt es große Unterschiede zwischen den Zeichnungen¹², so daß hierdurch die inhärente Struktur der Gestik erfaßbar wird: selbst die flüchtigen Bilder orientieren sich am essentiellen Schema der Gesten. Diese Problematik, sowohl in Bezug auf die Deutbarkeit als auch auf die Qualität der Ausführung, kehrt in derselben Weise sowohl im Rotfigurigen als auch im Weißgrundigen wieder; dies läßt sich nur mit der festen Tradition für eine Klage- oder Trauergeste erklären, bei der derartige Details keinen Einfluß auf die Aussagekraft der Geste wie der Figur hatten, also eine klarere Unterscheidung weder intendiert noch notwendig war. Daß eine solche jedoch möglich war, belegen die eindeutigen Handhaltungen. Hieran anknüpfend, schlägt sich die Körperperspektive der Figuren nicht wesentlich auf die Gestaltungsweise der Gestik nieder, obwohl sie sich vom Geometrischen über das Protoattische zum Schwarzfigurigen wesentlich verändert und ab hier innerhalb der einzelnen Perioden sehr vielfältig ist. Vielmehr wird hierdurch gelegentlich der Raum hinter der Figur genutzt, vor allem wenn insgesamt wenige Personen dargestellt sind.

Die Typisierung der Gestik beginnt demnach schon bei den Einzelgesten. Diese werden sowohl bei Erwachsenen als auch bei Kindern dargestellt, so daß hier nicht eigens unterschieden werden muß. Die Klagegesten sind durch Ausgreifen in den Raum gekennzeichnet, welches vielfach an heftige Bewegungen denken läßt. Dagegen befinden sich Arme und Hände bei der Trauergestik eng am Körper¹³. Die folgenden Beispiele sollen dies exemplarisch veranschaulichen (vgl. **Taf. I**); quantitative Verhältnisse sind diesen Angaben jedoch nicht zu entnehmen¹⁴.

1. Die Klagegesten

Die Berührung des Toten an Kopf oder Körper oder das Anfassen seiner Kline, deren Unterlage, des Kissens bzw. des Leichentuches sind Bestandteil nahezu jedes griechischen Prothesis-Bildes (**Geste A**, Frauen 1a **G103. G106. G156. S101. S137. S602*. S607. R103*. R107. W101. W111**; 1b **S117. W114***; 2a **G103*. G114*. S146. S606*. S607. R103*. R104***).

¹² Vgl. aber auch die verschiedenen Figurenstile innerhalb der ersten drei Viertel des 7. Jhs. v.Chr.

¹³ Zur Begriffsdefinition vgl. auch oben. Die Trauer ist ein Gefühlszustand, der sich verschieden äußern kann. Die Klage ist eine dieser Ausdrucksmöglichkeiten der Trauer, und sie ist stark vom Affekt geleitet. Man vergleiche hier auch die schriftlichen Quellen, in denen diese Klagegesten meist von verschiedenen intensiven Lautäußerungen, wie dem Klagen, Jammern und Schreien, begleitet sind, Kap. II; die körperlich ausgedrückte Trauer begleiten dagegen nur Tränen. - Die Aufzählung der Einzelgesten folgt meinem Vorgehen bei der Analyse der sf. Prothesis-Bilder, vom zentralen Punkt der Szene, also dem Toten, auszugehen, und ist daher willkürlich. Die Darstellungen in den anderen Stilen ordnete ich nach.

¹⁴ Die Abb. der Kat. sind durch einen * gekennzeichnet; die Vergleiche tragen Abbildungsnummern.

W106*¹⁵; 3a **G114* G141*. S119. S151. R114**; Männer 2a **W105***; 3a **G142. G145*. G150. W118)¹⁶**; dagegen berühren die Hinterbliebenen den Grabstein nur selten (Frau **W406*¹⁷**). Neben diesem direkten wird fast immer auch der indirekte Kontakt zum Aufgebahrten dargestellt, indem die Anwesenden eine Hand nach ihm ausstrecken (**Geste B**, Frauen 1b **G109*. S140. S619*. R111. W101. W106. W107**; 2a **G117. G159*. S151**; 3a **G102*. G108. S101. W105*. W118**; Ekphora hinter dem Leichnam **S202***; Männer 3a **G115*. G157***; 3b **G157***); dies gilt ebenso für die Besuchsbilder, in denen die Hinterbliebenen eine Hand zum Grabmal strecken (Frauen **W210. W213*. W234. W256. W278**; Mann **W262)¹⁸**. Aufgrund seiner Spezifik kann der direkte Kontakt zum Toten nur in unmittelbarer Umgebung der Totenbahre hergestellt werden, dagegen findet man den indirekten auch in größerer Entfernung zur Kline; die Haltung der Hand ist epochenübergreifend verschieden, vielfach ist sie dabei den Darstellungskonventionen unterworfen und daher nicht eigens zu interpretieren. Besonders im Geometrischen ist diese Geste schwer zu identifizieren, hier verbindet sie sich mit dem erhobenen Arm (**Geste C**); bereits so früh läßt sich die Ambivalenz dieses raumgreifenden Gestikulierens aufzeigen, die auch später mitzuschwingen scheint¹⁹. Ob dabei die Handfläche nach vorn gerichtet oder die ganze Hand flächig dargestellt ist, hat offenbar keine Relevanz für die Aussage der Geste, denn hierin variieren die Bilder sehr. Dieser erhobene Arm ist vor allem bei den Männern der schwarz- und rotfigurigen Klagereihen dargestellt, welche sich auf den Gefäßrückseiten befinden (**G406. S122. S130. S401. S404. S407. R114. R201*. vgl. P301***), und wird bei ihnen als ‚Grußgestus‘ oder als ‚valediction‘ gedeutet²⁰. Vielfach richtet

¹⁵ Für die Frauen, die dies an 2a mit beiden Händen ausführen, wurde an ein Ordnen der Kissen, gedacht: z.B. Mommsen 1997, 29; Schulze 1998, 21.

¹⁶ Bei den Frauen an 2a auf **P102** und **P103** befindet sich die erhobene Hand nahe am Kopf der Aufgebahrten. Der Grund für diese Gestaltung scheint aber eher in den engen Platzverhältnissen zu liegen als an der Intention, einen Kontakt darzustellen (vgl. die Frau an 1a auf **P101**); Kübler allerdings zweifelt nicht an einer Berührung: Ker. VI 2, 458.

¹⁷ Männer: Athen, NM 13701, Kurtz 1975, Taf. 39,2; Marburg, Univ. 1016, Kurtz 1975, Taf. 39,3.

¹⁸ Die Arme befinden sich dabei mehr oder weniger gestreckt auf verschiedener Höhe. Diese variiert von nahezu senkrecht nach unten bis zur Waagerechten. Geht sie darüber hinaus, rechne ich sie zu den erhobenen Armen (Geste C, s. im Folg.).

¹⁹ Die Figuren halten diesen Arm mehr oder weniger gestreckt auf verschiedener Höhe zwischen knapp oberhalb der Waagerechten bis nahezu in der Senkrechten. Am häufigsten werden die zwei Höhenbereiche um 45° sowie um 80° genutzt. Vor allem im Geom., aber auch im Sf. bilden der Ober- und der Unterarm auch einen rechten Winkel. Die Hände befinden sich dabei auf Gesichtshöhe oder oberhalb des Kopfes.

²⁰ Neumann 1965, 86; E. Brandt, *Gruß und Gebet* (1965) 113. Gelegentlich auch als Geste, die den Klagegesang des Chores begleitet, gedeutet: Furtwängler 1883, Text zu Taf. 52,4 (zu **S134**); CVA Mus. Scheurleer (1) 5 (zu **S101**); CVA Athen, NM (1) 6 (zu **S119**); in Verbindung mit dem geöffneten Mund G. Richter, *BMetrMus* 23, 1928, 56 (zu **S146**). Vgl. Eur. Hik. 772f.: Adrastos: ich erhebe meine Hand, den Toten zu grüßen, und schütte Totengesänge mit strömenden Augen aus. Vgl. auch Aischyl. *Choeph.* 9; Eur. *Alc.* 741-6. 768. s. aber auch P.J. Rahn, *Funeral Memorials of the First Priestess of Athena Nike*, BSA 81, 1986, 197 mit Anm. 17, der sie als eine Geste interpretiert, mit der die Hinterbliebenen dem Verstorbenen einen heroisierten Status geben. Vgl. Schweitzer 1969, 39f. mit der Diskussion der früheren Bedeutungen; Thanatos 101; W. Schiering, *Stele und Bild bei griechischen Grabmälern*, AA 1974, 655 Abb. 3: die Naiskos-Stele NM 3585 zeige sehr klar: diese Geste sei für Gedächtnis/Erinnerung oder Verehrung verwendet worden. - Vgl. auch F. Frontisi-Ducroux, *Face et profil. Les deux masques*, in: Cl. Bérard - Chr. Bron - A. Pomari (Hrsg.), *Images et société. L'icônographie comme méthode d'analyse*, Koll. Lausanne, 8.-11.2. 1984 (1987) Abb. u. Taf.; dies., *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes* (1991).

sie sich dabei auch auf andere Männerfiguren, die ihnen einzeln oder in Gruppen gegenüberstehen oder entgegenkommen (**S110. S146. S619*. R112***; Empfangende **S619*. S621**). Beim Besuch am Grab führen sie die Männer ebenfalls gelegentlich aus (**R302***)²¹, so daß diese Geste C sicher auch einen Ausdruck der Verbundenheit beinhaltet (vgl. 3a **G145*. G157***; 3b **G157***). Bei den Frauen ist ihr Anteil verhältnismäßig gering (Frauen 1a **S109. S119. W111**; 1a/1b **G115*. R108**; 1b **S618. R108**; 2a **S131. S617*. R115. W121**; 3a **R111. R115. R410***; 3b **S135**; Kniende im Vordergrund **R105*. R410***; Ekphora am Grab u. hinter dem Leichnam **S202***. beim Leichnam **S203***; Klagegruppe **S526***; Klagereihen **S631a-b**), in den Besuchsbildern findet sie sich dagegen massiv (**R307. W217*. W226. W230. W276**). Da es sich bei den Frauen, mit Ausnahme der Reihen, immer um Einzelbeispiele im Bild handelt, wirken diese Arme wie hochgerissen, und in Verbindung mit den offenen Händen meint man vor allem bei den Knienden eine heftige Bewegung zu spüren (**R105*. R410*. W217***)²². Das Berühren des Kopfes ist *die* Klagegeste schlechthin (**Geste D**). Sie verbildlicht die Klage nicht nur auf der griechischen Sepulkralkeramik, besonders bei den Frauen²³, sondern auch in den nicht-sepulkralen Vasenbildern und wurde darüber hinaus auch in anderen Denkmälergattungen verwendet²⁴. Die berührten Stellen am Kopf der Figuren sind so vielfältig wie die Gestaltungsweisen der Hände selbst, letztere sind vollständig von den zeitgenössischen Konventionen in den Figurendarstellungen der Vasenmalerei abhängig. Einerseits legen die Figuren die Hand flach von vorn oder von hinten an oder von oben her auf die Mitte des Kopfes („auf den Scheitel“)²⁵. Andererseits berühren die Finger oder auch nur ihre Spitzen die Stirn, den Vorder- oder den Hinterkopf. Gleichzeitig ist diese Geste in allen Sepulkralthemen zu finden und mit nahezu allen anderen Klagegesten kombiniert worden (Frauen 1a **S117*. R106*. R107**; 1b **S109. S621. R110. W104. W124**; 2a **G131. G144. G159*. S139. S610a. R114. W106**; 2b **G127. G159***; 3a **G126*. G131. S120. S136. S610a. R112*. R114*. W124**; 3b **G125. G127. S135**; Kniende im Vordergrund **R106***; Mädchen 4a **R109**; Ekphora **G** alle. hinter dem Leichnam **S202***. beim Leichnam **S203***; Klagegruppen **S304**; Klagereihen **G115*. G304. G307*. G308. G314. S402. S404. S408. S609b. S610b**; Besuch am Grab **R307*. W205*. W227*. W230. W236. W255*. W405**; Männer 1b **S609a***; 2a **S124***.

²¹ Manche wgr. Darstellungen ließen sich so deuten, doch halten die Männer die Hand dabei noch tiefer, so daß in dieser Geste wahrscheinlicher eine Handlung der Grabpflege verbildlicht ist.

²² Vgl. dazu die nicht-sepulkralen Bilder im Sf. und Rf., Kap. V und VI. Zur Deutung des Kniens an sich A. Gulaki, *Klassische und klassizistische Nikedarstellungen. Untersuchungen zur Typologie und zum Bedeutungswandel* (1981) 171-176.

²³ Dies ist bereits in den frühesten, vorgeom. Klagebildern der Falls; zur Lit. vgl. das Abkürzungsverzeichnis unter d).

²⁴ Man vgl. beispielsweise die Grabreliefs und besonders die Reliefs auf den Marmorlutrophoren und -lekythen, die Kleinplastik aus Ton als Einzelfiguren und als Gefäßaufsätze, die Wandmalerei in Gräbern sowie in benachbarten Gebieten. Bei den Goldbändern bleibt eine gewisse Unsicherheit, vgl. Ohly 1953, passim.

²⁵ Die Geste D ist auch als Umgreifen des Kopfes möglich: **S111** und **R101** (Mädchen). s. auch die klagenden Trojanerinnen auf der sf. HA in Bonn, Akad. Kunstmus. 39, um 500 v.Chr., M. der klagenden Trojanerinnen (namegebend), Kunze-Götte 1992, Taf. 57,2 - hier **Abb. 6**.

R112*. W101. W105*; 3a **G137. G140. G142**; 3b **G102*. G114*. G137. S101 (RS)**; Empfangende **S621. R113**; Ekphora vor dem Leichnam **S201.** hinter dem Toten **S203***; Klagereihen **G103. G115*. G304. S153. S604b. S633**; Empfangender **R113**; Besuch am Grab **W272. W237. W233**)²⁶. Diese Geste D ist, abgesehen von einer Interpretation als inaktive Geste der Bestürzung, am ehesten als das Schlagen des Kopfes zu deuten, das auch in den antiken Schriftquellen am häufigsten genannt wird²⁷. Bestärken läßt sich diese Interpretation durch erhobene Hände, die sich in nur geringer Entfernung vom Kopf befinden und zu ihm geneigt sind: hierdurch scheint die schlagende Bewegung verdeutlicht zu sein (**Geste D², S509. S621. R112*. W227. W267. W269**)²⁸. Das Ergreifen von Haar oder Haarsträhnen ist insgesamt nur wenig und ausschließlich bei weiblichen Figuren dargestellt worden (**Geste E**)²⁹. Es läßt sich schlüssig als das Raufen der Haare deuten (Reißen, Zerren etc.), eine Verhaltensweise, die in den Schriftquellen regelmäßig, aber nicht nur für Frauen genannt wird³⁰. Klar belegen das die losen Haarsträhnen, die die Frauen vor oder hinter ihrem Kopf in den Händen halten (1a **S125. W107**; 1b **S126. S151. S608**³¹; 2a **S127. S616a**; 2b **S110**; 3a **S609a**³²; unbest. Pos. **S501**; Besuch am Grab **W221**³³. **W223**) und ebenso das wirre, offene Haar (1a **R103***; Hals **R103***; unbest. Pos. **R411***; Besuch am Grab **W213**³⁴. **W255*. W276**). Eine Betonung des Haares erfolgt jedoch ebenso, wenn durch die geschlossene Hand, die am Kopf anliegt, kurze Haarsträhnen laufen (1a **S110. R103**; 1b **S102. R103**; 3a **S609a**; unbest. Pos. Mädchen **R101**; Klagegruppe **S526***), wenn das Haar umgelenkt wird oder wenn die Finger sehr stark eingeschlagen sind (Frauen 1a **R103*. W106. W110. W114***; 1b **R103*. W114***; Hals VS **S302**; 1b **R103*. W111. W114***. 2a **W116.** unbest. Pos. **R101** Mädchen; Mann

²⁶ Die Klagenden des Triglyphen-M. berühren ihre Köpfe allerdings nicht, sondern die Hände hängen locker und wie entspannt in der Luft (**W103. W112. W117. W119**). Ähnlich flüchtig, aber dennoch routiniert zeichnet auch der Schilf-M. seine Klagenden, und er gibt ihnen vielfach die sog. tablets in die Hand, s. im Wgr., Kap. VII.

²⁷ Vgl. diese Interpretation auch bei C. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (1890) 79f. (ein- oder beidhändig); Zschietzschmann 1928, 20; Reiner 1938, 42; H. Kenner, Weinen und Lachen in der griechischen Kunst (1960) passim (Schlagen den Scheitels). Auch bei den spätgeom. Klagenden, bei denen zwischen Arm und Hand nicht differenziert wird, ist diese Deutung akzeptiert, vgl. z.B. Cook 1934, 165ff. Vgl. aber auch die neutralen Beschreibungen, z.B. für den sehr späten Lekanendeckel **G407**: Ker. VI 2, 418: „mit der Hand zum Kopf erhoben“. Zu den schriftlichen Quellen s. Kap. II.

²⁸ Die vielfach geäußerte Deutung als das Raufen der Haare halte ich für abwegig, da sich diesem ein eigenes Handmotiv zuordnen läßt: s. Geste E; vgl. auch die durchgängige Bildtradition der Geste D. Die leichte Krümmung der Finger, die sich bereits im Sf. zeigt und die bis zum Ende der wgr. Klagedarstellungen immer markanter wird, erweist sich vor allem in der 2. H. des 5. Jhs. als malerische Konvention und kann daher ebenfalls nicht als Raufen der Haare gedeutet werden; zudem findet sich diese Art der Handgestaltung sowohl bei Frauen als auch bei Männern (z.B. 1a **W120. 1b W104. R110. 2a R114. W121. W246. W405. 3a R103. R410**). Bei der Frau an 1a auf **W114** ist eine Unterscheidung allerdings nicht zu treffen.

²⁹ Das einzige Beispiel eines Mannes scheint keine eigene Relevanz zu besitzen, sondern hier dem Variieren der Gestik zu dienen (**S604b**).

³⁰ Dazu s. Kap. II.

³¹ Die zweite Hand dieser Frau befindet sich geschlossen an ihrem Hals, und auch hier hält sie Haarsträhnen.

³² Auch die Hand dieser Frau befindet sich geschlossen an der Wange; damit hat sie Haarsträhnen erfaßt.

³³ Die zweite Hand dieser Frau befindet sich ebenfalls geschlossen an ihrem Hals, auch sie scheint Haarsträhnen zu halten.

³⁴ In diesem Fall kurz.

2a **W101**; Klagereihe **S604b**)³⁵. Daneben gibt es eine zweite, indirekte Darstellungsform für das Motiv des Haareraufens: besonders im Schwarzfigurigen hängen den weiblichen Figuren von der Stirn, an den Schläfen, vor den Ohren oder hinter dem Gesicht einzelne lose Haarsträhnen herab. Oft laufen sie auch, vom Nackenhaar ausgehend, über den Hals, ohne von den Frauen ergriffen zu werden, oder rahmen das Gesicht richtiggehend ein (Frauen **S111***. **S114**. **S127**. **S140**. **S144**. **S505**. **S607**. Kniende im Vordergrund **S137***. Hals **S138**. Klagegruppen **S304**; Klagereihen **S609b**; Männer 1a **S124***. **S126**)³⁶). Diese Darstellungsweise wird mit verschiedenen Gesten und Gesten-Kombinationen verbunden, so daß man auf ein vorausgegangenes Raufen der Haare schließen kann³⁸. Schwer zu deuten ist dagegen die geschlossene Hand am Kopf (**Geste F**). Sie befindet sich an verschiedenen Stellen, vor allem an der Wange auf Ohrhöhe (gesamt **P101***. **P103**)³⁹; 2a **P102***. **S135**. **R106***; Klagereihen **P203**. evl. **S402**. **S409**)⁴⁰, aber auch am Hals (1a, 2a, 1b/3a **S112**) oder im Nacken der Frauen (unbest. Pos. **S522**; Hals VS **S112**. **S302**. **R113**. Klagegruppe **S526***)⁴¹. Vielleicht fügen sich hier auch die Frauen an, deren eine Hand auf der vom Betrachter abgewandten Gesichtseite verschwindet, wobei der Arm in derselben Weise spitzwinklig zurückgeführt wird; nach der Armhaltung ist die Hand in derselben oder in ähnlicher Weise an Gesicht oder Hals zu denken (**Geste D**)⁴². Aufgrund ihres Erscheinungsbildes sowie im Vergleich mit den anderen Gestenmotiven wird diese Handhaltung am ehesten als ikonographische Umsetzung des Zerkratzen des Gesichtes zu interpretieren sein⁴³, wie es in den Schriftquellen regelmäßig genannt wird⁴⁴. Eine Stütze könnte diese Deutung durch eine Frauendarstellung auf der protoattischen Kanne **P102*** erfahren (2a, evl. auch 1a). Hier ist dieses Handmotiv in Kombination mit roten Farblinien gezeigt, welche sich als Blutstreifen deuten lassen, doch ist

³⁵ Vgl. auch die beiden Frauen auf **W107**, doch muß hier mit einer Stilisierung durch den Zeichner Adam Buck gerechnet werden: I. Jenkins, *Buck's Greek Vases*, British Museum Occasional Papers 75 (1989) 1.

³⁶ Diese Skyphoi fallen auch durch ihren Figurenstil und die Komposition der Prothesis auf, s. dazu im Sf., Kap. V.

³⁷ Vgl. hier die Frau, die sich auf dem Korbhenkelgefäß Brunswick, Bowdoin College Mus. of Art 1984.23, ehem. Lausanne, Privat, über den Toten beugt, der in einen Sarg gelegt wird: Thanatos 177ff. Abb. 52-54; Neils/Oakley 2003, 166 Abb. zu Kat. 112. 297 Abb. zu Kat. 112. 298 Abb. zu Kat. 112; Laxander 2000, Kat. PS120 Taf. 68; Oakley 2005, 14 Abb. 2.1-4.

³⁸ Nur einmal bei einer trauernden Frau: **S603**. Ungewöhnlich sind daher die beiden Greise, denen ebenfalls lange Haarsträhnen von der Stirn herabhängen (**S124**. **S126**). Beide sollen vom Theseus-M. stammen, fallen aber aufgrund des Figurenstils völlig aus dem Rahmen; dasselbe gilt für die Komposition der Prothesis-Szenen; vgl. dazu im Kap. V.

³⁹ Vgl. hier auch den Krater ehem. Berlin, Antiquarium A32, 2. V. 7. Jh. v.Chr., Ram Jug-M./Oresteia-M., CVA Berlin (1) Taf. 18-20 - hier **Abb. 3**.

⁴⁰ Vgl. hier auch die Frauen, die eine offene Hand auf Ohrhöhe halten: 1a **R103**; 2b **S109** (Mädchen unter dem rechten Henkel); 3a **R108**; 3b **S109** (unter dem linken Henkel).

⁴¹ Diesen umfassen manche Frauen auch, s. im Folg. Geste G. Dieselbe Handhaltung zeigen die Klagenden auf **S608** (1b), **S609a** (3a) sowie **W221** (am Grab), dabei halten sie aber in dieser Faust Haarsträhnen, die bei den anderen Frauen fehlen.

⁴² Vgl. hier auch wieder die HA in Bonn, Akad. Kunstmus. 39, um 500 v.Chr., M. der klagenden Trojanerinnen (namengebend), Kunze-Götte 1992, Taf. 57,2 - hier **Abb. 6**.

⁴³ Für die protoatt. Frauenfiguren wird dies regelmäßig postuliert, vgl. besonders Ker. VI 2, 457f. (zu **P102**). Für die späteren Frauenfiguren wurde es bisher nicht ausgesprochen.

es meines Wissens das bisher einzige derartige Beispiel⁴⁵. Damit wäre Geste F zu den Klagegesten zu zählen, zumal sie an den Figuren auch mit solchen kombiniert wird. Dennoch wurden in den meisten Fällen, in denen die geschlossene Hand am Gesicht dargestellt ist, keine solchen Farblinien angegeben, so daß man ebenso an eine Trauergeste denken möchte, wie sie dann in den rotfigurigen, aber vor allem in den weißgrundigen Grabbildern vorhanden ist⁴⁶; die Darstellungen dieser Hand erstrecken sich nur vom Spätschwarzfigurigen bis ins Frührotfigurige und könnten damit den Trauergesten vorangegangen sein. Befindet sich die geschlossene Hand F über den Haaren (1a **W113***. 1b **R112***. **R410***; 2a **R115**; unbest. Pos. **R101**. **R118**; Halsfrgt. 3 **R101**⁴⁷; beide Halsseiten **R114**⁴⁸), könnte auch ein anderes Klageverhalten verbildlicht sein: die zweite Frau von links auf dem Hals der Hydria **R103*** hält ihre Linke in dieser Weise über ihr offenes, in Strähnen herabhängendes Haar und legt durch die Gestaltung der Finger eine Deutung der Geste als Verkrallen der Finger ins Haar oder sogar ein ‚Durchreißen‘ mit der Hand nahe⁴⁹. Ebenso ist das Umgreifen des Nackens nicht eigens zu deuten (**Geste G**). Auch hierbei können sich die Hände über dem Haar befinden. Diese Geste ist für das Schwarzfigurige charakteristisch (2a **S111***. **S619***; 3a **S111**; Kniende im Vordergrund **S137***; Hals **S138**; unbest. Pos. **S522**); vereinzelt befindet sich die Hand dabei auch auf der vom Betrachter abgewandten Seite, so daß im Nacken nur noch die Fingerspitzen zu sehen sind⁵⁰. Äußerlich ähnelt diese Geste der vorher genannten Handhaltung (F), wenn hier die Faust am Nacken liegt. Eine Interpretation läßt sich auch hier nicht vorschlagen, doch möchte man ebenfalls an eine Trauergeste denken; dabei bleibt unklar, ob das umfaßte Haar eine eigene Bedeutung besitzt. Das letzte Handmotiv kommt erst in den weißgrundigen Darstellungen des Besuchs am Grab zu den Klagegesten hinzu und

⁴⁴ Dazu s. Kap. II.

⁴⁵ Die Farblinie an der Stirn dieser Frau an 2a ist möglicherweise ebenfalls als Blutlache zu deuten. Weitere Hinweise auf das Zerkratzen des eigenen Fleisches bieten noch einzelne Darstellungen auf der Keramik (2a **S602**) und vor allem kleinplastische Frauenfiguren, in deren Gesichtern ebenfalls rote Linien bzw. Reste von solchen erhalten sind, alle stammen aus dem 1. V. des 7. Jhs. v.Chr.: ein Thymiaterion aus dem Kerameikos, Opferrinne γ, Anlage XI, Athen, Kerameikos-Mus. 145, Ker. VI 2, Kat. 46 Taf. 36. 37 sowie C. Zaccagnino, *Il Thymiaterion nel mondo greco. Analisi delle fonti, tipologia, impieghi* (1998) 193 CT160; eine Gefäßprotome in Basel, Slg. Cahn HC1038, Kreuzer 1992, 24 Abb. zu Nr. 10; die aufgesetzte Frau auf der Kanne aus dem Kerameikos, Athen, Kerameikos-Mus. 40, Ker. VI 2, Taf. 95 oben, welche die Blutspuren jedoch auf der Stirn trägt. Einen indirekten Verweis stellen auch die rot gefüllten Streifen auf der Brust einer TC-Frau in London, BM 60.4.-4.59, R.A. Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I, Greek 730-330 B.C.* (1954) Nr. 6 Taf. 1 dar. Allerdings beschränken sich die Darstellungen mit den Blutlinien auf die 1. H. des 7. Jhs. v.Chr. Vgl. einige Kykladenidole, bei denen die roten Linien senkrecht und gleichmäßig verteilt sind, z.B. Kopenhagen, NM: Vermeule 1991, 105 Abb. 12; s. dazu zuletzt G.L. Hoffman, *Painted Ladies: Early Cycladic II Mourning Figures?*, *AJA* 106, 2002, 525-550.

⁴⁶ Dazu s.u. Punkt 2.

⁴⁷ Hier von hinten.

⁴⁸ Durch die nahezu identische Gestaltung beider Halsseiten ist die Typenbildung hier besonders deutlich.

⁴⁹ Daß auch Hände mit eingeschlagenen Fingern, die kein Haar ergreifen, ein Greifen meinen können, belegt die rf. Schale ehem. New York, Kunsthandel (ehem. Toronto, Slg. Borowski), Duris, LIMC VII 2, Taf. 259 Pentheus 43: Mänaden zerreißen Pentheus, die zwei mittleren legen jeweils eine Hand an sein Haupthaar.

begegnet ebenfalls nur bei Frauenfiguren: die Hand auf Brusthöhe (**Geste H**)⁵¹. Auffällig ist, daß es immer die geöffnete⁵² rechte Hand betrifft (**W208***, **W214**, **W236**, **W255***, **W260**; vgl. aber auch in der Klagegruppe **S301** linke Frau von drei). Aufgrund dieser Einheitlichkeit ist von einer tatsächlichen Berührung auszugehen, die sehr wahrscheinlich als das Schlagen der Brust zu deuten ist, ein Klageverhalten, das auch in den Schriftquellen überliefert ist⁵³.

2. Die Trauergesten

Ab 540/30 v.Chr. werden in den Bildern der griechischen Sepulkralkeramik auch trauernde Figuren gezeigt (**S609p***). Zunächst sind es ausschließlich Frauen, doch bereits um 480 v.Chr. tritt zu ihnen die erste Darstellung eines trauernden Mannes (3b **R113***); in der 2. Hälfte des 5. Jhs. wird die Zahl der trauernden Männer zunehmend größer. Pro Bild findet sich jeweils nur eine trauernde Figur (Ausnahme eine Tafel der Exekias-Serie **S609e**). Zur ihrer Charakterisierung verwendete man eine sehr spezifische Gestik, daneben bediente man sich auch der Gestaltung der Figurenkörper, um die Trauer ins Bild zu setzen; damit unterscheiden sich diese Figuren grundlegend von den Klagenden.

Für die Trauernden in den schwarzfigurigen Vasenbildern, ausschließlich Frauen, ist einerseits der eingehüllte Körper, andererseits eine zum Gesicht geführte Hand, die es gelegentlich auch berührt, kennzeichnend (2b **S131**; 3b **S132**). Vielfach sind gleichzeitig auch der Kopf (2a **S143**; Klagereihen **S609e**; Frauengemach **S609p**) und die entsprechende Hand vom Mantel bedeckt (Frauen 2a **S143**; 2b **S131**; 3b **S132**, **S135**)⁵⁴; eines dieser Merkmale reicht jedoch aus, um sie als Trauernde zu bestimmen. Vielfach neigen sie dabei ihren Kopf. Bereits den rotfigurigen und später auch den weißgrundigen Trauernden fehlt dagegen die Verhüllung des Körpers weitgehend (Ausnahme Frau **R411***; Mann **R403***, **W304**), und nur selten bedeckt der Mantel noch den erhobenen Arm (Frau **R304***, **W308**; Mann **W306**⁵⁵, **W319***), dagegen regelmäßig den Kopf der Hinterbliebenen (Frauen **W311**, **W321**, **W324**; Männer s. im Folg.)⁵⁶. Außerdem berühren sowohl die Frauen als auch die Männer nun alle mit einer ihrer Hände ihr Gesicht, vor allem das Kinn oder die Nase⁵⁷, oder decken eine Gesichtseite vollständig ab (Frauen 1b

⁵⁰ Vgl. wiederum die HA in Bonn, Akad. Kunstmus. 39, um 500 v.Chr., M. der klagenden Trojanerinnen (namengebend), Kunze-Götte 1992, Taf. 57,2 - hier **Abb. 6**.

⁵¹ Zu möglichen Anfängen s. im Sf., Kap. V B 4 a) **S301**, V C 2 sowie im Rf., Kap. VI C 3.

⁵² Die Ausrichtung der Handfläche läßt sich nicht bestimmen. Die Darstellung entspricht den zeitgenössischen malerischen Konventionen, so daß man sie auch als nach innen gerichtete betrachten könnte. Man vergleiche hier die offenen Hände, in denen die Figuren Gegenstände, vor allem Tänien halten.

⁵³ s. Kap. II.

⁵⁴ Dies deutete man gelegentlich als das Abwischen der Tränen, z.B. H. Kenner, Weinen und Lachen in der griechischen Kunst (1960) 16; CVA Berlin (7) 21 (zu **S131**); G. Richter, Black-Figure Vases, BMEtrMus 20, 1925, 301 (zu **S145**).

⁵⁵ Diese Figur ist allerdings bis zum Hals in ihren Mantel gehüllt.

⁵⁶ Vielfach müssen solchen Figuren auch als die Toten gedeutet werden, s. dazu im Wgr., Kap. VII.

⁵⁷ Vgl. die Fingerhaltung des Mannes auf dem Gefäßbrgt. Athen, Agora-Mus. P18567, Agora XXIII, 322f. Nr. 1912 Taf. 121, ABV 43,3, (nahe) Sophilos (sitzt auf dem Boden, Reste eines Gespannes); eines älteren

R103*. **R112***. **R115**; 2a **R104**. **R107**. **R410**. **W102**. **W110**; Hals **R103 (2)**; unbestimmte Pos. **R411**; Besuch am Grab **R304***. **R305**. **W335**. **W349**; unbest. Pos. **R413**; Männer 3b **R113***; Hals **R403***; Besuch am Grab **R306**. **W302**. **W331**. **W332**)⁵⁸. Manche der Frauen halten dabei ein Kind auf dem Arm. Um 450 v.Chr. setzt eine Veränderung in der Gestaltung der Gestik ein: die Frauen stützen nun vielfach mit der anderen Hand ihren erhobenen Arm (**R103***. **W315**. **W344**), und manche Männer versinken in den Falten ihres Mantels (2a **W114***. Hals **R403***. Besuch am Grab **W303**. **W305**. **W342**)⁵⁹. Bei den männlichen Figuren ist die Verhüllung des Kopfes jetzt allerdings ein kanonisches Merkmal, das vom Berühren des Gesichts begleitet wird (**R403***. **W402**; ohne Gestik **R308 (3)***)⁶⁰. Bemerkenswert ist die Wiederkehr dieser Merkmale bei den sitzenden trauernden Frauen und Männern; sie sind jedoch wahrscheinlicher als die Verstorben selbst zu deuten⁶¹. Bei ihnen kommt nun auch eine spezielle Körperhaltung dazu: das Vorbeugen des Oberkörpers, so daß ein gewölbter Rücken entsteht (vgl. auch **R411***); das Neigen ihres Kopfes, das auch den stehenden Trauernden eigen ist, verstärkt den Ausdruck der Figur⁶².

3. Die Gesten-Kombinationen

Diese verschiedenen Gesten verweisen also auf zahlreiche Handlungen vor allem bei den Darstellungen der Prothesis und in den Besuchsbildern⁶³. Die Figurentypen definieren sich durch die Zusammenstellung von zwei der beschriebenen Klagegesten bzw. durch eines der Trauermerkmale. Diese Muster standen den Vasenmalern zur Verfügung, die sie ohne festes Schema in den Sepulkralbildern verwendeten. Einschränkungen bestehen lediglich für Figuren, die Kontakt zum Toten oder zur Grabstele herstellen, indem sie sie berühren oder mit der Hand auf sie weisen: sie müssen sich in deren unmittelbarer Umgebung befinden; am häufigsten sind jedoch Figuren ohne eine solche Verbindung dargestellt. Besonders markant ist die Typenbildung bei den klagenden Frauen, die mit beiden Händen ihren Kopf berühren

Mannes auf der BA London, BM E255, CVA London (3) III I c, Taf. 3,1b, frühf., Dikaios-M.; einer Frau auf dem rf. Stamnos New York, MMA 17.230.37, Richter 1936, Nr. 82 Taf. 86, ARV2 349,9, Deepdene-M. (Verbannung von Danae u. Perseus, evl. die Amme); ähnlich auch eine Nereide auf der Pelike London, BM E 363, Knittlmayer 1997, Taf. 10,2 (Pelike), 500-470 v.Chr., M. von London E363 - hier **Abb. 21**. - Vgl. zu dieser Geste Weber-Lehmann 2002, 448f.

⁵⁸ Dies tun sie entweder mit einer geschlossenen Hand, mit eingeschlagenen Fingern oder mit den Fingerspitzen (dies besonders im Bereich der Nase). Die Geste ließ sich in ähnlicher Form bereits im Sf. finden. Neu ist dagegen die Berührung mit der flachen Hand, bei der das Gesicht großflächig abgedeckt wird (**R411**; **R403**. vgl. **R301 u. R406**), und dies findet sich nur in den Besuchsszenen.

⁵⁹ Diese Besuchsbilder stammen allerdings alle vom Achilleus-M. und von von ihm beeinflussten Malern.

⁶⁰ Der bedeckte Hinterkopf findet sich auch bei den klagenden Männer an 2a auf **W110** und **W113**. Zur Verhüllung als Altersmerkmal beider Geschlechter s. im Sf., Rf. und Wgr., Kap. V-VII.

⁶¹ Zu ihnen s.u. VII B 3 f). Die Sitzende auf **R304** wohl aber nicht.

⁶² Zum Ausdruck der Stimmung tragen auch die Tränen der klagenden Greises an der Position 2a auf **R112** bei. Zu einer kulturgeschichtlichen Einordnung der Klagegesten s. Pedrina 2001, 133ff.

⁶³ Zu einer ‚Entwicklung‘ der Gestik s. Pedrina 2001, 72ff.

(D/D) und sich dabei umwenden (**S109. R104***)⁶⁴. Die Kombination der Gesten erfolgt unabhängig von der Körperhaltung, denn alle diese Figuren stehen und sitzen, die Klagenden knien zudem auch, und ebenso werden, soweit sie überhaupt dargestellt werden, auch die Kinder in dieser Weise ausgestattet⁶⁵. Deren Gesten und -Typen entsprechen weitgehend denen der Erwachsenen, doch werden bei ihnen nicht alle verwendet, die bei diesen vorkommen. Im Gegenzug sind auch Kombinationen dargestellt, die bei den Figuren Erwachsener weder derselben Zeit noch anderer Perioden zu finden sind. Bei den Mädchen spielt der feste Bezug der Gestik zu einer Körperseite, wie bei den Frauenfiguren, keine Rolle. Bei den Jungen ist das jedoch offensichtlich der Fall; damit schließen sie sich den Männerfiguren an. Bei der Verteilung der Gesten auf die beiden Körperseiten unterscheiden sich die weiblichen klar von den männlichen Figuren. Bei jenen richtet sich die Auswahl nach der Präsentierbarkeit, es wird also offenbar, bewußt oder unbewußt, darauf geachtet, daß beide Gesten wie auch das Gesicht der Figur für den Betrachter sichtbar bleiben. Damit ist die Seitenverteilung beim selben Frauentypus umkehrbar, wie die Figuren sowohl nach links als auch nach rechts ausgerichtet sein können⁶⁶. Bei den Männern ist das Gegenteil der Fall. Hier ist die Gestenverteilung nicht willkürlich, sondern fest mit Links oder Rechts verbunden, so daß bei ihnen der ‚Grundsatz der Sichtbarkeit‘ nicht kontinuierlich befolgt wird. Dies wird vor allem bei der typischen Klagegestik sichtbar, bei der die Männer mit der Rechten ihren Kopf schlagen (D), den rechten Arm in Richtung des Toten erheben (C) oder trauern⁶⁷. Ergänzt werden die Gesten gelegentlich durch die Darstellung eines offenen Mundes, manchmal auch durch einen angehobenen Kopf; der geneigte Kopf ist dagegen ein kanonisches Merkmal der Figuren, das sich auch in den zeitgenössischen nicht-sepulkralen Vasenbildern finden läßt. Insgesamt sind in den Sepulkralbildern weibliche Figuren nicht nur häufiger dargestellt, sie besitzen auch weit mehr Gesten-Typen als die Männer. Deren Anteil erhöht sich im Laufe der Zeit, und um 480 wird auch der erste Trauernde dargestellt (**R113***); dennoch bleiben ihre Verhaltensweisen weitgehend monoton, sowohl bei der Klage als auch bei der Trauer⁶⁸. Dabei werden in den einzelnen Kunstepochen nicht alle Gesten-Typen gleich häufig oder überhaupt verwendet; manche Vasenmaler hatten sogar bestimmte Vorlieben, die ihre Auswahl bei der Gestik prägte. Es finden sich aber sowohl Kombinationen als auch einzelne Gesten, die während des gesamten Zeitraumes immer präsent waren und damit ihre Bedeutung und

⁶⁴ Für die Orientierung einer Figur ist in vorliegender Studie die Richtung der Füße, nicht die Blickrichtung der jeweiligen Figur ausschlaggebend. Dies ist besonders bei den sf. und frühf. Frauen, die sich umwenden, von Bedeutung.

⁶⁵ Zur Identifikation von Kinderfiguren in den Darstellungen s. jeweils unter den Vorbemerkungen der Kap.

⁶⁶ Eine Ausnahme scheint das Schlagen der Brust zu sein (H), das allerdings auch mit verschiedenen Klagegesten kombiniert werden konnte.

⁶⁷ Nur die Darstellungsweise des Geom. weicht hiervon ab, da die Figuren hier einer anderen Darstellungskonvention folgen. In diesen Bildern ist die Orientierung auf die Kline maßgeblich, d.h. von welcher Bildseite aus die Figur auf den Toten ausgerichtet ist.

Anschaulichkeit nicht verloren haben können, z.B. bei den Frauen das Schlagen des Kopfes mit beiden Händen (D/D)⁶⁹. Die vorgeführten acht Klagegesten, deren Anzahl sich auch durch die untersuchten Fragmente griechischer Sepulkralkeramik, die sich keinem bestimmten Thema mehr zuordnen lassen, bestätigen läßt, werden fast alle untereinander und gelegentlich auch mit sich selbst kombiniert. Hinzu treten der unbeteiligte, meist gesenkte Arm (x1) sowie das Halten von Kindern, von Gegenständen aus dem Totenkult⁷⁰ und von Waffen (x2). Daher gibt es in allen Stilperioden Figuren beiderlei Geschlechts, die mit nur einer Hand klagen: meist ist hierbei das Schlagen des Kopfes dargestellt (D). Hieraus wird deutlich, wie dominierend diese Geste ist. Auch bei den Trauernden ist die zweite Hand nicht beteiligt (Ausnahme **R411***), sie befindet sich entweder mit unter dem Mantel, gesenkt am Körper oder aufgesetzt auf der Sitzgelegenheit, vor allem in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. stützen die Frauen mit ihrer zweiten Hand ihren zum Gesicht erhobenen Arm. Gleichzeitig gibt es in den einzelnen Malstilen besondere Vorlieben, die das jeweils verwendete Kombinationsspektrum weiter einschränken, wie sich manche Gesten-Kombinationen mit nur einzelnen Beispielen belegen lassen; diese weisen dennoch auf ein breites Spektrum an Möglichkeiten. Im Schwarzfigurigen ist die Vielfalt an Figurentypen am größten; sie wiederholt sich in keiner anderen Epoche.

Da sich diese Gesten-Schemata vielfach auch in nicht-sepulkralen Vasenbildern wiederfinden lassen, versprechen solche Darstellungen Hinweise auf dargestellte Personen und ihre Beziehungen zum Toten; sie werden in den einzelnen Kapiteln in eigenen Abschnitten besprochen. Zunächst ist jedoch die schriftliche Überlieferung zu Klage und Trauer von Interesse.

⁶⁸ Dazu s. ausführlicher in den einzelnen Kap.

⁶⁹ Dies ist teilweise auch durch den vorhandenen Platz bedingt, denn erst im Wgr. haben die Figuren mehr Raum zu Verfügung. Hier gibt es nun weit mehr und auch mehrfach im selben Bild Figuren mit ausgestreckten und weit nach vorn erhobenen Armen. Daher tritt in diesen Bildern die Verwandtschaft dieser Gesten deutlicher hervor (**W106. W109. W111. W121**; vgl. **W108. W116**).

⁷⁰ Binden, Körbe, Zweige, Kränze, Lekythen, Exaleiptra, Phormiskoi, also Dinge, wie sie auch Personen ohne Klage- oder Trauergesten vielfach halten: 2a **G116. G118. G144. G157**; 3a **G116. R115. W105. RS R112**; Besuch am Grab **W201. W246. W261**.

II. Klage und Trauer in den antiken Schriftquellen

Der Untersuchung der griechischen Sepulkralkeramik von ca. 760 bis um 400 v.Chr. soll die exemplarische Betrachtung von Schriftquellen vorangestellt werden, die dasselbe Thema behandeln wie die Grabgefäße: die Klage bzw. die Trauer um Verstorbene. Im Mittelpunkt stehen daher Bestattungsablauf und Totenehrung, deren Ikonographie in den folgenden Kapiteln thematisiert wird. Herangezogen werden Quellen, die mit dem hier betrachteten Zeitrahmen vom 8. Jh. bis gegen Ende des 5. Jhs. v.Chr. korrespondieren, d.h. hierhin zu datieren sind bzw. auf diese Periode zurückverweisen. In diesem Zeitraum liegt auch bei den schriftlichen Quellen der Schwerpunkt auf Attika und Athen, doch sind für bestimmte Aspekte auch Schriftzeugnisse anderer Herkunft zum Vergleich geeignet. Damit ergeben sich drei Quellengattungen: die homerischen Epen, Schriftquellen mit historisch aussagekräftigem Inhalt und die Tragödien.

Analysiert werden die Schriftquellen im Hinblick auf den äußeren Umstand der Klage bzw. Trauer um eine verstorbene Person: findet sie bei der Prothesis, der Ekphora, der Bestattung oder bei einem späteren Besuch des Grabes statt, oder wird sie außerhalb dieses festgelegten Ablaufes oder gar in einem gänzlich anderen Zusammenhang durchgeführt. Daneben sind die Charakteristika der Personen von Bedeutung: ihr Geschlecht, ihr Alter, ihr äußeres Erscheinungsbild und ihre Position innerhalb der entsprechenden Situation; dies sind die Merkmale, die sich für den Vergleich mit den Bildquellen anbieten. Den Schriftquellen sind darüber hinaus auch Angaben zum sozialen Status der Beteiligten und zu ihren Beziehungen zum Toten zu entnehmen (verwandt, befreundet, untergeben), also Eigenschaften, welche die vorliegende Untersuchung anhand der Ikonographie zu erschließen sucht. Daher gilt das besondere Augenmerk den Verhaltensweisen der Personen, die einen Toten beklagen oder betrauern, also sowohl der Gestik als auch der Intensität der Sorge um den Verstorbenen, da beide auf den Sepulkralbildern sehr vielfältig gestaltet sind. Hierdurch läßt sich zur Deutung der Personenkreise in den Darstellungen beitragen¹. Einen weiteren Aspekt bildet die Wortwahl der Autoren: wird sich quellen- und zeitübergreifend eine konstante Beschreibung der Gesten finden lassen, die selbst in der erhaltenen Dichtung kaum Umformung erfuhr? Außerdem trägt die Formulierung in den Texten zur genaueren Kenntnis der Gesten selbst bei, so daß diese auf der Bildebene besser verständlich sind. Hinzu kommen, ebenfalls durchlaufend, Ausrufe, die vor allem den Kontext der Szene oder Situation, in der sich die klagende Person befindet, näher erfassen lassen. Dabei gilt es, nach Quellengattungen zu differenzieren: wird von einer mythologischen oder mythologisierten Begebenheit berichtet (homerische Epen, Tragödien)², oder handelt es sich um Informationen, die auf profaner

¹ s.u. in den Schlußbetrachtungen, Kap. VIII.

² In diesen beiden Gattungen werden die Bestattungen und die Vorbereitungen dazu meist in problematischen Situationen durchgeführt. Zur Historizität der Tragödien vgl. Hame 1999, 4 mit Anm. 7. bes. 173; s. auch E.-R. Schwinge, Griechische Tragödie. Das Problem ihrer Zeitlichkeit, in: E. Pöhlmann - W. Gauer (Hrsg.),

Ebene auswertbar sind (Komödien, Schriften von Juristen, Philosophen u. Historikern, Gesetzestexte, ggf. Lexika u. Scholien³)⁴.

A) Vorbereitende Handlungen

1. Die Verantwortlichen für die Bestattungsriten und ihre Durchführung

In den Schriftquellen werden Personen genannt oder beschrieben, die sich der notwendigen Bestattungsriten für einen Toten bewußt sind und sich dementsprechend um den Leichnam kümmern. Diese Übernahme der Verantwortung äußert sich z.B. durch seine Errettung aus der Schlacht oder anderweitige Bemühungen, den Leichnam in den eigenen Besitz zu bringen, um ihn ordnungsgemäß bestatten zu können. Außerdem geben solche Personen verschiedentliche Anordnungen, die sowohl den Bestattungsablauf selbst als auch die entsprechenden Vorbereitungen des Toten betreffen, bzw. setzen dadurch diese in Gang. Sie üben damit Kontrolle über den Fortgang aller notwendigen Handlungen aus und leiten andere Personen an, diese auszuführen. Die Verantwortlichen sind aber auch vielfach selbst an den Bestattungsriten, also sowohl den einzelnen Bestandteilen des Begräbnisprozesses selbst als auch an Prothesis, Ekphora bzw. Bestattung selbst beteiligt, so daß in manchen Fällen die Funktionen ‚Verantwortlichkeit/Leitung‘ und ‚Durchführung‘ nicht klar trennbar sind.

a) Die Epen

Die Ilias berichtet kontinuierlich vom Tod der Kämpfer auf dem Schlachtfeld. Oft muß um die Gefallenen gekämpft werden, damit wenigstens ihre Körper gerettet und bestattet werden können; hiermit sind weitere Verluste verbunden. Die Verantwortung sowohl für die weniger berühmten Gefallenen als auch für Patroklos und Achilleus übernehmen ihre Gefährten auf diese Weise (Il. 17; Od. 24,35ff.)⁵. Bis zur Deponierung von Patroklos‘ Überresten in einem Gefäß hat Achilleus die Aufsicht über alle Vorbereitungen und Bestandteile des Bestattungsablaufes. Alle Maßnahmen und Handlungen führen die Gefährten aus (Achaier u. vor allem die Myrmidonen). Bei Achilleus sorgen sich die Gefährten um Agamemnon um die

Griechische Klassik, Tagung Dt. Archäologenverband u. Mommsengesell., Blaubeuren 24.-27.10. 1991 (1994) 37-55. Zum Umgang mit antiken Texten Chr. Sourvinou-Inwood, ‚Reading‘ Greek Death. To the End of the Classical Period (1996) 1ff. Vgl. zum Umgang mit dem Tod in Homerischer Zeit dies., To Die and Enter the House of Hades. Homer, Before and After, in: J. Wahley (Hrsg.), Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death (1981) 15-39; dies., A Trauma in Flux. Death in the 8th Century and After, in: R. Hägg (Hrsg.), The Greek Renaissance of the Eight Century B.C. Tradition and Innovation, Second Int. Symp. Swedish Institute, Athens 1.-5.6. 1981 (1983) 33-49.

³ Bei der Frage nach der Historizität der Information in den Scholia und Enzyklopädie-Einträgen gilt besondere Vorsicht, da viele von ihnen von „poetic sources“ abhängen werden: Hame 1999, 3. - Mir ist bewußt, daß die Zusammenfassung dieser Gattungen unter dem Begriff ‚historische Quellen‘ problematisch ist, da sie nach Gattung und Chronologie sehr verschieden sind; ich verwende dies jedoch unter der Prämisse, daß der Inhalt dieser Quellen der Realität näher steht als der der Epen und Tragödien.

⁴ Zur psychologischen Seite vgl. G. Devereux, Mourning and Self-Degradation, in: V. Lanternari u.a. (Hrsg.), Religioni e civiltà, Scritti in memoria di Angelo Brelich (1982) 163-169.

⁵ Patroklos von Menelaos und Meriones unter dem Schutz der beiden Aias, Achilleus von den Gefährten um Agamemnon geborgen. In beiden Fällen sterben dabei auf beiden Seiten tapfere Krieger. Vgl. auf trojanischer Seite Il. 7,425ff.

Bestattung⁶. Allen diesen Toten ist gemeinsam, daß sie fern der Heimat sterben und bestattet werden müssen⁷; Familienmitglieder sind hier nicht erreichbar. Anders verhält es sich bei Hektor, der zwar auch im Krieg fällt, aber doch zu Hause bestattet werden kann. Zunächst kontrolliert Achilleus die Behandlung des Leichnams⁸, doch überläßt er ihn schließlich dessen Vater Priamos. Priamos hatte sich gegen den Willen seiner Angehörigen auf den Weg zu Achilleus gemacht und zeigt damit seine Liebe und seine Verantwortung für seinen Sohn (Il. 24,191ff.)⁹. Er ist es auch, der alle folgenden Abläufe steuert (Il. 24,714-717. 777-781. 802f.). Auch für den toten Odysseus hätten seine Eltern und seine Ehefrau die Bestattungsriten durchgeführt. Dies klingt bei einem Gespräch zwischen Laertes und dem noch unerkannten Odysseus an (Od. 24,280ff.). In der Ilias übernimmt auch ein Gott die Verantwortung für einen Gefallenen: Zeus, als Vater von Sarpedon, weist Apollon an, den Leichnam vorzubereiten und ihn dann nach Lykien zur Bestattung zu bringen (Il. 16,667-683). Soweit möglich, übernehmen also in den Epen männliche Familienmitglieder die Verantwortung für den Leichnam und die Durchführung aller notwendigen Schritte, bis der Tote bestattet ist.

b) Die historischen Quellen

Außer den attischen Gerichtsreden scheinen keinerlei Texte Informationen über die Verantwortung für den Toten und seine Vorbereitung auf die Bestattung zu enthalten¹⁰. Die Reden lassen sich sowohl quantitativ als auch qualitativ auswerten. Die Verantwortung für die Durchführung der Bestattungsriten (τὰ νομιζόμενα¹¹) lag hiernach vor allem in den Händen männlicher Verwandter¹². An erster Stelle standen die Söhne, sowohl die direkten als auch die adoptierten Nachkommen (Sohn: Aischin. Tim. 1,13f.; Adoptivsohn: Is. Ast. 9,7; Is. Men. 2,36; Is. Nik. 4,19f.; Demosth. Leo. 44,32f.)¹³. Auch allgemein die Kinder konnten für die

⁶ In gewisser Weise hat Achilleus auch schon Vorsorge für sich getroffen, denn er ordnet an, daß seine Gebeine mit denen des Patroklos im selben Gefäß unter einem Hügel begraben sein sollen: Il. 23,243-248 (wie es ihm die Seele des Patroklos im Traum sagte, Il. 23,91f.)

⁷ Zum späteren Zusatz der Bemerkung des Nestor, der vom Einsammeln der Knochen und deren Transport in die Heimat spricht, um sie den Verwandten zu geben (Il. 7,334f.), s. Andronikos 1968, 31.

⁸ Daß eine ordnungsgemäße Bestattung wirklich wichtig ist, belegt Hektors Bitte an Achilleus vor seinem Tod, seinen Leichnam zur Bestattung zurückzugeben (Il. 22,337-343); dies tut Hektor auch für seine Gegner.

⁹ Die Götter wollten seine Rettung durch Hermes veranlassen, doch Hera, Poseidon und Athena stellten sich dagegen (Il. 24,23ff.). So sendet Zeus Thetis zu Achilleus und Iris zu Priamos, damit die Auslösung stattfinden kann (Il. 24,74ff.). Damit zeigen auch die Götter eine Verantwortung für den Toten.

¹⁰ Vgl. zu den attischen Gerichtsreden S. Humphreys, *Social Relations on Stage. Witnesses in Classical Athens*, *History and Anthropology* 1, 1985, 313-369. bes. 316ff. 346ff.

¹¹ Zur Bedeutung des Wortes ‚die üblichen Riten‘ und seiner Verwendung für verschiedene Vorgänge innerhalb des Bestattungsablaufes Hame 1999, 6-8.

¹² Es wurde von ihnen offensichtlich sogar erwartet: Hame 1999, 15.

¹³ Ein adoptierter Sohn hatte sogar das Vorrecht vor dem leiblichen Vater: Demosth. Leo. 44,32f. oder vor dem Bruder des Toten: Is. Men. 2,36. Vgl. auch Diod. 10,3,4: hier führte ein Freund die Riten durch ‚wie ein Sohn für seinen Vater‘. - In Athen gab es bestimmte Mittel, um die primäre Rolle der Verwandten sicherzustellen: vgl. Demosth. Mak. 43,57f.: der Demarch konnte jemanden zur Durchführung der Bestattungsriten verpflichten, wenn sich ein Verwandter weigerte; dieser mußte dann eine Buße zahlen, vgl. die Inschrift des 3. Jhs. v.Chr. von Kos B 17-21 (Bestattung von menschlichen Überresten aus einem Heiligtum). Damit übernahmen also auch die Demeen Verantwortung für die Toten. - Vgl. Hame 1999, 15 Anm. 12 zu den athenischen *thiasoi* des 3. Jhs. v.Chr. Diese waren Gesellschaften von Nicht-Bürgern, die

Toten und ihre Bestattung verantwortlich zeichnen (für die Eltern: Demosth. Tim. 24,107; als Wunsch für den Vater: Is. Ap. 7,30. 7,32; Is. Men. 2,10). Mit der Verpflichtung zur Versorgung des Toten ist vielfach auch der Anspruch auf das ganze Erbe oder einen Teil davon verbunden¹⁴. Von legitimen Erben wird erwartet, daß sie die Bestattungsriten durchführen. Werden umgekehrt die Bestattungsriten ordnungsgemäß durchgeführt, erben die Ausführenden den Besitz des Toten rechtmäßig. Dieser Umstand wird von den Rednern sowohl als positives als auch negatives Argument vorgebracht¹⁵. In manchen Fällen gab es keine Kinder, so daß ein anderer Verwandter, vermutlich der nächste männliche, die Verantwortung übernahm: ein Vater für seine Tochter (Aischin. Ktes. 3,77), ein Bruder für den Bruder (Is. Kleon. 1,10), ein Enkel für den Großvater (Is. Kir. 8,25. 8,39), ein Cousin für einen Cousin (Plut. vitae orat. 849C) und ‚männliche Verwandte‘ (οἰκεῖτοι) für einen männlichen Verwandten (Demosth. Olymp. 48,6f.)¹⁶. Ebenso sind Ehemänner angehalten, für ihre Ehefrauen die Bestattungsriten durchzuführen (Is. Men. 2,4; Is. Phil. 6,65)¹⁷. Nicht-Verwandte übernehmen die Verantwortung für den Körper bzw. die Leitung und Durchführung der Bestattungssitten nur, wenn die Familienmitglieder entweder nicht in der Lage (z.B. beim Tod im Krieg oder außerhalb der Stadt, bei Hinderung durch höheren Einfluß) oder nicht willig sind, die Versorgung des Toten zu veranlassen und durchzuführen; sie tragen dann auch die anfallenden Kosten (Lys. Eratosth. 12,17f.¹⁸; Is. De Ast. 9,4f.; Diod. 10,3,4; Din. Arist. 2,18)¹⁹. Bei Toten beiderlei Geschlechts kümmerten sich also männliche Verwandte oder Nahestehende um die Bestattungsmodalitäten²⁰. Dagegen übernehmen weibliche Verwandte oder andere Frauen in den historischen Quellen keine Kontrolle über die Durchführung der Bestattungsriten²¹.

keine Verwandtschaft hatten. Die Mitglieder konnten der Bestattung eines anderen Mitgliedes beiwohnen oder sie mit finanzieren, s. R. Parker, Athenian Religion. A History (1996) 338.

¹⁴ Die Reden athenischer Autoren sind hierfür besonders aufschlußreich, da viele von ihnen direkt oder indirekt die Verteilung des Erbes und die Durchführung der Grabriten als Beweis für die familiären Verbindungen einer Person zu einem Toten beinhalten, vgl. zum Thema ‚Erbe‘ Hame 1999, 10ff.

¹⁵ Vgl. Aristot. Ath. pol. 55,3: die potentiellen Archonten wurden nach der Behandlung ihrer Eltern und dem Ort ihrer Familiengräber befragt. Damit zeigt sich die enge Verbindung zwischen familiärer Pflicht und der Beurteilung des Charakters eines Individuums als rechtmäßiger Erbe des Familienbesitzes und als Administrator des Stadtstaates: Hame 1999, 13.

¹⁶ Es konnte sogar Streit über die Angemessenheit besonders eines entfernteren Verwandten geben: z.B. Is. Ap. 7,32; vgl. auch Is. Kir. 8,25.

¹⁷ Bisher ist mir kein Beispiel bekannt, in dem Verwandte von der ‚angeheirateten Seite‘, also der der Frau, als Verantwortliche oder Ausführende genannt werden.

¹⁸ Lysias klagt in dieser Rede die Dreißig an, daß sie seiner Familie nicht erlaubten, seinen ermordeten Bruder den attischen Gesetzen entsprechend zu begraben, obwohl sie über die nötigen Mittel verfügte, das Begräbnis ordnungsgemäß ausführen zu lassen. Daher statten Freunde das Begräbnis aus.

¹⁹ Aristophanes hielt es für charakteristisch für einen guten Mann, seinen Freunden zu helfen, so stellte er Geld für Bestattungen zur Verfügung: Lys. Aristoph. 59 (τοῖς δ' εἰς ταφήν παρεῖχεν ἀργύριον). Der Tote kann aber auch selbst Geld bereitstellen und die Verantwortlichen benennen, wenn er keinen Erben hat: Diog. Laert. vit. phil. 5,61-4 (Strato). 5,69-74 (Lyko). Vgl. auch die Maßnahmen von Epikur und die hellenistischen Stiftungen, dazu s.u. beim Besuch am Grab F 1.

²⁰ Weibliche Tote sind in den überlieferten Reden insgesamt merklich weniger genannt als männliche.

²¹ Vgl. Hame 1999, 15. Sie initiierten wahrscheinlich auch nicht den Bestattungsprozeß, vgl. die Bitte des Frau des Verstorbenen an dessen Enkel bei Is. Kir. 8,21f., ihren Mann in *ihrem* Haus aufbahnen zu dürfen (war im Haus des Enkels geplant, die Großmutter bittet also ihren Enkel).

c) Die Tragödien

In den Bühnenstücken übernehmen verschiedene Personen Verantwortung für den Toten und die auszuführenden Bestattungsriten. In manchen Fällen können sie jedoch auch nur ihren Wunsch und ihre Absicht ausdrücken, dies zu tun, werden aber dann im Verlauf des Geschehens an der Verwirklichung gehindert. Auch in den Tragödien gibt es verschiedene Gruppen von Verantwortlichen, doch sind jetzt weitaus mehr Verwandtschaftsgrade vertreten; außerdem betreffen die Situationen nun auch vermehrt weibliche Tote. So übernehmen die Kinder der Verstorbenen (Eur. Med. 1032-35²²), besonders deren Söhne Verantwortung für die Verwirklichung aller Maßnahmen, beaufsichtigen sie bzw. führen sie auch durch (Eur. Or. 401-404²³; Eur. El. 1227f.²⁴; Soph. Trach. 1179-1216. 1249-1258²⁵; Eur. Alc. 662-668²⁶). Im letzten Beispiel weigert sich Admetos, sich für die Vorbereitungen seines Vaters verantwortlich zu fühlen, und es gibt auch in der Tragödie Beispiele, in denen ein Sohn nicht berechtigt oder fähig ist, diese Aufgabe zu übernehmen. An seine Stelle treten dann vor allem männliche Verwandte, entweder der Vater und Großvater für Tochter bzw. Enkel (Eur. Herc. 1360f.²⁷), der Bruder bei Bruder oder Schwester (Soph. Ai. 1109f. 1402-1416²⁸; Eur. El. 1278-84²⁹) oder der Onkel beim Tod des Neffen (Soph. Ant. 23-25³⁰. 394-435. 891-915³¹). Auch ein Schwiegersohn verspricht, den Schwiegervater zu bestatten, da es keine Tochter und keine Enkel mehr gibt (Eur. Herc. 1419-1422³²). In den Tragödien zeichnen aber auch weibliche Verwandte für den Körper des Toten und seine Bestattung verantwortlich. So übernehmen sowohl menschliche (Eur. Med. 1377-1383³³; Eur. Hec. 894-897³⁴; Eur. Tro. 1133-35³⁵) als auch göttliche Mütter die Verantwortung für die Bestattungsriten ihrer toten Söhne (Eur. Rhes. 962-976³⁶). In einem Beispiel ergreift sie auch die göttliche Großmutter für ihren toten

²² Hier äußert Medea, es sei für sie beneidenswert unter den Menschen, von ihren Kindern zur Bestattung vorbereitet (geziemend gebettet εὖ περιστελεῖν 1034) zu werden. Damit legt sie nahe, daß die Kinder auch die Verantwortung für die Durchführung der Bestattungsriten tragen (allerdings hat auch sie Söhne).

²³ Orestes - Klytaimnestra.

²⁴ Orestes - Klytaimnestra.

²⁵ Hyllos - Herakles

²⁶ Admetos entgegnet seinem Vater Pheres, er solle sich um neue Kinder kümmern, die seinen Körper auf die Bestattung vorbereiten und aufbahren, denn der Vater hatte nicht für ihn sterben wollen. Für ihn sei Admetos tot. Dies ist gleichzeitig ein Hinweis, daß sich die Kinder eines Verstorbenen um die Vorbereitungen zu kümmern und sie wohl auch auszuführen haben (ebenso die Pflege im Alter).

²⁷ Amphitryon - Megara und ihre Söhne (auf Bitte des Herakles, Ehemann und Vater, da das Gesetz ihm als Mörder nicht erlaube, dies durchzuführen, offensichtlich wäre sonst er für die Durchführung verantwortlich gewesen).

²⁸ Teukros - Aias (da dessen Sohn Eurysakes zu jung ist).

²⁹ Orestes - Klytaimnestra, allerdings greift Kastor, der (göttliche) Bruder der Toten, ein und beauftragt Menelaos und Helena, Schwager und Schwester, sie zu bestatten. Aigisthos soll auf seine Anweisung hin von den Argeiern bestattet werden.

³⁰ Kreon - Eteokles.

³¹ Kreon - Polyneikes (Verweigerung). Dessen Schwester Antigone bestattet ihn dennoch.

³² Herakles - Amphitryon.

³³ Medea - ihre Söhne. Dem Vater Iason wird die Mitwirkung verweigert.

³⁴ Hekabe - Polyxena und Polydoros (Agamemnon und die Achaier als neue Herren).

³⁵ Andromache (Hekabe) - Astyanax (Neoptolemos als neuer Herr).

³⁶ Muse - Rhesos (durch sie wird sein Kampfgefährte Hektor ausgeschlossen).

Enkel (Eur. Andr. 1239-1242³⁷). Hinzu kommt die Schwester, die den toten Bruder versorgt (Eur. Iph. T. 625-627³⁸; Soph. Ant. 394-435. 891-915³⁹), sowie eine Schwägerin, die sich um ihre Schwägerin kümmert (Eur. Tro. 626f.⁴⁰). Auch in der Tragödie sorgen Eheleute für die Bestattungsriten des Partners (Eur. Alc. 149 u. passim⁴¹; Aischyl. Ag. 1540-1559⁴²; Eur. Hel. 1237-1278⁴³)⁴⁴. Neben diesen meist sehr nahen Familienangehörigen, erfüllen auch nicht-verwandte männliche Nahestehende diese wichtige Aufgabe, weil hier offenbar keine Verwandten erreichbar sind. Es sind entweder persönliche Freunde (Eur. Or. 1065-1068⁴⁵; Soph. Phil. 797-803⁴⁶) oder Kriegsgefährten (Eur. Rhes. 877-881⁴⁷. 959-961⁴⁸), aber auch überhaupt nicht mit dem Toten verbundene Personen (Eur. El. 1276f.⁴⁹). Drei Beispiele illustrieren, daß die Körper von toten Gefangenen der Kontrolle ihrer Erbeuter unterliegen. Diese werden ihrer Verantwortung jedoch durchgehend positiv gerecht, indem sie alle notwendigen Handlungen zulassen (Eur. Hec. 508-510. 894-897. 1287f.⁵⁰; Eur. Tro. 1133-1155⁵¹; Eur. Hel. 1049-1066. 1275f.⁵²). Es sind also wiederum vor allem die nächsten Verwandten und nach ihnen die Gefährten und Freunde, bei denen die Verantwortung für die Bestattungsriten und ihre Leitung liegt. Bemerkenswert ist, daß in den Tragödien auch Frauen diese Aufgabe innehaben.

2. Die Vorbereitung des Toten auf Prothesis, Ekphora und Bestattung

Diese vorbereitenden Handlungen finden vor der Prothesis statt, sie sind jede für sich ritualisiert. Nur eine antike Quelle aus dem 2. Jh. n.Chr. schildert eine gewisse Art Ablauf der Tätigkeiten bis zur Aufbahrung des Toten (Luc. Luct.), doch läßt sich aus früheren, meist einzelnen Hinweisen auf bestimmte Tätigkeiten eine ideale Abfolge rekonstruieren⁵³. Wichtige

³⁷ Thetis - Neoptolemos.

³⁸ Orestes wünscht sich, daß sich seine Schwester um seinen Körper kümmern könnte (andere Familienmitglieder sind allerdings nicht mehr vorhanden).

³⁹ Antigone - Polyneikes.

⁴⁰ Andromache - Polyxena; sie war in dieser Situation die einzige erreichbare Verwandte.

⁴¹ Admetos - Alkestis.

⁴² Klytaimnestra - Agamemnon.

⁴³ Helena - Menelaos (Theoklymenos als Herr).

⁴⁴ Nur Oidipous zeigt in allem Eigenverantwortung: Soph. Oid. K. 1596-1603 (Vorbereitungen), Theseus bestattet ihn (er ist sein ταφεύς 582), vgl. die Vorbereitungen in Eigenregie auch bei Alkestis, sie wird aber von ihrem Ehemann bestattet. Auch der tote Aigisthos wird an Bestatter gegeben (ταφεύς Soph. El. 1487-1489). Dieser Begriff muß aber keine bezahlten Bestatter meinen (vgl. so auch Hame 1999, 124 Anm. 3).

⁴⁵ Pylades - Orestes und Elektra (auf Orestes' Bitte); sie haben keine Blutsverwandten mehr.

⁴⁶ Neoptolemos - Philoktetes (auf Philoktetes' Bitte, wie er es selbst einst für Herakles getan und dafür den Bogen bekommen habe, den jetzt Neoptolemos besitzt; vgl. Soph. Trach. 1179ff.).

⁴⁷ Hektor - die Gefallenen der Schlacht (nach dem Kontext möglicherweise beider Seiten).

⁴⁸ Hektor - Rhesos (von dessen Mutter, der Muse, gehindert).

⁴⁹ Kastor - Aigisthos.

⁵⁰ Atriden und Achaier - Polyxena.

⁵¹ Neoptolemos - Astyanax (auf Bitte Andromaches).

⁵² Theoklymenos - Menelaos (auf Bitte Helenas).

⁵³ Vgl. Andronikos 1968, 1ff.; Rohde, Psyche I, 216ff.; Vermeule 1979, 11ff.; Thanatos 53ff. 411ff.; Hame 1999, 17-31. 127-138; vgl. auch allgemein H. Willinghöfer, Thanatos. Die Darstellungen des Todes in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit (1996) 55ff.; K. Stears, Death Becomes Her. Gender and Athenian Death Ritual, in: S. Blundell - M. Williamson (Hrsg.), The Sacred and the Feminine in

Bestandteile, die in verschiedenen Quellen aus verschiedenen Zeiten Erwähnung finden, waren das Schließen von Augen und Mund, das Waschen bzw. Baden, Salben, Bekleiden bzw. Bedecken und Schmücken des Toten. Danach wurde er gebettet bzw. aufgebahrt. Die Teilnahme an diesen vorbereitenden Maßnahmen erfolgt entweder unter Anleitung einer verantwortlichen Person (s.o.), d.h. andere, teilweise sogar ausgewählte Personen führen jeweils Anordnungen aus. Diejenigen, die die Leitung des Bestattungsvorganges übernommen haben, legen jedoch ebenso oft selbst (mit) Hand an⁵⁴.

a) Die Vorbereitung in den Epen

Die Behandlung der toten Helden bis zu ihrer Aufbahrung wird in den Epen, sofern sie überhaupt genannt wird, sehr verschieden beschrieben. Bezeichnend ist hierfür die Kriegssituation, in der die Gefallenen bestattet werden müssen und die sich gravierend vom Tod in der Heimat unterscheidet. Auf der Seite der Achaier können ausschließlich die Gefährten die Vorbereitungen durchführen. In besonderen Fällen, wie bei Patroklos geschieht, dies unter der Anleitung seines engsten Freundes Achilleus (Il. 18-23 passim; Il. 18,350ff.⁵⁵): sie waschen, salben und bekleiden ihn, bahren ihn auf und decken ihn zu. Für Achilleus selbst scheint Agamemnon die Anleitung der Gefährten, die ihn waschen, salben und aufbahren, übernommen zu haben (Od. 24,44f.). Auch die Trojaner kennen die Bestattungsvorbereitungen (und dann auch die Bestattung) durch die Kriegskameraden (waschen Il. 7,425ff.). Hektors Leichnam wird dagegen auf Achilleus' Geheiß von dessen Dienerinnen gewaschen, gesalbt und bekleidet. Gebettet wird er dann von Achilleus selbst und danach von ihm und seinen Gefährten auf den Wagen gehoben, der ihn nach Troja bringen soll (Il. 24,582ff.). Dort wird er offensichtlich gleich aufgebahrt (Il. 24,719f.), denn von erneuten vorbereitenden Handlungen ist nicht mehr die Rede. Aus dem Kontext wird nicht klar, wer genau ihn auf das Bett im Palast legt: seine Gattin und seine Eltern oder die Menge. Apollon soll Sarpedon vom Blut reinigen, waschen, salben, bekleiden und dann nach Lykien bringen lassen, damit ihn seine Brüder und Freunde bestatten (Il. 16,667ff. 679ff.). Nur diese vier Beispiele werden in Bezug auf die Begräbnisvorbereitungen ausführlicher beschrieben. Andere Hinweise zu den durchgeführten Maßnahmen und den Ausführenden erhalten wir nur aus Einzelerwähnungen. So wird das Schließen der Augen und des Mundes offenbar von der Ehefrau für ihren toten Mann erwartet (Od. 11,424-426⁵⁶; Od. 24,294-6⁵⁷). Außerdem webt eine Schwiegertochter für ihren Schwiegervater das Leichen- oder Bahrtuch (Od. 2,94-102.

Ancient Greece (1998) 113ff. Die einzelnen Handlungen müssen nicht zwingend zu jeder Zeit und bei jeder Bestattung durchgeführt worden sein.

⁵⁴ Beides gilt auch für die anderen Bestandteile des Bestattungsablaufes.

⁵⁵ Zur Behandlung seines Körpers mit Ambrosia, damit er nicht verwese, Il. 19,38f. Zur Versorgung der Wunden und zum Problem der Einbalsamierung vgl. Andronikos 1968, 4-7.

⁵⁶ Klytaimnestra - Agamemnon (Verweigerung).

⁵⁷ Penelope - Odysseus (war nicht durchführbar, es sei die Ehre der Toten, vorher nannte Laertes noch den Brauch, daß sie ihn auf der Bahre beklagen kann: auch diesem konnte sie nicht entsprechen; die Ehre der Toten ist möglicherweise auch hierauf zu beziehen).

24,129-137⁵⁸), und möglicherweise hatte auch die Mutter eines Toten einen Anteil an seiner Bettung auf die Bahre (Il. 21,123f.⁵⁹). Aus dem Epos ergibt sich also eine Reihenfolge der vorbereitenden Handlungen.

b) Die Vorbereitung in den historischen Quellen

Den Schriftquellen mit historisch auswertbarem Inhalt ist dagegen keine Reihenfolge der Vorbereitungen auf die Bestattung zu entnehmen; dasselbe gilt für den Bestattungsablauf selbst. Lukians *De Luctu* aus dem 2. Jh. n.Chr. bleibt in dieser Hinsicht das einzige Zeugnis. Es lassen sich aber zu den bei ihm genannten Einzelmaßnahmen Parallelen aus den Quellen mit profanem Bezug anführen⁶⁰.

Das Schließen der Augen wird bei Plat. *Phaid.* 118a genannt: hier führt es ein Freund des Toten aus, und er ist beim Ableben des Mannes anwesend⁶¹. Man kann aber sicher verallgemeinernd sagen, daß diejenigen, die den Tod eines Menschen miterlebten, ihm die Augen und den Mund schlossen⁶². Nur Lukian spricht davon, daß die Familienmitglieder dem Toten eine Münze in den Mund legen (*Luc. Luct.* 10⁶³). Danach folgt das Baden bzw. Waschen des Toten. Allgemein waren wohl Frauen dafür verantwortlich (Plat. *Phaid.* 115a⁶⁴), doch geht aus dieser Stelle nicht hervor, ob es sich dabei um Familienangehörige handelt. Vom Salben erfahren wir nur, daß nach Cicero Solon verboten habe, daß dies Sklaven durchführen (*Cic. leg.* 2,60)⁶⁵. Die Bekleidung des Toten ist in vielen Schriftquellen Gegenstand des Interesses, und hierfür sind insgesamt auch die meisten Hinweise erhalten. Dennoch wird fast immer allgemein von diesem Vorgang an sich und von den verwendeten bzw. zu verwendenden Kleidungsstücken sowie von deren Anzahl gesprochen (Plut. *Sol.* 20,6; *Cic. leg.* 2,59. 2,63-65; Inschrift von Keos 2ff.; Inschrift von Delphi 11f.; *Hdt.* 5,92⁶⁶)⁶⁷. Die

⁵⁸ Penelope - Laertes.

⁵⁹ Achilleus ruft dem Trojaner Lykaon nach, als er ihn in den Skamandros wirft, daß ihn seine Mutter nicht auf die Bahre gebettet beklagen werde.

⁶⁰ Für die Vorbereitungen des Körpers des Toten und der Bahre für die Prothesis sowie für die Bestattung gibt es kein eigenes griechisches Wort, das die vielen Elemente dieses Ritus wie bei Prothesis und Ekphora zusammenfassen würde: Hame 1999, 5. Zum Anteil der Frauen hieran vgl. Hame 1999, 15-17. Sie nimmt die Altersbeschränkungen, die bei Demosth. *Mak.* 43,62-66 genannt sind (über 60 oder wenigstens Cousinen zweiten Grades), auch für die Frauen bei den Vorbereitungen sowie für die Teilnahme an der Prothesis an: Hame 1999, 17 bzw. 41. Nach der genannten Passage gelten sie für die Ekphora.

⁶¹ Kriton - Sokrates.

⁶² Vgl. die Verweigerung dieses Dienstes durch Klytaimnestra: ihr Mann starb in ihrer Gegenwart (*Od.* 11,424-426).

⁶³ Dies geschieht unmittelbar nach dem Tod, um den Fährmann zu bezahlen. Diese Bezahlung wird auch bei Aristoph. *Ran.* 139f. erwähnt: hier sagt Herakles zu Dionysos, daß die Überfahrt mit Charon über den See zwei Obolen koste. Vgl. Schol. *Arist. Lys.* 601: die Obole war die Bezahlung für die Überfahrt; Hesych. *Lex. delta* 219 (*δανάκη*): dies sei ein anderer Name für die Obole und werde für die Toten gegeben; Hesych. *Lex. ny* 126 (*ναῦλον*): diese kleine Münze werde in die Münder der Toten gelegt. - Verschiedene Städte waren von diesem Entgelt freigestellt (vgl. dazu Hame 1999, 19 mit Anm. 17-19).

⁶⁴ Sokrates will den Frauen nicht die Mühen des Waschens der Leiche überlassen und badet sich daher vorher selbst.

⁶⁵ Hieraus könnte man schließen, sofern man diese Sklaven als zum Hause gehörig betrachtet, daß diese Aufgabe von den Familienmitgliedern selbst ausgeführt werden sollte; dies bleibt jedoch reine Vermutung.

⁶⁶ Dies ist die berühmte Geschichte der Melissa, die als Geist zu ihrem Ehemann Periander sagt, daß sie nackt und ihr kalt sei, weil die Kleider, die mit ihr bestattet wurden, nicht verbrannt wurden und ihr daher nichts

Personen, die den Toten bekleiden, werden kaum genannt. Einmal wäre es der Bruder des Toten gewesen, er wurde aber daran gehindert, Bekleidung bereitzustellen (Lys. Eratosth. 12,18⁶⁸). Daher bringen Freunde verschiedene Ausstattungsgegenstände, darunter ein Himation und ein Kissen (ebd.⁶⁹). Bei Lukian bekleiden allgemein die Trauernden den Toten (Luc. Luct. 11); hierin sind nach dem Kontext die Familienmitglieder zu vermuten. Das Schmücken eines Toten⁷⁰ wird vor allem bei Aristophanes überliefert. In jeweils einem Fall sind Frauen dafür zuständig (Aristoph. Lys. 599-604⁷¹) bzw. versäumt es eine Frau (Aristoph. Eccl. 535-538⁷²). Aber auch ein Vater legt einen Kranz auf die Leiche seines Sohnes (Plut. Per. 36,9⁷³). Bei Lukian schmücken allgemein die Hinterbliebenen, also offenbar die Familienangehörigen den Toten (Luc. Luct. 11). Der einzige Hinweis auf Kinnriemen (*otbónai*) findet sich ebenfalls bei Lukian: der Tote hätte die klagenden Anwesenden schon längst ausgelacht, wenn sie, also offenbar die Mitglieder der Familie, ihm nicht den Mund zugebunden hätten (Luct. 19)⁷⁴. Bei der Vorbereitung der Bahre werden in den Schriftquellen mit profanem Bezug keinerlei Personen genannt, die damit beauftragt oder beschäftigt wären, sondern nur Hinweise auf ihre Ausstattung gegeben.

Die Maßnahmen zur Vorbereitung des Toten für die Bestattung führen also sowohl Frauen als auch Männer aus. Sie sind mit ihm nahe verwandt (durch Blut oder Hochzeit), die Männer auch befreundet. Bei den meisten Erwähnungen der Frauen bleiben diese in ihrer Beziehung zum Toten jedoch anonym. Indessen bezeichnet das Gros der Erwähnungen die ausführenden Personen überhaupt nur allgemein als die Hinterbliebenen oder gibt sogar nur

nützten. Möglicherweise wurde Melissa ohne jede Kleidung verbrannt, wie Hame 1999, 23 vermutet. Oder man hätte in jedem Fall die Kleider verbrennen müssen. Ein möglicher Hinweis, daß Leichen manchmal auch nackt und ursprünglich nur umhüllt gewesen sein könnten, liefert Aristoph. Eccl. 535-8: Bleepyros fühlt sich behandelt wie ein Toter, denn seine Frau nahm seinen Mantel/seine Decke und schlüpfte mitten in der Nacht hinaus, sie ließ ihn liegen wie eine Leiche - vielleicht weil er nackt war (Hame 1999, 23) oder weil er nur ein dünnes Hemd oder dergleichen trug.

⁶⁷ Manchmal gibt es auch Hinweise auf eine bestimmte Tracht der zu Bestattenden. Bei Plat. leg. 947b-d sind es die toten Wächter der neuen Gesellschaft (*enthynoi*) in weißer Bekleidung, bei Plut. Lyc. 27,1 militärisches Personal in Sparta im dunkelroten oder purpurnen Militärmantel. Vgl. auch Paus. 4,13,3: hier sind tote höhergestellte Messenier von weißen Himatia bedeckt. Eine Grabinschrift für eine Frau, Peek 1955, Nr. 1238, aus dem 1. Jh. n.Chr. aus Leontopolis, Ägypten, spricht davon, daß sie in Hochzeitstracht aufgebahrt gewesen sei (*νυμφοκόμοις στολίδεσσι σὺν εὐκόσμοις*). Damit war sie vermutlich entweder unverheiratet oder jung vermählt.

⁶⁸ Die Dreißig verweigerten ihm, Lysias, die Bereitstellung der drei *himatia*.

⁶⁹ Die Nutzung dieses *himations*, das die Freunde zu dem Schuppen bringen, in dem der Bruder des Lysias aufgebahrt ist, bleibt jedoch unbekannt. Da hier dem Toten offensichtlich Gegenstände gebracht werden, die unbedingt zur Bestattungsvorbereitung notwendig sind (s. den Kontext der Rede), können diese Zuwendungen der Freunde nicht zum eigentlichen Vorgang der Prothesis gerechnet werden, zumal die Dreißig diesem Toten ja eine normale Bestattung versagten und ihn deshalb auch in einem Schuppen aufbahrten.

⁷⁰ Bekrönen, Bekränzen, mit Binden versehen, Blumen, vgl. Hame 1999, 24-27; zur Verwendung von Kränzen im Totenkult s. M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (1982) 81-108.

⁷¹ Spiel einer Prothesis.

⁷² Praxagora versäumte, ihren Mann zu bekränzen und eine Lekythos neben ihn zu stellen, als sie in der Nacht mit seiner Decke entwand.

⁷³ Perikles - Paralos.

⁷⁴ Neben Lukian könnte sie noch das Grabgesetz von Kos A Z. 7f. überliefern, doch sind für diese zerstörte Stelle verschiedene Lesungen möglich (Hame 1999, 28 mit Anm. 33), so daß die *otbonai* wahrscheinlicher mit Bekleidung bzw. Bedeckung des Toten als mit einer Kinnbinde zu verbinden sind (ebd. 28 mit Anm. 34).

allgemeine Hinweise, aus denen dann auf die Durchführung der einzelnen Handlung zu schließen ist. Bei den jeweils versorgten Toten handelt es sich fast immer um Männer, wobei aber auch vielfach vom Toten allgemein gesprochen und nicht zwischen den Geschlechtern unterschieden wird.

c) Die Vorbereitung in den Tragödien

In den Bühnenstücken finden die Vorbereitungen des Toten auf Prothesis, Ekphora und Bestattung ebenfalls Erwähnung. Zahlreiche Beispiele sprechen auch hier vom Schließen der Augen⁷⁵, vom Waschen oder Baden des toten Körpers und von seiner Bekleidung und Schmückung⁷⁶; das Salben wird in den erhaltenen Tragödien jedoch nicht erwähnt⁷⁷. Allgemeine Verweise sprechen von den Kindern, die diese Vorbereitungen für die Eltern durchführen (Eur. Alc. 662-664⁷⁸; Eur. Med. 1032-35⁷⁹)⁸⁰. Das Schließen der Augen übernehmen ein Sohn für seine Mutter (Eur. Hec. 430⁸¹) und eine Mutter für ihren Sohn (Eur. Phoen. 1451f.⁸²). Auf das Waschen oder Baden des Toten wird hingewiesen, direkt beschrieben wird es nicht. Einmal werden der Bruder und der kleine Sohn des Toten genannt, und man könnte hier sogar vermuten, daß auch Freunde mit einbezogen werden (Soph. Ai. 1404-1416⁸³). In drei Fällen kümmert sich die Schwester des Toten um das Waschen bzw. Baden des toten Bruders (Soph. Ant. 897-903⁸⁴; Soph. El. 1138f.⁸⁵; Eur. Phoen. 1667⁸⁶) und auch der toten Eltern (Soph. Ant. 897-903). Außerdem badet eine Mutter ihre tote Tochter (Eur. Hec. 609-613⁸⁷), und auch ein Onkel kann das Waschen übernehmen (Soph. Ant. 1201⁸⁸). Einmal wäscht sogar ein Fremder den Körper eines toten Gefangenen (Eur. Tro. 1150-1152⁸⁹). In allen diesen Beispielen *müssen* die Toten gewaschen werden, da sie eines gewaltsamen Todes starben. In zwei Passagen baden sich Personen kurz vor ihrem eigenen Tod selbst (Eur. Alc. 158-160; Soph. Oid. K. 1598-1603). Alkestis tut dies offenbar allein, bei

⁷⁵ Das Schließen des Mundes wird nicht erwähnt.

⁷⁶ Das Verb *περιστεύλλω* ‚ausstatten für die Bestattung‘ wird nach Hame 1999, 127f. für verschiedene Vorbereitungshandlungen verwendet, so daß es alle Verrichtungen der Lebenden für den Toten wie Waschung, Salbung, Ankleiden und Aufbahrung bezeichnet. - Vgl. Liddel/Scott s.v. *περιστεύλλω*: „lay out a corpse“.

⁷⁷ Vgl. aber Hame 1999, 130 Anm. 11 zu einer anderen Lesung von Eur. Iph. T. 633, die auf eine Salbung eines Körpers mit Öl verweisen würde.

⁷⁸ Die neuen Kinder des Pheres.

⁷⁹ Die Söhne der Medea.

⁸⁰ Man vergleiche auch die verschiedenen Stellen, die im vorangegangenen Abschnitt erwähnt wurden und die die Durchführung der Bestattungsriten betreffen. Hier, wie generell bei der Erwähnung von Begräbnissen, sind die Vorbereitungen der Toten sicher mit eingeschlossen.

⁸¹ Polydoros - Hekabe (so stellt es sich Polyxena vor, da er das letzte lebende Kind ist).

⁸² Iokaste - Polyneikes.

⁸³ Teukros, Gefährten des Aias - Aias, und jeder, der sich ein Freund nenne (1413-1416), solle helfen.

⁸⁴ Antigone - Bruder, Vater und Mutter (Polyneikes, Oidipous, Iokaste).

⁸⁵ Elektra - Orestes (totgeglaubt, nicht durchführbar, einzige Überlebende der Familie).

⁸⁶ Antigone - Polyneikes (verweigert).

⁸⁷ Hekabe - Polyxena.

⁸⁸ Kreon - Polyneikes. Die Ausführenden werden nicht explizit genannt, so daß Kreon durchaus selbst maßgeblich beteiligt gewesen sein kann.

⁸⁹ Talthybios, Herold der Griechen - Astyanax.

Oidipous richten seine Töchter Ismene und Antigone das Badewasser her, und sie sind dann auch am Vorgang selbst beteiligt. Auch die Bekleidung der Toten erfolgt durch verschiedene Familienmitglieder. So bekleiden eine Tochter und Schwester sowohl ihre Eltern als auch ihren Bruder (Soph. Ant. 901⁹⁰) als auch die Kinder ihre Mutter (Eur. El. 1227f. 1230f.⁹¹). Ebenso versehen eine Großmutter ihren toten Enkel (Eur. Tro. 1143. 1218-1220⁹²) und Ehefrauen ihre toten Männer mit Gewändern (Eur. Tro. 377f.⁹³). Todgeweihte werden ebenfalls bekleidet, so Söhne durch ihre Mutter (Eur. Herc. 333. 702f.⁹⁴) und ein Vater durch seine Töchter (Soph. Oid. K. 1602f.⁹⁵); Alkestis bekleidet sich dagegen selbst (Eur. Alc. 160). Hinzu kommen allgemeine Hinweise auf das Bekleiden der Toten, denen sich aber keine Hinweise auf die Ausführenden entnehmen lassen⁹⁶. Die Hinweise auf das Schmücken des Toten sind in den Tragödien besonders zahlreich. Hier treffen zwei Ausdrucksmöglichkeiten zusammen. Entweder werden die Schmuckgegenstände wie die *peploi*, Kränze, Kronen oder Tänien tatsächlich genannt, hierfür gibt es insgesamt aber nur wenige Beispiele, oder man spricht von *agalmata*, *keterismata*, aber vor allem von *kosmos* und *kosmein*⁹⁷; in jedem der hier anzuführenden Fälle wird die Deutung als Totenschmuck aus dem Kontext klar. Es kümmern sich eine Mutter um ihren eigenen Totenschmuck und den ihrer Söhne (Eur. Herc. 333f. 526⁹⁸) sowie eine Großmutter um den ihres Enkels (Eur. Tro. 1144. 1147⁹⁹). Ein solcher Schmuck kann einem Familienmitglied jedoch auch verweigert werden (Eur. Phoen. 1632¹⁰⁰). Hinweise auf den Akt des Aufbahrens finden sich selten. Einmal macht sich eine Mutter Sorgen, wie sie ihre Tochter würdig aufbahren kann (Eur. Hec. 613¹⁰¹). Es ist umgekehrt aber

⁹⁰ Antigone - Bruder, Mutter und Vater.

⁹¹ Elektra, Orestes - Klytaimnestra.

⁹² Hekabe - Astyanax (auf Bitte der Andromache). In den Versen 1218-1220 werden diese *peploi* als diejenigen identifiziert, die er zur Hochzeit erhalten sollte.

⁹³ Cassandra sagt, daß die vor Troja gestorbenen Achaier nicht durch die Hände ihrer Ehefrauen in *peploi* eingehüllt wurden.

⁹⁴ Megara - ihre Söhne und offenbar auch sich selbst.

⁹⁵ Antigone, Ismene - Oidipous.

⁹⁶ Aischyl. fr. 153 (240); Soph. fr. 210,67; Eur. Hel. 1241-1243.

⁹⁷ Nach Hame 1999, 130 ist das in diesen Zusammenhängen auftretende Verb *κοσμέω* im Sinne von arrangieren/schmücken/ausstatten/(sich) bekleiden verwendet. Die Funktion des Verbs sei dann ähnlich derjenigen von *περιτέλλω* als ein allgemeiner Begriff für die Vorbereitung des Toten inkl. Bad und Bekleiden u./o. Schmücken des Körpers, nur sei dieses wohl noch etwas weiter gefaßt: Hame 1999, 131 Anm. 12. Diese Autorin erkennt im zugehörigen Substantiv *kosmos* 133f. verschiedene Bedeutungen: Bekleidung, Kränze, Schmuckstücke, Waffen oder Geschenke an die Toten bei der Bestattung. Diese Geschenke heißen in anderen Beispielen auch *keterismata*. Hame 1999, 134f. Daher scheint das Ausstatten mit *keterismata* oder *agalmata* bei der Bestattung zur Ausstattung mit *kosmos* equivalent zu sein, so daß in ihnen ebenfalls Kränze, Kleidung oder persönliche Dinge wie Schmuckstücke für Frauen und Waffen für Männer gesehen werden können: Hame 1999, 135. Welcher Art diese Dinge sind, läßt sich den Quellen nicht entnehmen (außer möglicherweise Eur. Hel. 1263: Waffen von Menelaos erbeten), doch werden sie von denselben Personen, die auch die verschiedenen vorbereitenden Maßnahmen treffen, dem Toten dargebracht bzw. von ihnen erwartet.

⁹⁸ Megara und ihre Söhne. Herakles sieht die *stolmoi* auf dem Kopf seiner Kinder und erschrickt. Mit den *stolmoi* sind hier wahrscheinlich Stoffbinden oder Kopfbedeckungen gemeint: Hame 1999, 133.

⁹⁹ Hekabe - Astyanax (auf Bitte der Andromache). Vgl. auch die Verse 1221-1225 und 1247.

¹⁰⁰ Kreon - Polyneikes.

¹⁰¹ Hekabe - Polyxena.

auch Aufgabe der Kinder (Eur. Alc. 662-664¹⁰²). Allgemeinere Hinweise auf die Bestattungsvorbereitungen finden sich in zwei Passagen. Es führen sie Schwestern für ihren Bruder (Eur. Iph. T. 627¹⁰³) oder auch Freunde für den Freund durch (Soph. Ai. 1374-1401¹⁰⁴). Auf das Vorbereiten der Kline selbst durch Personen gibt es in den Tragödien keinerlei Hinweise¹⁰⁵.

In den Tragödien führen also vor allem die nahen Verwandten die Bestattungsvorbereitungen aus. Dabei tragen die Frauen die Hauptlast. Freunde oder gar Fremde treten nur in Aktion, wenn es die Kriegssituationen erfordert. Von den vorbereitenden Handlungen werden auch in den Tragöden jeweils einzelne genannt, so daß sich eine kanonische Reihenfolge ergäbe.

3. Die Charakterisierung der Hinterbliebenen

Bei einem Todesfall weisen sowohl das Haus des Verstorbenen bzw. der betroffenen Familie als auch die Hinterbliebenen äußere Merkmale auf, die ihren außergewöhnlichen Status kenntlich machen¹⁰⁶. Für die vorliegende Untersuchung ist dies von Interesse, da auch die äußere Erscheinung der Figuren auf der Grabkeramik verschiedene Differenzierungen aufweist.

a) Die Bekleidung

In den homerischen Epen gibt es kaum Hinweise auf eine spezielle Bekleidung der Hinterbliebenen. Einzig Thetis nimmt ihren schwarzblauen Schleier, als sie zu Zeus gerufen wird, damit sie bei Achilleus die Auslösung von Hektors Leichnam vermittele (Il. 24,93f.). Sie wählt diese Farbe wegen der Betrübnis ihres Sohnes. Im Demeter-Hymnos kleidet sich Demeter selbst in dunkle Gewänder, da sie ihre Tochter Persephone nirgends finden kann (42).

In den Schriftquellen mit Bezug zum Alltag ist vor allem von dunkler Kleidung der Hinterbliebenen die Rede. So tragen die Tochter (Paus. 4,13,2) bzw. die Familienangehörigen

¹⁰² Die neuen Kinder des Pheros. Zum gebührenden Vorbereiten/Betten durch die Kinder vgl. auch Eur. Med. 1032-1035.

¹⁰³ Elektra - Orestes (hier sind sicher Vorbereitungen *und* Bestattung gemeint, Elektra ist allerdings die einzige seiner Familie, die noch lebt).

¹⁰⁴ Hier ist zwar die Rede davon, daß Odysseus als Freund aktiv an Aias' Bestattung teilnehmen möchte, doch sind hier sicher die Vorbereitungen mit eingeschlossen, denn kurz zuvor wurde das Verbot der Atriden durch Odysseus' Hilfe aufgehoben. Teukros hält Odysseus allerdings davon ab, an den Bestattungsvorbereitungen für seinen Bruder mitzuwirken, fordert aber kurz darauf jeden, der sich Freund nenne, auf, zu helfen (1413-1416).

¹⁰⁵ Eine vorbereitete Grabbahre wird einmal erwähnt: Eur. Hel. 1261, sie sei für die Bestattung des ‚toten‘ Menelaos auf See notwendig. Ansonsten erhält nur Astyanax eine Art Bahre, da er, auf Bitte Andromaches, in den Schild seines Vaters gebettet wird: Eur. Tro. 1041f.

¹⁰⁶ Zur Kennzeichnung des Hauses in den Epen lassen sich keine Hinweise finden; zu den historischen Quellen s. Hame 1999, 36f.: Wassergefäße vor der Tür des entsprechenden Hauses, 37f. Zweige/Äste vor bzw. an der Tür. Diese Quellen sind jedoch spät zu datieren, so daß sie für die archaische und klassische Zeit mit besonderer Vorsicht behandelt werden müssen. In den Tragödien nur Eur. Alc. 99-102: Wassergefäß vor dem Haus und geschnittenes Haar an der Tür.

eines Verstorbenen schwarze Kleidung (Xen. hell. 1,7,8; Plut. Per. 38)¹⁰⁷; diese wird auch auf öffentlicher (Plut. vit. orat. 838F¹⁰⁸; Paus. 2,3,7) oder staatlicher Ebene verwendet (Paus. 4,14,4f.¹⁰⁹)¹¹⁰. Auch graue Kleidung ist überliefert, doch bleibt hier die Aussage allgemein und ohne Hinweis auf bestimmte Personen (Gesetz von Gambreion Z. 5¹¹¹) bzw. ist ihre Verwendung wieder in die öffentliche Sphäre versetzt (Hdt. 6,58; Pol. 15,25,11; Pol. 30,4,5; Sch. Eur. vita 2 Z. 33-36¹¹²). Erst eine spätere Quelle bezieht einen Bestandteil des Bestattungsablaufes ein: hier tragen die Teilnehmer der Ekphora gefärbte, also vermutlich dunkle Kleidung (Hegesipp. Com. fr. 1,12f.). Dunklere Trauerkleidung scheint jedoch erwartet worden zu sein, denn der Vater einer toten Tochter, Demosthenes, wird angegriffen, weil er sich nicht entsprechend kleidete (Aischin. Ktes. 3,77). Auch weiße Kleidung ist bei einem Todesfall überliefert (Gesetz von Gambreion 5-11; Iambl. v.P. 28,154f.¹¹³; Plut. qu.R. 270F¹¹⁴)¹¹⁵. Im Ganzen werden in den historischen Quellen also die familiären Beziehungen zwischen den Toten und denjenigen, die eine entsprechend beschriebene Kleidung tragen, kaum näher spezifiziert. Eine Verbindung zwischen explizit erwähnter Bekleidung und irgendwelchen Klage- oder Trauergesten, wie sie im Vergleich mit den bildlichen Darstellungen interessant wäre, läßt sich nicht herausstellen. Selbst bei Hinterbliebenen besonders gekleideter Verstorbener gibt es keine Hinweise auf ihr Erscheinungsbild und ihre Verhaltensweisen¹¹⁶.

Auch die Tragiker lassen die Hinterbliebenen in explizit genannter, dunkler Kleidung auftreten. Schwarze *peploi* tragen sowohl die Schwestern (Eur. Iph. A. 1438. 1448¹¹⁷) als auch die Mutter (ebd.; Eur. Phoen. 324-326¹¹⁸) und der Vater (Eur. Or. 457¹¹⁹) einer toten Frau.

¹⁰⁷ Auch eine Frau, die ihren zum Tode verurteilten Mann im Gefängnis besucht, kann ein μέλαν ἱμάτιον tragen: Lys. Agor. 40.

¹⁰⁸ Vgl. Strab. 11,11,8.

¹⁰⁹ Die Spartaner zwangen die messenischen Männer und Frauen unter Strafandrohung, schwarze Kleidung zu tragen, wenn sie an den Ekphorai der spartanischen Könige und Beamten/Magistrate teilnahmen.

¹¹⁰ Der geläufigste Ausdruck für ‚Trauerkleid‘ in klassischer und späterer Zeit war μέλαν ἱμάτιον (Is. Nik. 7), ‚Trauer tragen‘ heißt darum später neben μελανοφορεῖν (Plut. de sera 12; vgl. Sch. Eur. Phoen. 338) μελανειμονεῖν (von μελανεῖμων vgl. Aischyl. Eum. 376), ein Trauerfest μελανεῖμων εὐορτή (vgl. Dion. Hal. 2,19). Vgl. hierzu Herzog-Hauser 1936, 2227. - Vgl. das schwarze Segel im Theseus-Aigeus-Mythos (Plut. Thes. 17,4).

¹¹¹ Dieses Gesetz fordert graue Kleidung für die Frauen, während Kinder und Männer alternativ auch weiße Kleidung tragen können.

¹¹² Als Sophokles vom Tod des Euripides in Makedonien hörte, trat er beim *proagon* der Stadtdionysien in einem grauen Himation auf und ließ Chor und Schauspieler ohne Kränze/Kronen (ἀστεφανώτους) auftreten, das Volk weinte (δακρῦσαι).

¹¹³ Nach Iamblichos war es unter den Pythagoreern erlaubt, dem Toten zum Grab in weißer Kleidung zu folgen.

¹¹⁴ In Argos wurde ein besonderer Typ von weißer Trauerkleidung getragen: eine, die in Wasser gewaschen war (ὕδατόκλυστα).

¹¹⁵ Das Ende des μελανοφορεῖν war in den einzelnen Poleis verschieden. z.B. hörte es in Athen mit den *τριακάς*, den Feierlichkeiten am 30. Tag nach dem Begräbnis, auf (Poll. I 66), 30 Tage dauerte es auch in Argos, elf in Sparta (Plut. Lyc. 27). Ein Trauerjahr überliefert Dion. 5,48. 8,62. In Iulis auf Keos trauerte eine Mutter ein Jahr um ihr Kind (Heraklid. Pont. fr. IX 4 Müller). Vgl. Herzog-Hauser 1936, 2228.

¹¹⁶ Vgl. zur Bekleidung der Toten Hame 1999, 22f. mit möglicherweise inhärenten Hinweisen auf den Status der Toten. Paus. 4,13,3; Plat. leg. 947b-d; Grabepigramm aus Leontopolis, Ägypten, Peek 1955, Nr. 1238; Plut. Lyc. 27,1; Artem. II,3.

¹¹⁷ Mutter und Schwestern Iphigenies (Iphigenies Anweisung, dies nicht zu tun).

¹¹⁸ Iokaste sagt dies, als sie Polyneikes in Theben wiedersieht, und daß sie sich auch das weiße Haar schere (322f.). Damit kommt die Verbannung des Polyneikes seinem Tode gleich.

Gleichzeitig ist eine solche Bekleidung innerhalb des ganzen Hauses ein allgemeines Zeichen für die Trauer (Eur. Alc. 818f.¹²⁰), und es wird kein Kopfschmuck mehr getragen (Eur. Alc. 343f.). Auch die Ehefrau eines Verstorbenen vertauscht ihre weißen *peploi* mit schwarzen (Eur. Hel. 1088. 1186f.¹²¹). Für Bürger gilt diese spezielle Kleidung, die bei einem Todesfall angelegt wird, ebenso wie für ein ganzes Volk (Eur. Alc. 216. 425-427. 923¹²²). Bei Aischylos trägt der Chor der trojanischen Frauen, Dienerinnen des Toten, die sich mit Libationen Agamemnons Grab nähern, schwarze Gewänder (Aischyl. Choeph. 11f.¹²³). Damit tragen die schwarze oder dunkle Bekleidung in den Tragödien also vor allem enge Verwandte, aber auch Bürger derselben Stadt, desselben Landes oder gar Fremde und Untergebene. Schwarze Gewänder der Hinterbliebenen stehen im Zusammenhang mit Toten beiderlei Geschlechts, aber auch hier fehlen Hinweise auf ein Klage- oder Trauerverhalten¹²⁴.

Wenn in den Schriftquellen die Sprache auf die Kleidung der Betroffenen kommt, wird selten eine bestimmte Begebenheit aus dem Bestattungsablauf genannt. Es handelt sich vielmehr um allgemeinere Angaben, die auch die familiäre Beziehung zwischen dem entsprechend ‚Bekleideten‘ und dem Toten verraten. Dennoch ist vor allem die dunkle Kleidung eine außergewöhnliche und von der ‚normalen‘ abweichende, worauf die eigene Nennung und vielfache Abgrenzung zur weißen deutlich hinweist. Von keiner der hier genannten Personen wird allerdings berichtet, daß sie ihr Gewand über den Kopf gezogen habe¹²⁵.

b) Die Haartracht

Auch die Frisuren der Personen, die von einem Trauerfall betroffen sind, werden offensichtlich vor allem dann in den Quellen genannt, wenn sie vom üblichen Standard und von denen der anderen geschilderten Personen abweichen. Zu unterscheiden ist hier zwischen dem Scheren bzw. dem Abschneiden der Haare oder einzelner Strähnen¹²⁶ und dem Haaropfer¹²⁷. Beide sind in vorliegender Untersuchung von Interesse, da sie eine äquivalente

¹¹⁹ Tyndareos - Klytaimnestra.

¹²⁰ Der Diener sagt zu Herakles, daß man ihn hätte eigentlich nicht empfangen sollen, denn sie trauern: er sehe das Haar geschoren (818), die Kleidung schwarz (819). Auch der Tod ist hier als schwarz gekleidet beschrieben (843f.).

¹²¹ Helena - Menelaos.

¹²² Chor der pheraischen Greise, alle anderen Thessalier - Alkestis (Admetos‘ Anordnung, vgl. zum sich Scheren 215).

¹²³ So werden sie von Orestes beschrieben. Auch Elektra könnte so bekleidet sein, da sie mit dem Chor auftritt.

¹²⁴ Eine Verknüpfung erfolgte jedoch mit dem Scheren des Kopfes in den historischen Quellen, aber vor allem in den in den Tragödien.

¹²⁵ Vgl. aber unten zum Verhüllen des Kopfes, um die Tränen zu verbergen, G 1 b). Dagegen gibt es in den Tragödien Verweise, in denen Personen, die sterben müssen, ihre Köpfe mit *peploi* bedeckt haben: Eur. Hec. 432; Eur. Hipp. 1458; möglicherweise auch Eur. Heraclid. 561.

¹²⁶ Ursprünglich zum Schutz der Lebenden aus Angst vor den gefährlichen Seelen der Toten, die Bedeutung des Brauches sei aber allmählich verloren gegangen: Andronikos 1968, 19f. Vgl. zum gefährlichen Toten S.I. Johnston, *Restless Dead. Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece* (1999). - Zum geschorenen Haar alter Männer vgl. auch Williams 1984, hier vor allem als Zeichen der Trauer und des Übergangs gedeutet; geschorenes Haar als Sujet eines ‚eben einfach alten Mannes‘ wäre noch bedenken.

¹²⁷ Zum Haaropfer vgl. S. Marinatos, *Kleidung, Haar- und Barttracht*, ArchHom I A, B (1967) B9f. B19; Andronikos 1968, 19f.; vgl. auch L. Sommer, *Das Haar in Religion und Aberglauben der Griechen* (1912); RE VII 2 (1912) 2105ff. s.v. Haaropfer (Sommer); Rohde, *Psyche* I, 17. Zur Deutung Andronikos 1968, 20.

Wirkung auf das Äußere der entsprechenden Person haben: sie hat kurzes Haar bzw. einen geschorenen Kopf.

In den Epen schneiden sich die Gefährten und engsten Freunde die Haare ab oder scheren sich den Kopf (Il. 23,46; Il. 23,135f. 140f. 152f.; Od. 24,46). Dies geschieht sowohl bei den Vorbereitungen als auch innerhalb des Bestattungsablaufes, und man kann vor allem bei den ersten beiden Beispielen, bei denen es um den toten Patroklos geht, auch an ein Haaropfer denken. Im zweiten und dritten Fall ist diese Handlung mit Weinen verbunden. Allgemein zählte aber das Scheren des Haares zu den Ehren, die ein Toter zu empfangen hatte (Od. 4,196-8¹²⁸).

Die Schriftquellen historischen Inhalts nennen kurz geschnittenes Haar oder einen rasierten Kopf nur selten. Nur an einer Stelle wird erwähnt, daß die Verwandtschaft eines Toten so aussehe (Xen. Ag. hell. 1,7,8¹²⁹), eine weitere gibt einen Hinweis allgemeiner Natur (Athen. Deipn. 15,16 Z. 51-53¹³⁰). Zwei späte Epigramme nennen abgeschnittenes bzw. geschorenes Haar (Anth. Pal. VII 181; Anth. Pal. VII 489). In beiden Fällen tat dies eine Mutter im Schmerz um ihre tote Tochter. Dieses äußere Anzeichen galt offensichtlich ebenfalls für Angelegenheiten von allgemein-öffentlichem Interesse (Hdt. 6,21; Plut. qu.R. 267B; Plut. Pel. 33¹³¹; vgl. Hdt. 2,36).

Zum Abschneiden der Haare oder Locken bzw. Scheren des Haupthaares der Hinterbliebenen finden sich besonders in den Dramen viele Hinweise. Es betrifft Töchter toter Frauen (Eur. Phoen. 1524f.¹³²) und Männer (Eur. El. 148. 335¹³³), Söhne toter Männer (Aischyl. Choeph. 6f.¹³⁴; Eur. El. 91¹³⁵), umgekehrt auch Mütter toter Kinder beiderlei Geschlechts und Väter toter Töchter (Eur. Iph. A. 1437¹³⁶; Eur. Phoen. 322f. 372¹³⁷; Eur. Tro. 279¹³⁸; Eur. Or. 458¹³⁹). Auch Schwestern geben ihr Haar für ihre Brüder (Eur. Phoen. 1524f.¹⁴⁰). Beim Tod der Ehefrauen schneiden sich die Männer ihr Haar ab (Eur. Alc. 512f.¹⁴¹) und umgekehrt (Eur.

- Ihm wie mir erscheint die Deutung bei Nilsson GGR I 181, daß es mit der Sitte zusammenhänge, sich die Haare als ein Zeichen des Kummers auszureißen oder abzuschneiden, am akzeptabelsten. - Zum Haaropfer in der Heroenverehrung Andronikos 1968, 19; F. Pfister, Der Reliquienkult im Altertum (1909/1912) passim.
- ¹²⁸ Nestors Sohn sagt dies zu Telemachos und Menelaos, als sie in dessen Palast um die Toten des Krieges weinen: wenn einer der Sterblichen stirbt und sein Schicksal erfüllt hat, ist dieses allein der Sterblichen Ehre, daß man sich die Haare schere und Tränen vergieße.
- ¹²⁹ Als sich Theramenes und seine Anhänger im Jahr 406 in eine Versammlung der *ekklesia* als trauernde Verwandte einschleichen, hatte er einen rasierten Kopf.
- ¹³⁰ Athenaios zitiert einen Ausspruch des Aristoteles: aus Mitgefühl mit einem Verstorbenen schneide man sich die Haare ab und ließe die Kränze weg (vgl. Athen. Deipn. epitome 2,2 151 sowie Aristot. fr. 101 Z. 11f. aus Athen. Deipn. 15,674f.).
- ¹³¹ Hier wurden auch die Pferde geschoren. Zum Scheren der Pferde und Maultiere vgl. auch Plut. Pel. 34: dies ordnete Alexander beim Tod des Hephaistion an.
- ¹³² Antigone - Mutter, Brüder (Iokaste, Eteokles, Polyneikes).
- ¹³³ Elektra - Agamemnon.
- ¹³⁴ Orestes - Agamemnon.
- ¹³⁵ Orestes - Agamemnon.
- ¹³⁶ Klytaimnestra - Iphigenie (Bitte Iphigenies an ihre Mutter, dies nicht zu tun).
- ¹³⁷ Iokaste - Polyneikes (wegen Polyneikes' Verbannung aus Theben).
- ¹³⁸ Hekabe - ihr Los, Odysseus zugefallen zu sein.
- ¹³⁹ Tyndareos - Klytaimnestra.
- ¹⁴⁰ Antigone - Brüder, Mutter.
- ¹⁴¹ Admetos - Alkestis.

Hel. 1054. 1087. 1187f. 1224¹⁴²). Das Verändern der Frisur kann dann auch diejenigen, die zum Haushalt (Eur. Alc. 818¹⁴³) oder allgemein zur Verwandtschaft gehören (Eur. Hel. 368f.¹⁴⁴), und ebenso Nicht-Verwandte in näherem oder weiterem Umkreis betreffen (Eur. Alc. 215. 427¹⁴⁵; Eur. Or. 966f.¹⁴⁶; Eur. Herc. 1389f.¹⁴⁷)¹⁴⁸.

Die abgeschnittenen bzw. geschorenen Haare werden in den genannten Beispielen entweder konstatiert oder im Zusammenhang mit ihrer Gabe an die Verstorbenen erwähnt. Beides scheint so eng miteinander verbunden zu sein, daß man vermuten möchte, das eine ginge aus dem anderen hervor. Wenn dann von nur einer Locke, welche abgeschnitten wird, die Rede ist, wäre dies gewissermaßen als *pars pro toto* zu betrachten, obwohl hier das Aussehen der entsprechenden Person nicht derart grundlegend verändert wird wie beim Abschneiden oder gar Scheren der Haare. Diese drei Varianten werden also von den engsten Familienmitgliedern beider Geschlechter wie auch von Freunden und nicht enger verbundenen Nicht-Verwandten durchgeführt, und die Toten aus eben diesen Personenkreisen werden damit auch betrauert bzw. geehrt. Die meisten Erwähnungen erfolgen allgemein, doch läßt sich vor allem die Übergabe des Haares an die Toten mit der Bestattung und mit späteren Grabbesuchen verbinden (s.u.); aber auch außerhalb findet das Schneiden bzw. Scheren des Haupthaars statt. Bemerkenswert ist, daß das geschnittene oder geschorene Haar in den Schriftquellen nur selten mit Weinen und Klagen oder mit Gesten verknüpft ist¹⁴⁹, dafür aber regelmäßig in einem Zug mit der Trauerkleidung genannt wird; die Verwandtschaftsbeziehungen zum Toten oder das Geschlecht der Hinterbliebenen spielen hier offenbar keine Rolle. Zwischen dem Scheren bzw. Rasieren des Kopfes und dem Schneiden der Haare scheint kein qualitativer Unterschied zu bestehen¹⁵⁰.

B) Die Prothesis

Die Aufbahrung eines Verstorbenen beginnt, nachdem alle Vorbereitungen wie die Reinigung, Bekleidung und Schmückung des Leichnams abgeschlossen sind und er auf ein Lager oder

¹⁴² Helena - Menelaos.

¹⁴³ Diejenigen im Haushalt (inkl. Diener) - Alkestis.

¹⁴⁴ Mädchen - gefallene Brüder.

¹⁴⁵ Die pheraischen Greise (d.h. die Städtältesten), alle Thessaler, Pferde - Alkestis (Aufforderung des Admetos).

¹⁴⁶ Elektras Heimatland - Schicksal ihres Hauses.

¹⁴⁷ Herakles fordert die Thebaner und das Land des Kadmos auf, ihre Häupter zu scheren und mit ihm den Tod seiner zwei Söhne zu betrauern.

¹⁴⁸ Vgl. auch Soph. Ai. 1173-1181, wo das Haar der Familienangehörigen eine Art Schutzpfand darstellt.

¹⁴⁹ Nur in den Tragödien und jeweils nur zweimal: mit dem Schlagen des geschorenen Kopfes (Eur. El. 148f. Elektra - Agamemnon; Eur. Tro. 279 Hekabe - ihr Los, zu Odysseus zu kommen), mit dem Sich Zerkratzen (Eur. El. 147f. Elektra - Agamemnon; Eur. Hel. 1087-1089 Helena - Menelaos). Bemerkenswert ist, daß diese Verknüpfung offenbar nur für Frauengestalten verwendet wurde. Die Klagegeste des Haareraufens und das Haare-Abschneiden bzw. -Scheren schließen sich in jeglicher Hinsicht aus.

¹⁵⁰ Die einzige Stelle, an der verschiedene Schmerzzeichen miteinander verbunden sind, ist Eur. Hel. 1089. Hier sagt Helena, daß sie sich das Gesicht zerkratzen wolle, um ihren Schmerz um den Verlust ihres Mannes noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen. Hinzu kommen die schwarze Kleidung, die sie sich deswegen anlegen, und das Haar, das sie sich deswegen scheren will. Dies alles ist eine Reaktion auf die (scheinbare) Nachricht vom Tod ihres Mannes.

eine Bahre gebettet wurde. Daher sind zum Vorgang der Prothesis alle Aktivitäten zu rechnen, die zwischen dem Ende dieser Vorbereitungen und dem Beginn des Totentransportes zum Grab bzw. zum Verbrennungsplatz liegen. In diesem zeitlich begrenzten Abschnitt des Bestattungsablaufes sind verschiedene feste, regelmäßig wiederkehrende Handlungen zu erwarten, damit die Prothesis als Ritus gelten kann.

Die einzige Quelle, die einen Ablauf vermutlich aller oder wenigstens der wichtigsten Vorgänge bis zur Bestattung eines Toten inkl. der Prothesis beinhaltet, ist die bereits vielfach genannte Satire *De Luctu* des Lukian aus dem 2. Jh. n.Chr. In keinem der für den untersuchten Zeitrahmen relevanten Texte noch in einem späteren werden die Prothesis als Ritus und die damit verbundenen Vorgänge und Tätigkeiten derart klar geschildert, ebenso wenig andere Teile des Bestattungsablaufes¹⁵¹. Vielmehr werden sowohl die Prothesis als auch einzelne ihrer Bestandteile entweder unter außergewöhnlichen Umständen oder verkürzt dargestellt oder meist gar nur kurz erwähnt, so daß es nicht möglich ist, diesen Bestandteil des Bestattungsablaufes in kanonischer oder gar vollständiger Form zu rekonstruieren. Dasselbe gilt für die Verhaltensweisen der Teilnehmer (sowohl lautlich als auch gestikal). Man gewinnt aus den Schriftquellen den Eindruck, daß diese ebenfalls nur partiell festgehalten wurden.

Obwohl das Beweinen und Beklagen eines Toten während der Prothesis, d.h. an der Bahre vor der Bestattung in den relevanten Schriftquellen kaum direkt überliefert wird, bezeugen zahlreiche Hinweise, daß dies zu den dringend notwendigen Elementen innerhalb des Bestattungsablaufes gehört haben muß. So wird das Beweinen in den Epen als ‚Ehre der Toten‘ betrachtet (γέρουαυ θανόντων, z.B. Il. 23,9; Od. 24,190; Od. 24,295). In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß immer wieder die Verbindung von ‚unbeweint‘ (ἄκλαυτοα) und ‚unbestattet‘ (ἄθαπτοα) vorkommt¹⁵². Zudem verweisen verschiedene Stellen auf die Zusammengehörigkeit von Aufbahrung und Beweinen bzw. Beklagen (Il. 21,123f.; Il. 22,86f.; Il. 22,352f.; Od. 24,186-190; Od. 24,292f.; Od. 24,295)¹⁵³.

1. Die Prothesis in den Epen

Homers Dichtungen sind voll von toten Helden, doch nur bei wenigen werden in irgendeiner Weise Bestattungsmodalitäten erwähnt. Dies ist lediglich bei Patroklos und Hektor in der *Ilias* sowie bei Achilleus in der *Odyssee* der Fall. In Bezug auf diese drei Heroen sind verschiedene Totenklagen überliefert, von denen einige jedoch außerhalb des Bestattungsprozesses

¹⁵¹ Selbst Hektors Aufbahrung scheint nur einzelne, wenn auch wichtige Bestandteile zu überliefern. Es ist jedoch davon auszugehen, daß diese aufgrund der künstlerischen Intention umgeformt und stärker betont wurden, um dem Zweck des ganzen Stückes gerecht zu werden. Achilleus' Beweinung auf der Bahre besitzt ungewöhnlichen Charakter, da sie von Göttinnen durchgeführt wird, und auch sie wird nur kurz als durchgeführt erwähnt.

¹⁵² z.B. Il. 22,386f.; Od. 11,54; Od. 11,72f.; Plut. Flam. 9; Plut. mor. 17C; Soph. Ant. 29; Eur. Hec. 30; Eur. Phoen. 1634 [Tilgung]; vgl. auch die Bestattung ohne Beweinung bzw. Beklagung Soph. Ant. 846-849. 876-882; Aischyl. Choeph. 430-433. Zu den Gefallenen, die zum Fraß für Vögel und Hunde liegen bleiben vgl. Il. und Od. passim; die Tragödien mit dem Thema der Sieben gegen Theben passim sowie Hampe 1960, 66-70.

¹⁵³ Vgl. auch Od. 3,260f.; Aischyl. Choeph. 429-434; Eur. Herc. 1361. Besonders aus Od. 24,292-296 und Eur. Tro. 481f. geht hervor, daß die Beweinung nur stattfinden kann, wenn man im Besitz des toten Körpers ist.

stattfinden¹⁵⁴, und in allen drei Fällen werden sowohl die Prothesis als auch die an ihr beteiligten Personen verschieden ausführlich beschrieben¹⁵⁵.

a) Patroklos

Teilnahme

Patroklos' Aufbahrung findet im Kriegslager statt. Beide Nächte und vor allem der Tag werden von verschiedenen Ereignissen begleitet: Vorgänge im Lager, Kämpfe und die Erfüllung der Versprechen, die Achilleus dem Gefallenen bereits in der ersten Nacht gegeben hatte (Il. 18,314ff.). Hierzu gehörte auch, daß ihn, solange er bei den Schiffen aufgebahrt liegt, im Kampf geraubte Troerinnen und Dardanerfrauen Nächte und Tage lang beklagen sollen (Il. 18,340)¹⁵⁶. Da Achilleus erst jetzt seine Anweisungen zum Waschen des Toten an die Gefährten gibt, kann die eigentliche Prothesis noch nicht begonnen haben, obwohl Patroklos' Leichnam direkt in sein Zelt gebracht worden war. Nachdem Patroklos aufgebahrt ist, sind vor allem die Myrmidonen und Achilleus bei ihm und stöhnen und klagen (Il. 18,355; Il. 19,4f.; Il. 19,314-337). Beteiligt sind auch die Achaier (Il. 19,340) und deren Älteste (Il. 19,338). Allerdings sagt Achilleus auch, nachdem er Hektor getötet hat, daß Patroklos bei den Schiffen unbeweint und unbestattet liege (Il. 22,386f.), so daß der Eindruck entsteht, die eigentliche Prothesis habe noch immer nicht stattgefunden. So nähern sich er und die Myrmidonen nach der Rückkehr dem toten Patroklos erneut (Il. 23,9f.), diesmal mit Pferden und Wagen, und umkreisen ihn dabei dreimal¹⁵⁷. Da er jetzt die Erfüllung seiner Versprechen kundtut, wird man hierin wohl eine Klage bei einer Prothesis erkennen dürfen. Danach folgen Leichenschmaus (Il. 23,28ff.), Nachtruhe und Ekphora (Il. 23,128ff.). Der Kontext der intensiven Klage der Briseis gleicht eher dem Überbringen einer Todesnachricht; wir erfahren nicht, ob sie von Patroklos' Tod schon vorher wußte. Wenn wir das jedoch annehmen (da sie ja im Zelt des Agamemnon weilte), ist ihrem Verhalten die ‚Spontaneität‘ nur insofern abzulesen, als daß sie in diesem Moment tatsächlich mit dem Toten konfrontiert wird; die anderen geschenkten Frauen stimmen in die Klage ein, jedoch aus persönlichen Motiven (Il. 19,301f.), so daß in diesem Moment nicht die Prothesis an sich stattfindet¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Vgl. zu den Klagen außerhalb des Bestattungsablaufes unter G 2.

¹⁵⁵ Außerdem unterscheiden sich die Länge und die Intensität der Schilderung überhaupt sowie die Dauer der Protheseis: Patroklos zwei Nächte und einen Tag (Il. 18,231ff. 352ff.; Il. 19,1; Il. 23,109, Bestattung also am 3. Tag); Hektor neun Tage und Nächte (Il. 24,784ff.); Achilleus 17 Tage, am 18. verbrannt (Od. 24,63f.). Zur Dauer vgl. auch Andronikos 1968, 9.

¹⁵⁶ Die Klage der Briseis und der anderen Frauen (Il. 19,282-302), die Achilleus von Agamemnon als Versöhnungsgeschenke gegeben werden, sind hier mit Sicherheit nicht gemeint, da Achilleus deren Rückgabe bei der Abgabe seines Versprechens nicht berücksichtigen konnte. Dennoch handelt es sich bei diesen acht um erbeutete Frauen.

¹⁵⁷ Der Dichter läßt dabei unberücksichtigt, daß Patroklos im Zelt des Achilleus liegt.

¹⁵⁸ Demzufolge gehören auch die Gesten und Lautäußerungen nicht in den Kontext der Prothesis. Briseis zerkratzt sich mit den Händen ihre Brust, den Hals und das Gesicht (χερσὶ δ' ἄμυσσε στήθεά τ' ἠδ' ἀπαλήν δειρήν ἰδὲ καλὰ πρόσωπα Il. 19,284f.). Sie beweint Patroklos und spricht weinend zu ihm (κλαίουσα Il. 19, 286. 301. κλαίω 300. κλαίουσ' 301), und die anderen Frauen, die mit in Achilleus' Zelt gebracht wurden, stöhnen mit ihr (στενάχοντο 301), um Patroklos als Anlaß, aber jede um ihren eigenen Kummer.

Gesten und körperlicher Ausdruck

Während der Prothesis des Patroklos wird nur von sehr wenigen Verhaltensweisen und Gesten der klagenden Personen berichtet. Achilleus legt zweimal seine Hände auf die Brust des Toten (Il. 18,317f.; Il. 23,17f.). Das erste Mal findet unter häufigem Stöhnen statt, doch ist hier der Leichnam noch nicht gewaschen, also noch nicht aufgebahrt; bei der zweiten Gelegenheit ist dies jedoch der Fall.

Lautäußerungen und Musik

Es gibt zahlreiche und intensive Lautäußerungen. Schon vor der eigentlichen Prothesis, also vor dem Waschen und Bekleiden des Leichnams, stöhnen und klagen Achilleus und die Achaier heftig (ἀνεστενάχοντο γοῶντες Il. 18,315; ἄδινοῦ ἐξῆρχε γόοιο Il. 18,316; πικρὰ μάλα στενάχων Il. 18,318, hier mit dem Auflegen der Hände). Zu diesem Zeitpunkt werden Patroklos auch die Frauen versprochen, die ihn bis zur Bestattung, Tränen vergießend, beklagen/beweinen sollen (κλαύσονται δάκρυ χέουσαι Il. 18,340). - Nach dem Waschen, Bekleiden und Betten des Toten stöhnen die Myrmidonen um den betäubten Achilleus klagend die ganze Nacht hindurch (ἀνεστενάχοντο γοῶντες Il. 18,355). Am Morgen liegt Achilleus noch immer weinend bei Patroklos (κλαίοντα Il. 19,5), und die Gefährten um ihn herum jammern ebenfalls (μύρονθ' Il. 19,6). Im Folgenden stöhnt (στεναχίζων Il. 19,304), seufzt (ἀνενείκατο Il. 19,314) und weint Achilleus immer wieder (κλαίων Il. 19,338), so daß auch die Ältesten der Achaier stöhnen (στενάχοντο Il. 19,338) und alle jammern (μυρομένους Il. 19,340). Nach der Schlacht, in der Hektor getötet wird, nähern sich Achilleus und die Myrmidonen dem Toten, um ihn zu beweinen (κλαίωμεν Il. 23,9) und zu beklagen (ὀλοοῖτο γόοιο 10; ὄμωξαν 12)¹⁵⁹. Sie umfahren ihn dreimal jammernd und klagend (μυρόμενοι, γόου Il. 23,14). Als Achilleus darauf noch einmal seine Hände auf die Brust des Toten legt, beginnt er erneut zu klagen (ἄδινοῦ γόοιο Il. 23,17); diese Klage scheint die Prothesis als die tatsächliche, ‚voll gültige‘ auszuweisen. Nach Leichenmahl und Nachtruhe klagen am nächsten Morgen alle erneut (γόοιο, μυρομένοι Il. 23,108f.), angeregt durch Achilleus' Traum. Danach beginnt die Ekphora.

b) Hektor

Teilnahme

Hektor wird als einziger der Helden zu Hause aufgebahrt und bestattet. Die Vorbereitungen dafür werden jedoch noch im Lager der Achaier getroffen, wo Achilleus Dienerinnen anweist, den Leichnam zu waschen und zu bekleiden (Il. 24,573ff.). Danach wird er von Achilleus und seines Gefährten auf ein Maultiergespann gehoben, mit dem er noch in der Nacht nach Troja

¹⁵⁹ Achilleus hatte einige Zeit vorher angemerkt, daß Patroklos noch unbeweint und unbestattet bei den Schiffen liege (ἄκλαυτος ἄθαπτος Il. 22,386).

gebracht wird. Dieser Vorgang wirkt wie eine Ekphora, denn der Tote ist vorbereitet und entsprechend gelagert. Bereits am Tor treffen die Ankommenden auf die Frauen des Königshauses und auf das Stadtvolk, das von Cassandra zusammengerufen worden war (698ff.). Priamos aber heißt alle, die ihre Klage schon hier Ausdruck verleihen, damit zu warten, bis der Leichnam nach Hause geleitet sei (713ff.). Sie bringen ihn dorthin und legen ihn auf ein Bett (719f.); ‚sie‘ wird hier nicht genauer spezifiziert. Damit ist Hektor aufgebahrt und der Vorgang der Prothesis in Gang gesetzt. Neben den nun schon anwesenden Familienmitgliedern und Frauen und Männern des Volkes werden eigens ans Bett gestellte (Vor)Sänger aufgeboden, die an der Klage beteiligt sind (ᾄδοις Il. 24,720f.). Sie werden vom Dichter als Personen nicht näher charakterisiert, sind jedoch durch die eigene Nennung vor den anderen Anwesenden hervorgehoben. Ihr Auftreten bleibt einzigartig, es gibt keine weiteren Anstimmenden mehr, weder in den Epen noch in späteren Quellen, noch sind Männer jemals in einer ähnlich hervorgehobenen Funktion bei der Prothesis bzw. der Totenklage genannt.

Gesten und körperlicher Ausdruck

Auch bei der Schilderung von Hektors Aufbahrung werden Gesten nicht explizit beschrieben. Einzig als Andromache um ihren Gatten klagt, als erste der Frauen der Familie, hält sie seinen Kopf in den Händen (Il. 24,724). Körperliche Ausdrucksweisen werden nur vorher beschrieben, zum einen direkt nach dem Tode bzw. bei der Schleifung Hektors sowie bei der Ankunft des Leichnams in der Stadt¹⁶⁰.

Lautäußerungen und Musik

Bei Hektors Prothesis wird das Bild einer lauten und intensiven Veranstaltung vermittelt. Nachdem der Leichnam aufgebahrt ist, werden ihm (Vor)Sänger für die Trauergesänge zur Seite gestellt (παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδούς θρήνων ἐξάρχους Il. 24,720f.). Diese stimmen mit Stöhnen den Klagegesang an (οἳ τε σπονόεσσαν ἀοιδὴν οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον 721f.)¹⁶¹, und dazu stöhnen die Frauen (ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες 722). Dies sind vermutlich sowohl diejenigen aus Hektors Familie als auch die aus dem Volk. Zuerst beginnt Andromache ihre Klage (ἤρχε γόοιο 723), dann Hekabe (ἐξῆρχε γόοιο 747), und danach Helena (ἐξῆρχε γόοιο 761), und sie alle sprechen weinend (κλαίουσ' 746. κλαίουσα 760. κλαίουσ' 776) und unendliche Klage erregend (γόον δ' ἀλίσστον ὄρινε 760)¹⁶². Mit bzw. neben Andromache

¹⁶⁰ Il. 22,405ff.; Il. 24,707ff. s. dazu bei den Verhaltensweisen außerhalb des Bestattungsablaufes unter G 1.

¹⁶¹ Sie werden allgemein für Vorsänger gehalten. Andronikos 1968, 12 bezeichnet sie sogar als bezahlte Klagesänger, die auch während der Einzelklagen der zur Familie gehörenden Frauen und den nach seiner Meinung immer begleitend stöhnenden Frauen weiterhin klagen (ebd. 13). Er begründet dies damit, daß diese Sänger (ἀοιδῆς) wie Seher, Ärzte, Arbeiter und Herolde als δημοεργοί gelten: Od. 17,383ff.; Od. 19,135 (ebd. 22 mit Anm. 48). Auch H. Maehler, Die Auffassung des Dichterberufes im frühen Griechentum bis zu Zeit Pindars (1963) 13 bezeichnet sie als Berufssänger und verweist auf Il. 18,604 (ein Sänger mit Leier, ebd. 16). Möglich wären jedoch z.B. auch Würdenträger oder Personen eines bestimmten Alters.

¹⁶² Il. 24,723ff. 747ff. 761ff.

stöhnen die Frauen (ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες 746), am Ende stöhnt das ganze Volk (ἐπὶ δ' ἔστενε δῆμος ἀπείρων 776)¹⁶³. Danach richtet Priamos das Wort an die Trojaner und fordert sie auf, Holz zu holen. Hier beginnen also die Bestattungsvorbereitungen; die Klage um Hektor dauert neun Tage an¹⁶⁴.

c) Achilleus

Teilnahme

Achilleus' Bestattung wird nur kurz geschildert: in der Unterwelt berichtet Agamemnonns Seele derjenigen des Achilleus von den Geschehnissen nach dessen Tod (Od. 24,36ff.). Seine Gefährten betteten und wuschen ihn und vergossen Tränen (Od. 24,46), dann hüllten die Nereiden um Thetis den Leichnam in ambrosische Gewänder (Od. 24,59). Erst hier sind die Bestattungsvorbereitungen abgeschlossen, so daß das Folgende zur eigentlichen Prothesis gehören wird. Alle neun Musen beteiligen sich maßgeblich an der Klage um den Toten; obwohl sie nicht mehr genannt werden, ist anzunehmen, daß Thetis und die Nereiden weiterhin anwesend sind. Die Klage der Menschen und Götter um Achilleus dauert 17 Tage und Nächte, in der 18. Nacht wird sein Leichnam verbrannt.

Gesten und körperlicher Ausdruck

Von bestimmten Verhaltensweisen zum Ausdruck der Klage ist bei Achilleus' Prothesis keine Rede. Wenn sich die Gefährten die Haare abschneiden, ist darin ein Zeichen der Trauer zu erkennen, das einem Haaropfer gleichkommt (Od. 24,46)¹⁶⁵.

Lautäußerungen und Musik

Lautäußerungen werden beschrieben, doch sind es hier bedeutend weniger als bei den anderen beiden Helden. Die Gefährten vergießen Tränen um ihn, als sie ihn gebettet und gewaschen haben (δέκρνα χέρον Od. 24,46). Als Thetis auf die Todesnachricht hin aus dem Meer heraufsteigt, gibt sie einen grauenerregenden Schrei von sich, der alle Achaier in Schrecken versetzt (Od. 24,48f.). Die Nereiden stellen sich jammervoll klagend um den Leichnam (οἴκτρο' ὀλοφυρόμεναι Od. 24,59) und hüllen ihn ein¹⁶⁶. Die neun Musen stimmen im Wechsel den Klagegesang an (θρήνεον Od. 24,61), der auch die Achaier weinen läßt. Die Beweinung (κλαίμεν 64) dauert bis zu seiner Verbrennung an.

¹⁶³ Vgl. in Andromaches Klage τῷ καὶ μιν λαοὶ μὲν ὀδύρονται κατὰ ἄστῃ Il. 24,740.

¹⁶⁴ Dies sagt Priamos im Gespräch mit Achilleus in dessen Zelt: sie wollen Hektor neun Tage in den Hallen beklagen (ἐννήμαρ μὲν κ' αὐτὸν ἐν μεγάροις γοάοιμεν Il. 24,664), am zehnten bestatten (vgl. auch 784f.).

¹⁶⁵ Dazu s.o. A 3 b).

2. Die Prothesis in den historischen Quellen

In den relevanten Schriftquellen mit Bezug zum Alltag ist der Ritus der Prothesis als solcher nicht beschrieben worden¹⁶⁷. Eine gewisse Ausnahme bildet hier nur Lukians Satire *De Luctu*. Damit fehlt auch jede direkte Schilderung der Vorgänge während der Aufbahrung. Hinweise auf die Teilnehmenden bzw. Anwesenden und ihr Verhalten sind nur indirekt zu erhalten. Hierbei ist es jedoch kaum möglich, die Handelnden näher zu bestimmen oder gar sie selbst bzw. ihre Beziehung zum Verstorbenen zu benennen.

a) Teilnahme

Aus wenigen schriftlichen Überlieferungen lassen sich Anhaltspunkte herausfiltern, die auf Personenkreise schließen lassen, welche an der Prothesis teilnahmen. So hatte Solon die Präsenz von Frauen bei der Ekphora stark eingegrenzt: weibliche Verwandte durften bis hin zu den Enkelinnen und Cousinen zweiten Grades teilnehmen, nicht-verwandte Frauen mußten dagegen über 60 Jahre alt sein (*Demosth. Mak.* 43,62). Dieselbe Auswahl galt für Besuche im Haus der trauernden Familie während der Trauerzeit oder an Grabmälern zu Totenklage oder Opfern¹⁶⁸. Da der Vorgang der Prothesis nicht eigens erwähnt ist und zudem anfangs gesagt wird, der Tote sei *im Haus* je nach Wunsch (des Toten oder der Familie) aufzubahren, ließe sich vorstellen, daß zur Teilnahme an der Aufbahrung auch andere Frauen zugelassen waren¹⁶⁹. Zumindest läßt sich aber darauf schließen, daß *vor* dieser Gesetzgebung wohl eine in Bezug auf Alter und Verwandtschafts- oder gar Freundesgrad weitaus breiter gefächerte weibliche Teilnehmerschaft anwesend war, und zwar während des gesamten Bestattungsablaufes. Beim Staatsbegräbnis, bei dem die Gefallenen in Särgen drei Tage lang aufgebahrt waren, konnte sich jedenfalls jeder Angehörige nach Belieben den Toten nähern und Spenden bringen (*Thuk.* 2,34). Bei Lukian im 2. Jh. n.Chr. sind sowohl die Familie allgemein als auch Frauen (der Familie?) sowie Mutter und Vater rund um den aufgebahrten Toten aktiv (*Luct.* 12ff.)¹⁷⁰.

Die Anwesenheit der Männer wird in den erhaltenen historischen Quellen kaum angesprochen, so daß sie wohl generell teilgenommen haben; einzelne Passagen deuten auf die Teilnahme von Freunden an der Prothesis (*Lys. Eratosth.* 18; *Men. Asp.* 363¹⁷¹). Letztere Komödie nennt jedenfalls auch die Anwesenheit des Bruders des ‚Toten‘, der versuchen könnte, sich dem Leichnam zu nähern (342-376). Es läßt sich zudem vermuten, daß, unter gewissen Umständen, Sklaven bei der Prothesis anwesend sein durften (359-361).

¹⁶⁶ Diese Lautäußerungen gehören vermutlich noch nicht zur eigentlichen Prothesis, da sie erst nach Abschluß aller Vorbereitungen beginnen kann. Sie sind in diesem Fall mit der Bekleidung des Leichnams abgeschlossen; von einer Bettung ist zwar nicht mehr die Rede, sie ist aber vorauszusetzen.

¹⁶⁷ Vgl. zur Überlieferung der Prothesis in den historischen Quellen auch Hame 1999, 32-46.

¹⁶⁸ Engels 1998, 82 (etwas unklar formuliert).

¹⁶⁹ Hame bezieht diese Beschränkungen dagegen offenbar auch auf die Teilnahme an der Prothesis: Hame 1999, 41; vgl. ebenso Huber 2001, 40.

¹⁷⁰ Eine Beteiligung sowohl der Frauen als auch allgemein der Angehörigen bestätigt wohl auch der Redner Libanios im 4. Jh. n.Chr. (*Lib. Decl.* 26,49).

b) Gesten und körperlicher Ausdruck

Aus den Quellen historischen Inhalts erhalten wir ebenfalls wenige Hinweise auf Verhaltensweisen, die während der Aufbahrung des Toten Klage oder Trauer der Hinterbliebenen ausdrücken.

Vom Sich-Schlagen ist bei Menander die Rede (κοπτόμεθα Asp. 344¹⁷²); der Sklave spricht von den Ausführenden als ‚wir‘, so daß er daran wahrscheinlich ebenfalls beteiligt war¹⁷³. Außerdem werden sie um den ‚Toten‘ herumsitzen (360f.); da es hier jedoch gilt, die Prothesis nicht als fingiert zu entlarven, könnte es sich auch um eine Vorgehensweise in dieser speziellen Situation handeln. Genau dieses Sich-Schlagen soll von Solon untersagt worden sein (κοπτομένων Plut. Sol. 21,6). Diese Geste nennt aber auch der Scholiast zu Aristophanes‘ Lysistrata: er schreibt, daß die antiken Menschen die Toten vor den Türen aufbahrten und sich schlugen (τοὺς νεκροὺς γὰρ οἱ ἀρχαῖοι προετίθεισαν πρὸ τῶν θυρῶν καὶ ἐκόπτοντο Sch. Aristoph. Lys. 611¹⁷⁴), und es wird auch im 4. Jh. n.Chr. für Frauen erwähnt (κόπτονται δὲ αἱ γυναῖκες Lib. Decl. 26,49). Lukian nennt im 2. Jh. n.Chr. dagegen mehrere Aktivitäten, die von den Anwesenden, also der Familie bzw. von Frauen (der Familie?), ausgeführt werden und die sicher trotz seiner satirischen Überspitzung auf Realität beruhen. Nachdem man den Körper des Toten auf die Prothesis vorbereitet hat (waschen, salben, bekleiden, schmücken 11), folgen Wehrufe und das Heulen der Frauen, Tränen, das Schlagen an die Brust, das Reißen der Haare und blutige Wangen (οἰμωγαὶ δὲ ἐπὶ τούτοις καὶ κωκυτὸς γυναικῶν καὶ παρὰ πάντων δάκρυα καὶ στέρνα τυμτόμενα καὶ σπαραττομένη κόμη καὶ φοιμισσόμενα παρειαί ... Luct. 12¹⁷⁵). Außerdem zerreißt man mancherorts auch seine Kleider und streut sich Asche aufs Haupt (... καὶ που καὶ ἐσθῆς καταρρήγνυται καὶ κόνις ἐπὶ τῇ κεφαλῇ πάσσεται, καὶ οἱ ξῶντες οἰκτροτέροι τοῦ νεκροῦ ... 12). Die Lebenden sind beklagenswürdiger als der Tote, denn sie wälzen sich auf dem Boden und schlagen den Kopf auf die Erde, während dieser schön herausgeputzt auf seiner Kline liegt (... οἱ μὲν γὰρ χαμαὶ κυλινδοῦνται πολλάκις καὶ τὰς κεφαλὰς ἀράτουσι πρὸς τὸ ἔδαφος, ὁ δ’ εὐσχήμων καὶ καλὸς καὶ καθ’ ὑπερθολὴν ἐστεφανωμένος ὕψηλός πρόκειται καὶ μετέωρος ὥσπερ εἰς πομπὴν κεκοσμημένος ... 12). Nun treten Mutter und Vater an den Toten heran, umarmen ihn und sprechen ihn an (περιχυθεὶς αὐτῷ; φωνὰς 13); wenn der Tote sprechen könnte, würde er dann zu seinem Vater sagen, der Alte solle nicht so schreien

¹⁷¹ Dieser Bereich ist allerdings stark verstümmelt (362-637).

¹⁷² Nach dem Kontext könnte diese Aktion vor den Türen, also außerhalb des Hauses, stattfinden: κοπτόμεθα πρὸ τῶν θυρῶν.

¹⁷³ Vgl. die Nennung der Freunde in Vers 363.

¹⁷⁴ Auch hier wäre es möglich, an eine Aufführung dieser Gestik vor den Türen, also außerhalb des Hauses zu denken.

¹⁷⁵ Hame 1999, 45 betrachtet alle diese Aktionen als typisch für eine unformale Klage, wie sie nur von Verwandten des Toten durchgeführt wird, und nicht für eine formale Klage von professionellen Klagenden. Wenn ich diese Autorin richtig verstehe, führen letztere Personen gedichtete, vorbereitete Klagen auf und sind nur mit der formalen Klage verbunden; sie führt dies jedoch nicht ausdrücklich aus.

und aufhören, sich die Haare auszuraufen und das Gesicht zu zerkratzen (τὶ κέκραγας ... παῦσαι τιλλόμενος τὴν κόμην καὶ τὸ πρόσωπον ἐξ ἐπιπολῆς ἀμύσσων 16). Direkt mit (den) Frauen ist also nur das Heulen und Wehklagen verbunden, die anderen Rufe und Tränen sowie die Gesten scheinen hier allgemein von allen Anwesenden ausgeführt zu werden.

c) Lautäußerungen und Musik

In den historischen Quellen finden sich auch einzelne Verweise auf Lautäußerungen während der Prothesis. In der bereits mehrfach genannten Menander-Stelle wird von den Anwesenden "Chairestratos ist gegangen" gerufen (βοῶμεν οἴχεται Χαιρέστρατος *Aspis* 343f.¹⁷⁶). Aus dem Kontext im Stück könnte man schließen, daß dieser Ruf im Freien stattfindet¹⁷⁷. Das Jammern von Angehörigen überliefert auch die Rede des Libanios (οἱ δὲ προσήκοντες ὀλοφύρωνται *Lib. Decl.* 26,49¹⁷⁸). Lukian ist hier sehr ausführlich, wenn er Wehrufe, das Heulen/Wehklagen der Frauen (der Familie?) und die Tränen der Familienmitglieder aufzählt (οἰμωγαὶ δὲ ἐπὶ τούτοις καὶ κωκυτὸς γυναικῶν καὶ παρὰ πάντων δάκρυα *Luct.* 12). Außerdem sprechen die engsten Familienmitglieder den Toten an und beklagen in ihrer Rede ihren Verlust (φωνὰς 13). Alle diese Aufführungen, zumindest das Jammergeschrei und das Schlagen der Brust, wurden offenbar von der Musik des Aulos begleitet, wie sich der Rede des Toten entnehmen läßt (τί δέ με ὁ κωκυτὸς ὑμῶν ὀνήσει καὶ ἡ πρὸς τὸν αὐλὸν αὕτη στερονοτυπία *Luc. Luct.* 19). Daß gewisse Klagen aufgeführt worden sind, belegen zwei Quellen, die deren Verbot überliefern. So spricht Platon in seinen Gesetzen 947b-d von den Protheseis der öffentlichen Beamten, der *euthynoi*, die ohne *thrénoi* und Wehklagen stattfinden sollen (θρήνων δὲ καὶ ὀδυρομῶν χωρὶς); mit welchen Personen diese verbunden sind, erwähnt er leider nicht. Dafür soll von 15 Mädchen und Jungen, die um die Kline des Toten herumstehen, eine Hymne gesungen werden. Diese Threnoi und Wehklagen waren also in irgendeiner Form Bestandteil vermutlich des privaten Begräbnisses, auch wenn Platon hier vom Wunschgedanken geleitet ist. Zudem verbot nach Plutarch schon Solon das θρηνεῖν πεπονημένα (*Sol.* 21,6), doch bleibt hier offen, zu welchem Zeitpunkt und von wem dies aufgeführt wurde¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Der Sklave Daos spricht immer von ‚wir‘, so daß er sich selbst offensichtlich mit einschließt. Genauer wird die Gesellschaft jedoch nicht differenziert (vgl. jedoch Vers 363 die Nennung von Freunden).

¹⁷⁷ Vor den Türen, also im Freien, wie auch das Sich-Schlagen (s.o.): βοῶμεν οἴχεται Χαιρέστρατος <καὶ> κοπτόμεθα πρὸ τῶν θυρῶν 343f. Allerdings handelt es sich um eine simulierte Prothesis, einen fiktiven Tod, mit dem verschiedene Eheschließungen verhindert bzw. beeinflußt werden sollen. Es wäre durchaus möglich, daß der Zweck dieses Ausrufes darin besteht, den Tod lauthals zu verkünden, zumal es keine weitere Quelle für einen solchen Ruf gibt (vgl. allerdings *Eur. Alc.* 402f., s. im Folg.).

¹⁷⁸ Wie sollte der Tote nicht glücklich sein, der auf der Kline ruht und vom Schlagen der Frauen und vom Jammern seiner Angehörigen nichts hört.

¹⁷⁹ Zum Begriff s. *RE II A* (1936) 596f. s.v. θρηῆνος (Maas).

3. Die Prothesis in den Tragödien

a) Teilnahme

Trotz der zahlreichen Verweise auf viele Elemente der Bestattungsriten führt die Tragödie die Prothesis auf der Bühne nicht vor. Die Prothesis wird nur einmal erwähnt, nämlich in Euripides' Alkestis 663f.: da Admetos auf seinen Vater schlecht zu sprechen ist, weil dieser nicht für ihn sterben wollte, sagt er zu ihm, er solle neue Kinder bekommen, die seinen Körper für die Bestattung vorbereiten und ihn aufbahren (περιστελοῦσι καὶ προθήσονται 664). Aus dieser Stelle ist also nur zu erfahren, daß die Kinder für die Vorbereitung zu sorgen, sie durchzuführen und die Prothesis einzuleiten haben. Einen indirekten Verweis könnte im selben Stück die Stelle liefern, in der Alkestis, allerdings noch lebend, gebadet und bekleidet, auf die Bahre gebettet wird, da sie selbst nicht mehr stehen kann (Eur. Alc. 266f.). Zugegen sind ihr Mann Admetos, ihre beiden Kinder und der Chor¹⁸⁰.

b) Gesten und körperlicher Ausdruck

Da die Prothesis in den griechischen Tragödien nicht zur Darstellung kommt, lassen sich auch keine Hinweise zu den Verhaltensweisen der Anwesenden bei der Prothesis gewinnen. Nur der Sohn der Alkestis, Eumelos, berührt die Lippen seiner toten Mutter, nachdem sie auf dem Bett gestorben ist, und er klagt dabei und ruft sie an (καλοῦμαι σ' ὁ σὸς ποτὶ σοῖσι πίπνων στόμασιν νεοσσός Eur. Alc. 402f.)¹⁸¹.

c) Lautäußerungen und Musik

Dasselbe gilt für die lautlichen Äußerungen. Einzig der Sohn der Alkestis klagt an der Kline seiner toten Mutter (Eur. Alc. 393ff. 406ff.); das darauf folgende Chorlied, das auch an der Bahre gesungen wird, ist ein Lob auf die Verstorbene (435ff.).

C) Das Umfahren und Umlaufen der Toten

An dieser Stelle im Bestattungsablauf berichten nur die homerischen Epen von dieser Handlung der Hinterbliebenen. Hier sind es aber ausschließlich die Gefährten der Toten, denn in beiden Fällen geschieht dies im Kriegslager. So umfahren Achilleus und seine Myrmidonen den toten Patroklos nach der Schlacht, in der Achilleus Hektor tötete (Il. 23,6-16). Sie fahren in voller Kriegsausrüstung dreimal klagend und weinend um den Toten herum (κλαίωμεν 9,

¹⁸⁰ Vgl. Eur. Hel. 1261, wo eine hergerichtete Bahre für die symbolische Bestattung des ‚toten‘ Menelaos gebraucht wird (λέκτρα). Astyanax wird auf Wunsch seiner Mutter Andromache von Hekabe im Lager der Achaier in den Schild des Vaters gebettet und dann darin bestattet: Eur. Tro. 1141-1143. 1221-1225.

¹⁸¹ Einen gewissen Hinweis könnte der Chor in diesem Stück geben, der sich am Beginn des Stückes zu orientieren sucht, ob Alkestis schon verstorben ist oder nicht. Er fragt sich, ob man Gestöhn oder Schlagen der Hände oder Jammergeschrei hören könne als ein Zeichen, daß alles zu Ende sei (κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας ἢ γόον ὡς πεπραγμένον 86-88). Allerdings liegt hier Alkestis noch nicht auf der Kline, dies geschieht erst 267 auf ihren Wunsch hin.

denn das ist die ‚Ehre der Toten‘; ὄμωξαν 12; μυχόμενοι 14)¹⁸², und diese Klage erregte Thetis (γόου 14). Erst nach der schaurigen Klage sollen sie die Pferde ausspannen und Nachtmahl halten (ῥολοῖο τεταρπόμεσθα γόοιο 10)¹⁸³. Auch für den toten Achilleus wird diese Ehrenbekundung berichtet (Od. 24,68-70). Hier umfahren *und* umlaufen die Achaier seinen brennenden Scheiterhaufen; von einer Anzahl der Runden und über Klagen oder Weinen wird nichts gesagt.

D) Die Ekphora

1. Die Ekphora in den Epen

a) Patroklos

Teilnahme

Von Homer wird nur die Ekphora des Patroklos detailliert beschrieben (Il. 23,128-137). Nachdem am Strand Holz in großen Mengen zusammengetragen worden war, befiehlt Achilleus den Myrmidonen, sich zu rüsten und die Pferde vor die Wagen zu spannen. Die Wagen werden bestiegen und an die Spitze des Zuges gestellt, dahinter folgt viel Fußvolk, insgesamt sind es Tausende. Achilleus und die Myrmidonen sind als die am engsten mit Patroklos verbundenen Personen herausgehoben, doch nehmen auch die anderen Achaier mit ihren Führern an der Ekphora teil. In ihrer Mitte tragen die Gefährten den Toten (φέρων Il. 23,134). Dabei bleibt allerdings unklar, ob ἐν μέσοισι ’zwischen Wagen und Fußgängern’ oder ’unter den Fußgängern’ bedeutet¹⁸⁴.

Gesten und körperlicher Ausdruck

Die Gefährten tragen den Leichnam des Patroklos, und sie bedecken den Toten mit Haaren (Il. 23,135f.). Dies wird inmitten des Transportablaufes berichtet, so daß zu vermuten ist, daß diese Handlung zur Ekphora gehört; aus praktischen Überlegungen wäre es jedoch ebenso einleuchtend, daß sie vorher oder nachher vorgenommen wurde¹⁸⁵. Besonders nahe ist wieder Achilleus dem Toten: er hält hinten trauernd (ἀχνύμενος Il. 23,137) das Haupt seines Freundes (Il. 23,136f.).

¹⁸² Dieser muß sich allerdings in Achilleus‘ Zelt befinden, denn es wird nichts über einen Transport des Toten nach draußen gesagt. Andronikos 1968, 15 bietet eine Erklärung: Homer verband hier Sitten zweier verschiedener Epochen ohne Rücksicht auf formale innere Widersprüche.

¹⁸³ Vgl. Il. 24,14-22: Achilleus schleift den toten Hektor dreimal um Patroklos‘ Grab.

¹⁸⁴ Vgl. auch Andronikos 1968, 18 Anm. 88. Homer läßt offen, ob Patroklos während der Ekphora noch auf dem Bett lag, auf das sie ihn gebettet hatten (Il. 18,352); dennoch erscheint auf dem Scheiterhaufen eine Kline (Il. 23,171). Andronikos vermutet ebd. eine leichte Trage, denn als der tote Patroklos vom Schlachtfeld getragen wird, nennt Homer hier ein φέρτρον (wenig vorher noch λέχος genannt), und dieses Wort verwendet er nur dieses eine Mal (Il. 18,236). Das vom selben Stamm im Neugriechischen gebildete φέρετρον bedeutet ebenfalls Bahre. Zum Begriff *phértron* s. auch Hame 1999, 28f. Sie schließt aus den Quellen, daß dies ein besonderer Typ von Kline war, welcher für den Transport des Toten zum Bestattungsort reserviert war.

¹⁸⁵ Achilleus schert sich sein Haar erst am Verbrennungsplatz (141f.). Zum Abschneiden der Haare s. oben unter A 3 b).

b) Hektor**Teilnahme**

Auf das Hinaustragen von Hektors Leichnam nach der Beklagung wird nur kurz hingewiesen (Il. 24,785ff.). Die Schilderung der Einzelklagen der Frauen der Familie bei Hektors Prothesis endet ziemlich abrupt mit Priamos' Aufforderung an die Trojaner, Holz zu holen. Nach neun Tagen Holzsammeln tragen sie Hektor am Morgen des zehnten hinaus (Il. 24,786); mit ‚ihnen‘ sind hier offenbar die Troer gemeint, die Priamos in Vers 778 anspricht. Hier sind vermutlich auch die Frauen mit eingeschlossen, da sich in Vers 789 das Volk (λαός) auch um den Scheiterhaufen versammelt, um ihn zu löschen¹⁸⁶.

In gewisser Weise erscheint aber auch die Fahrt des Leichnams vom Zelt des Achilleus als eine Ausfahrt, denn er wird für seine Rückkehr von den Dienerinnen des Achilleus gewaschen, gesalbt, bekleidet und dann auf ein Lager gebettet sowie auf ein Maultiergespann gehoben (Il. 24,587ff.)¹⁸⁷. Heimlich in der Nacht, unter Führung von Hermes, bringen ihn Priamos und sein Herold nach Troja (679ff.), wo sie von den klagenden Angehörigen und dem Volk empfangen werden.

Lautäußerungen und Musik

Diejenigen, die den Leichnam Hektors hinaustragen, vergießen dabei Tränen (ἐξέφερον, δάκρυ χέοντες Il. 24,786). Danach wird der Tote gleich auf den Scheiterhaufen gelegt, womit die Bestattung beginnt.

2. Die Ekphora in den historischen Quellen

Eine große Anzahl antiker Texte überliefert den Begriff Ekphora im Zusammenhang des griechischen Bestattungsablaufes¹⁸⁸. Damit verhält es sich hier genau entgegengesetzt zur Prothesis, die in den Schriftquellen fast nicht erwähnt wird.

a) Teilnahme

Zur Teilnahme an der Ekphora geben die historischen Quellen verschiedene Auskünfte¹⁸⁹. Solon regelte die Anwesenheit offenbar nur für Frauen, denn für diese gilt, daß solche unter

¹⁸⁶ Vgl. auch Hektors Bitte an Achilleus vor seinem Tod, er möge seinen Leichnam zurückzugeben, damit ihn die Troer und die Frauen der Troer verbrennen können (Il. 22,337-343).

¹⁸⁷ Daß dieses den Toten trägt, wird zweimal erwähnt: Il. 24,697. 702.

¹⁸⁸ Dabei hat er nicht immer die Bedeutung des Zuges zum Grab, doch werden im Folgenden nur solche Passagen näher betrachtet. Vgl. zum Begriff Hame 1999, 47-51: manchmal werde er allgemein als ‚Bestattung‘ verwendet und bezeichne die Riten, die am Tag der Bestattung ausgeführt wurden, welche auch einen Zug zum Grab enthielten (offensichtlich nur in späteren Quellen, als sie die hier zu betrachtende Zeit betreffen). An anderen Stellen erhält man Informationen über die spezifischen Merkmale der Ekphora (offensichtlich als Ausfahrt des Toten) und bestimmte Handlungen oder Vorgänge, die mit ihr in Verbindung stehen (Ekphora und Zeitpunkt, die Möglichkeit eines vorbereitenden Opfers, bevor sich die Teilnehmer auf den Weg zum Grab begeben [*prospbagion/prospbagma*], ein Gruß an die Toten, bevor sie ihre ‚letzte Reise‘ beginnen, die Transportmittel, Anwesende, deren Kleidung, Reihenfolge und Tätigkeiten, zum Grab gebrachte Dinge).

60 Jahren und diejenigen, die nicht mindestens Cousinen zweiten Grades oder Enkelinnen waren, dem Toten nicht folgen durften (ἀκολουθεῖν Demosth. Mak. 43,62). Das bedeutet, daß von jetzt an nur die engere weibliche Verwandtschaft die Ekphora begleiten durfte, und auch nicht-verwandten Frauen war die Teilnahme weitgehend eingeschränkt; es könnte also vorher anders gewesen sein¹⁹⁰. Eine Frau, nämlich die Ehefrau des Euphiletos, hat jedenfalls an der Ekphora von dessen Mutter teilgenommen (Lys. Eratosth. Ap. 7f.). Euphiletos, der Eratosthenes wegen Ehebruchs tötete, erklärt, alles habe damit begonnen, daß dieser seine Frau bei der Ekphora seiner Mutter sah. Die Anwesenheit des Eratosthenes bleibt allerdings unklar, er könnte Teilnehmer oder aber auch Beobachter gewesen sein¹⁹¹. Daß Freunde des Toten bei der Ekphora präsent waren, belegt ein Fragment des Aristophanes (fr. 644b), ihm ist jedoch nichts über deren Anzahl zu entnehmen. Einige späte Textstellen legen nahe, daß eine beträchtliche Menge an Teilnehmern vorhanden sein konnte, ohne diese jedoch genauer zu spezifizieren¹⁹². Im Gegenzug ist es auch möglich, Familienmitgliedern und Freunden die Teilnahme an der Ekphora bzw. sogar deren Durchführung zu verweigern (Lys. Eratosth. 87f.; Aischin. Ktes. 3,235). Im ersteren Fall werden sowohl der Bruder, also Lysias, und Freunde ferngehalten, im zweiten allgemein diejenigen, die ihre Teilnahme an Ekphora und Bestattung gewünscht hätten; hier geht es jedoch um das Begräbnis von Verurteilten. Diese beiden Gerichtsreden machen deutlich, daß das Verwehren der Teilnahme an der Ekphora als unangemessen und vom normalen Handlungsablauf abweichend betrachtet wurde und daß die Herrschenden auf diese Weise sowohl die Toten als auch die Lebenden mißachteten. Indirekte Hinweise geben noch die Gerichtsreden, in denen von Erbschleicherei die Rede ist. Vielfach versuchten entfernte Verwandte, sich durch die Teilnahme an der Ekphora ein Erbe zu

¹⁸⁹ Zum Zeitpunkt der Ekphora am dritten Tag (1. Tod, 2. Prothesis, 3. Ekphora) und hier sehr früh am Morgen vor Sonnenaufgang Demosth. Mak. 43,63 (Solon); Aristoph. Lys. 612f.; Plat. leg. 959a-960a; Cic. leg. 2,66 (Demetrios von Phaleron); vgl. Hame 1999, 51-53; vgl. auch ebd. 60 Anm. 19. Dagegen ist die Ekphora für die *euthynoi* im frühesten Morgengrauen zu beginnen (Plat. leg. 947c), nach Hame 1999, 52 Anm. 7 wahrscheinlich am Tag der Prothesis. Bei den Staatsbegräbnissen der Athener ist dagegen eher eine passende Tageszeit anzunehmen: R. Stupperich, Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen (1977) 32. - Daß die Ekphora aber nicht immer unbedingt im Dunkeln stattgefunden haben muß bzw. daß Ekphorai gesehen werden konnten, könnten zwei Passagen aus dem 4. und 3. Jh. belegen. Apollodoros, ein Komiker aus Gela, meint, wenn er heute die Ekphora eines alten Mannes sehe, schreie er, denn er sei jetzt in einem entsprechenden Alter (App. Carystius vel Apollodoros Gelous fr.). Theophrast reinige sich immer, wenn er in eine Ekphora gelaufen war (Theophr. char. 16,2). Vgl. zur Ekphora Hame 1999, 65-67 zu den Gegenständen, die zum Grab gebracht wurden bzw. mitgebracht werden durften bzw. sollten.

¹⁹⁰ Dieselbe Auswahl galt für Besuche im Haus der trauernden Familie während der Trauerzeit oder an Grabmälern zu Totenklage oder Opfern: Engels 1998, 82 (unklar formuliert). Im Gesetz von Keos ist eine ähnliche Klausel enthalten, die den Verwandtschaftsgrad von Hinterbliebenen und Verstorbenen betrifft. Wenn die Bestattung vorbei war, durften nur diejenigen Frauen, die als verunreinigt betrachtet wurden, das Haus des Toten wieder betreten (24-29). Genannt werden die Mutter, die Ehefrau, Schwestern, Töchter und maximal fünf andere Frauen. In dieser Inschrift gibt es keine Bestimmungen, die die Teilnahme an der Ekphora nach Alter oder Beziehungsgrad regeln würden. Das könnte bedeuten, daß die Teilnahme für alle Frauen jeden Alters möglich war oder daß es Traditionen und Konventionen gab, die nicht eigens schriftlich festgehalten bzw. vorgeschrieben werden mußten, da man sich an sie hielt.

¹⁹¹ Wenn er teilnahm, dann als ein Nicht-Verwandter; das war nicht notwendigerweise rechtswidrig, da Solons Gesetzgebung offensichtlich weder Alter noch bestimmte Beziehungen für Männer fordert (Demosth. Mak. 43,62-66).

¹⁹² Lys. fr. 4,4f., wiederholt von Athen. Deipn. 13 Kaibel 9513,612C-F; Hesych. lex. pi 1564 s.v. περιαιγάλλειν; Sch. Eur. Alc. 96; Sch. Aristoph. Eccl. 926.

sichern¹⁹³. Insgesamt werden in den historischen Quellen die Personen, die die Ekphora begleiten, in ihrer Beziehung zum Verstorbenen kaum näher spezifiziert (vgl. auch unten bei der Reihenfolge des Zuges).

Umfangreich sind die Erwähnungen öffentlicher Totentransporte. Die Ekphorai prominenterer Personen werden von zahlreichen Teilnehmern begleitet¹⁹⁴, doch ist auch hier bis auf ein Beispiel nie genauer ausgeführt, welche Menschen genau anwesend sind und in welcher Beziehungen sie zum Toten stehen; dieses spricht vom Idealfall. Nur Platon zählt verschiedene Personengruppen auf und weist ihnen auch gleich einen bestimmten Platz im Zug zu. Zuerst gehen Jünglinge in Militärtracht, dann folgt die Kavallerie mit Pferden, Hoplitern mit Waffen und dann der Rest in ähnlicher Weise (τοὺς ἄλλους ὡσαύτως leg. 947b-d). An der Front (also vor der Kline?) und um die Kline herum (περὶ αὐτὴν τὴν κλίνην) singen die Knaben das übliche Lied (τὸ πατριον μέλος), und die Mädchen folgen hinter der Kline (ἐξόμισθεν) mit vielen Frauen (γυναῖκες) jenseits des Alters, in dem sie Kinder gebären können. Ihnen schließen sich Priester und Priesterinnen an. Von Beziehungen zum Toten spricht Platon jedoch nicht. Er scheint jüngere Frauen, die noch Kinder zur Welt bringen können, auszuschließen. Beachtenswert ist der Umstand, daß es sich hierbei um die Bestattung von Beamten innerhalb eines idealen Staates handelt, und es wäre daher denkbar, daß Platons Wunschgedanken im Rahmen seiner Philosophie bewußt gegen die tatsächliche Bestattungspraxis gerichtet sind (vgl. auch die Durchführung der Prothesis der *euthynoi*). Bei den Staatsbegräbnissen der Gefallenen kann zumindest jeder das Geleit geben, der es möchte, ob Angehöriger oder Fremder, während von den Frauen wohl nur die Angehörigen zugelassen waren, die dann auch am Grabe wehklagen konnten (Thuk. 2,34). Pausanias nennt für die Ekphorai der spartanischen Könige und Beamten noch explizit die Teilnahme der messenischen Frauen und Männer (Paus. 4,14,4f.)¹⁹⁵.

Für die Anordnung der Personen in den privaten Ekphorai gibt es ebenfalls nur einen Hinweis¹⁹⁶. Demosthenes schreibt, nach Solon sollten die Männer davor (πρόσθεν), die

¹⁹³ Vgl. Is. 4,7f. 4,19; 8,21-24. 8,32. 8,38-39. Außerdem ist mit dem Recht, zu erben, auch die Pflicht, zu trauern, verbunden. Vgl. auch Luc. DMort. passim zu jungen Leuten, die durch anbietendes Verhalten alter Menschen Geld zu erben trachten.

¹⁹⁴ Plut. Sol. 6,1-5: Solons Sohn; Diod. 11,38,2-5: Gelon von Syrakus; Diod. 16,90,1: Timoleon von Korinth; Plut. Tim. 39,3: Timoleon, vgl. Lys. Eratosth. 88; Plat. leg. 947c-d: *euthynoi*. Vgl. auch die Geschichte, in der Delphine nahe neben denjenigen auftauchen, die Koiranus zum Grab trugen (dem Historiker Phylarchos, 3. Jh., zugeschrieben, bei Athen. Deipn. 13 Kaibel 8513,606E-F überliefert, vgl. dazu Ael. NA 8,3).

¹⁹⁵ Sie wurden von den Spartanern gezwungen, in dunkler Kleidung an den Ekphorai dieser Toten teilzunehmen und mitzuklagen (δεσπότης οἰμώζοντες), die Nichtbeachtung wurde bestraft.

¹⁹⁶ Die Toten wurden vor allem getragen, doch nennen Plut. Sol. 21,5 einen Karren und das Gesetz von Keos A 6f. 13f. eine Kline, die wieder zurückzubringen ist. Am häufigsten wird der Begriff νεκροφόρος und manchmal auch das Verb νεκροφορέω verwendet: Aristoph. Ran. 170. 174; Sch. Aristoph. Ran. 174; Inschrift von Delphi 13-17; Plat. leg. 947c; Plut. Timoleon 39,2-3. In den beiden letztgenannten Fällen handelt es sich um öffentliche Begräbnisse (*euthynoi*; Tim. von Korinth; zu diesem s. auch Diod. 16,90,1). Bei Plut. Phoc. 37,1-5 trägt ein gewisser Konopion den Körper des Phokion, der von seinen Freunden nicht bestattet werden darf, aus der Stadt Eleusis hinaus und verbrennt ihn - allerdings gegen Bezahlung (ὑπουργεῖν εἰδισμένος τὰ τοιαῦτα μισθοῦ). Dies ist für Hame 1999, 57f. der einzige klare Nachweis für

Frauen dahinter gehen (ὄπισθεν Demosth. Mak. 43,62). Dabei bleibt aber die Beziehung der beiden Gruppen zum Toten unklar¹⁹⁷, und es wird auch nicht zwischen den Familienangehörigen unterschieden. Möglicherweise war auch die Trennung der Geschlechter wichtig.

b) Gesten und körperlicher Ausdruck

Über irgendwelche Verhaltensweisen, die während der Ekphora dem Ausdruck von Klage oder Trauer dienten, schweigen die Schriftquellen mit Alltagsbezug. Neben dem Unterbinden des θρηνεῖν πεποιημένα (s.u.) hat Solon auch das κοπτομένων (Sich-Schlagen) verboten (Plut. Sol. 21,6), doch ist in beiden Fällen nicht überliefert, in welchen Abschnitt des Bestattungsablaufes es gehört und von wem es ausgeführt wurde. Ebenso unsicher in der Einordnung in den Prozeß bleibt ein Hinweis auf ein ‚Grüßen des Toten‘¹⁹⁸. Das Scholion zu Eur. Alc. 768 spricht davon, daß es bei der Ekphora geschah (οὐ γὰρ παρὼν ὄμωξα σὸν, πάτερ, μόρον οὐδ’ ἐξέτεινα χεῖρα ἐπ’ ἐκφορᾷ νεκροῦ Worte des Orestes Z. 3f.; ἔθος γὰρ ἦν ἐκτεῖναι τὰς χεῖρας ὅταν ἐκφορᾷ νεκροῦ γίνηται Z. 6f.), weitere Hinweise hierzu gibt es jedoch nur aus der Tragödie (Aischyl. Choeph. 9¹⁹⁹; Eur. Alc. 741-6. 768²⁰⁰).

c) Lautäußerungen und Musik

Offensichtlich waren die Leichenzüge von einigem Lärm begleitet, denn die historischen Quellen berichten von Anweisungen, daß der Transport in Stille vor sich gehen solle, nicht nur in Athen (Plat. leg. 959e-960a)²⁰¹, sondern auch außerhalb (Gesetz von Keos A 10-12; Inschrift von Delphi C 33). Bei letzteren gemahnt sogar ein Zusatz, daß es bis zum Grab kein Wehklagen geben solle (στοτυζόντων C 35). Bei Platon dürfen die Teilnehmer außerhalb des Hauses weder θρηνεῖν (einen *thrēnos* singen) noch φωνὴν ἐξαγγέλλειν (laut schreien), noch dürfen sie φθέγγεσθαι (einen Schrei ausstoßen/die Stimme erheben), während der Tote durch die Straßen getragen wird. Interessanterweise scheinen Solons Anordnungen die Lautäußerungen bei der Ekphora nicht betroffen zu haben.

die Existenz von professionellen Trägern und Bestattern, doch sind diese an bestimmte Bedingungen gebunden. Zur Art und Weise des Transportes des Toten in den historischen Quellen s. auch Hame 1999, 55-58.

¹⁹⁷ Entweder befinden sich beide vor dem Toten, oder die Frauen oder aber beide hinter der Totenbahre. Zwei weitere Quellen könnten für die Position beider Gruppen hinter dem Toten sprechen. Von Lysias wird dasselbe Wort benutzt, um zu beschreiben, wie die Ehefrau des Euphiletos der toten Schwiegermutter folgt (ἀκολουθεῖν Lys. Eratosth. Ap. 8), so daß angenommen werden kann, daß sie sich wie die anderen weiblichen Teilnehmer hinter der Kline getrennt von ihrem Ehemann befindet: Hame 1999, 62f. Möglicherweise ist dann auch anzunehmen, daß die anderen weiblichen Teilnehmer ebenfalls hinter der Toten folgen. Die zweite Quelle ist die bereits genannte Stelle bei Plat. leg. 947b-d, bei dem die Mädchen und Frauen jenseits des gebärfähigen Alters hinter der Kline folgen.

¹⁹⁸ Hame 1999, 55 nimmt dies als der Ekphora vorausgehend, vielleicht sogar die Ekphora initiiierend an.

¹⁹⁹ Orestes bedauert, daß ihm dies am Grab seines Vaters nicht möglich war.

²⁰⁰ Als sich der Zug in Bewegung setzt, grüßt der Chor die tote Alkestis (741-6, χαῖρε 743). Der Diener bedauert, daß er ἦ δ’ ἐκ δόμων βέβηκεν, οὐδ’ ἐφεσπόμην οὐδ’ ἐξέτεινα χεῖρ’, ἀποιμώζων ἐμὴν δέσποιναν (767-769). Zur Ekphora in den Tragödien s. im Folg.

²⁰¹ Möglicherweise geht auch Solons Verbot der vorbereiteten Threnoi in diese Richtung (Plut. Sol. 21,5).

Neben diesen Anweisungen, daß die Leichenzüge in Stille abzulaufen haben, legen Einzelhinweise aus den Schriftquellen nahe, daß an dieser Stelle des Bestattungsablaufes Musik gespielt bzw. *thrēnoi* gesungen wurden. In einer Passage des 4. Jhs. ist die Begleitung der Ekphora durch Musik nachgewiesen. Athenaios überliefert nach dem Historiker Poseidonios, daß Harpalos seine Kurtisane Pythionike zu ihrem Grab mit einem großen Chor, allen Arten von Musikinstrumenten und Musikgruppen eskortierte (Deipn. 13), doch wurde dieses Ereignis insgesamt mit großem Pomp begangen. Platon erwähnt in seinen Gesetzen gemietete Musiker, die den Toten mit karischer Musik zum Grab begleiten (μεμισθούμενοι καρικῆ τιμῆ μούσῃ 800e)²⁰². Weder Platon selbst noch der Scholiast zu dieser Stelle²⁰³ geben an, ob diese Musiker weiblich oder männlich oder ob hier gar beide Geschlechter vertreten waren. Bei letzterem werden sie als Sänger von *thrēnoi*/*thrēnodien* bezeichnet, die auch andere Tote besingen. Hesychios schreibt in seinem Eintrag zu den ‚Karischen Frauen‘ ebenfalls, daß sie *thrēnoi*/*thrēnodien* sangen und die Toten zu den Gräbern/Bestattungen und die Grabriten begleiten (Lex. kappa 824 s.v. Καρίναι)²⁰⁴. Weder für die karische Musik noch für die *thrēnodien* lassen sich den genannten Passagen Hinweise zu Beschaffenheit und Inhalt entnehmen²⁰⁵. Wenn nun die karische Musik, die Platon nennt, ein *thrēnos* (oder ein vorbereiteter Threnos) war, der von einem Chor karischer Frauen aufgeführt wurde, wäre es möglich, daß Solons Verbot von *θρηγεῖν πεποιημένα* (Plut. Sol. 21,6) zu dieser Zeit nicht mehr gültig war²⁰⁶. Bei den Ekphorai der *euthynoi*, deren Zugordnung er angibt (leg. 947b-d, s.o.), möchte Platon jedenfalls, daß vor und um die Kline herum die Jungen das traditionelle Lied singen (τὸ πάτριον μέλος)²⁰⁷.

3. Die Ekphora in den Tragödien

Bei den Aufführungen der Tragödien auf der Bühne ist zu unterscheiden zwischen tatsächlich gezeigter Handlung und Geschehen, das nur berichtet oder angedeutet wird. Befindet sich ein Toter auf der Bühne, so wird er für die entsprechenden Vorbereitungen (Prothesis bzw.

²⁰² Innerhalb der Diskussion der Chormusik belegt er das Mieten von ‚auswärtigen‘ Sängern durch die Athener mit diesen Beispielen.

²⁰³ Scholia Plat. leg. 800e: Καρικῆ. τῆ θρηνώδει δοκοῦσι γὰρ οἱ Κᾶρες θρηνωδοί τινες εἶναι καὶ ἀλλοτρίους νεκροὺς ἐπὶ μισθῷ θρηγεῖν. τινὲς δὲ ἐξήκουσαν τῆ βαρβάρῳ καὶ ἀσαφεῖ, ἐπειδὴ οἱ Κᾶρες βαρβαρόφωνοι.

²⁰⁴ Καρίναι· θρηνωδοὶ μουσικαί, αἱ τοὺς νεκροὺς τῷ θρήνῳ παραπέμπουσαι πρὸς τὰς τὰφας καὶ τὰ κήδη. παρελαμβάνοντο δὲ αἱ ἀπὸ Καρίας γυναῖκες. Zu Übersetzung und Bedeutung von κηδεία, κηδος und ταφή vgl. Hame 1999, 68-71.

²⁰⁵ Auch Menander muß ein Stück mit dem Titel Καρίνη (‚Die Frau aus Karien‘) geschrieben haben, wie Athenaios überliefert (Hdt. 6,58), doch ist von seinem Inhalt nichts mehr bekannt.

²⁰⁶ Hame 1999, 65.

²⁰⁷ Auf begleitende Musik könnte noch eine Passage bei Cicero hinweisen. Er erwähnt für die römischen Grabriten zehn Flötenbläser als die oberste Grenze (*decem tibicines*), die, wie er selbst sagt, auf einem solonischen Gesetz basiere. Allerdings bleibt hier unklar, auf welchen Abschnitt des Bestattungsablaufes Cicero verweist, so daß auch ihre Verwendung in solonischer Zeit nicht zu bestimmen ist; dort kann es eine musikalische Begleitung des Zuges gegeben haben. Das Singen von *thrēnoi* muß zumindest nach der Gesetzgebung sehr eingeschränkt gewesen sein, da ja das *θρηγεῖν πεποιημένα* untersagt worden war (Plut. Sol. 21,6).

Bestattung) weggebracht. So wie die Prothesis in den Tragödien nicht vorgeführt wird, so bleiben auch die Hinweise auf die Ekphora fast ausschließlich indirekt.

a) Teilnahme

In einer Stelle in den Tragödien scheint die Durchführung der Ekphora direkt angewiesen zu werden (Eur. Tro. 1246²⁰⁸). Allerdings kann hier keine Ausfahrt bzw. keine Leichenzug im eigentlichen Sinne gemeint sein, denn das Ganze findet im Lager der Achäer und unter Zeitdruck statt. In einer weiteren Passage bei Euripides kündigt der Ehemann die Ekphora an (Eur. Alc. 422), der Leichnam wird von der Bühne entfernt und für die Bestattung vorbereitet, so daß die Ausfahrt entsprechend später beginnt (696ff.). Hieran nehmen Admetos selbst, die Bürger von Pherai (wohl durch den Chor der Pheraischen Greise vertreten) und Diener teil, die Alkestis tragen; die Kinder werden nicht mehr genannt²⁰⁹; als aber Pheres, sein Vater, mit Totenschmuck kommt, weist Admetos seine Teilnahme zurück (Eur. Alc. 629f.²¹⁰). Zwei Stellen bei Aischylos verweisen nur auf die Ekphora, sind aber dennoch für die Teilnehmerschaft aufschlußreich (Aischyl. Hept. 1024; Aischyl. Choeph. 430). Erstere belegt, daß eine Ausfahrt, die durch Freunde durchgeführt bzw. begleitet wird, denkbar ist und auch verweigert werden kann²¹¹. In der zweiten Passage wurden die Bürger von Mykene von der Ekphora ihres Königs Agamemnon ausgeschlossen; sie hat sicher auch nicht in angemessener Form stattgefunden²¹².

b) Gesten und körperlicher Ausdruck

Entsprechend dem Charakter der Hinweise auf die Ekphora in den Tragödien fehlen auch Beschreibungen von Gesten, die während des Leichenzuges Klage oder Trauer ausdrücken. Lediglich das ‚Grüßen‘ des Toten wird überliefert. Da hier in Verbindung mit dem Ansprechen des Toten auch eine Geste genannt wird, möchte ich diesen Vorgang an dieser Stelle besprechen. In beiden Fällen konnten die Personen diese Geste nicht ausführen (οὐδ’ ἐξέτεινα χεῖρ’ Aischyl. Choeph. 9²¹³; οὐδ’ ἐξέτεινα χεῖρ’ Eur. Alc. 768²¹⁴). Da im ersten Beispiel Orestes ἐπ’ ἐκφορᾷ νεκροῦ hinzufügt, ist diese Handlung sicher mit dem Vorgang der Ekphora zu verbinden. An einer zweiten Stelle aus Euripides’ Alkestis, nämlich als sich

²⁰⁸ Hekabe sagt zum Chor der mitgefangenen Trojanerinnen, er solle gehen und Astyanax bestatten, den sie zuvor vorbereitet hatte. Weiteres erfährt man nicht mehr, doch wenn das Hinaustragen wirklich stattfindet, ist davon auszugehen, daß Hekabe selbst ebenfalls mitgeht.

²⁰⁹ Vgl. Sch. Eur. Alc. 96: an der Ekphora der Alkestis nahmen viele Leute teil.

²¹⁰ Wörtlich wird hier die Bestattung genannt, aber die verweigerte Teilnahme ist damit auch auf die Ekphora zu übertragen. Der Grund hierfür liegt allerdings in der Handlung selbst, sonst hätte er wohl teilgenommen.

²¹¹ Am Ende des Stückes verkündet der Herold Antigone und Ismene, daß Polyneikes als einer Ekphora durch Freunde unwürdig betrachtet wurde (ἄπιμον εἶναι δ’ ἐκφορᾶς φίλον ὑπο).

²¹² Elektra nennt die Ekphora des Agamemnon armselig, weil sie ohne die Bürger abgehalten wurde (ἄνευ πολιτᾶν).

²¹³ Orestes - Agamemnon (οὐ γὰρ παρὼν ὤμωξα σόν, πάτερ, μόνον οὐδ’ ἐξέτεινα χεῖρ’ ἐπ’ ἐκφορᾷ νεκροῦ).

²¹⁴ Diener - Alkestis (ἦ δ’ ἐκ δόμων βέβηκεν, οὐδ’ ἐφροσπόμεν οὐδ’ ἐξέτεινα χεῖρ’, ἀποιμώζων ἐμὴν δέσποιναν, der Diener sagt dies zu Herakles, der zu Besuch gekommen ist).

Alkestis' Leichenzug tatsächlich in Bewegung setzt, grüßt der Chor die Tote (Eur. Alc. 741-62¹⁵. χαῖρε 743)²¹⁶, und auch Pheres, der noch Schmuck mit sich führt, grüßt die Tote, die zu Verbrennungsplatz und Grab gebracht werden soll (χαῖρε Eur. Alc. 626). Damit sind insgesamt drei verschiedene Personengruppen genannt, die diesen Gruß ausführen können: die engen Verwandten (der Sohn für den Vater, der Schwiegervater für die Schwiegertochter), der Diener für seine Herrin und die Ältesten der Stadt. Schließlich ist dieselbe Geste im Kontext der öffentlichen Bestattung von Kriegstoten überliefert (αἶρω χεῖρ' Eur. Suppl. 772¹⁷).

c) Lautäußerungen und Musik

Neben der eben besprochenen Verbindung zwischen Geste und Ansprechen des Toten gibt es keine direkten Hinweise auf lautkundliche Äußerungen während der Ekphora. Vielleicht sind zwei Stellen bei Aischylos begleitende Klagen abzulesen (Aischyl. Choeph. 430-433¹⁸; Aischyl. Hept. 1022-1024¹⁹), aber vor allem das zweite Beispiel bleibt unsicher.

E) Die Grablegung

Die Beerdigung des Toten als Teil des Bestattungsablaufes wird in den Schriftquellen gelegentlich als eigener Vorgang geschildert. In den historischen Quellen werden hierfür sogar bestimmte Nomen verwendet²⁰. In den homerischen Epen begegnet nur die Brandbestattung, in den historischen Quellen und den Tragödien ist sowohl von dieser als auch von der Körperbestattung die Rede. Die Grablegung an sich begleiten verschiedene Beigaben und Opfer. Im Folgenden liegt das Augenmerk aber auf dem Verhalten der beteiligten Personen von dem Zeitpunkt an, an dem die Ekphora am Verbrennungs- bzw. Bestattungsplatz angekommen ist.

²¹⁵ Der Inhalt dieses Gesanges könnte wenigstens teilweise den Inhalt reflektieren, der im tatsächlichen Ritus ausgedrückt wurde: Hame 1999, 147.

²¹⁶ Er wird von Admetos auch aufgefordert, die Tote zu grüßen, wie es sich gebührt, wenn sie ihren letzten Weg antritt: Eur. Alc. 609f. (ὕμεῖς δὲ τὴν θανοῦσαν, ὡς νομίζεται, προσείπατ' ἐξιοῦσαν ὑστάτην ὁδόν).

²¹⁷ Als Adrastos von einem Boten hört, daß Theseus die Körper der vor Theben Gefallenen nach Athen bringt, sagt er, er wolle ihnen entgegen gehen und αἶρω χεῖρ' ἀπαντήσας νεκροῖς, und er wolle die tränenreichen Hadeslieder singen, zum letzten Gruß an die Freunde (773f.).

²¹⁸ Elektra nennt die Ekphora ihres Vaters ärmlich, weil sie ohne die Bürger (431) und ohne Trauern stattgefunden habe (432). Aus der gleichartigen Gestaltung dieser beiden Verse könnte man auf eine Zusammengehörigkeit schließen.

²¹⁹ Ein Herold verkündet, daß Polyneikes keinen Grabhügel erhalten soll (1022), ihn sollen auch keine gellenden Klagelieder begleiten (μήτ' ὄξυμόλοιοις προνέβειν οἰμώγμασιν 1023) und auch keine Freunde aus dem Haus tragen (ἄτιμον εἶναι δ' ἐκφορᾶς φίλων ὑπο 1023).

²²⁰ Für den Akt der Bestattung des Toten und die Aktivitäten, die ihn am Grab begleiten, treten vor allem drei Substantive auf: ἡ κηδεία, τὸ κήδος und ἡ ταφή, vgl. Hame 1999, 68-72 zur Terminologie. Moderne Autoren übersetzen sie allerdings mit ‚Bestattung‘ im Sinne von ‚Bestattungsriten‘, implizieren damit alle Handlungen um den Verstorbenen vom Tod bis zur Niederlegung im Grab und sehen darin nicht mehr speziell den Akt der Bestattung als einen eigenen Ritus im Bestattungsprozeß wie Alexiou 1974, 10; Garland 1985, 21.

1. Die Bestattung in den Epen

a) Patroklos

Für die Verbrennung von Patroklos' Leichnam wird Holz aufgeschichtet. Daran sind nach dem Kontext zunächst alle, also Achaier und Myrmidonen, beteiligt (Il. 23,139). Achilleus schert sich abseits die blonden Haare (ξανθὴν ἀπεκείρατο χαίτην Il. 23,141). Er legt sie Patroklos in die Hände (152f.) und erweckt bei allen die Sehnsucht nach Klage (γόοιο 153). Fast hätten sie den ganzen Tag geklagt (ὄδυρομένοισιν Il. 154), wenn nicht Achilleus veranlaßt hätte, daß sich die Achaier zerstreuen, um das Mahl herzurichten (155-160), da der Klage nun genug sei (γόοιο 157). Nun schichten nur noch Achilleus und die Myrmidonen das Holz auf (163f.): sie werden hier die nahe Betroffenen genannt (κηδεμόνες 163). Dann legen sie bekümmerten Herzens den Toten obenauf (ἀχνύμενοι κῆρ 165), und Achilleus fügt reichlich Opfergaben hinzu (166-176)²²¹; dies alles tut er heftig/laut stöhnend (μεγάλα στεναχίζων 172). Beim Entzünden ruft er den Gefährten jammernd mit Namen (ὦμωξεν 178), grüßt ihn (χαῖρέ μοι, ὦ Πάτροκλε ... 179) und verkündet die Erfüllung seiner Versprechen (179ff.). Die Winde werden angerufen, die Flammen des Scheiterhaufens zu entfachen für Patroklos, den alle Achaier beseufzen (ἀναστενάχουσιν 211)²²². Während der ganzen Nacht, in der das Feuer brennt, ruft Achilleus, Wein spendend, die Seele seines Freundes, wie ein Vater klagt, der die Gebeine seines Sohnes verbrennt, der zum Schmerz der Eltern als Bräutigam/jung verheiratet gestorben ist (ὥς δὲ πατήρ οὔ παιδὸς ὀδύρεται ὄστ' ἄρα καίων, νυμφίου, ὅς τε θανὼν δειλοὺς ἀκάχησε τοκῆας 222). So klagt Achilleus und umschleicht den Scheiterhaufen mit häufigem Seufzen und Stöhnen (ὀδύρετο 224; στεναχίζων 225). Die Achaier löschen den Scheiterhaufen auf Achilleus Anweisung (235-238. 249-251), danach sammeln sie weinend (κλαίοντες 252) die Gebeine in ein goldenes Gefäß ein, das im Zelt mit Leinen umhüllt wird. Den Hügel errichten sie auf Achilleus' Anweisung nicht zu hoch (245-248. 255-257). Danach läßt Achilleus die Leichenspiele beginnen (257ff.)²²³. Am Vorgang der Bestattung mit allen seinen Einzelhandlungen sind demnach alle Gefährten beteiligt, doch führen die Myrmidonen und vor allem Achilleus das Meiste und Wichtigste aus. An Gesten zum Ausdruck von Klage bzw. Trauer wird das Scheren des Kopfes durch den engsten Freund des Toten genannt, und dieser erhält diese Haar bereits vor der Verbrennung als Gabe. Auch den Bestattungsvorgang und seine Bestandteile begleiten die

²²¹ Schafe, Rinder, Amphoren mit Honig und Salböl, Pferde, Hunde, Troer. Vgl. zu diesen Opfern Andronikos 1968, 25ff.

²²² So die Worte der Iris.

²²³ Zu den Leichenspielen in den Epen s. Andronikos 1968, 34-37; vgl. allgemein L. Malten, Leichenspiele und Totenkult, RM 38/39, 1923/24, 300f.; K. Meuli, Der griechische Agon. Kampf und Kampfspiel im Totenbrauch, Totentanz, Totenklage und Totenlob (1968); L.E. Roller, Funeral Games in Greek Literature, Art and Life (1971); L.E. Roller, Funeral Games in Greek Art, AJA 85, 1981, 107-119; W. Decker, Die mykenische Herkunft des griechischen Totenagons, in: E. Thomas (Hrsg.), Forschungen zur Aegaeischen Vorgeschichte. Das Ende der Mykenischen Welt, Koll. Köln 7.-8.7. 1984 (1987) 201-230; Shapiro 1991, 639ff.

(Weh)Klage, das Jammern, das Stöhnen und das Weinen aller Gefährten und vor allem des Achilleus. Bemerkenswert ist seine Anrufung des Toten, als er das Feuer entfacht.

b) Hektor

Nach neun Tagen Holzsammeln wird Hektor am Morgen des zehnten unter Tränen hinausgetragen (ἐξέφερον; δάκρυ χέοντες Il. 24,786) und verbrannt. Am Morgen versammelt sich das Volk um den Scheiterhaufen, löscht ihn mit Wein, und seine Brüder und Freunde sammeln weinend und unter Tränen (μυρόμενοι, δάκρυ 794) die Gebeine ein. Sie (nach dem Kontext am ehesten die Brüder und Freunde) legen diese in eine goldene Truhe, die mit Purpurgewändern umhüllt wird, und bestatten ihn in einer Grube unter einem Hügel (795ff.). Danach nehmen sie (nach dem Kontext möglicherweise das ganze Volk) ein Mahl zu Hektors Ehren im Hause des Priamos ein. Hier ist also das ganze Volk während des Bestattungsvorganges anwesend und aktiv beteiligt, auch wenn besonders Nahestehende, nämlich die Brüder und die Freunde, die Gebeine bergen und damit hervorgehoben sind²²⁴.

c) Achilleus

In der kurzen Schilderung von Achilleus' Bestattung erfährt man nur, daß der Leichnam nach der 17 Tage andauernden Beweinung durch Götter und Menschen am 18. Tag verbrannt wird. Agamemnons Seele beschreibt diesen Vorgang mit ‚wir‘, so daß anzunehmen ist, daß die Gefährten an allem maßgeblich beteiligt waren (Od. 24,64). Sie opfern ihm reichlich²²⁵ und umkreisen bewaffnet seinen brennenden Scheiterhaufen zu Fuß und zu Wagen (68-70). Morgens sammeln sie seine Gebeine ein, bergen sie im goldenen Gefäß mit denen des Patroklos und errichten einen großen Hügel (71ff.); darauf folgen die Leichenspiele (85ff.). - Es ist also im Zusammenhang mit der eigentlichen Bestattung des Achilleus keiner Rede mehr von Schmerzäußerungen der Hinterbliebenen.

d) Sarpedon

Nach Sarpedons Tod wird Apollon von Zeus angewiesen, den Verstorbenen, nachdem er ihn bekleidet hat, von Schlaf und Tod nach Lykien bringen zu lassen; dort werden ihn die Brüder und Verwandten bestatten, denn das ist die Ehre der Toten (Il. 16,667-683). Wenigstens diese Personen sind also Teilnehmende.

2. Die Bestattung in den historischen Quellen

a) Teilnahme

Solon verbot das Klagen an älteren Gräbern (Plut. Sol. 21,6). Da Plutarch diese Anordnung im Kontext der Bestimmungen zum Begräbnis überliefert, wird sich dieses Verbot auf die jeweils

²²⁴ Vgl. Il. 22,342f.: Hektor bittet Achilleus, seinen Leichnam zurückzugeben, damit ihn Troer und Troerinnen dem Feuer übergeben.

²²⁵ Schafe, Rinder, Honig, Öl: Od. 24,66-68.

gerade durchgeführte Bestattung beziehen; für welche Personen dieses Gebot gilt, wird nicht näher ausgeführt. Eine solche Bestimmung findet sich auch im Grabgesetz der Labyaden in Delphi (37-39), außerdem sollen sich die Anwesenden hier wieder zerstreuen; nur eigens aufgeführte Verwandte sollen zum Haus (vermutlich des Toten bzw. das, in dem die Prothesis stattfand) zurückkehren. Dabei handelt es sich um die Mitglieder des Haushalts des Toten (*homestioi*), die Verwandtschaft väterlicherseits (*patradelphoi*), die Verwandtschaft der Ehefrau (*pentheroi*), die Nachkommen (*esgonoi*) und Verschwägerte (mit Frauen der eigenen Familie verheiratet, *gambroi*; 24-28)²²⁶. Dieser verhältnismäßig weitläufige Familienkreis war dazu berechtigt, an der Bestattung teilzunehmen²²⁷, und konnte dann am frischen Grab zu klagen anheben. Diejenigen, die sich zerstreuen sollen, könnten demnach noch weiter entfernte Verwandte oder gar Nicht-Verwandte gewesen sein. Vergleichbar lautet eine Passage im Grabgesetz von Keos, die jedoch nur für Frauen gilt: es sollen nur diejenigen zum Haus (vermutlich des Verstorbenen bzw. das, in dem die Prothesis stattfand) zurückkehren, die verunreinigt sind (ὄπου ἂν [θ]άνηι, ἐπή[ν ἐ]ξενιχθεῖ, μὲ ἰέναι γυναῖκας π[ρὸς τ]ὴν οἰκίην ἄλλας ἔ τὰς μαινομένας 23-25). Diese Frauen werden auch benannt: alle sind enge weibliche Verwandte einschließlich Kinder, Töchter und Cousinen (μα[ίνεσθ]αι δὲ μητέρα καὶ γυναῖκα καὶ ἀδε[λφεὰς καὶ θυγατέρας, πρὸς δὲ ταύταις μὲ π[λέον πέ]ντε γυναικῶν, παῖδας δὲ [τῶν θ]υγ[ατρῶν κά]νεψιῶν, ἄλλον δὲ μ[ε]δένα 25-29). Für Männer scheint es hier keine Beschränkungen zu geben. Diesen Familienmitgliedern war es also auf jeden Fall möglich, an Bestattungen teilzunehmen²²⁸. Auch hier wird der Teilnehmerkreis oft größer gewesen sein, denn sonst machte diese Begrenzung wenig Sinn. In Athen galt nach Solon eine Einschränkung der Präsenz von Frauen bei der Ekphora (Demosth. Mak. 43,62). Daraus läßt sich schließen, daß weibliche Verwandte bis hin zu den Enkelinnen und Cousinen zweiten Grades sowie nicht-verwandte Frauen über 60 Jahren dann auch bei der Bestattung anwesend sein durften; für die Männer gibt es offenbar auch hier keine Einschränkungen. Bei den Staatsbegräbnissen in Athen kann dagegen jeder, der dies will, Angehöriger oder Fremder, das Geleit geben. Von den Frauen können die Angehörigen des Toten teilnehmen und am Grabe wehklagen (γυναῖκες πάρεισιν αἱ προσήκουσαι ἐπὶ τὸν τάφον ὀλοφυρόμεναι Thuk. 2,46). Ist das Grab mit Erde zugeschüttet, wird die öffentliche Lobrede gehalten, und nach einem letzten Klageruf zerstreuen sich die Anwesenden.

²²⁶ Begriffe definiert von Humphreys 1980, 99.

²²⁷ Daher ist zu vermuten, daß sie auch an der Ekphora und möglicherweise auch an der Prothesis teilnahmen.

²²⁸ Wie im Falle der Labyaden-Inschrift ist auch hier zu vermuten, daß sie ebenso bei der Ekphora und möglicherweise auch bei der Prothesis anwesend bzw. zugelassen waren. Das Gesetz schreibt auch vor, daß die Frauen vor den Männern das Grab zu verlassen haben (τὰς γυναῖκας τὰς [ι]ούσας [ἐ]πὶ τὸ κήδ[εον] ἀπιέναι προτέρας τῶν ἀνανδρῶν ἀπὸ [τοῦ] [σ]ήματος Z. 18-20). Dies wird von Garland 1985, 37 zeitlich interpretiert, z.B. für die Vorbereitung des *perideipnon*, damit würden die Frauen möglicherweise ohne männliche Begleitung nach Hause gehen. Eine andere Lesung findet sich bei F. Hiller von Gaertingen, IG

b) Gesten und körperlicher Ausdruck

Lediglich im Bestattungsgesetz von Gambreion bei Pergamon wird das Zerreißen der Kleider bei der Bestattung untersagt, das demnach vorher praktiziert worden sein muß (Z. 5)²²⁹.

c) Lautäußerungen und Musik

Zur stimmlichen Äußerung der Klage bei der Bestattung sind zahlreiche Informationen zu erhalten. Solons Bestimmung, das Klagen an Gräbern derjenigen, die bereits bestattet worden waren, zu unterlassen (τὸ κωκύειν ἄλλον ἐν ταφαῖς ἑτέρων ἀφεῖλεν Plut. Sol. 21,6)²³⁰, wird am ehesten bei der jeweils aktuellen Bestattung zu befolgen gewesen sein. Sie läßt sich insofern umkehren, daß τὸ κωκύειν bei dieser erlaubt gewesen sein muß. Eine solche Einschränkung gibt es auch im Grabgesetz der Labyaden in Delphi (40-42. μὴ θρηνεῖν μηδ' ὀτοτύζειν 41f.): statt an den Gräbern der früher Verstorbenen, also schon Bestatteten zu klagen, sollen sich die Teilnehmer der Bestattung wieder zerstreuen. Man kann also auch hier davon ausgehen, daß θρηνεῖν und ὀτοτύζειν am frischen Grab erlaubt waren und von den Anwesenden, die sogar weiter entfernt oder gar nicht verwandt waren, auch praktiziert wurden. Damit hatten zwei geographisch und zeitlich getrennte Bestimmungen diesbezüglich einen nahezu identischen Inhalt.

Plutarch macht die genannte Angabe im Kontext verschiedener Bestimmungen im Zusammenhang mit Bestattungen, so daß sich annehmen läßt, daß diese untersagte Klage im Zuge der aktuellen Beerdigung in der Nekropole stattfand. Im gleichen Atemzug nennt er auch noch das Verbot des Sich-Schlagens und der vorbereiteten Threnoi (ἀμυχὰς δὲ κοπτομένων καὶ τὸ θρηνεῖν πεπονημένα Plut. Sol. 21,6); daher könnten beide ebenfalls bei der Bestattung bzw. am Grab aufgeführt worden sein. Hierbei bleibt aber doch die Unsicherheit, daß dieses Verbot allgemein oder nur für den Bestattungsablauf oder nur für einen Teil davon gegolten haben könnte²³¹. Möglicherweise bezieht sich dieses Verbot aber auch nicht auf den eigentlichen Bestattungsvorgang, denn Besuche ‚fremder‘ Gräber sind bei verschiedenen Gelegenheiten möglich (z.B. später, nach der Bestattung, zu den Riten des 30. Tages u.a., s.u.). Leider fehlt jedwede Angabe von agierenden Personen. Aus dem Ablauf der Staatsbegräbnisse in Athen ist dagegen zu entnehmen, daß die angehörigen Frauen der

XII 5,593; Syll.³ 1218 für Z. 18: die Frauen sollen *nicht* vor den Männern das Grab verlassen. Auch Hame 1999, 91 hält es für wahrscheinlicher, daß die Gesellschaft zusammenblieb.

²²⁹ Leider bleiben die Angaben zu den Totenbräuchen in Sparta zu allgemein. Bei Hdt. 6,58 erfährt man zum Tod eines Königs u.a.: wenn sich die Einwohner zum Begräbnis eingefunden haben, viele 1000 Leute, Spartiaten und Heloten, schlagen sie sich heftig an die Stirn (κόπτονται τε τὰ μέτωπα), stoßen Klage aus (οἰμογῆ διαχρέωνται ἀπλέτω) und loben den verstorbenen König.

²³⁰ Daher kann man annehmen, daß dies vor Solons Eingriffen gängig und möglicherweise sogar ein etablierter Bestandteil im Begräbnisablauf war, so für verwandte und vielleicht auch für nicht-verwandte Tote, und daß damit ein allgemeines Verbot nötig wurde.

²³¹ Hame 1999, 88 hält auch die Aufführung ihres ‚*thrénos*-songs‘ am Grab für möglich, sie schließt dies aus der Labyaden-Inschrift in Delphi, in der das *thrénein* an bereits bestehenden Gräbern verboten wurde. Hierin sieht sie zum einen die formale Klage, ihren ‚*thrénos*-song‘, den sie mit der Bedeutung ‚vorbereiteter/komponierter *thrénos*‘ verbindet, spricht aber gleichzeitig auf vom *thrénos*. Daher ist an dieser Stelle nicht klar, von welcher Art Gesang bei ihr die Rede ist.

Gefallenen am Grab wehklagen durften (*γυναῖκες πάρεισιν αἱ προσήκουσαι ἐπὶ τὸν τάφον ὀλοφυρόμεναι*); von Gesten ist hier wiederum keine Rede.

Eine außergewöhnliche Begebenheit ist bei Diod. 17,115,4 beschrieben. Bei der Verbrennung der Leiche von Alexanders Freund Hephaistion seien auf die Spitze des Scheiterhaufens ausgehöhlte Sirenen aus Bronze aufgestellt worden, die so groß waren, daß darin Frauen stehen konnten. Diese sangen einen *thrénos* (*ἄδοντας ἐπικήδιον θρῆνον τῷ τετελευτηκότι*) und verbrannten mit dem Toten.

Möchte man den historischen Quellen Hinweise auf das Vorhandensein und die Art der Opfer bei der Bestattung entnehmen, muß man feststellen, daß nahezu allen Stellen, die auf Opfer an den Toten hinweisen²³², kein exakter Zeitpunkt ihrer Durchführung zu entnehmen ist. Daher könnten sie also sowohl zu den Bestattungsriten gehören als auch mit den folgenden Besuchen am Grab verbunden sein (zu diesen s.u.)²³³. Einzige Ausnahme ist die zweite Rede des Isaios (Is. 2,36f.): hier erfährt man, daß dem Toten schon am Tag der Bestattung Opfergaben gespendet und daß diese Opfer am dritten und neunten Tag nach dem Begräbnis wiederholt wurden.

3. Die Bestattung in den Tragödien

In den erhaltenen Dramen wird keine Bestattung auf der Bühne aufgeführt. Wenn ein solches Ereignis zur Sprache kommt, geschieht dies immer über Personen, die an den Vorbereitungen beteiligt oder die Zeugen waren, und sie berichten es denjenigen, die nicht anwesend waren.

a) Teilnahme

In den Tragödien verquicken sich die Verantwortung für die Bestattung und deren Durchführung mit der Teilnahme daran. Beteiligt sind sowohl die engsten Familienmitglieder als auch völlig fremde Personen; von einer puren Präsenz ohne aktive Mitwirkung ist nirgends die Rede. So bestatten Schwestern den Bruder (Soph. Ant. 389-405. 429-431. 902f.²³⁴; Soph. El. 1138-1142²³⁵), ein Vater und Großvater Tochter und Enkel (Eur. Herc. 1360-1366²³⁶) sowie Mütter ihre Kinder (Eur. Tro. 1145f.²³⁷). Ebenso begraben Ehefrauen ihren Mann (Aischyl. Ag. 1540-1559²³⁸; Aischyl. Choeph. 430-434²³⁹; Eur. Hel. 1049-1070. 1184-1279²⁴⁰).

²³² Diese werden vor allem mit *ἐναγίζειν* und *τὰ ἐναγίσματα* sowie verschiedenen Derivaten dieser Worte bezeichnet: dazu s. Hame 1999, 83.

²³³ Zu den einzelnen Passagen sowie den Opferinhalten vgl. Hame 1999, 83-87 (Verbrennung großer Tiere, Kleidung nach Anzahl, Lebensmittel nach Wert, Größe der Opferkörbe, Libationen verschiedener Art, Blutopfer).

²³⁴ Antigone - Polyneikes.

²³⁵ Elektra - Orestes (totgeglaubt).

²³⁶ Amphitryon - Megara und ihre Söhne (auf Bitte des Herakles, der sie tötete). Dasselbe werde dann Herakles auch für Amphitryon tun (Eur. Herc. 1419-1422).

²³⁷ Andromache - Astyanax (durch die Abreise des Neoptolemos gehindert).

²³⁸ Klytaimnestra - Agamemnon.

²³⁹ Klytaimnestra - Agamemnon.

²⁴⁰ Helena - Menelaos.

In zwei Fällen ist der Onkel des Toten der Bestattende, und ihm können Untergebene dabei zur Seite stehen (Soph. Ant. 23-25²⁴¹; Soph. Ant. 1196-1204²⁴²). Daß Freunde an der Bestattung beteiligt sind, könnte eine Passage bei Sophokles belegen (Soph. Ai. 1374-1401. 1413-1416²⁴³), und sogar Fremde, neue Herren, bestatten ein Kind (Eur. Tro. 1147²⁴⁴)²⁴⁵.

b) Lautäußerungen und Musik

Lautliche Äußerungen werden vereinzelt genannt. So will Klytaimnestra ihren Mann ohne das Wehklagen von denjenigen, die zum Haus gehören, bestatten (οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐκ οἴκων Aischyl. Ag. 1554). Hiermit sind wahrscheinlich alle Personen gemeint, die zum Haushalt des Palastes gehören und die dann vermutlich auch bei der Bestattung dabei gewesen wären. Aischylos spricht auch in den Choephoron von Klagen (Aischyl. Choeph. 430-433). Hier wurde Agamemnon ohne das Volk (ἄνευ πολιτῶν ἄνακτ' 431), ohne Trauern (ἄνευ δὲ πενθημάτων 432) und unbeklagt (ἀνοίμωκτον 433) bestattet. Schließlich soll Amphitryon seine tote Tochter und Enkel bestatten und mit Tränen ehren (Eur. Herc. 1360f.²⁴⁶. δακρύοισι τιμῶν 1361). Vielleicht ließe sich diese Reihenfolge auf den tatsächlichen Bestattungsablauf übertragen, so daß die Tränen am frischen Grab vergossen werden.

Nur wenige Stellen verweisen in der Tragödie auf Opfer an den Toten zur Zeit der Bestattung²⁴⁷, und auch hier geschieht dies nicht direkt bei der Grablegung, sondern davor. Locken bzw. Haare werden geopfert (Eur. Phoen. 1524f.; Soph. Ai. 1173-1181)²⁴⁸.

F) Besuche am Grab

Die historischen Quellen wie die Tragödien nennen verschiedene Besuche an Gräbern, die gleichzeitig mit bestimmten Handlungen und Verhaltensweisen verbunden sind. Einerseits werden nicht in allen Fällen die beteiligten Personen genannt, andererseits werden diese manchmal sogar näher beschrieben. Die homerischen Epen berichten dagegen nichts von Besuchen der Hinterbliebenen an Gräbern.

1. Die Besuche am Grab in den historischen Quellen

Wie bereits im Abschnitt zur Bestattung angemerkt, kann man den Schriftquellen mit profanem Bezug zwar Hinweise auf Opfer an Tote entnehmen, doch ergibt sich aus keiner der

²⁴¹ Kreon - Eteokles.

²⁴² Kreon - Polyneikes.

²⁴³ Odysseus - Aias, von Teukros zurückgewiesen, doch dieser gibt danach Anweisungen für die Vorbereitungen des Leichnams und fordert jeden Mann, der sich als Freund bekennt, auf, bei allem zu helfen.

²⁴⁴ Achaier - Astyanax. Insgesamt ist hier die Rollenverteilung jedoch nicht ganz klar, denn auch Hekabe sagt einmal zum Chor der mitgefangenen Trojanerinnen, er solle den toten Jungen ins Grab betten (1246).

²⁴⁵ Bei Soph. Ant. 897-903 wird zwar die Bestattung nicht eigens genannt, doch ist sie mit Sicherheit auch mit eingeschlossen.

²⁴⁶ Auf Bitte des Herakles, da ihn das Gesetz als ihren Mörder daran hindere.

²⁴⁷ Vgl. dazu ausführlich Hame 1999, 151f.

²⁴⁸ Zum Schneiden und Scheren der Haare s.o. A 3 b).

Passagen ein exakter Zeitpunkt für ihre Durchführung. Sie könnten also sowohl zu den eigentlichen Bestattungsriten gehören als auch mit den folgenden Besuchen am Grab verbunden sein²⁴⁹. In der Solon zugeschriebenen Grabgesetzgebung wurde nicht nur die Teilnahme der Frauen an der Ekphora geregelt, sondern diese Beschränkung muß auch für Besuche im Haus der trauernden Familie während der Trauerzeit und an Grabmälern zu Totenklage oder Opfern gegolten haben²⁵⁰. Dennoch bleibt hier offen, ob dann trotzdem gewisse regelmäßige Handlungen und auch Klagen bei den Gräbern ausgeführt wurden.

Für spätere Besuche liefern die Schriftzeugnisse historischen Inhalts verschiedene Zeitpunkte. Aufgrund mehrfacher Nennung sind für Athen *ta trita*, *ta enata* und *triakades* oder *triakostia* als komemorative Ereignisse nach einer bestimmten Zeitspanne zu betrachten, welche anhand der Namen auf drei, neun und 30 Tage nach der Bestattung festgelegt waren²⁵¹. Die Belege geben jedoch kaum Informationen zu den Vorgängen, die mit ihnen verbunden waren. Man interpretiert sie als unabhängige Riten²⁵² und geht davon aus, daß mit ihnen ein Besuch am Grab durch die Familienmitglieder des Toten verbunden war, bei dem verschiedene Opfer durchgeführt wurden. Es gibt vereinzelte Hinweise, daß bei diesen Gelegenheiten Gegenstände ans Grab gebracht wurden, doch bleibt unklar, worum es sich handelte²⁵³. Auch konnte das Grab dabei dekoriert werden²⁵⁴. - Außerhalb Athens scheint es ebenfalls Besuche kurze Zeit nach der Bestattung gegeben zu haben: in der Labyaden-Inschrift von Delphi ist die Rede von Besuchen am zehnten Tag und auch jährlich (47f.).

Vor allem für Athen geben die Quellen noch gewisse Informationen zu monatlichen und jährlichen Riten²⁵⁵, doch finden sich keine Hinweise auf bestimmte Verhaltensweisen der Teilnehmer. Opfer werden gelegentlich erwähnt, aber nicht, von wem sie durchgeführt werden. So scheint es verschiedene kleinere und größere Feste gegeben zu haben, die mit den Toten und ihrer Verehrung zu tun hatten und monatlich stattfanden. Hesychios informiert, daß man (οἱ δὲ) die *γενέσια*, von ihm als ein ‚Trauerfest für die Athener‘ definiert, die *Nekysia* nannte (ἑορτὴ πένθιμος Ἀθηναίους Hesych. Lex. gamma 337 s.v. *γενέσια*)²⁵⁶. Daraus hat man zu erklären versucht, daß die *Nekysia* ein Fest der Toten wie die öffentlichen *Genesisia* gewesen seien²⁵⁷, doch gibt es keine antiken Belege zur Stütze dieser Annahme²⁵⁸. Die

²⁴⁹ Zu den einzelnen Passagen sowie den Opferinhalten vgl. Hame 1999, 83-87 (Verbrennung großer Tiere, Kleidung nach Anzahl, Lebensmittel nach Wert, Größe der Opferkörbe, Libationen verschiedener Art, Blutopfer).

²⁵⁰ Engels 1998, 82 (unklar formuliert).

²⁵¹ Vgl. dazu Hame 1999, 102-105 (*ta trita*). 105-106 (*ta enata*). 106-107 (*triakades/triakostia*), jeweils zu den Quellen und Zusammenhängen, in denen diese Besuche überliefert sind.

²⁵² Hame 1999, 105.

²⁵³ Vgl. dazu Hame 1999, 107f. sowie 108 Anm. 6 u. 7.

²⁵⁴ Vgl. dazu Hame 1999, 108 mit Anm. 8.

²⁵⁵ Vgl. dazu Hame 1999, 110f. zu den monatlichen Riten, 111-113 zu möglichen kleinen Festen für die Toten, aber ohne wirkliche Klarheit, 113-117 zu jährlichen Riten, davon 115ff. solche, die nicht am Jahrestag des Todes stattfinden.

²⁵⁶ Vgl. F. Jacoby, ΓΕΝΕΣΙΑ. A Forgotten Festival of the Dead, *ClQ* 38, 1944, 65-75; Engels 1998, 109.

²⁵⁷ Dazu und mit Gegenargument P. Stengel, *Opferbräuche der Griechen* (1910) 163-165.

²⁵⁸ Hame 1999, 112.

νεμέσια sind vermutlich mit den *Nekysia* verwandt²⁵⁹. Nach den Lexikographen²⁶⁰ waren sie keine Fest der Nemesis, bei dem die üblichen Riten zum Nutzen der Toten durchgeführt wurden, sondern eine Versammlung für die Toten²⁶¹. Vielleicht war es ein öffentliches Fest für die Toten mit dem Zweck, ihren Zorn abzuwehren²⁶²; gegen diese Interpretation könnte jedoch, wenigstens in Anbetracht des Festcharakters der Riten, ein Hinweis auf die *Nemesia* bei Demosthenes sprechen (Demosth. Spud. 41,11). Hier scheint der Charakter der *Nemesia* mehr der einer privaten Feier zu sein, da der Sprecher die Silbermine, die seine Frau für die *Nemesia* ihres Vaters gespendet habe, und die Weigerung des Angeklagten, seinen Teil beizutragen, erwähnt²⁶³. Die Versammlung (πανήγυρις), die in den anderen Quellen erwähnt wird, würde dann auf die Sammlung der Verwandten für die Riten und nicht auf ein Fest verweisen²⁶⁴.

Die Quellen für die jährlichen Riten sind substantieller²⁶⁵, für den hier betrachteten Gegenstand jedoch nicht aussagefähiger. Solche jährlichen Gedenken und Opfer waren offensichtlich auch vor der Öffentlichkeit eine wichtige Institution, wie sich einer Rede des Isaios entnehmen läßt (Is. Men. 2,46; vgl. Plat. leg. 717d7-718a8). Die prominenteste öffentliche Jahresfeier war das Fest für die Toten, die Γενέσια²⁶⁶. Allerdings sind keine Details zum exakten

Charakter des Festes überliefert. Es ist aber zu vermuten, daß bei dieser Gelegenheit, wie bei anderen Erinnerungsriten, die Lebenden die Gräber besuchten sowie Opfer und Libationen darbrachten²⁶⁷. Einzelne, vor allem spätere Hinweise lassen erkennen, daß jährliche Riten und Opfer nicht allein mit dem Zeitpunkt von Tod oder Bestattung verbunden sein mußten, doch werden auch hier außer dem Darbringen bestimmter Opfergaben keine Angaben zum Verhalten der Ausführenden gemacht (Plut. Arat. 53,1-5²⁶⁸; Diog. Laert. 2,14²⁶⁹. 10,18²⁷⁰). Das

²⁵⁹ Dazu Hame 1999, 112f.

²⁶⁰ Harp. Lex. 213,8-10; Suda Lex. ny 159 s.v. Νεμέσια; Photios Lex. s.v. Νεμέσια bis.

²⁶¹ Suda Lex. ny 159 s.v. Νεμέσια; Phot. Lex. s.v. Νεμέσια bis; Anecd. Bekk. 282,32.

²⁶² Als solches interpretiert es Hame 1999, 112f. 113 Anm. 22.

²⁶³ Hame 1999, 113 mit Anm. 23.

²⁶⁴ Hame 1999, 113 mit Anm. 24.

²⁶⁵ Dazu ausführlich Hame 1999, 113-117.

²⁶⁶ Hdt. 4,26; Poll. 3,102; Hesych. Lex. gamma s.v. γενέσια; Herodian. Philetærus 294; Philoch. 328,F. fr. 168; Suda Lex. gamma 133 s.v. Γενέσια; Etym. m. s.v. γενέθλια. - Vgl. auch Hame 1999, 113 Anm. 25: die Anthesterien und die Epitaphien waren nicht ‚Feste für die Toten‘, in denen die Lebenden die Toten bei ihren Gräbern besuchten und ihnen Opfer und Libationen darbrachten; s. auch Jacoby a.O. 66 Anm. 1: er unterscheidet zwischen den ‚Tagen der Toten‘ und ‚Festen der Toten‘. Nach Hame kann man seine Definition ausweiten und Riten wie die *Nemesia* und *Nekysia* wie auch die anderen Tage, an denen man sich der Toten erinnerte, als ‚Tage der Toten‘ mit einschließen, da sie nicht wirklich ‚Feste‘ seien, sondern hier die Lebenden zum Nutzen des Toten aktiv würden.

²⁶⁷ Nach Jacoby a.O. 65-67 waren die Genesia kein Geburtstagsfest der Toten, sondern eine Fest der Väter (oder Ahnen). Er verbindet *genesia* mit *genetai*, nicht mit *geneqlion*. Außerdem schreibt er die Einführung Solon zu, der seiner Meinung nach entweder die originalen jährlichen Erinnerungsfeste der Familien (die privaten Genesia) beschränkte oder sie alle zusammen zugunsten eines öffentlichen Festes der Toten auslöschte: Jacoby a.O. 70. Vgl. R. Parker, Athenian Religion. A History (1996) 48-50: da zu wenig bekannt sei von der politischen Geschichte des 7. und 6. Jhs. und auch des 8. Jhs., könne man nicht nachweisen, daß die *Genesia* Solons Schöpfung seien.

²⁶⁸ Für Aratos, bestattet auf der Sikyoner Agora, wurden jährlich Opfer gebracht an dem Tag, an dem er die Stadt von der Tyrannei befreite, und in dem Monat, in dem er geboren wurde.

²⁶⁹ Anaxagoras, der Philosoph des 5. Jhs., gab auf seinem Totenbett die Anweisung, man solle sich seiner in Lampsakos jährlich in dem Monat, in dem er starb, mit einem schulfreien Tag erinnern.

erste Beispiel belegt die Verdienste des Toten als Impuls für die jährlichen Opfer, bei den anderen beiden initiieren die Personen selbst noch zu Lebzeiten die Absicherung der Erinnerung.

a) Teilnahme

Hierauf scheint es nur zwei Hinweise zu geben. Solons Anordnung zu Verwandtschaftsgrad und Alter der Frauen bei der Ekphora bezogen sich auch auf Opfer und Totenklage an Grabmälern. Möchte man diese Handlungen, obwohl für sie kein Zeitpunkt genannt wird, mit den späteren Grabbesuchen verbinden, wäre es diesen Frauengruppen möglich gewesen, neben den Opfern auch ihren Gefühlen Ausdruck zu geben bzw. der Konvention zu folgen. Dann könnten die Männer hierzu generell frei gewesen sein, denn sie werden in diesen Bestimmungen nicht erwähnt. Bei Aischines ist die Rede von einem Arzt, der als Nicht-Verwandter an den Riten des Neunten Tages teilnahm (Aischin. Ktes. 225)²⁷¹.

b) Lautäußerungen und Musik

Drei Verweise gibt es auf Klagen bei solchen regelmäßigen Besuchen, doch betreffen zwei davon Städte außerhalb Athens. Solons Anordnung zu den Klagen bei den Grabbesuchen wurde bereits mehrfach genannt. In den beiden anderen Fällen sind die Besucher angewiesen, das Klagen zu unterlassen, so daß man davon ausgehen kann, daß es ein üblicherweise praktizierter Bestandteil des entsprechenden Grabbesuches gewesen sein wird. Nach der Labyaden-Inschrift von Delphi ist es untersagt, später (nach der Bestattung) oder nach zehn Tagen oder nach einem Jahr zu wehklagen oder zu jammern solle ([μ]ήτ' οἰμώζεν μήτ' ὀτοτύ[ζεν] C 49f.). Weitere Informationen zu diesen Tagen oder den Teilnehmern fehlen. Nach Stobaios soll der Gesetzgeber Charondas von Katana im 6. Jh. v.Chr. deklariert haben, daß die Toten jährlich nicht mit Tränen und Klage, sondern mit einer guten Erinnerung und dem Bringen von Früchten zu ehren seien (μη δακρύοις μηδὲ οἴκτοις 4,2,24 Z. 76f.).

3. Die Besuche am Grab in den Tragödien

Sie werden in den Tragödien sehr zahlreich genannt, und ihr Zweck sind die Spenden verschiedener Art. Bei ihnen handelt es sich typischerweise um Libationen, Haarlocken und manchmal Blumen, selten sind diese Opfer blutig²⁷². Bei fast keinem dieser Besuche läßt sich

²⁷⁰ Epikurs Anordnungen für jährliche *enagismata*, Opfer an die Toten, für seinen Vater, seine Mutter, seine Brüder und ihn selbst. Dafür hat er auch die Mittel hinterlassen. Außerdem sollen die Geburtstagsfeiern für Metrodoros und Polyainos weitergehen. - Solche Stiftungen sind eine neue Entwicklung des späten 4. Jhs. v.Chr., s. Humphreys 1980, 121f.; Hame 1999, 116f.; s. auch W. Kamps, Les origines de la foundation culturelle dans la Grèce ancienne, Archives d'histoire du droit oriental I (1937) 145-179; zur Beziehung dieser Stiftungen zur Familie s. S.B. Pomeroy, Families in Classical and Hellenistic Greece. Representations and Realities (1997) 108-114.

²⁷¹ Auch Grabepigramme fordern Wanderer zur Klage auf, doch werden hier keine Verhaltensweisen genannt.

²⁷² Dazu s. Hame 1999, 154-158. Für die Opfer werden zwei Wörter benutzt: κτερίσματα und ἐντάφια, vgl. dazu ebd. 155 mit Beispielen. Es ist die Rede von Geschenken, die z.T. verbrannt werden bzw. am Grab zu verbrennen sind. Nur vereinzelt werden Beuteteile oder purpurne Mäntel geopfert. - Gelegentlich wird der

konkret bestimmen, wann er stattfindet, und es werden auch keine Hinweise auf Begehungen der Grabstätten zu den in den historischen Quellen genannten Terminen gegeben. Nur einmal wird gesagt, wieviel Zeit seit der Bestattung der Toten vergangen ist, nämlich sechs Tage (Eur. Or. 457²⁷³). Dieser Tag korrespondiert jedoch nicht mit den bereits genannten Tagen, wie sie die historischen Quellen nennen, und ob er eine bestimmte Bedeutung hat, bleibt unbekannt. Ein Verweis auf ein Opfer an einem Grab spricht vom Hochzeitstag (Aischyl. Choeph. 486-488²⁷⁴); dies erscheint eher als ein flexibles Datum und als eine Tradition²⁷⁵.

a) Teilnahme

Die Opfer werden von den engsten Familienmitglieder dargebracht, so von Töchtern (Aischyl. Choeph. 84-164. 486-488²⁷⁶) und Söhnen (Aischyl. Choeph. 6f. 168-180²⁷⁷; Soph. El. 51-53²⁷⁸; Eur. El. 90-93. 513-517²⁷⁹; Eur. Hec. 527-529. 534-542²⁸⁰) oder allgemein von den Kindern für ihre toten Väter (Eur. Tro. 380-383²⁸¹) sowie umgekehrt von Vätern für ihre toten Töchter (Eur. Or. 471. 610²⁸²) und von Müttern für ihre toten Söhne (Eur. Tro. 479f.²⁸³). Ebenso spenden Töchter für ihre Mütter (Eur. Phoen. 1524-1529²⁸⁴), Schwestern für Brüder (Eur. Iph. T. 167-178. 703²⁸⁵; Eur. Phoen. 1524-1529²⁸⁶) oder Schwestern für Schwestern (Eur. Or. 94-98²⁸⁷) wie auch Ehemänner für ihre Frauen (Eur. Tro. 380-383²⁸⁸). Selbst Erzieher opfern am Grab ihrer toten Zöglinge (Eur. El. 509-512²⁸⁹). Interessant ist aber auch Theseus' Aussage: er sollte seinen Freund Oidipous bestatten, und er versprach, niemandem das Grab zu zeigen, und kein Sterblicher solle sich je dem Grabe nähern noch stören mit lautem Ruf (Soph. Oid. K. 1760-1767).

Wunsch nach Verehrung geäußert, z.B. Eur. Hec. 319: Odysseus wünscht sich seinen Grabhügel hoch geehrt. Vgl. aber auch die gegenteilige Meinung bei Eur. Tro. 1248-1250: Hekabe äußert, daß es die Toten wenig kümmert, ob man ihnen reiche Gaben spendet oder nicht.

²⁷³ Tyndareos - Klytaimnestra. Tyndareos kam im Zusammenhang mit der Gerichtsverhandlung gegen Elektra und Orestes und besucht bei dieser Gelegenheit das Grab seiner Tochter.

²⁷⁴ Elektra - Agamemnon.

²⁷⁵ Ebenso die Opferung Polyxenas (Eur. Hec. passim, von *choai* begleitet: 527-529).

²⁷⁶ Elektra - Agamemnon.

²⁷⁷ Orestes - Agamemnon.

²⁷⁸ Orestes - Agamemnon.

²⁷⁹ Orestes - Agamemnon. Der alte Erzieher sieht die Spuren von diesen Handlungen, als er auf seinem Weg zu Elektra selbst am Grab spenden wollte (513-517).

²⁸⁰ Neoptolemos - Achilleus.

²⁸¹ Kriegstote - ihre Väter (Reflexion der Cassandra, hier vermutlich vor allem die Söhne gemeint).

²⁸² Tyndareos - Klytaimnestra.

²⁸³ Hekabe - ihre Söhne (bleibt allgemein).

²⁸⁴ Antigone - Iokaste.

²⁸⁵ Iphigenie - Orestes (totgeglaubt); Elektra - Orestes (Wunschgedanke).

²⁸⁶ Antigone - ihre Brüder Polyneikes und Eteokles.

²⁸⁷ Helena - Klytaimnestra (bringt sie aber nicht selbst).

²⁸⁸ Kriegstote - ihre Ehefrauen (Reflexion der Cassandra).

²⁸⁹ Der alte Erzieher Agamemnons spendete an dessen Grab, als er auf dem Weg zu Elektra war. Dies mutet wie ein Gelegenheitsopfer an, da er zu Elektra gerufen wurde und hier vorbeikam.

b) Gesten und körperlicher Ausdruck

Von den körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten für Trauer bzw. Klage wird in den Tragödien nur das Abschneiden und Opfern von Haar bzw. Haarlocken genannt, und dies betrifft den gesamten teilnehmenden Personenkreis²⁹⁰. Es hat auch den größten Anteil an den eben genannten Stellen in den Tragödien. Abgeschnittenes Haar ist also sowohl ein äußeres Zeichen für die ‚familiäre Situation‘ als auch eine wichtige Handlung bei der Totenehrung. Einen Hinweis auf das Schlagen des Kopfes könnte sich noch bei Aischyl. Choeph. 22f. erkennen lassen: der Chor der Dienerinnen bringt Spenden an Agamemnon's Grab, dabei offenbar sich den Kopf schlagend (ὄξυχειρι σὺν κόπῳ 23).

c) Lautäußerungen und Musik

Bei diesen Spenden am Grab sind in zwei Fällen auch Tränen genannt. So vergießt Orestes in der Nacht Tränen am Grab seines Vaters (δάκρυά τ' ἔδωκα Eur. El. 91), und Iphigenie würde ihre Tränen gern an Orestes Grab bringen, den sie für tot hält (δάκρυ Eur. Iph. T. 174). In einem Fall wird noch ein lauter Ruf am Grab genannt (Soph. Oid. K. 1762f. ἐπιφωνεῖν 1762).

G) Weitere Klage- und Traueräußerungen

Nach diesem Überblick über die Bestandteile des Bestattungsablaufes sowie nachfolgende Besuche am Grab ist es notwendig, noch einen Blick auf die Ausdrucksweisen von Klage und Trauer zu werfen, wie sie *außerhalb* dieser beiden Ereignisse in den Schriftquellen überliefert werden. Im Zusammenhang mit dem Tod einer Person finden sich vor allem in den Epen und den Tragödien vielfach sehr heftige Reaktionen. In diesen Stücken, die für ein Publikum gedacht waren, mischen sich Verbales und Verhaltensweisen, die gemeinsam charakteristisch für Momente des Schocks und der Ohnmacht sind und damit eine entsprechende Wirkung bei den Zuhörern und Zuschauern erzielen; Gesprochenes und Tönendes vor allem in den Epen, Ausgeführtes vor allem in den Tragödien. Im Folgenden kommt es mir auf den Charakter der Verhaltensweisen und ihre Vergleichbarkeit mit den Bildern an, da in diesen weit mehr Gesten dargestellt sind als im Vorangegangenen mittels der relevanten Schriftquellen erarbeitet werden konnten.

1. Gesten und körperlicher Ausdruck

a) Kontaktgesten

Soweit Kontaktgesten der Hinterbliebenen zu einem Toten in den Schriftquellen erwähnt werden, kommen sie innerhalb des Bestattungsablaufes vor (am Kopf Il. 23,136f.²⁹¹; Il.

²⁹⁰ Vgl. oben zur Haartracht der Hinterbliebenen A 3 b).

²⁹¹ Achilleus - Patroklos (Ekphora).

24,724²⁹²: umarmen Luc. Luct. 13). Auch außerhalb der Begräbnisformalitäten wird der Tote von Nahestehenden an der Brust (Il. 18,317f.²⁹³ - bester Freund) oder allgemein berührt (Soph. Ai. 1171f.²⁹⁴). In drei weiteren Beispielen ist die Situation, in der die Berührung stattfindet, eine Art Zwischenstadium, denn der Kontext weist sie nicht eindeutig zu (Kopf Il. 24,711²⁹⁵; Brust Il. 23,18²⁹⁶; Lippen Eur. Alc. 403²⁹⁷)²⁹⁸. Es sind also immer besonders nahestehende Personen, die den Toten berühren: Mutter, Vater, Sohn, Ehefrau und der beste Freund.

b) Klage- und Trauergesten

Das Schlagen des Kopfes, der Stirn und der Brust

Vor allem Frauen, aber auch Männer schlagen sich den Kopf. In den Epen ist es einmal genannt: es geschieht aus Angst eines Vaters um den Verlust des Sohnes (κεφαλὴν δ' ὅ γε κόψατο χερσὶν Il. 22,33²⁹⁹). Aus den historischen Quellen sind keine Beispiele bekannt, dafür aber zahlreiche aus den Tragödien. In einem Fall ist es von einem Mann für seinen Enkel überliefert (οὐκ ἐμῷ ἑπιθήσομαι κάρᾳ κτύπημα χειρὸς ὀλοόν Eur. Andr. 1210f.³⁰⁰), ansonsten nur von Frauen. Eine Tochter verhält sich so, weil sie ihren Vater verlor (χέρᾳ τε κραῖτ' ἐπὶ κούριμον τιθεμένα Eur. El. 148f.³⁰¹), und Mütter beim Verlust ihrer Söhne (πολιάν τ' ἐπὶ κραῖτα μάτηρ τέκνων θανόντων τίθεται χέρᾳ Eur. Hec. 653-655³⁰²). Auch eine Großmutter führt diese Geste bei dem bevorstehenden Tod (πλήγματα κρατὸς Eur. Tro. 794³⁰³) bzw. bei den Bestattungsvorbereitungen ihres Enkels aus (ἄρασσ' ἄρασσε κραῖτα πιτύλους διδοῦσα χειρὸς Eur. Tro. 1235f.³⁰⁴). Weiterhin sind es auch sehr entfernt verwandte Frauen, die so um drei Tote klagen (ἀνάγετ' ἀνάγετε κωκυτόν, ἐπὶ κάρᾳ τε λευκοπήχεις κτύπους χερσὶν Eur. Phoen. 1350f.³⁰⁵). Auch äußern Frauen in dieser Weise ihren Schmerz über ihr eigenes Unglück (ἄρασσε κραῖτα κούριμον Eur. Tro. 279³⁰⁶; κτύπον τε κρατὸς Eur. Or. 963³⁰⁷). Die Dienerinnen, die sich bei Aischylos für den

²⁹² Andromache - Hektor (Prothesis).

²⁹³ Achilleus - Patroklos (noch vor den Bestattungsvorbereitungen).

²⁹⁴ Eurysakes - Aias (kurz nach dem Auffinden, als eine Art Schutz für das Kind).

²⁹⁵ Hekabe, Andromache - Hektor (Ankunft des Leichnams in Troja).

²⁹⁶ Achilleus - Patroklos (nach der Schlacht, in der er Hektor getötet hat). Der Tote liegt zwar aufgebahrt in Achilleus' Zelt, doch äußerte dieser, kurz nachdem er Hektor getötet hatte, daß Patroklos noch immer unbeweint und unbestattet bei den Schiffen liege (Il. 22,386). Damit könnte die eigentliche Prothesis noch nicht begonnen haben.

²⁹⁷ Eumelos - Alkestis (die Vorbereitungen für die Bestattung hat sie selbst durchgeführt, sie liegt auf einem Bett wie bei einer Prothesis, als sie stirbt).

²⁹⁸ Auch Thetis faßt den Kopf ihres betrübten Sohnes Il. 18,71f. Vgl. Andronikos 1968, 11 zur Diskussion der ursprünglichen Struktur des Textes an dieser Stelle (Threnos der Thetis).

²⁹⁹ Priamos - Hektor (klagt dabei).

³⁰⁰ Peleus - Neoptolemos (Todesnachricht, rauft sich dabei das Haar).

³⁰¹ Elektra - Agamemnon (regelmäßig, mit *goos* Zerkratzen der Wangen, Schlagen des Kopfes).

³⁰² Manche Mutter - tote Kinder, d.h. gefallene Söhne (mit Wangen blutig kratzen).

³⁰³ Hekabe, auch die anderen trojanischen Frauen - Astyanax (vor Hinrichtung, mit Schlagen der Brust).

³⁰⁴ Hekabe - Astyanax (Bestattungsvorbereitungen).

³⁰⁵ Chor der phönikischen Frauen - Iokaste, Eteokles, Polyneikes (Todesnachricht an Kreon).

³⁰⁶ Hekabe - ihr Los (muß zu Odysseus, mit geschorenem Kopf, der sich aber aus dem Tod ihrer Kinder und dem Verlust des Vaterlandes erklärt, mit Zerkratzen der Wangen).

toten Agamemnon den Kopf schlugen (Aischyl. Choeph. 423-428³⁰⁸), taten dies offenbar rhythmisch und geben dies als einen Brauch aus Kissa, Persien, an (ἐν τε Κισσίας νόμοις 423f.)³⁰⁹. Sogar die Personifikation von Hellas schlägt sich um die vor Troja gefallenen Griechen das Haupt (ἐπὶ δὲ κρατὶ χέρας ἔθηκεν Eur. Tro. 372³¹⁰).

Das Schlagen der Stirn ist nur für Sparta und hier in einem öffentlichen Zusammenhang überliefert. Nach Herodot schlagen sich die Frauen beim Tod des spartanischen Königs (γυναῖξὶ κόπτονται τὰ μέτωπα), stoßen Klagelaute aus (οἰμωγῇ διαχρέωνται) und loben den verstorbenen König (teilweise mit Männern, Hdt. 6,58); der genaue Zeitpunkt bleibt hier allerdings unklar.

Das Schlagen der Brust scheint fast ausschließlich von Frauen ausgeführt worden zu sein. In dieser Weise verhalten sich die Dienerinnen des Achilleus (δμωαί), als dieser die Nachricht vom Tod des Patroklos erhält (χεροὶ δὲ πᾶσαι στήθεα πεπλήγοντο Il. 18,30f.³¹¹), und der betrübt Achilleus ist der Grund dafür, daß es auch die Nereiden tun (αἱ δὲ ἅμα πᾶσαι στήθεα πεπλήγοντο 18,50f.³¹²). In den Tragödien schlagen sich eine Tochter für ihren Vater (πολλὰς δ' ἀντήρεις ἦσθου στέρων πλαγὰς αἰμασσομένων Soph. El. 90f.³¹³) - besonders interessant ist hier der Verweis auf das dabei austretende Blut (vgl. beim Zerkratzen der Wangen) - und die Frauen des Chores die Brust (στέρων κτύπον Eur. Hik. 87³¹⁴), im ersten Fall aufgrund des Todes, im zweiten, weil diese Frauen ihre gefallenen Männer und Söhne nicht bestatten können. Auch den bevorstehenden Tod eines Familienmitgliedes kann das Schlagen der Brust zur Ursache haben (ἀνίεσαν στέρων Soph. Oid. K. 1608f.³¹⁵; στέρων τε κόπους Eur. Tro. 794³¹⁶). Um ein großes Unglück, nämlich den Verlust des gesamten Heeres, schlagen sich Männer die Brust, hier jedoch in Susa (Aischyl. Pers. 1054³¹⁷)³¹⁸. Mit Hilfe der Tragödien wird auch ein begrifflicher Unterschied klar: die Brust, die

³⁰⁷ Elektra - ihr Los (Nachricht vom Todesurteil für sie und Orestes, mit Zerkratzen der Wangen).

³⁰⁸ Chor der Dienerinnen - Agamemnon (Bericht beim Grabbesuch mit Elektra, offenbar fand dieses Schlagen schon vorher statt).

³⁰⁹ Vgl. auch Aischyl. Hept. 855f. Hier will der Chor seinen *goos* mit dem Rudertakt der Schläge der Hände um das Haupt begleiten (ἄμφι πόμπιμον χεροῖν πίτυλον).

³¹⁰ Außerdem schreit Hellas auf, klagt und kratzt sich die Wangen blutig.

³¹¹ Diese von Patroklos und Achilleus erbeuteten Frauen jammern dabei laut vor Kummer, und ihre Knie zittern.

³¹² Nach der Formulierung könnte hier auch Achilleus Mutter Thetis eingeschlossen sein.

³¹³ Elektra - Agamemnon (berichtet auch von den Klageliedern μοι πολλὰς μὲν θρήνων ᾠδὰς 87f.).

³¹⁴ Der Chor der Mütter der Gefallenen vor Theben (nach Ebener III der Chor der Mägde) spricht in Vers 72 von den Schlägen der Hände der Dienerinnen (ἀχοῦσι προσπόλων χέρες); das Ziel dieser Schläge wird jedoch nicht genannt. Im Zusammenhang mit Vers 87 könnte man es vielleicht als das Schlagen der Brust deuten, das hier eindeutig genannt wird: Theseus fragt, wen er hier jammern (γόων ἦκουσα) und Brüste schlagen höre.

³¹⁵ Antigone, Ismene - Oidipous (noch lebend, mit Weinen und *goos*).

³¹⁶ Hekabe, auch die anderen trojanischen Frauen - Astyanax (vor der Hinrichtung, mit Schlagen des Kopfes).

³¹⁷ Xerxes fordert nach Susa den Chor der Greise (weise Männer und treue Ratgeber) zu verschiedenen Klagebekundungen auf. Dieser Teil des Stückes ist als Wechselgespräch aufgebaut, so daß es auch möglich wäre, daß sie Xerxes ebenfalls mit auf- oder vorgeführt hat (vgl. 1048). So soll sich der Chor (zer)schlagen ἔρεσσ' ἔρεσσε 1046, stöhnen/seufzen 1046, schreien 1048 sowie 1058, die Brust schlagen καὶ στέρων ἄρασσε 1054, den Bart zerrauen 1056, das Kleid zerreißen 1060, das Haar zerrauen 1062 und weinen 1064. Der Chor antwortet manchmal sogar entsprechend der auszuführenden Gesten, z.B. zum Schlagen 1052f. 1055. - Interessant ist die Aufforderung, im Mysierton aufzuschreien: κάπιβόα τὸ Μύσιον 1054.

die Kinder ernährt hat, wird stets mit *mastos/mastoi* beschrieben, geschlagen wird jedoch nur das *sternon/sterna*, ein Wort, das eher mit ‚Brust‘ im Sinne von ‚Brustkorb‘ zu übersetzen ist³¹⁹. Hinzu kommen noch einzelne allgemeine Verweise auf das Sich-Schlagen, bei denen das Ziel der Attacke nicht genannt ist³²⁰. Insgesamt läßt sich aus den Erwähnungen nicht entnehmen, ob sie immer nur mit beiden oder auch mit einer Hand ausgeführt werden konnte.

Das Raufen der Haare

Diese Geste wird in den Schriftquellen sowohl innerhalb als auch außerhalb des Bestattungsablaufes genannt. In den Epen raufen sich der beste Freund (φίλησι δὲ χερσὶ κόμην Il. 18,27³²¹), der Vater (χερσὶ τίλλων ἐκ κεφαλῆς Il. 22,77f.³²²) sowie Mutter (τίλλε κόμην Il. 22,406³²³; τιλλέσθην Il. 24,711³²⁴) und Ehefrau des Toten in verschiedenen Situationen die Haare (τιλλέσθην Il. 24,711³²⁵). Auch im Unglück reagiert man so (γόων τίλλοντό τε χαιτάς Od. 10,567³²⁶). Die historischen Quellen berichten von dieser Geste offenbar nicht, in den Tragödien begegnet sie jedoch wieder, und zwar aus Schmerz eines Großvaters um den Enkel (ὄυ παρράξομαι κόμαν Eur. Andr. 1209³²⁷).³²⁸.

³¹⁸ In hellenistischer Zeit ist diese Geste bei einem öffentlichen Begräbnis in Kleinasien überliefert: hier müssen die Bürger samt Frauen und Kindern den Toten beklagen (θρηνεῖν Z. 22) und sich heftig die Brust schlagen (στερνοτυπεῖσθαι μετὰ βίας Athen. Deipn. 6,75). Für Ägypten vgl. Hdt. 2,85: beim Tod eines Menschen von höherem Rang schmieren sich alle weiblichen Angehörigen Kopf und Gesicht mit Lehm ein, laufen durch die Stadt und schlagen sich die entblößte Brust. Dies tun auch die Männer (τύπτονται ἐπεζωμένα καὶ φαίνουσαι τοὺς μαζοὺς, σὺν δὲ σφι αἱ προσήκουσαι πᾶσαι· ἐτέρωθεν δὲ οἱ ἄνδρες τύπτονται, ἐπεζωμένοι καὶ οὗτοι). Danach bringen sie den Leichnam zum Einbalsamieren. - Auch für den Adonis-Kult ist diese Geste bei Frauen überliefert. Plut. Alkibiades 18,5 berichtet, daß sich die Frauen an diesem Fest die Brust schlugen, als ob es sich um eine wirkliche Bestattung handele, und daß sie dazu den Threnos sangen (κοπτόμεναι καὶ θρήνους ἤδον); ähnlich Plut. Nikias 13,11 (κοπετοὶ γυναικῶν ἦσαν). Vgl. auch Aristoph. Lys. 396, als Demonstratos' Frau ruft: κόπτεσθ' Ἄδωνιν. Neben diesen zielgerichteten Schlägen gibt es auch allgemeine Verweise auf das Sich-Schlagen, die ebenfalls kultisches Verhalten betreffen. So pflegten Sappho und ihre Schülerinnen den Adonis-Kult, bei dem sich die Mädchen schlugen und ihre Kleider zerrissen (καττύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε κίθωνας Sappho fr. 140). Zum Fest selbst vgl. R.R. Simms, Mourning and community in the Athenian Adonia, CJ 93, 1997/98, 121-141. - Nach Paus. 6,23,3 beteiligten sich die Frauen in Elis an einem Kult für Achilleus, bei dem sie an einem Kenotaph verschiedene Handlungen ausführten und sich schlugen (κόπτεσθαι νομίζουσιν αὐτόν).

³¹⁹ Vgl. auch die Aufforderung der Amme an Hermione, ihre Brust zu bedecken und ihr Gewand zu schließen (κάλυπτε στέρα, σύνδησαι πέπλους Eur. Andr. 832, vgl. Hermiones Rückfrage nach dem Warum 833f.). Diese hatte sie offenbar freigelegt, denn sie klagt sehr über das Unheil, das sie über Andromache verhängen wollte (sie zerrauft sich auch das Haar, zerkratzt sich und wirft ihren Schleier weg 825-831).

³²⁰ Aischyl. Choeph. 22f.: Chor der Dienerinnen - Agamemnon (diese Begleitung beinhaltet offenbar auch das Sich-Schlagen ὀξύχειρι σὺν κόπῳ 23); Eur. Alc.: der Chor der pheraischen Greis fragt sich, ob er verschiedene Anzeichen wahrnehmen könne, daß Alkestis schon gestorben sei. Neben Gestöhn (86) und Jammergeschrei (88) wird hier auch das Schlagen der Hände genannt (87. κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας ἢ γόον ὡς πεπραγμένων 86-88). Er bestätigt es sich selbst 103f.: es schlagen auch nicht die Hände junger Frauen (ὄυ νεολαία δουπεῖ χεῖρ γυναικῶν). Dies könnte dann sowohl als erste Reaktion auf den Tod als auch bei der aufgebahrten Leiche stattfinden; im Stück selbst wird Alkestis jedoch erst später auf eigenen Wunsch auf eine Kline gebettet, da sie nicht mehr stehen kann (267).

³²¹ Achilleus - Patroklos (Todesnachricht).

³²² Priamos - Hektor (vor Kampf mit Achilleus).

³²³ Hekabe - Hektor (Anblick von Tod und Schleifung, mit Wegwerfen des Schleiers und Jammern).

³²⁴ Hekabe - Hektor (Ankunft des Leichnams in Troja).

³²⁵ Andromache - Hektor (Ankunft des Leichnams in Troja).

³²⁶ Gefährten des Odysseus (Fahrt ins Totenreich, mit Klagen [γόων]).

³²⁷ Peleus - Neoptolemos (Todesnachricht, mit Schlagen des Kopfes).

Das Zerkratzen von Wangen, Hals und Brust

Diese Gesten sind charakteristisch für Frauen. Briseis zerkratzt sich Brust, Hals und Gesicht (χερσὶ δ' ἄμυσσε στήθεα τ' ἠδ' ἀπαλὴν δειρὴν ἰδὲ καλὰ πρόσωπα Il. 19,284f.); dies geschieht, *nachdem* Patroklos für die Bestattung vorbereitet wurde. Ein ähnliches Verhalten wird noch in Il. 11,393 erwähnt: beim Tod eines Mannes sind beide Wangen seiner Frau zerkratzt (τοῦ δὲ γυναικὸς μὲν τ' ἀμφίδρυφοί εἰσι παρειαί). In den Schriftquellen historischen Inhalts begegnet dieser Ausdruck der Klage nicht³²⁹. In den Tragödien wird entweder das Ergebnis genannt, oder die Frauen werden dazu aufgefordert bzw. rufen sich selbst dazu auf. Zerkratzt werden hier vor allem die Wangen, so bei der Klage um den Bruder (Soph. Ant. 528-530³³⁰), für den Vater (ὄνυχι τεμνομένα δέρον Eur. El. 147. δρύπτε κάρα 150³³¹) und als Begleitung der nachempfundenen Bestattung des Gatten (παρῆδί τ' ὄνυχα φόνιον ἐμβαλῶ χροός Eur. Hel. 1089³³²). Weiterhin werden gefallene Söhne (δρύπτεται τε παρειάν δίαιμον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοῖς Eur. Hec. 655f.³³³; Eur. Hel. 373f.³³⁴) und auch solche Söhne und Ehemänner, die noch nicht bestattet werden konnten, auf diese Weise beklagt (διὰ παρῆδος ὄνυχα λευκὸν αἵματοῦντε χροῶτά τε φόνιον Eur. Hik. 76f.³³⁵). Der tote Herr ist ebenso Ursache für zerrissene Wangen (Aischyl. Choeph. 24f.³³⁶) wie Todesangst (τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηίδων, αἱματηπὸν ἄταν Eur. Or. 961f.³³⁷).

Das Scheren der Haare und das Haaropfer

Diese Handlung und dieses Opfer sind bereits bei der Haartracht ausführlich besprochen worden (κείρασθαι κόμην). Es führen ausschließlich dem Toten sehr nahestehende Personen durch, und es geschieht sowohl innerhalb als auch außerhalb des

³²⁸ Vgl. die Verbindung typischer Klagegesten auch bei Hermione, Eur. Andr. 826, die einsieht, daß sie Andromache ein großes Unrecht antun wollte: sie rauft sich das Haar, zerkratzt sich, wirft ihren Schleier weg und entblößt ihre Brust.

³²⁹ Daß sich aber auch die Frauen bei den Persern die Wangen zerkratzen und schreien, geht aus eine Stelle in Xenophons Kyrupaideia hervor: hier tun das die am Hof des Armenierkönigs anwesenden Frauen, da eine unabwendbare Gefahr vorhanden ist, während sich der Sohn des Königs die Kleider zerreißt und seinen Kopfschmuck wegwirft (περσεσπάσατο τὴν τύραν καὶ τοὺς πέπλους κατερρήξατο, αἱ δὲ γυναῖκες ἀναβοήσασαι ἐδρύπτοντο, ὡς οἰχομένου τοῦ πατρὸς καὶ ἀπολωλῶτων σγῶν ἤδη Xen. Ag. Kyr. III 1,13).

³³⁰ Ismene - Polyneikes. Die Formulierung ist hier weniger direkt als in anderen Beispielen: νεφέλη δ' ὄφροῦν ὑπερ αἱματόεν ῥέθος αἰσχύνειν, τέγγουσ' εὐῶπα παρειάν: eine Wolke über den Brauen entstellt ihr glühend Gesicht, betaut die liebliche Wange (Übersetzung Willige 1966, 237).

³³¹ Elektra - Agamemnon (regelmäßig).

³³² Helena - Menelaos (nach der ‚Todesnachricht‘, mit schwarzen Kleidern und geschorenem Haar).

³³³ Manche Mütter - gefallene Söhne.

³³⁴ Griechenland - seine Gefallenen (allgemein nach Troja, mit Aufschreien, Klagen, Schlagen des Kopfes).

³³⁵ Der Chor der Mütter der Gefallenen wird durch Mägde ergänzt, die nach der Ausgabe Ebener III an dieser Stelle einsetzen. Diese Verhaltensweise wird hier sogar als ein Ehrengeschenk der Lebenden an die Toten genannt: τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὄπῳσι κόσμος (78).

³³⁶ Chor der Dienerinnen - Agamemnon (am Grab von ihnen berichtet: πρόπει παρῆς φοίνισσ' ἀμυγμοῖς ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ: es gleißt die Wange, purpurn von Blut, zerfleischt von des Nagels Riß frisch erst gefurcht, Übersetzung Werner 1959, 115, am Grab gesagt, aber schon geschehen). Ein solches Äußeres ließe sich auch für Elektra annehmen, da sie mit dem Chor auftritt.

³³⁷ Elektra - ihr Los (Todesurteil für sie und Orestes, mit Schlagen des Kopfes).

Bestattungsablaufes bzw. eines festen Rahmens für die Totenehrung. Es werden aber vermutlich verschiedene Intensitäten genannt, so die Rasur des Kopfes, das Abschneiden des Haares und einzelner Locken.

Das Zerreißen der Kleider

Diese Handlung wird in den homerischen Epen nicht erwähnt³³⁸. Aus den historischen Quellen ist sie aus dem Gesetz von Gambreion bei Pergamon bekannt: es verbietet das Zerreißen der Kleider bei der Bestattung (Z. 5). Dagegen fand das Zerreißen der Kleider in den attischen Tragödien mehrfach statt. Hier zerreißen sich vor allem Frauen Kleidung oder Schleier, entweder beim Tod ihres Herren (Aischyl. Choeph. 27-30³³⁹) oder beim Untergang eines Heeres und dem damit verbundenen Verlust vieler Männer (πολλὰ δ' ἀπαλαῖς χερσὶ καλύπτρας κατεροκόμηναι Aischyl. Pers. 537³⁴⁰). Der einzige Mann, der sich die Kleidung zerreißt, ist Xerxes, der Anlaß ist dasselbe Ereignis (πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι Aischyl. Pers. 199. πέπλον δ' ἐπέρορξ' 1030); hinzu kommt seine Aufforderung an den Chor der Greise (πέπλον δ' ἔπεικε κολπίαν ἀκμῆ χερῶν Aischyl. Pers. 1060³⁴¹)³⁴².

Das Bestreuen mit Schmutz und das Sich-Wälzen im Schmutz

Eine solche Handlung wird von Männern ausgeführt. Sie findet nur außerhalb des Bestattungsablaufes statt. In den homerischen Epen tun dies der Bruder (κυλινδόμενος Od. 4,541³⁴³) und der beste Freund des Toten (ἀμφοτέρησι δὲ χερσὶν ἔλων κόνιν ... χεῦατο κὰκ κεφαλῆς, χαρίεν δ' ἦσχυνε πρόσωπον Il. 18,23f.³⁴⁴), als sie die Todesnachricht erhalten. Auch ein Vater verhält sich in dieser Weise, als er des Todes seines Sohnes gegenwärtig wird und als er für die Leiche nicht sorgen kann (κυλινδόμενος κατὰ κόπρον Il. 22,414³⁴⁵; ἀμφὶ δὲ πολλὴ κόπρος ἔην κεφαλῆ τε καὶ ἀνχένι τοῖο γέροντες, τὴν ῥα κυλινδόμενος καταμήσατο χερσὶν ἔησιν Il. 24,163-165³⁴⁶). Das gilt auch für einen Vater,

³³⁸ Vgl. aber zu den ‚Trauerfetzen‘ Dion. Hal. ant. 8,45 (πένθημα ... τρύχη).

³³⁹ Chor der Dienerinnen - Agamemnon (Besuch am Grab, diese Handlung ist bereits vorbei: λινοφθόροι δ' ὕφασμάτων λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν πρόσθερονι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις ξυμφοραῖς πεπληγμένων zu Leinwandstücken, Webestoffen Fetzen erschließ vor der Qualen Schmerz, brüstedeckend, unser Kleid, das in freudlos bitterer Not zerschlagen ward, Übersetzung Werner 1959, 115).

³⁴⁰ Die Perserfrauen (allgemein).

³⁴¹ Xerxes fordert die Greise zu verschiedenen Klagehandlungen auf, vgl. dazu oben beim Schlagen den Kopfes und beim Raufen des Haares. - Vgl. das orientalische Klage beim Verlust des Königs H. Montgomery, Thronbesteigung und Klagen. Eine orientalische Sitte von nicht-orientalischen Quellen wiedergegeben, OpAth 9, 1969, 1-19.

³⁴² Das Zerreißen der Kleider ist auch für den griechischen Adonis-Kult überliefert. So heißt es bei Sappho, die mit ihren Schülerinnen diesen Kult alljährlich pflegte: schlägt euch, ihr Mädchen und zerreißt eure Kleider (καττύπεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε κίδωνας fr. 140).

³⁴³ Menelaos - Agamemnon (Todesnachricht).

³⁴⁴ Achilles - Patroklos (Todesnachricht, sein Gewand ist ganz bedeckt mit Asche, er selbst liegt ausgestreckt im Staub).

³⁴⁵ Priamos - Hektor (direkt nach dem Tod).

³⁴⁶ Priamos - Hektor (sitzt so unter seinen Söhnen im Palast, das Verschmutzen ist schon geschehen). Vgl. hier auch seine eigene Aussage gegenüber Achilles Il. 24,637-640: er habe seit Hektors Tod nicht geschlafen, seufze immer nur (στενάχω 639), leide unendlich und wälze sich im Schmutz des Hofes (κυλινδόμενος κατὰ κόπρον 640).

der seinen Sohn für tot hielt, aber nicht bestatten konnte (ἀμφοτέρησι δὲ χερσὶν ἔλων κόνιν αἰθαλόεσσαν χεύατο κακ κεφαλῆς πολυῆς Od. 24,316f.³⁴⁷). Historische Quellen³⁴⁸ und Tragödien erwähnen eine derartige Handlung nicht.

Das Verhüllen des Kopfes

Das Bedecken des Hauptes oder der Augen mit einem Mantel oder dem Gewand wird in den Schriftquellen in Verbindung mit Tränen genannt, zum einen, um sie vor anderen Personen zu verbergen, zum anderen offenbar auch, um eine besondere Bitterkeit der Situation zum Ausdruck zu bringen. In den homerischen Epen kommt es im Zusammenhang mit dem Schmerz um die toten und verschollenen Gefährten vor (Od. 8,83-92³⁴⁹). Auch vor dem unmittelbar bevorstehenden Tod eines Freundes kann man durch Verhüllung die Tränen verbergen (Plat. Phaid. 117c-e³⁵⁰). Die Tragödien beschreiben diese Geste ebenfalls gelegentlich. Zum einen verhalten sich die Dienerinnen beim Tod ihres Herren bzw. dem Los ihrer Herrschaft (δακρῶν δ' ὑφ' εἰμάτων Aischyl. Choeph. 82³⁵¹) oder die Tochter des Toten in dieser Weise (τί κλαίεις κρᾶτα θεῖσ' ἔσω πέπλων; Eur. Or. 280³⁵²)³⁵³. Einen Hinweis auf verhüllte trauernde Personen kann man auch Aristophanes entnehmen: hier sitzen Niobe im Schmerz um ihre Kinder und Achilleus im Groll verhüllt da, von ihrem Gesicht ist nichts zu sehen (Aristoph. Ran. 911-913³⁵⁴). Bemerkenswert sind jedoch auch die Hinweise aus den Tragödien, daß solche Personen, die sterben müssen, ihre Köpfe bzw. Gesichter mit dem Gewand bedeckt haben (Eur. Hipp. 1458³⁵⁵; Eur. Hec. 432³⁵⁶).

³⁴⁷ Laertes - Odysseus (totgeglaubt, mit Stöhnen). Odysseus gibt sich zu erkennen und bittet ihn, mit dem Jammern, Weinen und Klagen aufzuhören (ἀλλ' ἴσχεω κλαυθμοὶ γόοιο τε δακρυόεντος 323).

³⁴⁸ Vgl. aber Diod. 1,91 für Ägypten.

³⁴⁹ Odysseus - seine Gefährten (Besuch bei den Phäaken, πορφύρεον μέγα φᾶρος ἔλων χερσὶ στιβαρῆσιν κακ κεφαλῆς εἴρωσε, κάουψε δὲ καλὰ πρόσωπα· αἶδετο γὰρ Φαίηκας ὑπ' ὄφρ' ὄσσι δάκρυα λείβων (84-86) ... ἄψ' Ὀδυσσεὺς κατὰ κρᾶτα καλυψάμενος γοάσκειν (92). - Vgl. auch Od. 19,212: hier spricht Odysseus mit seiner Frau, die ihn noch nicht erkannt hat. Während des Gesprächs verbirgt er seine Tränen (δίλω δ' ὅ γε δάκρυα κεῦθεν).

³⁵⁰ Phaidon - Sokrates (nach dem Giftbecher). Dieser rügt die Freunde, die weinen, denn er habe die Frauen wegen ihrer Neigung zum Weinen weggeschickt.

³⁵¹ Chor der Dienerinnen - Agamemnon (Grabbesuch mit Elektra).

³⁵² Elektra - Agamemnon (während Orestes' Wahnsinnsanfällen).

³⁵³ Ähnlich wird wohl auch die Anweisung des Iolaos bei Eur. Heraclid. 604 zu verstehen sein, der die Kinder des Herakles bittet, ihn in sein Gewand einzuhüllen: πέπλοισι τοῖσδε κρύψαντες, τέκνα, denn er kann Makaria nicht zum Opfertod begleiten, seine Glieder versagen vor Schmerz, er möchte niedergesetzt und verhüllt werden.

³⁵⁴ Aristophanes spottet über Euripides, der in seinen Dramen verhüllte Personen auftreten lasse, die trauernd dasitzen und nicht sprechen (πρώπιστα μὲν γὰρ ἕνα τιν' ἄν καθῖσεν ἐγκαλύψας, Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς, πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρούζοντας οὐδὲ τουτί.). - Zur Rekonstruktion von Aischylos' Niobe auf der Bühne vgl. A.D. Trendall, The Mourning Niobe, RA 1972, 309-316.

³⁵⁵ Der sterbende Hippolytos bittet seinen Vater, ihm sogleich sein Gesicht mit dem Gewand zu bedecken: κρύψον δέ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλοις.

2. Lautäußerungen und Musik

Die meisten der genannten Gesten und Verhaltensweisen sind von verschiedenen stimmlichen Äußerungen begleitet. Vielfach werden aber auch ohne bestimmten körperlichen Ausdruck Tote außerhalb des Bestattungsablaufes beweint und beklagt sowie Schreie ausgestoßen. Die nun folgenden Beispiele sollen dies exemplarisch vorführen³⁵⁷. Besonders aufschlußreich sind die Situationen, in denen Todesnachrichten oder überhaupt Berichte vom Unglück nahestehender Personen eintreffen. Dies geschieht sowohl in den Epen als auch in den Tragödien, während es in den historischen Quellen keine große Rolle zu spielen scheint.

a) Weinen und Tränen vergießen

Die homerischen Epen sind nicht nur mit vielen Toten, sondern auch mit reichlich Tränen angefüllt, die der Toten wegen vergossen werden³⁵⁸. Es weinen außerhalb des Bestattungsablaufes zwar auch Frauen, aber vor allem Männer um verlorene bzw. totgeglaubte Ehegatten, Söhne und Brüder. Eine wichtige Rolle spielen hier die Kriegsgefährten, um die geweint wird, sowohl wenn das Unglück gerade erst geschehen ist als auch wenn man sich ihrer erinnert. Um Frauen wird in den Epen nicht geweint oder geklagt. In den Schriftquellen mit Alltagsbezug weinen Väter um ihre Söhne und Freunde um ihre Freunde. In den Tragödien sind die breitgefächertsten Beziehungen zu finden. Töchter und Söhne beweinen ihre toten Mütter und Väter und umgekehrt, Männer vergießen Tränen über den Tod ihrer Ehefrauen und umgekehrt. Tränen werden auch über den Tod von Gefährten und Freunden oder deren Unglück vergossen, eine besonders große Rolle spielt das Weinen in Bezug auf das eigene erlittene bzw. bevorstehende Unheil (hier oft in Verbindung mit dem der mitbetroffenen Kinder und Heimatstädte). Unter allen diesen Umständen weinen auch Dienerinnen und Diener mit. Ausgedrückt wird das Weinen vor allem mit den Substantiven δάκρυ(α)³⁵⁹ und κλαυθμός³⁶⁰ sowie den Verben δακρύνειν³⁶¹, μύρομαι³⁶² und vor allem

³⁵⁶ Polyxena, die zum Grab des Achilleus geführt werden soll, um dort zu sterben, sagt zu Odysseus, er solle ihr mit dem Gewand den Kopf verhüllen: μ' ἀμφιθεῖς κάρα πέπλοις.

³⁵⁷ Gleichzeitig sind einzelne und verdoppelte Jammerlaute in den Tragödien omnipräsent. Diese kurzen Einleitungen und Beifügungen dramatisieren die jeweiligen Passagen besonders, werden aber neben der Klage um einen Toten auch bei derjenigen um die Vernichtung der Heimatstadt, um die Ungewißheit des eigenen Schicksals und sowohl von Frauen als auch von Männern sowie häufig vom Chor gerufen. Vgl. dazu auch Huber 2001, 35f.

³⁵⁸ Zu den allgegenwärtigen Tränen vgl. H. Monsacré, Weeping Heroes in the Iliad, in: J.-Cl. Schmitt (Hrsg.), Gestures, History and Anthropology Nov. 1984, 1,1, 57-75; Wees 1998, 11ff.; S. Föllinger, Männerbilder in der frühgriechischen Dichtung, in: Th. Fuhrer - S. Zinsli (Hrsg.), Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Rollenkonstrukte in antiken Texten, Iphis 2, 2003, 24-42.

³⁵⁹ z.B. Penelope - Odysseus: Od. 19,204. 208; greiser Erzieher - Agamemnon: Eur. El. 501f. (Besuch am Grab und bei Elektra); Helena - ihre Schuld an Trojas Untergang: Eur. Hel. 194-199; Mütter der Sieben gegen Theben: Eur. Hik. 971f. (noch unbestattet).

³⁶⁰ z.B. Familienangehörige Hektors und das Volk von Troja - Hektor: Il. 24,717 (Ankunft des Leichnams).

³⁶¹ z.B. Thetis, Nereiden - betrübt Achilleus: Il. 18,66; Söhne des Priamos - Hektor: Il. 24,162; Eurylochos - Angst vor Kirke: Od. 10,247f., klagt dabei γόον δ' ὤϊετο θυμος; Freunde des Sokrates: Plat. Phaid. 117c-e; die steinernen Sirenen - die jung Verstorbene: Anth. Gr. 7,491 (Mnasalkes, frühes 3. Jh. v.Chr.).

³⁶² z.B. Achilleus, Myrmidonen Patroklos: Il. 23,109; Hekabe, Priamos - Hektor: Il. 22,427; Gefährten - Fahrt ins Totenreich: Od. 10,568.

κλαίειν³⁶³. Die beiden letzteren geben intensivere Laute zu erkennen; eine bevorzugte Verwendungsweise für eines der Geschlechter oder Verwandtschaftsverhältnisse läßt sich nicht feststellen³⁶⁴.

b) Klagen, Jammern und Stöhnen

Diese Lautäußerungen haben sowohl in den Epen als auch in den Tragödien eine starke Präsenz, in den historischen Quellen ist sie vergleichsweise schwach. Beides geschieht auch außerhalb des Bestattungsablaufes und wird von denselben Personen, wie sie eben genannt wurden, unter denselben Umständen geäußert. Das verwendete Wortspektrum ist im Vergleich zum Weinen und Tränen vergießen etwas größer, aber auch hier gibt es keine festen Zuordnungen zu Geschlecht und Verwandtschaftsgrad der Hinterbliebenen; vielmehr können für dieselbe Person und für denselben Zusammenhang verschiedene der aufgeführten Worte verwendet werden. Allerdings sind es nun vor allem die Frauen, die jammern und klagen. Die regelmäßig verwendeten Wörter sind die Verben κωκύειν³⁶⁵, ὀδύρομαι³⁶⁶, οἰμῶζειν³⁶⁷, am häufigsten jedoch στενάχειν/στεναχίζειν³⁶⁸. An Substantiven finden sich vor allem οἰμωγή und σποναχή³⁶⁹. Hinzu kommt in den Epen die Wortfamilie des *gōos*, die sich in den Tragödien allerdings weniger findet. Bei den *thrēnoi* verhält es sich umgekehrt: diese Wortfamilie ist im Epos sehr speziell, in den Dramen dagegen in vielfältigen Kontexten verwendet; hierzu vgl. im Folgenden. Besonders bei diesen genannten Begriffen fällt ihre Äquivalenz untereinander und in den Fällen von οἰμωγή und κωκυτός und den passenden Verba auch zur folgenden Gruppe c) auf; sie stellen also bis zu einem gewissen Grad Synonyma dar, daher ist bei ihrer Übersetzung der Kontext von Bedeutung.

³⁶³ z.B. Eltern - Hektor: Il. 22,427 (wenn in ihren Armen gestorben); Menelaos - Agamemnon: Od. 4,539. 544 (Todesnachricht); Penelope Odysseus: Od. 19,209 (mit *gōos*); Eltern - Odysseus: Od. 24,293 (konnten ihn nicht beweinen); Gefährten des Odysseus - in Schweine verwandelt: Od. 10,241. Alle Klagen (*gōoi*) der Epen, vor allem der Ilias, sind von Tränen begleitet, z.B. Familienangehörige - Hektor: Il. 19,429. 427. 515 (Schleifung). Perikles - Paralos: Plut. Per. 36,8f. (ihn sah man wohl nie weinen, auch nicht am Grabe eines seiner Angehörigen, erst beim Tode des letzten seiner Söhne brach er in Tränen aus).

³⁶⁴ Man vergleiche auch die Worte Agamemmons (Eur. Iph. A. 446-453): einer, der niederen Standes ist, dürfe frei weinen (δακρῦσαι 447), er selbst dürfe es nicht, er müsse sich als einer von edler Abkunft davor schämen, Tränen zu vergießen (ἐκβαλεῖν ... δάκρυ 451), und er müsse sich auch dafür schämen, nicht zu weinen (μὴ δακρῦσαι 452).

³⁶⁵ z.B. Thetis - betrübter Sohn: Il. 18,37. 71; Hekabe - Tod und Schleifung Hektors: Il. 22,407; Cassandra - Hektor: Il. 24,03 (Ankunft des Leichnams, es ist in der ganzen Stadt zu hören).

³⁶⁶ z.B. Antilochos - Patroklos: Il. 18,32 (nach Überbringung der Todesnachricht); Priamos - Hektor: Il. 22,424 (Schleifung); Töchter und Schwiegertöchter des Priamos - ihre Kriegstoten: Il. 24,166 (im Palast); Familienangehörige Hektors und das Volk von Troja - Hektor: Il. 24,714 (Ankunft des Leichnams); Menelaos - seine gefallenen Gefährten, besonders Odysseus: Od. 4,104 (er sagt dies, als Telemachos bei ihm ist, und vermutlich, weil er ihn erkannt hat, und er nimmt auch an, daß ihn auch Laertes, Penelope und Telemachos beklagen: Od. 4,110); Odysseus - seine Mutter: Od. 11,214 (Unterwelt).

³⁶⁷ z.B. Achilleus - Patroklos: Il. 18,35 (Todesnachricht, klagt, bis ihn seine Mutter hört); Priamos - Hektor: Il. 22,408 (Tod und Schleifung).

³⁶⁸ Übersetzung sowohl als Klagen als auch als Stöhnen. Während Priamos während der Schleifung seine Klage weinend vorbringt, stöhnen/klagen die Bürger mit ihm: Il. 22,429. Als Andromache nach ihrer Ohnmacht weinend klagt, stöhnen die Frauen mit ihr: Il. 22,515; Odysseus - seine Mutter: Od. 11,214 (Unterwelt).

³⁶⁹ z.B. Priamos, Herold - Hektor: Il. 24,696 (Transport nach Troja).

c) Geschrei

Lautes Rufen und Schreien von Hinterbliebenen ist in den Schriftquellen vielfach mit dem Tod von Personen verbunden. Es wird sowohl von einzelnen Hinterbliebenen als auch von größeren betroffenen Gruppen, manchmal auch von nur weit entfernt oder gar nicht Verwandten ausgestoßen. Auch hier betrifft es die bereits beim Weinen genannten Personenkreise, und auch jetzt sind es vor allem Frauen, die sich am Schreien beteiligen. Hauptsächlich werden die Substantive οἰμωγή³⁷⁰, κῶκυτός³⁷¹, βοή³⁷² sowie das Verb (ἀνα)βοάω³⁷³ verwendet, doch sind die beiden erstgenannten Worte je nach Kontext auch mit Klagen oder Jammern zu übersetzen (s. unter b).

H) Synthese

Die Schriftquellen belegen, daß sowohl die Verantwortung für den Verstorbenen als auch für dessen Bestattung bei eng mit ihm verbundenen Personen lag. Dieser Personenkreis besteht aus Verwandten nach dem Blut oder nach Adoption, wie dem Vater, den Söhnen und den Brüdern, gelegentlich und je nach den Bedingungen auch aus Gefährten und Freunden. Damit liegt der Schwerpunkt eindeutig auf dem männlichen Geschlecht. Auch die Ausführung der vorbereitenden Arbeiten, die vor der eigentlichen Bestattung stattfanden, oblag diesen Personen; hierbei erhalten allerdings die Frauen einen entscheidenden Anteil, so daß Mutter, Töchter und Schwestern in den Ablauf einbezogen werden: sie waschen, bekleiden und betten den Toten. Über die darauffolgende Prothesis und die mit ihr verbundenen Personen und Vorgänge erfährt man praktisch nichts; Erwähnungen in besonderen Fällen belegen aber, daß gewisse Vorstellungen zu ihrem Ablauf vorhanden waren. Dagegen präsentiert sich die Ekphora sehr ausführlich, sowohl bezüglich ihrer Struktur, den begleitenden Vorgängen als auch den teilnehmenden Personen. Bei ihnen handelte es sich um enge Verwandte und oft auch um solche Menschen, die mit dem Verstorbenen in einer engeren Beziehung standen. Diese Teilnehmerschaft bildete dann auch das Publikum bei der Grablegung, doch fehlen genauere Informationen zum Verlauf der Bestattung. Dies gilt gleichermaßen für spätere Grabbesuche, den Schriftquellen ist wiederum nicht zu entnehmen, welche Handlungen am Grab außer Opfern stattfanden. Somit ist zwar eine ideale Abfolge des Bestattungsablaufes zu rekonstruieren, doch haben die einzelnen Abschnitte in der Überlieferung ein unterschiedliches Gewicht.

³⁷⁰ Trojas Volk - Hektor: Il. 22,409f. (Schleifung; so daß die ganze Stadt tönt, dies war dem Klang nach wie das Bersten des Hügels von Ilion); Familie Hektors - Hektor: Il. 22,447 (Schleifung); alle Anwesenden in Susa: Hdt. 8,99 (beim Bekanntwerden der Niederlage des persischen Heeres in der Schlacht von Salamis, mit Zerreißen der Kleider).

³⁷¹ Trojas Volk - Hektor: Il. 22,409f. (Schleifung); Familie Hektors - Hektor: Il. 22,447 (Schleifung, dadurch Andromache herbeigerufen).

³⁷² Thetis - Achilleus: Od. 24,48f. (Todesnachricht, Schreck für alle Achaier); vgl. auch hier Hdt. 8,99.

³⁷³ Frauen am Armenierhof - unabwendbare Gefahr: Xen.Ag. Kyr. III 1,13 (mit Zerkratzen der Wagen); Chor der Greise in Susa - Niederlage des persischen Heeres: Aischyl. Pers. 1040. 1048 (als Antwort auf Xerxes' Schrei).

Vielfach sprechen die schriftlichen Quellen auch vom äußeren Erscheinungsbild der Betroffenen, vor allem von ihrer Kleidung und von ihrer Frisur; man kann also davon ausgehen, daß es gewisse Möglichkeiten und ‚Richtlinien‘ gab, um vom Verlust eines Menschen betroffene Personen zu erkennen. Erwähnt werden hier allerdings ausschließlich Zeitpunkte außerhalb des eigentlichen Bestattungsvorganges, und dies gilt ebenso für die körperlichen und lautlichen Ausdrucksweisen von Klage und Trauer. Man erhält hierzu weit mehr Informationen als zu derartigen Verhaltensweisen innerhalb der Begräbniszeit. Für den Vergleich mit der zeitgleichen Grabikonographie muß daher die Überlieferung allgemein zu Totenklage und ihren Ausdrucksweisen zu Hilfe genommen werden. Genannt sind vor allem das Schlagen des Kopfes und der Brust, das Raufen der Haare und das Zerkratzen des Gesichts als unmittelbare Reaktionen auf einen Todesfall. Weniger häufig liest man vom Zerreißen der Kleider, dem Sich-Wälzen im Schmutz und dem Verhüllen des Kopfes. Das Schneiden der Haare erfolgt in den meisten Fällen als Opfer an den Toten und sowohl im als auch außerhalb des Bestattungsablaufes. Damit ist das Gros der Gesten, das auf den Grabvasen dargestellt ist, in den Schriftquellen nicht mit den einzelnen Schritten des Begräbnisses und der späteren Grabbesuche verbunden, sondern es wird im Kontext assoziierter Ereignisse überliefert, vor allem im Zusammenhang mit Nachrichten von Tod oder Unglück persönlicher oder öffentlich-gesellschaftlicher Natur. Eine Erklärung hierfür läßt sich vielleicht folgendermaßen formulieren. Die Quellen, die den Bestattungsablauf thematisieren, sind zum einen vielfach Gebote und Gerichtsreden, die Verbotenes und Übertriebenes festhalten. Zum anderen schildern mythologische Begebenheiten die Maßnahmen und Ereignisse nur in dem Rahmen, der für die Wirkung auf die Zuhörer, Zuschauer und Leser notwendig ist. Gleichzeitig fungieren die Gesten in den homerischen Epen und den Tragödien als dramaturgisches Mittel. Hier ist ihre Wirkung am stärksten, wenn eben kein der Allgemeinheit wohlbekannter Ablauf vor Augen geführt wird³⁷⁴; verstärkt wird die Gesamtwirkung der Szenen durch Lautäußerungen. Bei den Verhaltensweisen handelt es sich also um feste Abläufe, die in Verbindung mit dem Tod eines Menschen konventionell den Schmerz der Lebenden ausdrücken. Dabei ist es unerheblich, wie eng diese mit den Verstorbenen verbunden und welchen sozialen Standes sie sind. Ebenso entsprechen sich die lautlichen Äußerungen in den verschiedenen Situationen und in Verbindung mit unterschiedlichen Personen sowohl zeitgleich als auch diachron. Mit Hilfe der Schriftquellen läßt sich nicht auf eine kanonische Verbindung zwischen einem bestimmten Klage- oder Trauerverhalten und bestimmten Personen schließen; vielmehr steht ihnen das gesamte Repertoire an Ausdrucksweisen zur Verfügung, wie es der zu fassende Wortschatz belegt.

³⁷⁴ Vgl. vor allem die sf. und rf. nicht-sepulkralen Vasenbilder, Kap. V und VI.

III. Die geometrische Vasenmalerei

Klagende sind eine Haupterscheinung der menschlichen Figur auf der griechisch-spätgeometrischen Keramik¹. Sie stammen vor allem aus der 2. Hälfte des 8. Jhs. v.Chr., also aus Spätgeometrisch I und II (760-735 bzw. 735-700)², doch sind auch vier etwas frühere Beispiele überliefert (**G149. G161. G409. G433**)³. Nahezu alle untersuchten Sepulkraldarstellungen sind attischer Herkunft bzw. attische Fabrikate, nur einzelne wurden außerhalb dieses Gebietes gefunden bzw. auch hergestellt, so in Bötien, auf Paros und Samos sowie in der Argolis (**G163. G164*. G165. G439. G440**)⁴. Einbeziehen ließen sich insgesamt 126 Gefäße bzw. Fragmente. Bei ihnen handelt es sich vor allem um Grabkeramik, wie Fundkontexte und Gefäßformen belegen. Bemerkenswert ist, daß Gefäße bzw. Fragmente mit Klagenden auch aus Heiligtümern stammen, eine Tatsache, die für die Keramik mit sepulkraler Thematik in den folgenden Stilepochen bisher nur noch für das Attisch-Schwarzfigurige nachzuweisen ist. Viele stammen von der Athener Akropolis (**G105. G106. G107. G112. G402. G403. G404. G405**)⁵, zwei Beispiele sind auch aus dem Heraion von Samos bekannt (**G165. G440**)⁶.

A) Bildthemen und Gefäßformen

Die mittel- und spätgeometrische Vasenmalerei zeigt klagende Figuren vor allem in den Szenen der Prothesis (**G101-G165**)⁷ sowie in Reihen stehender klagender Figuren (**G301-G317. G401. G406. G411. G414-G416. G423. G424. G436; G103. G108-G110. G115. G122. G123. G127. G128. G130. G131. G133. G135. G137. G140-G142. G145. G157. G164**)⁸. Die Ekphora

¹ Trauernde sind nicht zu identifizieren, vgl. dazu erst im Sf., Kap. V. Zum Beginn der figürlichen Malerei vgl. J.L. Benson, *Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting* (1970) 77ff.

² Zur Chronologie vgl. Coldstream 1968, besonders 330f.; dazu auch P. Kahane, *Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik*, *AJA* 44, 1940, 115 Anm. 6. In vorliegendes Kapitel sind auch Gefäße und Bilder einbezogen, deren Figuren den Übergang zur nachgeom. Zeit erkennen lassen und die um 700 v.Chr. zu datieren sind. Grund hierfür ist ihre stilistische Nähe zu den spätgeom. in Gefäßform, Charakterisierung und Gestik der Figuren.

³ Zu diesen s.u. B 2.

⁴ Dazu s.u. B 6.

⁵ Viermal ist sicher die Prothesis überliefert (**G105. G106. G107. G112**), die anderen Gefäßfrgte. könnten ebenfalls zu solchen Darstellungen gehört haben (**G301. G403. G404. G405**).

⁶ Die Frgte. wurden neben dem Altar vor dem Hera-Tempel gefunden: Technau 1929, 15f. Zu Gefäßen mit klagenden Figuren im Heiligtum vgl. auch Gauß/Ruppenstein 1998, 35ff.

⁷ Auf dem Frgt. **G105** ist zwar nichts vom Toten, der Bahre oder des Leichentuches erhalten, doch indiziert die sich vorbeugende Figur am linken Rand ihr ehemaliges Vorhandensein. Die Zuordnung von **G107** rechtfertigen der Rest des Leichentuches in der oberen rechten Fragmentecke und die Figur, die es berührt. - Im Spätgeom. wie in den späteren Stilepochen sind weitere Gefäße durch kurze Notizen in der Literatur bekannt; da Abb. fehlen, werden sie hier nicht einbezogen.

⁸ Die Kat. **G300** beziehen sich auf Gefäße, auf denen diese Reihe sicher die einzige figürliche Darstellung bzw. die einzige Darstellung klagender Figuren ist. Auf den danach genannten Stücken handelt es sich immer um die Kombination mit einer anderen Szene bzw. um Gefäße, bei denen eine solche Kombination nicht ausgeschlossen werden kann, da sie zu sehr fragmentiert sind bzw. zu wenig von ihnen erhalten ist. Aufgezählt wurden hier allerdings nur diejenigen, bei denen die Reihe vollständig ist, also wenn ihre Begrenzungen erhalten sind. - Nicht zuzuweisen sind die Frgte. **G402-G404. G418. G421. G422. G427-G432** aus SG I sowie **G412. G413. G434. G417. G420** aus SG II. Auf diesen Frgten. sind bis zu vier

ist äußerst selten überliefert (**G201-G203**). Die Klagereihen sind dabei entweder die einzige figürliche Verzierung auf dem Gefäß, oder sie wurden mit der Prothesis, der Ekphora oder anderen figürlichen Szenen ohne Klage auf demselben Gefäß kombiniert. Die genannten drei Themenbereiche sind ikonographisch fest gefügt und stellen jeweils einen Bestandteil des Bestattungsablaufes dar. Sie machen einen großen Anteil an den spätgeometrischen figürlichen Szenen aus. Dagegen bleibt die Darstellung auf einer Oinochoe in Hobart ein Einzelbeispiel, da hier Klagende innerhalb einer Schiffsdarstellung vorkommen (**Abb. 1**)⁹. Ebenfalls nur in einem Beispiel sind aufgereihete Klagende mit einem Reiter (**W519**)¹⁰ und mit Wagenlenkern verbunden (**G407**).

Das Spektrum der mit klagenden Figuren verzierten Gefäßformen ist im Spätgeometrischen sehr eng. Es gibt zwischen SG I und SG II wesentliche Unterschiede, und die meisten werden fast ausschließlich in nur einem der beiden Abschnitte verwendet. Die Hauptformen in SG I sind die monumentalen Gefäße, die der Grabkennzeichnung dienten¹¹: Bauchhenkelamphoren (**BHA G104. G114. G125. G129. G134. G159. G201. G408. G422**) und in weit größerer Anzahl Kratere (**Kr G111. G113. G115. G116. G126. G139. G147. G148. G151-G156. G158. G160. G202. G203. G419. G437**)¹². Daneben stehen bisher je ein Beispiel einer Kanne (**G136**) und der kleineren Halshenkelamphoren (**G117**). In SG II sind diese dominierend (**HHA G103. G108-G110. G122-G124. G127. G131. G133. G135. G137. G140-G143. G145. G150. G302. G304. G305. G309. G310. G312. G313. G315. G401**), und sie fanden wie die Kannen (**G118. G144. G307**) als Grabbeigaben Verwendung. Aus SG II gibt es auch Kratere in zwei verschiedenen Formen. Die eine ist aus SG I bekannt (**G132**)¹³, die andere besitzt einen höheren Fuß und ein kleineres Becken (**G306. G308**), so daß sich die Proportionen dieser Gefäße ganz am Ende der geometrischen Zeit verschoben haben; außerdem erreichen letztere nicht mehr die monumentale Größe von denjenigen aus SG I. Erstmals werden im letzten Drittel des 8. Jhs. auch Oinochoen (**G121. G157. G303**), Hydrien (**G128. G146. G301. G311. G317**) sowie Becher mit plastisch aufgesetzten klagenden Frauen auf dem Henkel¹⁴ (**G314**),

gleichgerichtete Figuren erhalten. Die Sitzenden auf **G405** aus SG I gehören wahrscheinlich zu einer Prothesis-Szene, denn nur dort lassen sich solche Figurenreihen nachweisen (einzelne Sitzende auch in Henkelzwickeln).

⁹ Dazu s.u. C.

¹⁰ Nicht eigens als figürlicher Schmuck werden die Krieger- und Wagenreihen, die wohl ebenfalls in den sepulkralen Kontext gehören, sowie die Tierfriese erfaßt.

¹¹ Zur Aufstellung s. A. Brückner - E. Pernice, Ein attischer Friedhof, AM 18, 1893, 73ff.; Knigge 1988; B. Bohn, Aspects of Athenian Grave Cult in the Age of Homer, in: S. Langdon (Hrsg.), New Light on a Dark Age. Exploring the Culture of Geometric Greece (1997) 44-55.

¹² Anzuführen ist hier möglicherweise auch **G410**, denn dieses Frgt. wird als „Wandstück eines Fußkessels“ wie Athen, NM 810 beschrieben: Ker. XII, 91 Nr. 52.

¹³ Bei den Frgten. in Florenz **G138** ist die Form nicht mehr zu rekonstruieren, es läßt sich aber vermuten, daß auch sie zu einem Krater auf hohem Fuß derjenigen Form gehörten, wie sie in SG I üblich war.

¹⁴ Dies ist eine dominierende Gefäßform der 1. H. des 7. Jhs., auch die plastischen Henkelaufsätze sind dort zahlreich vorhanden, s. Kap. IV.

Fußtassen (**G406**) und Skyphoi mit klagenden Figuren verziert (**G316**)¹⁵. Vor allem die Vertreter der drei letztgenannten Gefäßformen werden, wie die Kratere der neuen Form, erst am Übergang zum Protoattischen mit klagenden Figuren verziert¹⁶. Dieser Befund belegt, daß um 700 v.Chr. das Interesse an verschiedenen neuen Formen für den Grabgebrauch groß ist. Das geometrische Keramikmaterial sowohl aus SG I als auch aus SG II enthält zu einem großen Anteil auch Scherben, die keiner Gefäßform mehr zugeordnet werden können. Sie wurden mit aufgenommen, da sie mit ihren Darstellungen klagender Figuren die hier vorgelegten Untersuchungen und Überlegungen stützen. Die Sepulkralbilder befinden in abgeschlossenen Feldern verschiedener Länge und Höhe. Regelmäßig sind sie auch als Friese in das Dekorationssystem des jeweiligen Gefäßes eingebunden. Solche Bildfelder schmücken verschiedene Bereiche auf den Gefäßen, die großen in SG I, vor allem der Kratere, wurden meist noch in Register unterteilt. Die geometrischen Gefäße sind ganzflächig mit Bemalung überzogen, so daß sich Klagende auch in weniger wichtigen Bereichen wie unterhalb der Henkelbögen (**G114. G115. G125. G134. G147. G419; MG II G433**) oder in den Henkelzwickeln befinden können (**G139. G151/G426**¹⁷. **G425**¹⁸; **MG II G149. G409. G433**), so daß sie vom sepulkralen Thema nicht nur räumlich, sondern auch tektonisch getrennt sind¹⁹; bei frühen Gefäßen befinden sich sie allein in diesen Bereichen.

Aus anderen griechischen Gebieten sind bisher nur Einzelbeispiele bekannt. Aus Bötien stammt eine Hydria mit einer Prothesis, die die gesamte Oberfläche des Körpers umspannt (**G163**), sie ist um 700 v.Chr. zu datieren. Aus dem Polyandrion von Parikia auf Paros ist seit kurzem eine Halshenkelamphora bekannt mit Prothesis auf der einen und einer Klagereihe auf der anderen Halsseite bekannt (**G164***). Zwei Kantharoi oder Skyphoi wurden auf Samos gefunden (**G165. G440**). Ersterer trägt eine Aufbahrungsdarstellung, die Szene des zweiten ist nicht mehr zu rekonstruieren. Nur Einzelfragmente mit klagenden Frauen²⁰ kennt man aus der Argolis, ihr szenischer Zusammenhang bleibt jedoch unklar (**G439**); möglicherweise stammen die meisten von ihnen vom selben Gefäß²¹.

¹⁵ Für die drei letztgenannten Gefäße läßt sich vermuten, daß sie nicht die einzigen ihrer Form gewesen sind. Die Becher jedenfalls gibt es nicht nur mit aufgereihten klagenden Frauen, sondern auch mit anderen figürlichen Darstellungen: z.B. Paris, Louvre CA 1780, CVA Paris, Louvre (16) III H b Taf. 39,3-4.

¹⁶ Vgl. auch den Deckel der Lekane **G407**, hier klagt jedoch nur einer von mehreren dargestellten Wagenlenkern. Möglicherweise war auch diese Darstellung nicht die einzige ihrer Art.

¹⁷ Der Krater **G151** und das Frgt. **G426** werden im Louvre zwar unter verschiedenen Inv. geführt, sie gehören m.E. jedoch aufgrund der Gestaltung eben jenes Zwickels, der Figur- und Ornamentform sowie deren Verteilung zusammen.

¹⁸ CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,1. 9,3. Wo genau sich Frgt. 9,2 am Gefäß befand, läßt sich nicht sicher bestimmen, aufgrund der Größe der Figuren ließe es sich jedoch ebenfalls in die Henkelzone rekonstruieren.

¹⁹ Zu diesen beiden Stellen am Gefäß vgl. ausführlicher unter B 5.

²⁰ Sie sind entweder durch lange schwarze Gewänder mit zusätzlichen Bahnen an der Taille oder durch Brüste gekennzeichnet.

²¹ C.2551, C.2556, C.2557, C.2563, C.2564, C.2565, C.2566, C.2568. Die Frgte. C.2561 und C.2562 werden aufgrund des Figurenstils zu anderen Gefäßen gehören.

Trotz der verschiedenen Gefäßformen und Positionen am Gefäß entsprechen sich die Themen Prothesis, Ekphora und Klagereihe während SG I und SG II typologisch werkstattübergreifend²². Auch die außerattischen Darstellungen zeigen ein entsprechendes Grundmuster, und sie sind gleichzeitig von der attischen Figurenmalerei abhängig. Die Struktur der Darstellungen ist kanonisch und sowohl in den frühesten als auch den spätesten enthalten²³, Variationen finden sich jeweils in Details²⁴.

B) Bild- und Figurenanalyse

Der Figurenstil der spätgeometrischen Vasenmalerei ist vielfach beschrieben worden²⁵. Die Gestalten sind in Körperbau, Anatomie und Attributen abstrahiert, so daß die Sepulkralbilder trotz teilweise variierender Figurengröße und Ausstattung mit verschiedenen Gegenständen von einer Stereotypie geprägt sind. Diese erstreckt sich auf alle Figurenmerkmale, auf Perspektive, Bewegung, Kleidung, Frisur und Gestik. Diese Konventionen, die nahezu unverändert werkstattübergreifend sowohl in SG I als auch in SG II anzutreffen sind, vermitteln einen Schematismus im Bildaufbau, der fast vollständig auf Wiederholung beruht.

1. Vorbemerkungen

a) *Geschlechtsbestimmung und Kleidung*

Die menschlichen Figuren der geometrischen Klagebilder sind nicht in jeder Szene sofort und eindeutig als Frauen oder Männer zu erkennen. Allen ist derselbe Körperaufbau eigen: der Kopf im Profil, der Oberkörper mit den Armen frontal, die Beine wiederum im Profil. Damit waren zusätzliche Details zur Charakterisierung der Geschlechter notwendig. Die Vasenmaler verwendeten dazu einerseits primäre, also anatomische Körpermerkmale, andererseits nutzten sie sekundär Attribute, vor allem Waffen. Diese sind für Männerfiguren charakteristisch, vor allem in SG I, während in SG II nicht nur die Anzahl der Bewaffnungsarten, sondern auch die der Beispiele mit ihnen stark zurückgeht, da nun die Abgrenzung von den Frauen durch deren Bekleidung erfolgt (s. im Folg.)²⁶. Die Anatomie spielte in SG I dagegen allein bei der Darstellung der Frauen und hier vor allem in den jüngeren Darstellungen eine Rolle; in SG II

²² Auch die mittelgeom. Protheseis auf **G149** und **G161** weisen schon die hauptsächlichen Bildstrukturen auf.

²³ Das gilt ebenso für spätere Darstellungen desselben Themas, vgl. dazu die Kap. IV-VII.

²⁴ Dazu s.u. bei den einzelnen Themen.

²⁵ Vgl. zu Homers Körperkonzept B. Snell, Entdeckung des Geistes; dazu kritisch Knox 1991; vgl. zuletzt Huber 2001.

²⁶ SG I: Schwerter (**G115. G129. G402. G403. G422**), Schwert und Dolch (**G102. G114. G126. G202. G437**). Selbst Aufgebahrte werden in dieser Weise charakterisiert (Schwertgehänge **G108. G137**; zwei Speere **G108. G110. G112. G137**; Schilde **G103. G110. G137**; Helme **G137. G145. G148**; Kombination **G108. G110. G137**), zu ihnen s.u. B 3 a). Auf **G148** tragen die Männer, die sich ans Kopfende der Kline anschließen, sowohl Schwert, manche auch noch einen Dolch, als auch Helm, doch handelt es sich bei ihnen nicht um Klagende (dazu s.u. C). Die Bewaffneten mit Dipylon-Schild, Schwert, Dolch, Helm und zwei Speeren sind ein eigenes Motiv, das sich vermutlich auf den Bestattungsablauf bezieht, aber nichts mit der Totenklage zu tun hat, auch wenn sich diese Krieger gelegentlich nahe der Kline befinden.

sind es nur noch wenige, die durch die Brustangabe als weiblich gekennzeichnet sind²⁷. Dafür findet sich in dieser Zeit auch bei den Männern die Angabe des Geschlechts²⁸.

Ein sekundäres Geschlechtsmerkmal ist auch die Kleidung, die bereits in SG I zur Darstellung kam, denn man geht davon aus, daß Figuren mit ‚geschlossenen‘, also nicht getrennt dargestellten Beinen Bekleidete und damit Frauen meinen müßten²⁹. Man findet dies im älteren Abschnitt von SG I sowohl bei stehenden (**G114***, **G156**, **G159***, **G201***), sitzenden (**G126***, **G151**, **G153**, **G155**, **G159***, **G160**, **G405**, **G426**³⁰), knienden (**G126**, **G201***)³¹ als auch bei liegenden Figuren³². Für letztgenannte ist dieses Merkmal mit der monumentalen Bauchhenkelamphora verbunden, so daß man sie bestatteten Frauen zuwies³³; im gesamten Zeitraum von SG I schließen sich nämlich die Angabe der Kleidung und die der Brüste aus³⁴. Die Interpretation als weibliche Figur ließe sich analog für die stehenden, sitzenden und knienden Figuren postulieren, wobei sie bei letzteren mit dem Blick auf die folgenden Epochen besonders schlüssig erscheint. Allerdings sind die meisten Stehenden und Sitzenden mit getrennten Beinen wiedergegeben; meines Erachtens ist lediglich in zwei Beispielen tatsächlich von bekleideten und somit weiblichen Figuren auszugehen, denn in beiden Fällen tragen die Gewänder eine Schleppe (**G156**, **G201**)³⁵. Dieses Merkmal kehrt bei nahezu allen bekleideten Frauenfiguren aus SG II wieder³⁶. Schwieriger gestaltet sich die Interpretation der

²⁷ SG I **G101**, **G111**, **G113**, **G116**, **G117**, **G125**, **G129**, **G134**, **G136**, **G147**, **G148**, **G202**, **G203**, **G419**, **G421**, **G428**, **G436**. vgl. auch die frühen Kratere **G149**, **G409**, **G433**. Dagegen in Darstellungen ohne Klagende sowohl bei Frauen als auch bei Männern, z.B. im gemischten Reigen: Oinochoe Tübingen, Univ. 2657, Töle 1964, Taf. 1. In SG II tragen die weitaus meisten Frauenfiguren Kleider (s. im Folg.), nur wenige wurden mit Brüsten versehen: **G118**, **G119**, **G121**, **G132**, **G144**.

²⁸ In zwei Fällen sind es möglicherweise die Aufgebahrten (**G122**, **G143**), in einem dritten sind es Anwesende (**G417**), doch ist hier der thematische Kontext nicht mehr zu bestimmen.

²⁹ Coldstream 1968, 39 (vor allem bei der Dipylon-Werkstatt); Simon 1981, 30f. zu Abb. 4. 5 oben.

³⁰ Dieses Frgt. gehört m.E. zum Krater **G151**, denn bei beiden ist der Zwickel über dem Henkel ähnlich gegliedert. Zudem entsprechen sie sich in der Figurengestaltung sowie in den Füllornamenten.

³¹ Die beiden Figuren unterhalb der Kline auf **G116** könnten sowohl auf dem Boden sitzen als auch knien. Ihr Unterkörper ist als einheitliche Fläche gestaltet, so daß auch sie bekleidet sein könnten. Vgl. evl. auch die Kniende im rechten Henkelzwickel von **G151** und **G426**.

³² **G114**, **G155**, **G159**, **G201**. Für Coldstream 1968, 39 ist dies neben den physischen Merkmalen die einzige Möglichkeit, Frauen auf der Bahre und um diese herum zu erkennen.

³³ **G114**, **G159**, **G201**. s. Coldstream 1968, 39, für die Dipylon-Werkstatt. Man vgl. allerdings den langgewandeten Toten auf dem Krater **G155**, unter dessen Kline zwei Dreifüße stehen. Zur Geschlechtertrennung anhand der Grabgefäße im Protogeom. vgl. V.R. d'A. Desborough, *Protogeometric Pottery* (1952) 5f. (Brandgräber); zur Unterscheidung im Früh- und Mittelgeom. vgl. J. Bouzeck, *Sbornik* 1959, 136f.

³⁴ Offenbar auch in Bildern ohne Klage-thematik. - Es läßt sich m.E. aber auch denken, daß der Dipylon-M. und seine Werkstatt hier die Unbeweglichkeit der jeweiligen Figur zum Ausdruck brachten, denn auch in SG I und aus seiner Werkstatt gibt es Frauendarstellungen mit einer Schleppe: sie sind also wirklich bekleidet (**G201** unter den Bogenhenkeln, **G156** unterhalb der Kline). Gleichzeitig oder unabhängig davon läßt sich ebenfalls an eine Charakterisierung des Alters denken. In SG II werden Brustangabe und Bekleidung gelegentlich kombiniert.

³⁵ Auf **G156** befinden sie sich stehend unterhalb der Totenbahre, auf **G201** stehen sie auf beiden Seiten unterhalb der Bogenhenkel. Alle Figuren, die bei den bekleideten genannt wurden, haben bis auf diejenigen unter den Henkeln von **G201** ein kleineres Format, sie sind nicht ‚normal groß‘. Bei denjenigen auf **G156** ist dies jedoch durch die Darstellung unterhalb der Totenbahre bedingt, vgl. zu diesem Bereich B 3 c).

³⁶ Die Schleppe ist sowohl im Protoatt. als auch im Sf. ein präsenes Detail, vereinzelt findet man sie auch noch im Rf. und dies jeweils nicht nur in Szenen mit Klage und Trauer.

bekleideten Verstorbenen auf den monumentalen Grabkratern, denn diese Form verbindet man mit dem Grab von Männern³⁷; man müßte also von langgewandeten Männern ausgehen (**G155**)³⁸, so daß die Bekleidung in SG I nicht allein Frauenfiguren vorbehalten wäre. Allerdings stammen die drei Amphoren und der Krater aus derselben Produktionsstätte, nämlich aus der des Dipylon-Malers; eine derartige Konzentration dieses Merkmals läßt sich für keine andere SG I- oder SG II-Werkstatt beobachten³⁹. Auf den Bauchhenkelamphoren dieser Werkstatt ist der aufgebahrte Körper generell bekleidet (**G114***, **G159***, **G201***), auf den Kratern hingegen fast immer ‚nackt‘ (**G113**, **G126***, **G151-G153**, **G160**), so daß nur der späte Krater **G155** eine Ausnahme bildet⁴⁰. Daher läßt sich die Wahrnehmung von ‚Bekleidung‘ nicht zwangsläufig als Gesc wie dort in SG I und SG II üblichlechtskennzeichen auf andere geometrische Darstellungen übertragen⁴¹, und auch die Möglichkeit, bei den Aufgebahrten könnte ein Bestattungsgewand gemeint sein, läßt sich nicht ganz ausschließen⁴². Ansonsten ist es für die klagenden Männer charakteristisch, daß sie keine explizit ausgewiesene Bekleidung tragen⁴³, dies gilt sowohl für SG I als auch für SG II. Erst in diesem jüngeren Abschnitt des Spätgeometrischen ist die Bekleidung ein unabdingbares Kennzeichen der Frauen⁴⁴. Hierbei handelt es sich um lange Gewänder bzw. Röcke, die im Bereich der Beine oder manchmal auch des gesamten Körpers kreuzschraffiert sind; kurze Schurze bis zum Knie, manche ausgefüllt, manche schraffiert, findet man in dieser Zeit allerdings auch bei den Männerfiguren⁴⁵. Regelmäßig wird die Schleppe des Frauengewandes angegeben. In einigen

³⁷ Coldstream 1968, 39. Vgl. A. Bräuning, Untersuchungen zur Darstellung und Ausstattung des Kriegers im Grabbrauch Griechenlands zwischen dem 10. und 8. Jahrhundert v.Chr. (1995).

³⁸ z.B. speziell bekleidet für die Aufbahrung bzw. Bestattung, vgl. dazu auch einige Aufgebahrte aus SG II, dort im Gegenzug auch aufgebahrte Frauen mit Brustangabe und getrennten Beinen (s. im Folg.). Zur Bekleidung des Toten: Patroklos Il. 18, 352f.; Hektor Il. 24, 580ff.; Achilleus Od. 24, 59; W. Helbig, Zu den homerischen Bestattungsbräuchen, Sitzungsber. München 1900 (1901) 199-279; Andronikos 1968, 8f.; Marwitz 1961, 7f.

³⁹ Zu SG II s. im Folg.

⁴⁰ Daß Coldstream dies ausdrücklich für diese Werkstatt verstanden haben will, scheint Siurla-Theodoridou 1989, 21 Anm. 3 übersehen zu haben. Vgl. allerdings die auf den BHA fehlenden umlaufenden Friese mit Bewaffneten, Kriegern und Wagen, die dagegen auf den meisten Kratern vorhanden sind. Bemerkenswert sind jedoch die auf ihrem Körper im unteren Bereich umlaufenden Klagereihen, die auf zwei Amphoren dieser Werkstatt auftreten (**G201**, **G424**, vgl. auch den Krater **G115**), dazu s.u. bei den Klagereihen B 5.

⁴¹ Vgl. auch die Schwierigkeiten, die entstehen, wenn man ‚bekleidete‘ Frauenfiguren, bewaffnete Männer sowie nicht näher spezifizierte Figuren in einem Bild dargestellt findet, z.B. **G114** (SG I) und **G150** (SG II, Sub-Dipylon-Group). - Wenn Frauen durch Brüste gekennzeichnet sind, gibt es ‚geschlechtslose‘ Figuren.

⁴² So auch Ahlberg 1971, 33.

⁴³ Nur ein Beispiel zeigt Klagende in einem kurzen kreuzschraffierten Schurz (**G315**), die als Männer interpretiert werden. Vgl. auch den erst an den Beginn des 7. Jhs. zu datierenden Wagenlenker im langen Gewand auf **G407**.

⁴⁴ Ausgefüllt **G103**, **G108**, **G109**, **G122**, **G123**, **G127**, **G131**, **G135**, **G137**, **G138**, **G140**, **G143**, **G145**, **G150**, **G157**, **G162**, **G307**, **G311**, **G417**, schraffiertes Rockteil **G103**, **G109**, **G110**, **G122**, **G123**, **G124**, **G127**, **G128**, **G130**, **G133**, **G135**, **G137**, **G140**, **G141**, **G146**, **G301**, **G304**, **G306**, **G310**, **G312-G314**, **G317**, **G410**, **G414**, **G416**, **G434**, gesamtes Kleid schraffiert **G108**, **G420**. Auf **G412** ist nicht genügend erhalten, auf **G413** ist diesbezüglich keine Entscheidung zu treffen. Zu dieser Bekleidung sowie zum geom. Figurenschema zuletzt A. Schmölder-Veit, Kleider machen Frauen? Griechische Frauendarstellungen des 8. Jhs. v.Chr., in: N. Sojc (Hrsg.), Neue Fragen, neue Antworten. Antike Kunst als Thema der Gender Studies (2005) 29-42.

⁴⁵ Vgl. eine Amphora in Deutschland, Privat, SG II, Philadelphia-M., Tölle 1964, Nr. 26 Taf. 8, Coldstream 1968, 57 Nr. 2 (schraffierte Schurze) sowie eine Oinochoe in New York, MMA 25.78.50, SG II, Werkstatt von Athen 894, Davison 1961, Abb. 39 sowie Rombos 1988, Nr. 399 (ausgefüllt). In beiden Beispielen klagen

Darstellungen kombinierten die Maler Bekleidung und Brustangabe (**G131. G138*. G143. G162. G417**), dagegen fehlt den Figuren auf **G316** und **G401** sowohl das eine als auch das andere⁴⁶. Die Knienden, die allgemein als Frauen betrachtet werden, wurden teilweise mit geschlossenen (**G103*. G122. G123. G127. G135. G137. G140. G150**)⁴⁷, teilweise mit ab den Knien abwärts getrennten Beinen wiedergegeben, während hier die Silhouette der Oberschenkel geschlossen ist (**G119. G131. G132. G142. G145. G146. G157***); aber auch vollständig getrennte Beine kommen vor (**G130**)⁴⁸. Man kann bei diesen Figuren also nicht mit Sicherheit von Frauen sprechen, zudem scheinen sie vor allem als Füllfiguren erfunden worden zu sein⁴⁹. Sitzende wurden in SG II nicht dargestellt⁵⁰. Nach den für SG I besprochenen Merkmalen sind auch in SG II einige Tote bekleidet⁵¹, und ihnen werden fast immer Bewaffnungsteile wie zwei Speere (**G103*. G110. G122. G140. G141***), ein Schwert (**G101. G142 (1.). G150. G303. G415**), Schilde (**G406**)⁵², manchmal wohl auch Helme (**G140. G145 (1.). G157*. G305. G310. G315***) und gelegentlich kombinierte Rüstungsteile mitgegeben.

Schließlich kann man für die Geschlechtsunterscheidung auch die Größe der Figuren heranziehen (zur Altersbestimmung s. im Folg.), denn es sind wohl auch solche Figuren als Frauen zu betrachten, die in enger Beziehung zu kleineren Gestalten stehen, welche ihre Größe nicht den Platzverhältnissen verdanken (**G113. G126*. G147 (2x)**)⁵³⁵⁴. Eine solche Beziehung zwischen zwei verschieden großen Figuren besteht im körperlichen Kontakt bzw. einer Berührung, denn nur auf diese Weise wird eine Zusammengehörigkeit verdeutlicht. In zwei Beispielen sitzt die kleine Figur auf dem Schoß der größeren (**G113. G147**), einmal fassen

die Männer nicht. - Auf dem Henkelrgt. aus Eretria **G438** werden jedoch Frauen dargestellt sein, sie scheinen eine Art Oberteil zu tragen.

⁴⁶ Wohl daher bezeichnete Young 1939, 115 B21 erstere als vermutlich/wahrscheinlich männlich, letztere sind im CVA Tübingen (2) zu Taf. 26,3 keinem Geschlecht zugewiesen.

⁴⁷ Vgl. zu dieser Beingestaltung auch einige sitzende Klagende aus SG I.

⁴⁸ Hier tragen die anderen Figuren, mit Ausnahme des Aufgebahrten, Bekleidung.

⁴⁹ Vgl. die Knienden im Sf. und Rf. sowie im Wgr.: es sind ausschließlich Frauen.

⁵⁰ Vgl. höchstens diejenigen unterhalb der Kline auf **G123** und **G150**, die, wie bereits für die sehr ähnlich gestalteten Figuren auf **G116** vermutet, entweder beim Knieen auf ihren Fersen oder ganz auf dem Boden sitzen könnten.

⁵¹ **G103. G108. G127. G131. G135. G137. G140. G142. G145. G157**. Bemerkenswert ist, daß sich alle diese Aufgebahrten bis auf **G157** (Oin) auf einer HHA befinden.

⁵² Dabei sind sie wie die Krieger in SG I mit den sog. Dipylon-Schilden gestaltet: runde oder rechteckige Schilde, an die Arme, Beine und Köpfe direkt angefügt werden - neu ist diese Verfahrensweise nicht, vgl. dazu eine minoische Miniaturmalerei in Thera, auf der die hohen leicht trapezförmigen Schilde fast den ganzen Körper der Krieger verdecken, Beine, Arme und Kopf sind an diese Schilde angesetzt: R. Ducrey, *Warefare in Ancient Greece* (1985) 18-21 mit Abb. 5.

⁵³ Den beiden großen Figuren innerhalb dieser beiden Paare fehlt z.B. die Brustangabe, obwohl sie, außer der Figur auf der Kline, allen anderen Figuren eigen ist.

⁵⁴ In SG I gibt es vielfach an den Positionen 2a und 3a direkt an den Enden der Totenbahre, und damit zwischen sie und die folgende normal große Figur gesetzt, ebenfalls kleinere Gestalten. Diese stehen jedoch mit den großen nicht in einer so direkten Beziehung, sondern wirken an dieser Stelle wie absichtlich ‚hineingeklemmt‘, so daß sie wahrscheinlich aufgrund des Freiraumes derart klein dargestellt wurden; diese Erklärung scheint auch in SG II für manche Szenen zu gelten.

sich die beiden Figuren an den Händen (**G147**) - hier allerdings *auf* der Totenbahre⁵⁵, und in einem Fall berührt eine kleine stehende eine kniende große Figur (**G126***)⁵⁶.

In SG II kann man somit das Geschlecht der Dargestellten regelmäßig bestimmen. Dagegen sind die weitaus meisten klagenden Figuren in SG I aber weder mit anatomischen noch mit attributiven Geschlechtsmerkmalen ausgestattet. Daher können diese stehenden normal großen und kleineren sowie auch sitzende und kniende Figuren sowohl Frauen als auch Männer zeigen⁵⁷. Es sollte also gleichzeitig mit einem Ausschluß- bzw. Vergleichsverfahren gearbeitet werden, bei dem zum einen der Gesamtkontext des jeweiligen Bildes und Gefäßes, zum anderen auch Darstellungen anderer Gefäße mit einzubeziehen sind⁵⁸. Auf diese Weise lassen sich des öfteren Prognosen zum Geschlecht der Figuren aufstellen. Bei den Männern werden dafür zum einen Attribute wie zwei Speere (**G122**), Schwert (**G129 (5). G142 (2). G150 (2.)**) und Helm herangezogen (**G142. (2.). G145*. G157***). Zum anderen sind sie jetzt ebenso wie die Frauen im Ausschlußverfahren zu bestimmen, da in einzelnen Bildern sowohl Figuren mit als auch ohne Bekleidung wiedergegeben sind, während geschlechtsspezifische Attribute fehlen (**G137. G140**). Auch die attributiv als männlich bestimmten Figuren sind stets ohne Bekleidung wiedergegeben⁵⁹.

⁵⁵ Vgl. dazu auch 3 b) zu den Figuren auf der Kline.

⁵⁶ Ob die Frau am Fußende der Kline auf **G102** die kleinere Figur vor ihr in den Händen hält, läßt sich nicht mehr sagen.

⁵⁷ Vgl. Simon 1981, 30f. zu Abb. 4. 5 oben. Coldstream 1968, 39 schließt von den Verstorbenen auf die Lebenden und kommt zu dem Ergebnis, daß zumindest in der Dipylon-Werkstatt damit alle bekleideten Klagenden Frauen seien, daß alle ‚nackten‘ jedoch nicht notwendigerweise Männer, sondern einige von ihnen Frauen gewesen müßten sein. In dieser Richtung sei jedoch nur von dieser Werkstatt einheitlicher verfahren worden, und er nennt Belege für die fehlende Einheitlichkeit außerhalb dieser Werkstatt: die BHA Brüssel A1506 (**G134**) und das Kraterfrgt. Athen 812 (**G116**). Auf ersterer sei der Tote unbekleidet, auf letzterem bekleidet - dieser ist allerdings ganz vom Leichentuch bedeckt und liegt richtig im Profil auf der Bahre. In der nächsten Generation seien neue Konventionen gefordert, sobald die Wagenlenker lange Kleidung tragen: Coldstream 1968, 39. 62 Anm. 4.

⁵⁸ Sind auf einer Vase ausschließlich ‚nackte‘ klagende Figuren dargestellt, von denen einzelne Waffen wie Schwert und Dolch tragen (**G114. G115. G126. G148. G202**), dann dürften die anderen Figuren ohne irgendwelche Merkmale oder Attribute Frauen sein. Finden sich aber ausschließlich ‚nackte‘ Klagende, von denen einige angedeutete Brüste als Hinweis auf ihre Weiblichkeit tragen, könnten die anderen Figuren Männer wiedergeben (**G113. G116. G117. G125. G147. G202. G203**). Damit ist die Darstellung unbekleideter Figuren ohne Brüste und Attribute für beide Geschlechter verwendbar. Gleichzeitig verwirrt es aber auch, wenn wie z.B. auf **G114** und **G150** (SG II) sowohl Männer mit Waffen, Bekleidete *und* Figuren ohne irgendwelche Kennzeichen dargestellt wurden. Ebenso finden sich auf **G113, G148** und **G202** Indizien, die auf ein komplexeres System der Geschlechtsbestimmung hinweisen. Bezieht man aber alle anderen zeitgleichen Sepulkraldarstellungen mit in die Überlegungen ein, so lassen sich für mehr Figuren Vermutungen zu ihrem Geschlecht anstellen. - In SG II ist zwar auch eine verhältnismäßig große Anzahl an Figuren ohne jegliche Kennzeichen dargestellt, doch führt bei den meisten der szenische Kontext zur Geschlechtsbestimmung. Nur bei sehr wenigen solcher Figuren befinden sich im Bild eindeutige Frauen- und Männerfiguren, so daß auch hier wie in SG I nur mittels eines Ausschluß- und Vergleichsverfahrens zu einer Entscheidung zu gelangen ist (**G118. G150. G316. G401**). Dies hat allerdings in diesen Beispielen die Konsequenz, die entsprechenden Figuren als Frauen anzusehen, vor allem wenn man auch ihre Position im Bild und ihre Gestik mit einbezieht. Möglicherweise wäre es aber aufgrund der kanonischen Darstellung der Frauen mit Bekleidung konsequenter, in SG II bei Figuren mit getrennten Beinen nur von Männern zu sprechen.

b) Altersbestimmung und Frisur

Nur in den Prothesis-Darstellungen, hier aber sowohl in SG I als auch in SG II, werden Figuren aufgrund der Platzaufteilung kleiner dargestellt als das Gros. Man ordnete sie damit quasi der Bildaufteilung unter, denn sie befinden sich unter oder neben den Ausläufern des Leichentuches sowie unterhalb der Kline. Weiterhin stehen kleinere Figuren auch am Ende der Bereiche, die sich an Kopf- und Fußende der Kline anschließen (2b, 3b), sowie unterhalb von Pferden; an diesen Stellen sollte durch das Verkleinern der vorhandene Platz ausgefüllt werden. Aus der Größe solcher Figuren läßt sich also nicht darauf schließen, daß es sich um Kinder handelt. Eine relative Altersbestimmung der Dargestellten ist damit nur möglich, wenn sich zwei verschieden große Figuren in enger Beziehung zueinander befinden (s.o.). In diesen Fällen sind die kleineren intentionell kleiner wiedergegeben worden, und sie befinden sich zudem an wenigen bestimmten Bildpositionen; hierbei handelt es sich allerdings ausschließlich um Klagedarstellungen aus SG I (**G113. G126*. G147 (2x)**⁶⁰. **G202**)⁶¹. Das enge Verhältnis entsteht durch die ein- oder wechselseitige Berührung bzw. durch das Fassen der Hände (**G126. G147. G202**) oder durch das Sitzen auf dem Schoß der größeren Figur (**G113. G147**). In diesen beiden Fällen sind sicher Kleinkinder dargestellt, die der Betreuung bedürfen; daher werden auch die entsprechenden großen Figuren, denen Geschlechtsmerkmale fehlen, als Frauen anzusprechen sein. Nur die Kniende auf dem Krater **G126*** trägt ein langes Gewand und ist daher anhand ihrer Ikonographie wohl als Frau zu erkennen (s.o.). Die kleineren Gestalten auf den Krateren **G126, G147** (auf der Kline) und **G202** sind dann schon als etwas ältere Kinder zu deuten, die aber doch noch den Kontakt zu einem Erwachsenen benötigen⁶². Von ihnen ist nur eines durch ein Schwert an der Seite als männlich gekennzeichnet (**G202**). Die einzige weitere kleinere Figur mit Schwert und wohl auch mit Dolch befindet sich unterhalb der Totenbahre auf **G126**. Es ist hier nicht sicher zu entscheiden, ob ein Knabe gemeint ist oder ob die Figur nur aufgrund der engen Platzverhältnisse verkleinert wurde. Ihre Ausstattung mit Waffen ist jedoch absichtsvoll geschehen.

⁵⁹ Dies gilt für alle geom. Figuren, die die Aufbahrung flankieren bzw. begleiten. Dagegen werden die Toten selbst anders ausgestattet, s.o. B 3 a).

⁶⁰ Den beiden großen Figuren innerhalb dieser beiden ‚Paare‘ fehlt z.B. die Brustangabe, obwohl sie, außer der Figur auf der Kline, allen anderen Figuren eigen ist.

⁶¹ Wahrscheinlich ist in der proportional kleineren Figur auf der Kline der BHA **G134** kein Kind dargestellt, denn zum einen befindet sich dicht daneben eine Fehlstelle, zum anderen wäre der Platz zu gering, eine normal große Figur einzufügen. Ähnliches gilt auch für die Figur an dieser Position auf **G115**: ihre Proportionen sind offensichtlich dieselben wie bei der Frau, die die Kline überschneidet. Die kleine Figur auf **G102**, von der jedoch nicht mehr viel erhalten ist, könnte auch von der Frau, die sich am Fußende weit nach vorn beugt, gehalten werden. Vgl. hier auch die beiden Figuren auf der Kline von **G148**, sie sind sogar mit vom Leichentuch eingeschlossen (ein solches könnte auch das nur durch die kleine Figur auf der Bahre unterbrochene Ornamentband auf **G134** meinen). Auf dem mittelgeom. Krater **G149** befindet sich ebenfalls eine kleiner gestaltete, aber kniende Figur auf der Kline (am Fußende). Vgl. dazu auch den Punkt zu den Figuren auf der Kline B 3 b) und speziell zu **G148** auch den Abschnitt zu den mythologischen Darstellungen C.

Ausschließlich in SG I sind in den Darstellungen von Prothesis und Ekphora kleinere Figuren zu finden, die sich im engen Raum zwischen dem Klinenbein an Kopf- oder Fußende der Bahre und der nächsten normal großen Figur befinden (Position 2a **G114***. **G126***. **G156**. **G159***; 3a **G126***. **G154**. **G159***. **G201***)⁶³. Sie wirken an dieser Stelle wie eingeklemmt, da die Abstände zu Figur und Kline weitaus enger sind als in diesen Bildern sonst allgemein üblich. Solche kleineren Figuren treten regelmäßig auf, so daß mit ihrer Wiedergabe eine bestimmte Absicht verbunden werden muß. Die meisten von ihnen sind mit getrennten Beinen (2a **G126**. **G156**; 3a **G126**. **G154**. **G159**. **G201**)⁶⁴, kaum welche mit geschlossenen dargestellt (**G114**), welche dann als Bekleidung interpretiert werden könnten⁶⁵; andere Geschlechtsmerkmale fehlen ihnen⁶⁶. Diesen kleineren Figuren ist gemeinsam, daß sie, soweit ihre Gestik erhalten ist, mit einer Hand die Kline berühren⁶⁷. Zu den normal großen Figuren hinter sich haben sie keine direkte Verbindung. Bemerkenswert ist, daß sie sich nur auf Gefäßen des Dipylon-Malers und seiner Werkstatt befinden, hier aber sowohl auf Bauchhenkelamphoren (**G114**. **G159**. **G201**) wie auf Kratere gemalt wurden (**G126**. **G154**. **G156**)⁶⁸. Aufgrund dieser Merkmale lassen sich darin wohl etwas ältere Kinder erkennen.

Für SG II ergibt sich kein vergleichbares Bild. In ähnlicher Position wie die eben besprochene könnte sich die kleine Figur am Kopfende der Kline (2a) auf dem Krater **G132** befinden, doch endet genau über ihr das gerahmte Leichentuch, und sie steht wie die folgenden Frauen auf einem Paneel mit liegenden Ziegen. Einen Kontakt zum Aufgebahrten nimmt sie jedoch auf⁶⁹. Die verkleinerte weibliche Figur bei einer der vier Protheseis auf **G144** ist eher aufgrund der Platzverhältnisse in dieser Weise gestaltet worden⁷⁰. Ein Kleinkind ist auf den Fragmenten des Kraters **G417** erhalten: es wird von einer großen Figur auf der Schulter getragen. Es sind aber

⁶² Für das Figurenpaar auf der Kline auf **G147** ist jedoch nicht auszuschließen, daß es sich hier um eine älteres Kind handelt, welches ein jüngeres an der Hand hält.

⁶³ Der Bereich unterhalb der Bahre folgt eigenen Gesetzen. Hier werden alle Figuren so in die Fläche gesetzt, daß sie gleichmäßig ausgefüllt ist und eine weitgehende Isokephalie entsteht, vgl. zu diesem Bildbereich B 3 c). Ähnliches gilt für die Sitzenden, die mehr als Füllmuster zu dienen scheinen. Daher ist von einer Überlegung, wie sie im Sf. für die Sitzenden naheliegt, abzusehen; dort wäre es möglich, sie als ältere Personen zu interpretieren, vgl. dazu Kap. V.

⁶⁴ Für die Figur an 2a auf **G159** läßt sich anhand der publizierten Abb. nicht entscheiden, ob die Beine einzeln oder geschlossen dargestellt wurden.

⁶⁵ Auf **G159** befinden sich unterhalb der Kline unter deren Kopfende noch zwei weitere solcher kleinerer Figuren mit geschlossenen Beinen. Auch ihre Proportionen unterscheiden sie von den weiter links sitzenden Normalfiguren. Sie sind einander zugewandt und scheinen sich zu berühren. Die rechte füllt die gesamte Höhe aus, die linke ist noch etwas kleiner. Mit der hinteren Hand berühren beide wohl ihren Kopf.

⁶⁶ Aufgrund seiner Position ist ihnen auch der genannte ‚Knabe‘ am Fußende der Bahre auf **G202** vergleichbar.

⁶⁷ Die meisten tun dies mit der vorderen Hand, die beiden an 2a und 3a auf **G126** scheinen diesen direkten Kontakt jedoch mit der hinteren Hand aufzunehmen. Mit der anderen Hand berühren sie alle ihren Kopf. Vgl. hier auch die kleinere männliche Figur unterhalb der Bahre auf demselben Krater.

⁶⁸ Vgl. hier auch den Krater **G202**.

⁶⁹ Den vorderen Arm hat sie dabei halb erhoben, mit dem hinteren berührt sie wohl das Leichentuch.

⁷⁰ Ahlberg 1971, Abb. 45d. - Einen Grenzfall bildet wohl die Darstellung auf **G150**. Hier sind an Kopf- und Fußende der Bahre zwei kleinere Gestalten wiedergegeben, die die vordere Hand erheben bzw. die Kline berühren, mit der hinteren nach oben greifen und offensichtlich mit ihr an das Leichentuch fassen. Sie sind

keine Hinweise auf den szenischen und ikonographischen Zusammenhang vorhanden, so daß hier keine weiteren Aussagen möglich sind. In SG II sind also keine Kinderfiguren direkt nachweisbar⁷¹.

Nach diesen Beobachtungen sind die als Kinder zu interpretierenden Figuren immer im engen Umkreis um den Toten und seine Bahre zu finden⁷². Sie stehen damit in enger Beziehung zum Aufgebahrten, sind aber oft mit großen Figuren verbunden, durch die ihre Altersstufe erst erkennbar wird. Es läßt sich nur vermuten, warum sie fast ausschließlich in SG I dargestellt wurden⁷³. Für die beiden Perioden SG I und SG II sind verschiedene Maler und Werkstätten prägend, die einander chronologisch nahezu ausschließen. Vielleicht waren die Kinderdarstellungen ein Mittel zur Individualisierung der Gefäße; da diese in SG II jedoch nicht mehr in diesem Maße *auf* den Gräbern standen, könnten sie ‚überflüssig‘ geworden sein⁷⁴. Andere Charakterisierungen des Alters scheinen in den Szenen mit klagenden Figuren nicht verwendet worden zu sein⁷⁵. Haar wird in SG I nur sehr selten angegeben, wobei dem keine Regel zugrunde zu liegen scheint. Man beschränkt sich dabei meistens auf kurze senkrechte Striche, die von der Stelle direkt auf dem Kopf ausgehen, auf der die Hände aufliegen. In SG II ist die übliche Haartracht für beide Geschlechter schulterlanges Haar, das bei den Frauen hin und wieder bis zur Hüfte herabreicht. Da die Haarangabe innerhalb der einzelnen Bilder einheitlich ist, können die Unterschiede nur maler- bzw. werkstattbedingt sein. In der Folgezeit wird neben der Größe auch die Frisur benutzt, um verschiedene Altersstufen bildlich darzustellen. Dadurch sind Kinder, Jugendliche, Erwachsene und alte Menschen voneinander unterscheidbar. Im Geometrischen werden diese Unterschiede allein anhand von Körpergröße und Kontakt zu einer normal großen Figur verdeutlicht.

c) Perspektive und Bewegung

Die geometrischen Menschendarstellungen erscheinen in einer Mischung aus Profil- und Frontalansicht. Durch die Körperpartien im Profil sind die Figuren immer eindeutig nach

geschlechtlich nicht charakterisiert, obwohl am Fußende eindeutig Männer, am Kopfende eindeutig Frauen folgen.

⁷¹ Da sich aber in Prothesis-Bildern aus SG II gelegentlich sicher identifizierbare Frauen- und Männerfiguren befinden und gleichzeitig zwei Figuren ohne spezifische Merkmale an der Bahre stehen, wäre es durchaus möglich, in ihnen jüngere Personen zu erkennen; dies ist jedoch ausschließlich innerhalb der umlaufenden Prothesis-Friese der Fall (**G118 (2)**, **G150 (1.)**).

⁷² Die einzige bisher bekannte Ausnahme ist das Kind im umlaufenden Fries auf dem Krater **G148**, das auf einem der Streitwagen steht. Boardman 1966 deutet diesen Wagenzug daraufhin als eine langsame Fahrt, nicht als Rennen.

⁷³ Der Krater **G132** wird zwar nach SG II datiert, er hat jedoch noch die alte monumentale Form aus SG I.

⁷⁴ Möglicherweise spielte auch der Status des jeweiligen Verstorbenen (nicht unbedingt des Dargestellten) eine Rolle. Daraus ist aber nicht zwingend zu lesen, daß Kinder bei den Geschehnissen und Feierlichkeiten um die Bestattung des Toten und speziell bei der Prothesis nicht mehr anwesend waren bzw. es nicht mehr sein durften. Es scheint vielmehr an den Darstellungskonventionen für die Klagebilder zu liegen, daß derart kleine Figuren nicht mehr wiedergegeben wurden; vgl. auch ihre Beschränkung auf bestimmte Werkstätten.

einer Seite hin ausgerichtet; damit kann der vordere und der hintere Arm je nach Orientierung der Figur der linke oder rechte sein. Nicht nur der menschliche Körper, sondern auch die Gestik erfährt eine Abstrahierung, so daß zwar verschiedene Arm-, selten aber differenzierte Handhaltungen dargestellt sind; vielmehr ist eine Trennung von Arm und Hand oft nicht vorgenommen worden und war wohl auch nicht vorgesehen.

Die aufrechten Figuren beider Geschlechter haben immer einen mehr oder weniger großen Abstand zwischen ihren Füßen, ob sie sich nun in Prothesis- oder Ekphora-Szenen oder innerhalb der Klagereihen befinden. Dieser muß in seiner Deutung ambivalent bleiben, denn er könnte sowohl ein Stehen oder eine Bewegung ausdrücken. Nur selten findet man innerhalb desselben Bildes Figuren mit verschieden großer ‚Schrittstellung‘ (**G114***, **G129**, **G422**), und in diesen Fällen ist die weitere mit den männlichen Figuren verbunden, die sich ganz am linken Bildrand befinden und sich dem Fußende der Kline anschließen (Position 3b). In den Figurenreihen entsteht aber durch die stereotype Wiederholung derselben Figur mit derselben Gestik eine Rhythmik, die den Eindruck einer Bewegung vermittelt, so daß man sie vielfach als Klagezüge, Reigentänze und Prozessionen gedeutet hat⁷⁶.

2. Attisch-mittelgeometrische Protheseis

Die drei ältesten geometrischen Aufbahrungsszenen befinden sich auf zwei Krateren in New York und Thorikos, die nach MG II um 780/770 v.Chr. datiert werden (**G149 (2)**, **G161**). Sie sind nur noch fragmentarisch erhalten. In beiden auf **G149** befand sich im oberen Bildbereich die Kline, die Beine der Aufgebahrten sind erhalten, im unteren eine Reihe aus fünf klagenden Frauen, auf der einen Seite nach rechts, auf der anderen Seite nach links orientiert. Auf der besser erhaltenen Gefäßseite stehen unter der Kline Vögel⁷⁷, und auf deren Fußende kniet eine weitere Klagende. Alle Frauen berühren mit beiden Händen ihren Kopf (Geste D), so daß sie in dem Gesten-Typus dargestellt sind, der bereits bei der frühesten klagenden Figur, die aus dem Geometrischen bekannt ist, verwendet wurde. Diese befindet sich auf einem Kraterfragment aus dem Kerameikos im Henkelzwickel und ist durch die Brustangabe als weiblich zu erkennen (**G409**, MG II); dasselbe gilt für die Kraterfragmente aus Trachones **G433** (MG II). Auch der Krater **G149** besitzt im vorderen Zwickel des linken Bogenhenkels eine stehende klagende Frauenfigur. Sie ist nach rechts, also der Prothesis zugewandt und mit derselben Gestik ausgestattet⁷⁸. Auf den Frgten. von **G433** haben sich zudem Spuren von

⁷⁵ Möglicherweise wird auch ein Alters-, aber zumindest ein Statusunterschied mittels der Bewaffnung angegeben, doch sind die voll gerüsteten Krieger kein reguläres Motiv in den Klagebildern.

⁷⁶ Dazu s.u. B 5.

⁷⁷ Zu Vögeln, die die Prothesis begleiten, v.a. im 6. und frühen 5. Jh., vgl. Laxander 2000, 78 mit Anm. 386f.

⁷⁸ Diese Stelle am Gefäß wird auch später für die Darstellung klagender Figuren genutzt, doch kommen sie ausschließlich auf den monumentalen Grabkrateren aus SG I vor (**G139**, **G151/G426**, **G425**). **G425**: CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,1. 9,3. Wo genau sich Frgt. 9,2 am Gefäß befand, läßt sich nicht sicher

Klagenden unterhalb der Henkel erhalten, daher kann sich auf diesem Krater ehemals eine ausführlichere Szene befunden haben (vgl. dazu die monumentalen Gefäße aus SG I⁷⁹). In der Prothesis-Szene auf dem Krater **G161** ist ein Mann aufgebahrt. Er ist vollständig vom Leichentuch bedeckt. Über und unter der Kline befindet sich jeweils ein Figurenband, in dem fünf bzw. drei klagende Figuren erhalten sind⁸⁰; in SG I begegnet dies Rahmung der Kline noch einmal (SG I **G115***. **G151**)⁸¹. Diese Figuren, die auf **G161** sehr wahrscheinlich als weiblich zu identifizieren sind, besitzen dieselbe Gestik wie die anderen mittelgeometrischen Klagenden: sie schlagen sich mit beiden Händen den Kopf (D/D). In dieser Szene sind das Kopf- und das Fußende der Totenbahre wie auf **G149** nicht besetzt, dies ändert sich jedoch im Spätgeometrischen.

Diese frühesten Darstellungen nehmen *die* typische Klagegestik der Frauenfiguren vorweg, nicht nur im Geometrischen⁸², sondern auch in den späteren Kunstepochen⁸³.

3. Prothesis

In beiden Abschnitten des Spätgeometrischen ist die Prothesis das Hauptthema auf der Grabkeramik. Sie ist sowohl auf monumentalen Bauchhenkelamphoren (**G104-G106. G114. G125. G129. G134. G159**) und Krateren (**G111-G113. G115. G116. G126. G132. G139. G147. G148. G151-G156. G158. G160**), auf Halshenkelamphoren (**G103. G108-G110. G117. G122-G124. G127. G130. G131. G133. G135. G137. G140-G143. G145. G150**), Kannen (**G118. G136. G144**), Oinochoen (**G121. G157**) und Hydrien zu finden (**G128. G146**). Von einigen Gefäßfragmenten ist die Form nicht mehr zu rekonstruieren (**G101. G102. G107. G119. G120. G138. G162**). Die Hauptszene der Kratere, nicht aber der Amphoren, kann in mehrere Register oder für sich gerahmte kleinere Bildfelder eingeteilt sein, die zueinander parallel oder versetzt sind⁸⁴. Durch diese Strukturierung der Fläche steht mehr Platz für Figuren zur Verfügung, doch werden dadurch die Bildfelder etwas höher, die Figuren z.T. etwas kleiner.

bestimmen, aufgrund der Größe der Figuren ließe es sich jedoch ebenfalls in die Henkelzone rekonstruieren. (Nach der Beschreibung im CVA 12 sind wahrscheinlich die Nummern auf Taf. 9 folgendermaßen zu tauschen: 1 mit 3, 2 mit 1, 3 mit 2). Vgl. auch **G138** aus SG II, dies ist jedoch das einzige Beispiel aus dieser Periode.

⁷⁹ Dazu s.u. 5 a).

⁸⁰ Aufgrund der Reste der Kline sind es in beiden Figurenbändern insgesamt vermutlich nicht mehr als sechs oder sieben solcher Figuren gewesen.

⁸¹ Dazu s.u. 3 g).

⁸² Ausnahmen bilden lediglich die Figuren an der Bahre, da sie diese mit einer Hand berühren. Auch die Figuren, die im Ausschlußverfahren und durch den Vergleich mit den Figuren derselben und anderer Szenen als weiblich anzusehen sind, zeigen fast immer diese Gestik.

⁸³ Vgl. dazu Kap. IV-VII. Zu den früheren vgl. die Einführung.

⁸⁴ Dabei nimmt der aufgebahrte Tote mit Kline und Leichentuch immer die zentrale Stelle aller Register ein, auch wenn er nur im oberen Register (bzw. auf dessen unterer Grenze) zu liegen scheint. Klinenbeine und Leichentuch sind dann die verbindenden Elemente, die die Dominanz dieses Motivs veranschaulichen (**G126. G151. G152. G155. G160**). Zu den Aufgebahrten s.u. 3 a).

Die Einteilung der Prothesis-Szene in Register verschwindet mit dem Übergang von SG I zu SG II, und danach ist nur noch ein Krater dieser Form mit einer Prothesis verziert (**G132**).

Die Wiedergabe der Prothesis macht innerhalb der attisch-spätgeometrischen Vasenmalerei einen großen⁸⁵, innerhalb der Sepulkral szenen den größten Anteil aus (**G101-G148. G150-G160. G162**)⁸⁶. In allen 60 Darstellungen ist die Komposition mit dem Toten, der nicht verdeckt wird, im Zentrum⁸⁷ symmetrisch⁸⁸. Dieses Prinzip wird in allen spätgeometrischen Aufbahrungsbildern bis zur Wende zum 7. Jh. v.Chr. bzw. kurz danach beibehalten. Den Toten auf seiner Bahre umgeben stehende, sitzende und kniende Figuren. In SG I sind es bedeutend mehr als in SG II, vor allem da in dieser Zeit eine größere Fläche für die Szenen genutzt wurde. Dafür wird in SG II verstärkt auf die Geschlechtertrennung Wert gelegt, während dies in SG I nicht so regelmäßig der Fall war. Nur in SG I kommen Krieger und Gespanne mit Lenkern, Bewaffneten und auch Pferdeführern im Prothesis-Bild selbst vor. In SG II tritt die Kombination der Aufbahrung mit Kriegern und/oder Wagen mit Lenkern zwar noch auf demselben Gefäß auf, doch befinden sie sich jetzt ein Stück unterhalb der Prothesis-Szene in umlaufenden Friesen auf dem Bauch der Gefäße. Der Bereich unterhalb der Kline wird allgemein nur selten ornamental oder mit Tierfiguren, sondern fast ausschließlich mit menschlichen Gestalten gefüllt. Diese werden jedoch in unterschiedlicher Weise dargestellt, wobei der Variantenreichtum dieser Figuren in SG I größer ist als in SG II. Im Anschluß an Kopf- und Fußende der Bahre werden ebenfalls immer Figuren aufgereiht, die auf den Toten ausgerichtet sind; die am nächsten Stehenden stellen sogar direkten Kontakt her. Nur in SG I und nur auf den monumentalen Kratern teilte man diese beiden Bereiche in Register ein; gelegentlich befinden sich hier auch durch Mehrfachlinien abgetrennte Bildfelder über und

⁸⁵ Vgl. auch Rombos 1988, 80ff. Zu den bei Ahlberg aufgeführten Prothesis-Szenen sind noch diese zu ergänzen: BHA **G105. G125. G129**; Kratere **G132**; HHA **G110. G130. G141**; Oinochoe **G121**; Hydrien **G146**; Frgte. **G102. G107. G119**.

⁸⁶ Auf dem Frgt. **G105** ist zwar nichts vom Toten, von Bahre oder Leichentuch erhalten, doch indiziert die sich vorbeugende Figur am linken Rand ihr ehemaliges Vorhandensein. Die Zugehörigkeit zu einer Prothesis läßt sich aus den Angaben bei Gauß/Ruppenstein 1998, 32 zu AKV 254 erschließen (direkt gesagt wird es nicht). Dasselbe gilt für das Frgt. **G106**: Gauß/Ruppenstein 1998, 32 zu AKV 255. Die Zuordnung von **G107** rechtfertigen der Rest des Leichentuches in der oberen rechten Fragmentecke und die Figur, die es berührt. - Zu erwähnen ist hier noch ein Amphorenfrgt. (chem.) in Königsberg, Univ. N 50 mit Prothesis, von der mir jedoch bisher keine Abb. bekannt geworden ist: R. Lullies, Antike Kleinkunst in Königsberg Pr. (1935) 12 Nr. 12. - **G163** und **G165** sind böotischer bzw. samischer Herkunft, aber gleichzeitig von der attischen Kunst beeinflusst; dazu s.u. unter den anderen griechischen Kunstlandschaften B 6.

⁸⁷ Ausnahme: Kanne **G144**, hier sind insgesamt vier Aufbahrungen in einem umlaufenden Fries dargestellt, und keine von ihnen scheint sich in ihrer Ausrichtung nach der Tektonik des Gefäßes zu richten. Auf **G143** ist der zentrale Punkt leicht nach rechts verschoben.

⁸⁸ Die klagenden Figuren, die gelegentlich auf den Rückseiten der Gefäße und in SG I auch unter den Henkeln dargestellt sind und damit die Szene oft ungleichmäßig erweitern, stören diese Symmetrie nicht, da für sie ein anderer Blickwinkel eingenommen werden muß. Wenn sie für den Betrachter sichtbar sind, führen sie unabhängig von ihrer Ausrichtung auf die Prothesis-Szene hin. Sie ergänzen damit die Figurenreihen am Kopf- bzw. Fußende der Totenbahre, so daß dadurch die Zahl der Anwesenden erhöht wird. Die eigentliche Prothesis-Szene ist jedoch räumlich eingegrenzt, so daß diese ergänzenden Figuren keinen wesentlichen Bestandteil der Aufbahrungsdarstellungen an sich bilden.

unter der Bahre⁸⁹. In vielen Prothesis-Szenen aus SG II geht die Anzahl der Anwesenden an diesen Positionen stark zurück, doch gibt es auch weiterhin solche, in denen viele Figuren wiedergegeben sind; dies hängt von der Position der Szenen auf dem Gefäß zusammen: entweder auf dem Hals oder auf dem Körper des Gefäßes. In allen Prothesis-Bildern bleibt die Szene auf eine Gefäßseite beschränkt, auf der Rückseite befinden sich, sofern überhaupt klagende Figuren dargestellt sind, ausschließlich Klagereihen. Damit ist bereits im Spätgeometrischen die enge Verbindung zwischen diesen beiden Sepulkralthemen nachzuweisen; sie wird sich im Schwarz- und Rotfigurigen wiederfinden⁹⁰. Durch ihre jeweilige Ausrichtung schließen sich diese Reihen an eines der Klinenenden an⁹¹, doch ist die Kontinuität des Bildfrieses meist durch die Henkel und oft auch durch Ornamentik unterbrochen.

a) Der aufgebahrte Leichnam

Die Aufgebahrten werden wie alle anderen Figuren wiedergegeben: Kopf und Beine im Profil, der Oberkörper frontal⁹². Sie bilden mit ihrer Kline und dem meist über sie gebreiteten Leichentuch das zentrale Bildmotiv. Dabei weisen ihre Füße zur linken, ihre Köpfe zur rechten Bildseite. Gelegentlich werden bei den Liegenden Augen (**G108. G113. G117. G126*. G129. G136. G146. G147**), Finger (**G114*. G129. G146. G159*. G160**) und Haare angegeben (**G110. G114. G118. G127. G135**), dafür gibt es jedoch keine offensichtlichen Gesetzmäßigkeiten. Ein Teil der Darstellungen zeigt vermutlich eine Art Polsterung unter dem Kopf des Toten, es wurden jedoch verschiedene gestalterische Mittel verwendet, um sie anzugeben (**G106. G116. G117. G129. G130. G134. G143. G147. G148**)⁹³. Oberhalb der liegenden Figur befindet sich in den meisten geometrischen Prothesis-Szenen das Leichentuch, das die Toten bedeckt⁹⁴. Es besitzt verschiedene Formen und Strukturen und schließt nicht immer direkt an die Klinenenden an. Dennoch sind Füße und Kopf der Aufgebahrten immer bedeckt - ein Charakteristikum, das sich in der Folgezeit ändert⁹⁵. Der

⁸⁹ Die Register innerhalb der Hauptszene sind zwar auch auf dem Krater **G132** in SG II zu finden, doch ist er von der alten, in SG I üblichen Form.

⁹⁰ Dazu s. Kap. V und VI.

⁹¹ Dazu s.u. B 5 a).

⁹² Ausnahmen bilden das Kraterfrgt. **G116** und die Hydria **G146**. Hier scheinen die Toten richtiggehend im Profil und wie mit einem Tuch bedeckt bzw. verhüllt zu sein, wie es auch in allen folgenden Epochen der Fall sein wird. Letztgenannte Darstellung ist auch die einzige geom., auf der der Tote mit dem Kopf nach links orientiert wurde (vgl. dazu ausführlich Sheedy 1990). Tatsächlich wird eine solche Ausrichtung auch in Zukunft vorkommen, jedoch immer die Ausnahme bleiben.

⁹³ Das Kissen ist ab der sf. Keramik kanonischer und fester Bestandteil der Szene, s. Kap. V, doch ist auch der Kopf der Toten in den protoatt. Prothesis-Szenen derart schräggestellt, daß man eine Unterlage vermuten möchte, s. Kap. IV.

⁹⁴ Vgl. auch Marwitz 1961; N. Himmelmann-Wildschütz, Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments, Akad. d. Wiss. u. d. Lit., Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse 7 (1968).

⁹⁵ Zwei aufgebahrte Verstorbene bereits mit unbedecktem Kopf: **G116** (SG I) und **G146** (Ende SG II).

Kopf des Toten kann auch vom Leichentuch ‚umschlungen‘ sein, dies kommt aber offensichtlich nur in SG I vor (**G113. G114. G126. G151. G159. G160**). Gelegentlich wird das Tuch auch um die Klinenenden herumgezogen, so daß der Tote von dieser gemusterten Fläche ganz eingeschlossen ist. In einigen Fällen befinden sich auch noch Figuren mit darunter, entweder *auf* der Kline oder an ihren Enden, so daß sie hier mit eingeschlossen sind oder sich unter den eckigen (SG I) bzw. schrägen (SG II) Vor- und Rücksprüngen befinden. In SG I und SG II ist das Geschlecht der Aufgebahrten durch anatomische Merkmale angegeben (Frauen **G118**⁹⁶. **G129. G136**; Männer **G113**)⁹⁷. Das Geschlecht toter Männer kennzeichnen auch Attribute, dies geschieht vorzugsweise in SG II: Teile ihrer Bewaffnung weisen sie als Krieger aus. Dargestellt werden Schwertgehänge (**G108. G137**), zwei Speere (**G108. G110. G112. G137**), Schilde (**G103***. **G110. G137**) und aufgesetzte Helme (**G137. G145. G148**). Bisweilen werden diese Gegenstände auch kombiniert (**G108. G110. G137**) und scheinen entweder mit auf der Bahre zu liegen oder im Hintergrund zu ‚hängen‘. Wenn bekleidete Figuren auf der Kline liegen, ist nicht immer sicher, ob eine Frau oder ein langgewandeter Mann⁹⁸ gemeint ist (BHA **G114***. **G159***; Kr **G155**⁹⁹; HHA **G103***. **G108. G127. G131. G135. G137. G140. G142. G145**; Oinochoe **G157***). Dies gilt insbesondere, da in SG II auch die Kombination von offensichtlich langem Gewand mit Bewaffnungsteilen, die eindeutig auf Männer weisen, anzutreffen ist (**G108. G137. G145**)¹⁰⁰. In gewisser Weise können hier die Gefäßformen zur Geschlechtsbestimmung beitragen¹⁰¹. Eine Zuweisung der monumentalen Gefäße zu den Geschlechtern kann heute als erwiesen gelten: Bauchhenkelamphoren wurden für Frauen, Kratere für Männer aufgestellt¹⁰². Sie läßt sich jedoch außerhalb der Dipylon-Werkstatt nicht unbedingt mittels die ‚Bekleidung‘ der Aufgebahrten bestätigen, denn man darf es wohl als allgemeine künstlerische Konvention verstehen, wenn die Beine der Toten nicht getrennt wurden¹⁰³, ein Detail, das nicht ausschließlich auf Gefäßen vorkommt, die Frauenbestattungen zugeschrieben werden¹⁰⁴.

⁹⁶ Hier mit getrennten Beinen, man vgl. aber das lange Haar, das wie die abstrahierte Angabe eines Helmes (Helmbusches) anmutet.

⁹⁷ Vielleicht auch auf **G122** und **G143**. Vgl. zum Geschlecht der Aufgebahrten auch bei den Vorbemerkungen.

⁹⁸ Langes Leichenhemd oder in Tücher gehüllt: Bestattungstracht s. W. Helbig, Zu den homerischen Bestattungsbräuchen, Sitzungsber. München 1900 (1901) 199-279, Bekleidung der Wagenlenker.

⁹⁹ Die einzige mir bekannte geom. Prothesis-Darstellung, in der unter der Kline zwei Dreifüße stehen, so daß hierin wohl, neben der Form des Gefäßes, ein Verweis auf das Geschlecht des Toten zu finden ist.

¹⁰⁰ Möglicherweise auch auf **G103**.

¹⁰¹ Vgl. Coldstream 1968, 39; dazu s. auch oben bei den Vorbemerkungen.

¹⁰² Vgl. auch die Angabe der „Brüste“ in der Henkelzone der BHA **G129**.

¹⁰³ BHA **G114. G159**; Krater **G155**; HHA **G103. G108. G122. G127. G131. G135. G137. G142. G145**; Oinochoe **G157**; Hydria **G146**; evl. auch HHA **G123** möglich, doch ist es auf den publizierten Abb. ebenfalls schlecht zu erkennen.

¹⁰⁴ Auffallend ist die große Zahl an Aufbahrungsdarstellungen mit Männern gegenüber denen der Frauen, die ikonographisch bestimmt sind. Ahlberg 1971, 39 erkennt in 49 Fällen auf den 53 von ihr zusammengestellten Prothesis-Darstellungen das Geschlecht des Toten: hier stehen sich 42 männliche und sieben weibliche gegenüber (42:7, inkl. der vier einzelnen Darstellungen auf **G144**), eine Bilanz, die z.T. auch mit Hilfe der Gefäßformen gestützt zu werden scheint. Hinzu kommen folgende Gefäße und Frgte.: **G102** Frgt./?; **G105**

Diese Varianten in der Gestaltung des Toten, des Leichentuches und der Geschlechtskennzeichnung treten nur im Attisch-Geometrischen derart vielfältig in Erscheinung. Schon mit dem Protoattischen hat sich dies grundlegend verändert, so daß die Aufgebahrten ab dem 7. Jh. einheitlich dargestellt werden (vgl. die Anklänge schon auf **G116**, **G124**, **G146**). Erst im Weißgrundigen wiederholt sich jedoch die Präsentation des Toten, denn dort wie auch im Geometrischen werden die Aufgebahrten nicht von den Anwesenden verdeckt. So bleibt er nicht nur in Bezug auf die Tektonik des Gefäßes und den szenischen Kontext, sondern auch visuell der Mittelpunkt. Für den Eindruck der *räumlichen* Umgebung wurden die Figuren im Bild um ihn herum verteilt, sowohl ‚unter‘ der Kline, in Friesen über oder unter der Bahre sowie in den seitlichen Registern.

b) Die Figuren auf der Kline

In einigen Prothesis-Szenen sind kleine Figuren *auf* der Kline dargestellt (**G102***, **G115***, **G134**, **G147 (2)**, **G148 (2)**), teilweise befinden sie sich sogar mit unter dem Leichentuch (**G147**, **G148**)¹⁰⁵. Wiedergegeben werden sie an verschiedenen Stellen, so neben dem Kopf des Toten (**G148**), in der Mitte der Kline (**G102**, **G115**, **G134**) und an deren Ende (**G147 (2)**, **G148**). Auch in ihrer Körperhaltung unterscheiden sie sich: drei von ihnen stehen (**G147 (2)**, **G148**). Diejenige am Fußende von der Kline von **G148** scheint zu sitzen oder zu hocken, da sie in derselben Weise dargestellt wurde wie die sitzenden Frauen unterhalb der Kline; dasselbe scheint auch für die kleine Figur auf **G134** zu gelten. Für die Figuren auf **G115** und **G102** lassen sich nur noch Vermutungen anstellen. Letztere könnte sich sowohl stehend als auch sitzend auf der Bahre befunden haben. Es ist jedoch ebenso wahrscheinlich, daß die Frau, die sich vom Fußende her weit über den Toten beugt, sie dem Aufgebahrten entgegenhielt. Dafür spricht auch, daß diese kleine Figur ihre Arme entweder gesenkt hielt oder nach vorn streckte; ihren Kopf berührte sie jedenfalls nicht, denn dieser und der Oberkörper sind nahezu vollständig erhalten. Ob die Figur auf **G115** auf der Kline sitzt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen¹⁰⁶. Von ihr ist insgesamt nicht viel erhalten. Ihre Beine scheinen in sehr dünnen Strichen nach unten zu verlaufen, sie enden aber oberhalb des Kopfes der rechten Figur unterhalb der Kline; sie könnten von der Kline herabhängen. Gleichzeitig sind

BHA/?; **G107** Frgt./?; **G110** HHA/Mann; **G119** Frgt./?; **G121** Oin/?; **G125** BHA/Frau?; **G128** Hy/Frau? **G129** BHA/Frau; **G130** HHA/Mann?; **G132** Kr/Mann; **G141** HHA/Mann; **G146** Hy/?. Ahlberg erklärt diesen Unterschied als eine mögliche Mode der Zeit, die Prothesis des Mannes sei eher dargestellt worden als die der Frau (Ahlberg 1971, 39f.). Abschließend ist diese Frage bis heute nicht geklärt, denn noch ist der Hinweis angebracht, daß bisher nur ein Bruchteil der Nekropolen Athens und Attikas untersucht und noch weniger publiziert wurde. So ist auch die Kerameikos-Grabung nur ein Ausschnitt aus dem weit ausgedehnten Gebiet des Kerameikos: Knigge 1988, 8.

¹⁰⁵ Die kleine Figur auf **G134** wurde entweder in den schmalen Ornamentstreifen über der Kline eingeschlossen oder aus ihm ausgespart.

¹⁰⁶ Auf dem Oberkörper des Toten sitzend rekonstruiert sie Kauffmann-Samaras 1973, Taf. 128.

aber die Proportionen vom unteren Teil des Oberkörpers und vom Gesäß mit denen der Frau, die die Kline überschneidet, vergleichbar.

Keine von dieser kleinen Figuren auf der Totenbahre ist durch anatomische Merkmale oder Attribute in ihrem Geschlecht bestimmbar. Eine gewisse Ausnahme besteht für die beiden auf **G147**, denn hier hält eine größere eine noch etwas kleinere an der Hand. Damit ist die größere entweder als eine Frau¹⁰⁷ oder zumindest als ältere Person zu erkennen¹⁰⁸. Durch die Berührung wird klar, daß es sich bei der kleinen Figur um ein Kleinkind handeln muß. Beide haben aber den anderen Arm gesenkt, sie sind also nicht an der Klage beteiligt. Dies gilt auch für die meisten anderen dieser Figuren auf der Kline. Diejenige auf **G134** hält den hinteren Arm gesenkt, den Unterarm legt sie über die Taille nach vorn. Der vordere Arm ist nicht erhalten, aber er war sicher auch zum Kopf des Toten orientiert. Die Figur am Kopfende von **G148*** hält ihre vordere Hand über den Mund des aufgebahrten Mannes (Helm)¹⁰⁹, mit der hinteren berührt sie ihren Kopf (Geste D). Sie paßt damit zu den Figuren, die einen direkten oder indirekten Kontakt zum Verstorbenen herstellen; eine Entscheidung läßt sich nicht fällen¹¹⁰. Von der Gestik der kleinen Figuren auf der Kline auf **G102*** und **G115** ist nichts erhalten, erstere berührte jedenfalls nicht ihren Kopf. Die Sitzende am Fußende auf der Kline von **G148** hält beide Arme nach vorn zum Toten; sie sind dabei nahezu gestreckt und weisen schräg nach unten. Zumindest teilweise scheinen die Finger angegeben zu sein. Damit gehört sie zu den Figuren, die einen indirekten Kontakt zum Toten herstellen (B/B).

Es fällt auf, daß Figuren auf der Kline nur in Prothesis-Szenen aus SG I zu finden sind, später gibt es sie nicht mehr¹¹¹. Auch für die späteren Aufbahrungsszenen ist ein solches Motiv nicht mehr nachzuweisen, dafür ist es aber in der Ikonographie auf dem mittelgeometrischen Krater **G149** enthalten. Hier kniet in der besser erhaltenen Szene eine Figur am Fußende der Kline, die mit beiden Händen den Kopf berührte. Die genannten Merkmale und der Vergleich der Beispiele untereinander legen nahe, daß in diesen Figuren nicht zwingend Kinder zu erkennen sind; nur für die kleinere der beiden auf **G147** ist es wahrscheinlich, da sie von einer älteren an der Hand gehalten wird; sie ist also noch auf Hilfe angewiesen.

c) Der Bereich unterhalb der Kline

Die Fläche unterhalb der Kline ist fast immer mit figürlichen Darstellungen gefüllt. Den Hauptanteil haben auch hier die menschlichen Figuren. Vergleichsweise selten werden sie mit

¹⁰⁷ Natürlich ist nicht auszuschließen, daß hier eine männliche Figur intendiert war.

¹⁰⁸ Dazu s.o. bei den Vorbemerkungen.

¹⁰⁹ Boardman 1966 hält eine Art ‚Füttern‘ für möglich.

¹¹⁰ Gesten-Kombination A/D oder B/D. Diese Prothesis-Darstellung ist nicht nur in Bezug auf diese kleineren Figuren außergewöhnlich, sondern sie fällt auch durch die Darstellung der Männerfiguren im Anschluß an das Kopfende der Kline auf, vgl. dazu bei den mythologischen Darstellungen C.

¹¹¹ Vgl. die Figuren, die die Kline überschneiden bzw. hinter der Kline dargestellt sind: SG I **G115**, SG II **G109**.

Tieren kombiniert (**G132. G138**¹¹²) bzw. sind Tiere allein dargestellt (**G117. G129. G143. G144. G147**)¹¹³. In bisher einem Beispiel sind an dieser Stelle zwei DreifüÙe zu finden (**G155**¹¹⁴). Der Platz *zwischen* den Beinen an den Klineenden wurde für Figuren selten genutzt (**G138. G147**)¹¹⁵. Für die menschlichen Figuren unterhalb der Kline lassen sich in SG I und SG II verschiedene Tendenzen fassen.

In SG I variiert die Anzahl der Figuren unterhalb der Kline von zwei bis sechs. Sie werden als Stehende (**G111. G126*. G134. G151. G152. G154. G156. G159*. G160**) sowie als Sitzende auf auf Stühlen ohne (**G114*. G148. G153. G159***) und mit Lehnen dargestellt (**G139**)¹¹⁶. Ein Beispiel zeigt auch Kniende (**G114**)¹¹⁷, deren aufrechte Haltung gegenüber dem Gros der Knienden aus SG II auffällt; die Figuren unterhalb der Bahre auf **G116** könnten sowohl Kniende als auch auf dem Boden Sitzenden meinen¹¹⁸. Exzeptionell ist die kauernde Figur auf der Kanne **G136**. In zwei Prothesis-Darstellungen wurden unterhalb der Kline zwei verschiedene Körperhaltungen kombiniert: auf **G114** Kniende und Sitzende, auf **G159** Sitzende und Stehende. Die Höhe der Figuren ist von der der Kline abhängig, so daß sie meist kleiner sind als die Klagenden in anderen Bildbereichen¹¹⁹. In der Regel sind diejenigen unterhalb der Kline zum Kopf des Toten, also nach rechts ausgerichtet. In einigen Beispielen wenden sich jedoch eine oder zwei Figuren nach links. Dabei handelt es sich entweder um die erste (**G148. G159**), um die Hälfte (**G114. G134**) oder um alle in diesem Bereich wiedergegebenen Figuren (**G116. G136**), und sie haben dabei gemischte Körperhaltungen¹²⁰. Bis auf eine Ausnahme sind alle Figuren direkt unterhalb der Totenbahre weiblich; diese befindet sich ganz links auf **G126***, ist durch Schwert und Dolch als männlich ausgewiesen und nach ihrer Größe vielleicht als Knabe zu deuten; allerdings hätte der Platz nicht für eine

¹¹² Auf allen genannten Beispielen sind die Vögel als lebend wiedergegeben, dagegen erscheinen sie auf **G138a** mit ihren nach unten hängenden Hälsen eindeutig als tot.

¹¹³ Ebenso bereits auf dem mittelgeom. Krater **G149**.

¹¹⁴ Besonders bemerkenswert ist, daß der Aufgebahrte auf diesem Krater ein langes Gewand trägt.

¹¹⁵ Dargestellt sind Vögel bzw. eine Frau.

¹¹⁶ Nur noch eine weitere Figur sitzt auf einem solchen, ähnlich gestalteten Lehnstuhl: diejenige am Fußende der Kline auf **G147**, sie hält ein Kind auf dem Schoß und einen Zweig in der Hand. Zu den Stuhl- und Hockerformen der geom. Vasenbilder s. S. Laser, *Hausrat*, ArchHom III P (1968).

¹¹⁷ Nach der Publikation wäre auch **G130** nach SG I zu datieren, nach dem Figurenstil paßt sie m.E. aber besser nach SG II, so daß ich die Darstellung auch in den entsprechenden Abschnitten bespreche.

¹¹⁸ Nicht vollständig sicher ist die Körperhaltung der beiden Figuren unterhalb der Kline auf **G116** zu beurteilen. Entweder knien sie ebenfalls und haben sich dabei auf ihre Fersen gesetzt, oder sie sitzen auf dem Boden. Dieses Kraterfrgt. bildete schon in der Behandlung des Toten eine Ausnahme: er ist im Profil und zugedeckt dargestellt, so daß nur der Kopf freibleibt. Von den beiden Figuren auf **W109** sind zwar nur der Kopf und die Arme erhalten, aber sie lassen sich aufgrund der Reste der anderen Figuren am ehesten als Sitzende oder Kniende ergänzen, vgl. die Rekonstruktion von Kauffmann-Samaras 1973, Taf. 128. Auf **G104** weisen die Reste auf zwei weitere Figuren, die vermutlich ihre Arme erhoben hatten.

¹¹⁹ Ausnahme **G136**.

¹²⁰ Auf **G159** ist dies eine Stehende, weiterhin sind drei Sitzende und eine Stehende dargestellt. Auf **G148** ist eine Sitzende nach links gewandt, es sind noch weitere fünf sitzende Figuren wiedergegeben. Auf **G114** sind es zwei Sitzende, ihnen gegenüber befinden sich noch zwei Kniende. Auf **G134** ist es eine Stehende gegenüber einer weiteren Stehenden. Auf **G116** sind es zwei auf dem Boden Sitzende, auf **G136** die bisher einzige bekannte Kauernde.

normal große Figur ausgereicht. Mit einer seiner Hände berührt der Knabe seinen Kopf (Geste D), mit der anderen die Kline (A). Ansonsten ist die Gestik dieser Figuren unterhalb der Kline sehr homogen, wie überhaupt innerhalb der spätgeometrischen Sepulkralbilder: fast alle schlagen sich, unabhängig, ob sie stehen, sitzen oder knien, mit beiden Händen ihren Kopf (D/D)¹²¹, auch die hockende ist in dieser Weise dargestellt. Ebenso ist diese Gestik unabhängig von der Ausrichtung der Figuren. Einige der Stehenden (**G156. G159*. G160**) und Sitzenden (**G114*. G159***) weichen von diesem Klageotypus ab, schlagen sich dabei aber ebenfalls den Kopf (D). Zwei von ihnen berühren die Kline (A **G156. G160**)¹²², bei ihnen handelt es sich jeweils um die erste einer nach rechts orientierten Reihe, deren Figuren ansonsten nicht unterschieden sind. Die Sitzenden gestikulieren mit einer freien Hand, diejenige auf **G114** mit einem steilen Unterarm, als ob sie sich den Knienden vor ihr zuwenden würde¹²³, während ihn die andere waagrecht nach vorn hält, als ob sie sich auf die beiden Stehenden vor sich bezöge (**G159**)¹²⁴. Dies würde jeweils auch das Sitzen vermuten lassen, doch könnten sie aufgrund der Position unterhalb der Bahre mit dieser Hand auch auf den Toten weisen und so einen indirekten Kontakt zu ihm herstellen.

Die Figuren, die im Geometrischen im Raum zwischen den Klinenbeinen, also optisch unterhalb der Totenbahre dargestellt wurden, werden üblicherweise als solche angesehen, die die Bahre umgeben¹²⁵. Gleichzeitig sind sie fest in das Dekorationssystem der Gefäße eingebunden, denn sie füllen diesen Platz wie in anderen Darstellungen Tiere oder Dreifüße. Auf die Analogie in der Komposition der spätgeometrischen Prothesis-Szenen allgemein wurde bereits hingewiesen, und mit Hilfe der Gesten- und Positionsuntersuchung der vorliegenden Arbeit lassen sich noch detailliertere Parallelen mit späteren Prothesis-Bildern aufzeigen. Dort befinden sich Frauenfiguren, die einen direkten Kontakt zum Verstorbenen aufnehmen, also ihn oder die Kline berühren, am häufigsten vor dem Gesicht des Toten (Position 1a). Dagegen stehen die Männer am Fußende der Kline (3a oder 3b)¹²⁶ und nehmen hier sogar gelegentlich eine körperliche Verbindung zum Toten auf. Diese Tatsachen lassen

¹²¹ Nach Ausweis späterer Prothesis-Bilder ließen sich ein An- oder Auflegen der Hand (D) oder ein Greifen herauslesen (E); eine solche Differenzierung ist bei den geom. Figuren jedoch nicht beabsichtigt, vgl. dazu die Einführung, Kap. I C.

¹²² Beide berühren mit der vorderen Hand die Klinenunterseite.

¹²³ Simon 1981, 30 zu Taf. 4 u. 5 hält sie für eine „;dirigierende“.

¹²⁴ Erstere ist die vordere von zwei sitzenden Frauen, die nach links, also mit dem Rücken zum Kopfende der Kline orientiert sind, letztere ist die erste von insgesamt drei nach rechts sitzenden Frauen. Die beiden stehenden Figuren vor ihr, vor allem die linke, sind kleiner dargestellt und einander, nicht der Sitzenden zugewandt. Auch sie erheben einen ihrer Arme halb, sie scheinen sich damit aber an den Händen zu fassen (**G159**). Daneben gibt es in SG I zwei Beispiele, in denen die Figuren, die der gängigen Richtung entgegengesetzt, also nach links orientiert sind, dennoch mit beiden Händen ihren Kopf berühren (D/D): die beiden auf dem Boden auf **G116** und die Frau rechts auf **G148**, der sich fünf weitere Sitzende gegenüber befinden.

¹²⁵ z.B. Simon 1981, 30 zu Taf. 4 u. 5. Vgl. auch ebd. 35 zu Taf. 8 u. 9.

¹²⁶ Im Sf. ausschließlich, s. Kap. V, im Rf. zum Teil, s. Kap. VI, im Wgr. weniger oft als am Kopfende, s. Kap. VII; damit ist diese Bildposition durchgehend für die Männerfiguren belegt.

sich schon in spätgeometrischen Prothesis-Szenen des Abschnitts SG I finden, nur treten sie hier wirklich selten auf und wirken auf keinen Fall regelbildend. Die Gestaltung der geometrischen Aufbahrungsbilder ist durch das Zweidimensionale bestimmt, dem sich auch die Tiefenstaffelung unterwirft. Daher kann der Tote auch nicht von Figuren, die Hinterbliebene darstellen, verdeckt werden¹²⁷; vielmehr werden die vor der Bahre Stehenden in die Malfläche darunter gesetzt. Gleichzeitig berühren die Frauen auf **G156** und **G160** die Kline, und Frauenfiguren dieses Gesten-Typus finden sich auch in späteren Prothesis-Darstellungen wieder. Auf **G126*** besteht die Analogie vor allem in der Position der männlichen Figur am Fußende der Kline, aber auch in deren Berührung. Mit dieser Erkenntnis wird zum einen die Ansicht bekräftigt, die in den über und unter der Bahre Dargestellten Umstehende sieht, denn in der zweidimensionalen Fläche kann der Kontakt quasi nur ‚von unten‘ kommen. Zum anderen scheinen einige Positionen der Geschlechter in Verbindung mit bestimmter Zuwendung zum Toten und Klagegestik schon vorgeprägt. Insgesamt ist für die weiblichen Figuren, die eine andere als *die* typische Klagegestik, also das Schlagen des Kopfes mit beiden Händen (D/D) zeigen, charakteristisch, daß sie sich auf der rechten Seite der Bildfläche unterhalb der Kline und damit nahe beim Kopf des Toten befinden. Diese Position ist mit derjenigen vor dessen Gesicht (1a) vergleichbar, und hier sind auch in den späteren Prothesis-Bildern die meisten Frauen mit anderer Gestik zu finden, die, wie in einigen Fällen im Geometrischen, oft aus einer direkten oder indirekten Kontaktaufnahme zum Aufgebahrten besteht. Aus diesen beiden Positionen, unterhalb des Kopf- bzw. des Fußendes, lassen sich also vor allem für Figuren mit außergewöhnlichen Gesten-Kombinationen Parallelen zu späteren Prothesis-Darstellungen ziehen, in denen der Zusammenhang zwischen Geschlecht der Person, ihrer Position im Bild bzw. an der Bahre und ihrer Gestik zur Regel wird. So befinden sich die Männer ebenfalls im Schwarz- und Rotfigurigen nahezu ausschließlich am Fußende der Kline (Ende 1b/3a). Parallel dazu befinden sich Frauenfiguren, die direkten und indirekten Kontakt mit beiden Händen oder mit nur einer Hand zum Toten herstellen, bevorzugt an der Position 1a, also vor dem Gesicht des Aufgebahrten. Hierin läßt sich zum einen der Anfang einer Tradition erfassen, zum anderen erhält die allgemein anerkannte Meinung, die Figurenfrieze über der Bahre sowie die Figuren unter dieser machten die räumliche Umgebung der Totenbahre anschaulich, eine zusätzliche Stütze, da es in den späteren Prothesis-Bildern nicht von Belang ist, ob die Anwesenden räumlich vor oder hinter der Kline dargestellt sind.

¹²⁷ Ausnahme **G115**, und nur auf **G109** stehen Figuren hinter der Bahre. Zu diesen beiden Bildern s. im Folg.

Im jüngeren Abschnitt SG II sind unterhalb der Totenbahre nicht mehr als drei Figuren dargestellt, am gängigsten sind zwei, vielfach wird auch nur eine wiedergegeben¹²⁸. Nun sind es hauptsächlich kniende Figuren, wobei ihr Habitus, vermutlich maler- bzw. werkstattabhängig, etwas variiert. Die aufrechte Haltung des Körpers, wie sie in SG I begegnete (**G114**), läßt sich in einigen Darstellungen finden (**G119. G130. G131. G137. G141*. G142. G145. G157***)¹²⁹. Neben diesen vergleichsweise starr anmutenden Figuren vermitteln andere aufgrund von Gestaltung und Zusammenspiel der einzelnen Körperteile einen beweglicheren Eindruck (**G103**¹³⁰. **G122. G127. G132. G135. G140**)¹³¹. Völlig eigen sind die Knienden auf der Hydria **G146** gestaltet. Ihre einzeln angegebenen Füße stützen den ganzen Körper, Unter- und Oberschenkel verlaufen in einem spitzen Winkel zueinander, und sie beugen ihren Oberkörper nach vorn; diese Motive finden sich bei den rotfigurigen und weißgrundigen Knienden wieder¹³². In zwei Beispielen zeigen sich auf dem Boden oder beim Knien auf ihren Fersen sitzende Figuren (**G123**¹³³. **G150**. vgl. in SG I **G116**)¹³⁴. In einigen Prothesis-Bildern aus SG II gibt es auch Stehende unterhalb der Kline (**G108. G109*. G110. G138*. G162**). Nicht eine dieser Figuren läßt sich als sicher männlich identifizieren; wenn sich die Interpretation auch der nicht direkt und eindeutig als weiblich gekennzeichneten Figuren als Frauen als richtig erweist, liegen bereits im Spätgeometrischen, sowohl in SG I als auch in SG II, zwei Gesetzmäßigkeiten vor: erstens sind die Knienden immer weiblichen Geschlechts, und zweitens umgeben die Totenbahre nahezu ausschließlich Frauen, während Männer immer nur als Einzelfiguren an der Bahre oder in ihrer Nähe zu finden sind. Auch in SG II sind die meisten Figuren unterhalb der Totenbahre nach rechts zum Kopf des Verstorbenen orientiert; nur wenige Bilder zeigen zwei Frauen, die aufeinander ausgerichtet sind, so daß die jeweils rechte, die dem Kopfende näher ist, nach links gerichtet ist (kniende **G118. G119. G130. G131**)¹³⁵. In zwei Szenen sind diese Figuren jedoch nach links gerichtet (**G138 (3)***¹³⁶. **G162**

¹²⁸ Die größere Anzahl in diesem Bereich in SG I hängt auch mit den längeren Klinen zusammen, deren Gestaltung nicht zuletzt mit der Monumentalität der Grabgefäße und dem damit reichlich zur Verfügung stehenden Platz verbunden ist.

¹²⁹ Der markante Unterschied besteht darin, daß hier die Unterschenkel meist getrennt, die Oberschenkel kompakt wiedergegeben sind. Die Füße berühren selten richtig den Boden, vielmehr verlaufen die Unterschenkel sehr häufig nach hinten ansteigend. Der untere Bereich einer dieser Knienden ist durchbrochen, so daß sie bekleidet ist (**G141**, vgl. hier die anderen Figuren dieses Bildes) und dies auch von anderen im Umriß ähnlich gestalteten Figuren angenommen werden kann. Oft besteht zwischen den Stehenden zu Seiten der Kline und den Knienden aber keine Kongruenz (z.B. **G130**).

¹³⁰ Hier in einer Abwandlung dieser Pose, bei der die Knie nicht den Boden berühren und der Oberkörper gerade erscheint. Möglicherweise wird damit ein Kauern veranschaulicht.

¹³¹ Dabei verlaufen die Oberschenkel diagonal nach hinten, wobei das Gesäß ein Stück in Richtung der Füße verschoben ist, und der Oberkörper ist leicht vorgebeugt (**G122. G127. G132. G135. G140**). Die Haltung läßt an ein Sitzen auf den Fersen, an ein Aufstehen oder eine ständige Auf-und-Ab-Bewegung denken.

¹³² Vgl. dazu Kap. VI und VII.

¹³³ Unter Umständen sind diese beiden Figuren auch nach links orientiert und würden dann knien; die hier im Text genannte Deutung ist jedoch wahrscheinlicher.

¹³⁴ Die Knienden auf **G118** und **G133** lassen sich derzeit nicht beurteilen.

¹³⁵ Vgl. auch den Wechsel in der Orientierung in diesem Bereich in SG I.

¹³⁶ Hinzu kommt eine weitere zwischen den Klinenbeinen am Kopfende.

(2)). In beiden Beispielen handelt es sich um Fragmente mit identischem Figurenstil, so daß man an eine Eigenheit eines einzelnen Malers denken könnte; daß der Tote aber dennoch mit dem Kopf nach rechts gerichtet war, belegt **G138**. Im Bereich unterhalb der Totenbahre ist auch in SG II die Gestik sehr einheitlich: fast alle Frauen schlagen sich mit beiden Händen den Kopf (D/D)¹³⁷; bestehende Abwandlungen in Details sind den verschiedenen Werkstätten dieses Zeitabschnitts zuzuschreiben. Im Vergleich zu SG I sind es noch weniger Figuren, die anders gestikulieren. Die Hockende oder Sitzende in der Szene **G150** erhebt ihren vorderen Arm (B)¹³⁸, mit dem hinteren berührt sie ebenfalls den Kopf (D). Diese Figur paßt aufgrund ihrer Position im Bild wiederum zu den Figuren, die in späteren Prothesis-Darstellungen vor dem Gesicht des Toten dargestellt werden (1a), vor allem da an dieser Bildstelle am häufigsten sowohl eine direkte zweihändige als auch eine indirekte einhändige Verbindung zum Aufgebahrten hergestellt wird (vgl. SG I). Die beiden vorderen der drei Knienden unter der Bahre auf **G146** berühren dagegen ihren Kopf mit ihrer vorderen Hand (D), die hintere haben sie gesenkt und schräg über die Taille nach vorn gelegt; diese Gesten-Kombination wird bei den Klagereihen aus SG II wiederkehren, und man findet sie ausschließlich in dieser Zeit¹³⁹.

d) Stehende Figuren

Szenenaufbau

In ihrem Aufbau sind die geometrischen den späteren Prothesis-Darstellungen nur teilweise vergleichbar, vor allem weil sie sich flächig ausbreiten, die Tiefenstaffelung in die Fläche projizieren und nahezu jedes Figurenmotiv beliebig vervielfältigt kann. Auf diese Weise sind die figürlichen Motive in das Dekorationssystem der Gefäße vor allem in SG I eingebunden,

¹³⁷ In einigen, jedoch seltenen Fällen scheinen die erhobenen Ellenbogen die Klinenunterseite zu berühren. Deren untere Linie ist dann mit den waagerechten Unterarmen identisch (**G103. G122. G142**, ähnlich auf **G119**, hier fällt der obere Teil des Arm bogens mit der Klinenunterseite zusammen - vgl. die steil erhobenen Unterarme und die hier spitzwinklig zurückgeführten sehr kurzen Unterarme auf **G110** und **G127**, ähnlich auf **G135**). Die ersten beiden Beispiele stammen aus der Werkstatt des M. von Athen 894, das dritte ist keinem Maler zugewiesen (Ahlberg 1971, 27: nach einer persönlichen Mitteilung von Coldstream: „perhaps related to the Hooked Swastika Workshop“). - Vgl. dazu auch das Frgt. **G416** aus Phaliro, für das jedoch nicht mehr bestimmt werden kann, in welchen szenischen Zusammenhang es gehörte: K. Kourouniotis, *AEphem* 1911, 251 Abb. 19 unten Mitte.

¹³⁸ Damit paßt sie zu zwei sitzenden Figuren aus SG I (**G114. G159**). Während sich dieser ‚Kontaktversuch‘ bei ihnen jedoch eher auf die gegenüber befindlichen Frauenfiguren zu beziehen scheint, wird er bei der Frau auf **G150** tatsächlich dem Aufgebahrten gelten, da sich ihre Hand mit den explizit dargestellten Fingern auf der Höhe ihrer Schulter befindet.

¹³⁹ Dazu s.u. bei den Klagereihen B 5. Allerdings sei hier darauf verwiesen, daß es sich auch um eine werkstattinterne Gestaltungsweise handeln könnte, denn die Klagereihen stammen aus der Werkstatt von Athen 894, die hier besprochene Amphora wird dem Analatos-M. zugewiesen, der aus dieser Werkstatt hervorging (vgl. aber ähnlich auch die Frauen auf der HHA **G317** [Würzburg], die bisher jedoch keinem Maler zugewiesen wurde).

wie es später nicht mehr der Fall sein wird. Damit ist das Positionssystem in etwas anderer Form als auf die jüngeren Protheseis anzuwenden¹⁴⁰.

Die Figuren unterhalb der Totenbahre werden nur im Geometrischen dargestellt. Diese Malfläche entspricht dem Bereich 1, also vor dem Gesicht des Toten (1a) und entlang der Kline (1b), dem trägt auch die Gestik Rechnung¹⁴¹. Die seltenen Überschneidungen von Figuren mit bzw. durch die Kline lassen nicht nur den Eindruck von räumlicher Tiefe entstehen, sondern belegen, daß die Idee der umstandenen Kline existierte (SG I **G115***¹⁴². SG II **G109***). Auch die Bildpositionen an Kopf- und Fußende der Kline (2a, 3a) sind in jedem geometrischen Prothesis-Bild besetzt¹⁴³; diese grundlegende Struktur der Protheseis wird bis zum Ende der Darstellungen dieses Sepulkralthemas beibehalten. In SG I teilte man die Bildfelder der monumentalen Grabkratere sogar in Register ein, so daß diese beiden Stellen mit bis zu drei Figuren belegt sein können (**G101**¹⁴⁴. **G113**. **G126***. **G139**. **G151**. **G152**. **G155**. **G160**¹⁴⁵)¹⁴⁶; da die geometrischen Prothesis-Szenen sehr symmetrisch aufgebaut sind, kann man auch bei fehlenden Bildbereichen Register- und Figurenanzahl weitgehend rekonstruieren. Auf den Krateren sowie den Bauchhenkelamphoren dehnen sich die Szenen sogar bis unter die Bogenhenkel aus, während die Rückseiten nahezu aller Gefäße mit Klagenden bemalt wurden (2b, 3b)¹⁴⁷. Durch diesen Figurenreichtum wird die Anwesenheit vieler Personen suggeriert. Dagegen sind die Anwesenden an den Klinenenden sowohl auf den zeitgleichen kleineren Gefäßen als auch in SG II auf jeweils eine reduziert, oft sind die Bereiche 2b und 3b auch gar nicht vorhanden, und dies macht sich ebenso in der Zone

¹⁴⁰ Zu den Bildpositionen vgl. ausführlich in der Einführung, Kap. I, sowie **Taf. II**.

¹⁴¹ Dazu s.o. 3 c).

¹⁴² Etwas rechts von dieser Frau sind die Reste einer weiteren Figur zu erfassen, die in ihren Dimensionen mit den Proportionen der Frau vergleichbar sind. Probleme bereitet die Interpretation dieser Figur, da zwei dünne Striche unterhalb des Leichnams fast senkrecht nach unten verlaufen. Sie enden direkt am Kopf der rechten Figur unterhalb der Bahre, Füße lassen sich nicht ausmachen. Aufgrund der Proportionen könnte hier durchaus eine stehende Figur angenommen werden, die sich hinter der Kline befand. Diese verhältnismäßig blassen Striche werden aber als herabhängende Beine gedeutet, die von einer auf dem Toten sitzenden Figur stammen: vgl. die Rekonstruktion von Kauffmann-Samaras 1973, Taf. 128. Wäre also eine normal große Figur dargestellt, würde sie Position 1a vor dem Gesicht des Toten besetzen; handelt es sich jedoch um eine kleinere Figur auf der Leiche, befände sich die Frau mit erhobenen Armen an dieser zentralen Position (vgl. zu ihrer dann etwas abgerückten Position die wgr. Lekythen, Kap. VII).

¹⁴³ Auf **G115** folgte auf den Mann an 3a sofort ein Zweigespann.

¹⁴⁴ Da die Frieseinteilung nur auf den monumentalen Grabkrateren in SG I vorzukommen scheint, ist dieses Frgt. möglicherweise einem solchen Gefäß zuzuordnen; bisher ist die Form nicht bestimmt.

¹⁴⁵ Hinter ihnen wird die Registerinteilung wieder aufgehoben, so daß das folgende Dreigespann die gesamte Bildhöhe einnimmt. Unterhalb der Pferde befindet sich eine vierte klagende Figur.

¹⁴⁶ Sie sind nicht immer durch Linien voneinander getrennt. Es gibt anschließende Figuren auf Höhe der Klinenbeine und der Liegefläche. Diese Registerinteilung findet sich allerdings nur auf Krateren des Dipylon-M. und seiner Werkstatt. Die Szene auf dem Krater **G132** aus SG II ist ähnlich gestaltet, das Gefäß hat auch noch die Form der Grabkratere aus SG I (**G417** ist nicht mehr zu rekonstruieren). Vgl. auch die Register auf dem Krater mit der Ekphora **G202** sowie dem Kraterfrgt. **G203**, die vom Hirschfeld-M. verziert wurden (beide SG I). Einmal ist die Klinenumgebung sogar frei und ohne feste Ordnung gestaltet (**G151**); an diese freie Raumgestaltung schließen sich Figuren in abgetrennten Registern bzw. Paneelen an.

¹⁴⁷ Dazu s.u. B 5.

unterhalb der Kline bemerkbar¹⁴⁸. Diese Reduzierung scheinen die nun vielfach und figurenreich auftretenden Klagereihen aus Frauen- und Männerfiguren zu kompensieren, die sich sowohl zusammen mit Prothesis-Szenen als auch als einziges Klagethema auf den Gefäßen befinden¹⁴⁹, denn nur selten hat man schmale Bänder mit Gestalten oberhalb der Kline angebracht (SG I **G115***, **G151**). In SG II knüpfen lediglich die umlaufenden Figurenfriese am Bauch an die Tradition der Monumentalgefäße an (**G118**, **G142**, **G143**, **G144**, **G145**, **G150**, **G157***)¹⁵⁰, und man findet in der 2. Hälfte des 8. Jhs. v.Chr. regelmäßig auch Männerfiguren auf den Rückseiten, wie es vorher nicht der Fall war.

An Kopf- und Fußende der Kline stehen zwischen einer und drei Figuren, sowohl aufgrund der Registereinteilung bei den monumentalen Krateren in SG I als auch der Abstufung des Leichentuches in beiden Abschnitten des Spätgeometrischen, so daß sich mehrere Figuren direkt neben diesem befinden können¹⁵¹. Die anschließenden Bereiche 2b und 3b sind in SG I mit drei bis sieben (2b) bzw. mit fünf bis acht ausgefüllt (3b), in beiden Bereichen wird dies vereinzelt unter- und überschritten, in letzteren Fällen wurde etwa die doppelte Figurenmenge dargestellt. Damit sind im Anschluß an das Fußende der Kline geringfügig mehr Figuren dargestellt worden. In SG II verhält es sich mit der Anzahl der Figuren an 2b und 3b umgekehrt als in SG I: die Figurenzahl geht in den meisten Szenen derart zurück, daß diese Bereiche nur eine oder gar keine Figur mehr aufweisen. Als Träger der Prothesis-Darstellungen wird vorrangig der Hals der Halshenkelamphora verwendet. Auf dieser kleineren Fläche werden die Szenen nicht ausgebreitet und mit weiteren Figurenfriesen kombiniert. Gleichzeitig gewinnt man den Eindruck, als wurde auf eine etwa gleichmäßige Verteilung und nicht zu enge Staffellung der Figuren geachtet¹⁵². In SG II kann die Prothesis-Szene manchmal auch Gefäßkörper oder Schulter *umlaufen*. Damit entstehen wieder lange Figurenfriese, die sich am Zentralmotiv, dem aufgebahrten Toten, treffen¹⁵³. Die Figuren sind hier meist enger gestaffelt als in den Halsbildern und erinnern damit an die Aufreihungen in den Prothesis-Darstellungen aus SG I (HHA **G142 (2b 18/3b 11)**, **G143 (9/7)**, **G145 (mind. 6/mind. 5)***, **G150 (2/2)**¹⁵⁴. Kan **G118 (5/7)**, **G144 (2/2)**¹⁵⁵. Oin **G121 (?/2)**¹⁵⁶, **G157 (8/10)**. Hy **G146 (4/4)**. Kr **G132 (3)**. unbestimmte Form **G138***, **G162 (2)**).

¹⁴⁸ Dazu s.o. 3 c).

¹⁴⁹ Zu diesen Klagereihen s.u. B 5.

¹⁵⁰ Die Datierungsvorschläge für **G142**, auf der die Prothesis ebenfalls den Körper umläuft, gehen weit auseinander, wobei ihre Einordnung in SG I überwiegt. Nach Figurenstil paßt sie allerdings besser nach SG II, ebenso aufgrund der Gestaltung des Prothesis-Bildes und der Figurenverteilung.

¹⁵¹ Vgl. auch bei den kleiner dargestellten Figuren, die sich sowohl zur Platzfüllung unter den Ausläufern der Leichentücher befinden als auch intentionell kleiner gestaltet sind, s. im Folg.

¹⁵² Daß es dabei keine bestimmten Regeln für die Gestaltung mit oder ohne Figur für diese beiden Bereiche 2b und 3b gegeben haben muß, könnten Prothesis-Bilder belegen, die an Kopf- und Fußende der Kline verschieden und eben nicht symmetrisch gestaltet sind: **G122**, **G127** - in gewissem Sinne wohl auch **G131** und **G135**; vgl. auch **G103**.

¹⁵³ Auf der Kanne **G144** sind im umlaufenden Figurenband vier einzelne Protheseis dargestellt.

¹⁵⁴ Dahinter Bewaffnete und Gespanne.

An allen diesen Positionen befinden sich nahezu ausschließlich Frauen. Klagende Männer platzierte man in SG I nur selten im Prothesis-Bild und auch kaum direkt an der Bahre (2a **G148*¹⁵⁷**; 3a **G115***, **G129**)¹⁵⁸. Dies geschieht vor allem in den knappen Prothesis-Bildern von SG II (2a **G140 (2.)**; 3a **G122**, **G133**¹⁵⁹, **G137**, **G140 (2.)**, **G142 (2.)**, **G145***, **G150 (2.)**, **G157***), so daß sie sich in dieser Zeit mit den Frauen an diesen Positionen in etwa die Waage halten. Auch in den anschließenden Bildbereichen 2b und 3b ist das Verhältnis ähnlich (SG I 2b **G126 (2)***, **G148*¹⁶⁰**; 3b **G102 (2)***, **G114 (2)***, **G129 (4)**¹⁶¹; SG II 2b - ; 3b **G118 (7)**, **G133**¹⁶², **G137**, **G142 (11)**, **G145 (mind. 5)***, **G150 (2)**, **G157 (10)***)¹⁶³. Hierbei ist der markante Unterschied zu allen anderen Positionen deutlich: Männer werden nun im Anschluß an das Fußende der Kline regelmäßig dargestellt.

Im unmittelbaren Umkreis der Kline befinden sich in einigen Szenen beider spätgeometrischen Abschnitte kleiner gestaltete Figuren¹⁶⁴. Viele von ihnen sind aufgrund der Platzverhältnisse kleiner gestaltet worden, aber dennoch als Normalfiguren zu betrachten¹⁶⁵.

¹⁵⁵ Da in diesem umlaufenden Figurenfries insgesamt vier Aufgebahrte wiedergegeben sind, steht für die Bereiche nicht viel mehr Platz zur Verfügung als in den Halsbildern.

¹⁵⁶ Die rechte Bildseite wurde bisher weder beschrieben noch abgebildet.

¹⁵⁷ Vgl. zu dieser Prothesis-Szene unten bei den mythologischen Darstellungen, Abschnitt C.

¹⁵⁸ Vgl. dazu die bereits besprochene, kleiner dargestellte männliche Figur unter der Bahre an deren Fußende auf **G126**, s.o. 3 c).

¹⁵⁹ Dies läßt sich nur der Beschreibung der Prothesis-Darstellung bei Rombos 1988, 435 Nr. 145 entnehmen. Für weitere Informationen zur Figur ist sie jedoch zu ungenau.

¹⁶⁰ Insgesamt sind es sechs, die mit Helm, Schwert und teilweise auch mit Dolch ausgestattet sind. Hinter ihnen befindet sich eine Doppelfigur, dazu s.u. bei den mythologischen Darstellungen, Abschnitt C.

¹⁶¹ Vor denjenigen auf **G114** befinden sich drei Frauenfiguren an 3b, auf **G102** schließen sie sich direkt an die Frau auf 3a an. Vgl. hier auch das Frgt. **G422 (2)**, es könnte aufgrund der Einbindung der Figuren in die Dekoration sowie der Rekonstruktion des Figurenbandes in die Henkelzone ebenfalls zu einer BHA gehört haben; möglicherweise ist hier der Bereich 2b erhalten, die Figuren sind ein fast identisches Spiegelbild vom Ende des Bereiches 3b auf **G114**.

¹⁶² Nach der Beschreibung bei Rombos 1988, 435 Nr. 145 befinden sich auch hier Männerfiguren; sie ist jedoch als Basis für eine Analyse zu summarisch.

¹⁶³ Drei Frgte. monumentaler Gefäße (SG I) zeigen ebenfalls nach links gerichtete Männerfiguren, die aufgrund ihrer Darstellungsweise und der Einbindung in Ornamentstreifen ebenfalls zu 2b gehören könnten: **G402 (3)**, **G403 (3)**, **G422 (3)**. Für **G402** und **G403** wird an eine Amphora gedacht: Gauß/Ruppenstein 1998, 31f. zu Nr. AKV 251 und AKV 252. Auf letzterem Frgt. ist an der linken Kante wohl noch der Hinterkopf eines vierten Mannes zu erkennen. Für **G422** wird sowohl von einer Amphora als auch einem Krater gesprochen: K. Stupperich, Die Antiken der Sammlung Werner Peek (1990) 21 zu Nr. 12. Auch hier könnte am linken Fragmentrand ein Bein eines vierten Mannes erhalten sein. Sowohl für **G402** als auch für **G403** wurde die Position am Gefäß nicht rekonstruiert. Zumindest **G403** könnte von einem das ganze Gefäß umlaufenden Figurenfries stammen, wie er sich auf einigen monumentalen Grabgefäßen befindet, zu solchen Reihen s.u. B 5 b). Auf **G422** ist am rechten Rand der Henkelansatz erhalten, so daß hier zumindest die Position am Gefäß gesichert ist. Außerdem läßt die Ornamentierung über und unter den Männern darauf schließen, daß es sich nicht um ein Register handeln kann.

¹⁶⁴ Zu den kleinen Figuren auf der Kline s.o. 3 b) sowie unterhalb der Kline s.o. 3 c)

¹⁶⁵ Sie befinden sich dann vorzugsweise unter Ausläufern des Leichentuches: SG I 2a **G129**, **G147**, **G151**; 3a **G107**, **G129**, **G151**. 3b **G107**. SG II 2a **G118**, **G127**, **G130**, **G132**, **G135**, **G140**, **G142**, **G150**; 3a Frauen **G130**, **G135**, **G140**; 3a Männer **G142**. In SG II ist diese Gestaltungsweise ohne Zweifel derjenigen der Prothesis-Bilder aus SG I verwandt, doch wirkt sie hier nicht so präzise und geplant wie dort. Vgl. auch die Szene auf **G116**, in der in den Bereichen 2b und 3b im Wechsel mit normal großen Figuren kleinere gezeichnet wurden (SG I). Diese wirken wie ‚Lückenfüller‘, denn sie stehen zwischen den Figuren, wo sich in anderen Prothesis-Bildern Füllornamente befinden. Allen Figuren im Bereich 3b - und ebenso derjenigen an 3a - fehlt die Brustangabe, die zumindest den normal großen Figuren an 2a und 2b eigen ist. Daher ist eine Geschlechtszuweisung höchstens über die Gestik möglich, denn bisher berührte keine eindeutig männliche Figur mit beiden Händen ihren Kopf (dagegen aber vielfach genau die ‚Geschlechtslosen‘).

In einigen Fällen lassen sie sich aber als Kleinkinder deuten (SG I 2a **G113**. 3a **G147**)¹⁶⁶, in anderen als solche, die schon etwas größer sind, aber ebenfalls der Zuwendung bedürfen; diese wird durch einen körperlichen Kontakt zu einer normal großen Figur ausgedrückt (SG I **G126***. **G147**; vgl. auch **G202**). Eine dritte Gruppe bilden ‚selbständige‘ ältere Kinder, die zwischen dem Klinenbein und der ersten normal großen Figur stehen und hier wie eingeklemmt wirken (SG I 2a **G114***. **G126***. **G156**. **G159***; 3a **G126 (2)***¹⁶⁷. **G154**. **G159***. vgl. **G201***)¹⁶⁸. Viele dieser Kinderfiguren wenden sich ihrerseits der Kline oder dem Leichentuch und damit dem Toten zu, indem sie sie berühren und sich manchmal dabei auch nach vorn beugen¹⁶⁹. Attribute, die sie als männlich ausweisen, fehlen ihnen, allein diejenige auf **G114** wurde mit ‚geschlossenen‘ Beinen wiedergegeben, so daß man sie als weiblich interpretieren muß¹⁷⁰; die anderen mit den getrennten Beinen sind im Bildkontext wie die normal großen Figuren aber ebenfalls als weiblich zu verstehen¹⁷¹. Es gibt jedoch zwei kleinere Figuren am Kopfende der Bahre (2a), die mit geschlossenen Beinen wiedergegeben wurden (**G114**. **G159**). Aus diesem Grund könnte man diejenigen am Fußende wiederum als männlich ansehen. Zudem treten in der Prothesis von **G159** beide Figurenformen in diesem Format und in vergleichbarer Position auf. Im Vergleich der Szenen untereinander waren diese kleinerformatigen Gestalten offenbar ein Mittel zur Variation der Szene und zur Individualisierung der Gefäße, besonders im Fall der Kleinkinder. Bemerkenswert ist allerdings, daß diese Gestaltungsweise nur auf monumentalen Gefäßen des Dipylon-Malers und seiner Werkstatt auftritt, sowohl auf Bauchhenkelamphoren als auch auf Krateren (**G114**. **G159**; **G126 (3)**. **G154**. **G156**)¹⁷². Da es sich insgesamt aber um verhältnismäßig wenige Beispiele handelt, wirken diese kleineren Stehenden um so mehr wie ein eigenes, zusätzliches Bildelement. Figuren dieses Charakters, sowohl stehend als auch in Beziehung zu einer größeren Figur, finden sich in SG II nicht wieder; bei ihnen handelt es sich dann lediglich um die Reaktion auf die Platzgestaltung (s. im Folg.)¹⁷³.

¹⁶⁶ Die Sitzenden werden nicht nur durch das Kind auf ihrem Schoß, sondern auch aufgrund der Gefäßform als Frauen zu deuten sein (Kratere).

¹⁶⁷ Eine identische Figur steht in dieser Szene auch neben dem Leichentuch. Daher ist sie hier mit einbezogen.

¹⁶⁸ Diejenigen auf der Kline mußten weitgehend ungedeutet bleiben (**G102**. **G115**. **G134**. **G148 (2)**).

¹⁶⁹ Direkter Kontakt zum Toten und Schlagen des Kopfes (A/D).

¹⁷⁰ Sehr wahrscheinlich gilt das auch für diejenige auf **G159**, doch ist dieses Gefäß sehr schlecht erhalten und die Oberfläche stark angegriffen. Zur Deutung z.B. Simon 1981, 30 zu Taf. 4. 5; vgl. auch für **G202** Simon 1981, 35 zu Taf. 8. 9, hier sogar als Sohn des Verstorbenen, der mit einem Schwert am Fußende der Bahre, aber mit auf dem Leichenwagen steht.

¹⁷¹ Ebenso die Knienden auf **G126**.

¹⁷² Auch das Kleinkind auf dem Schoß einer Frau auf **G113** befindet sich auf einem monumentalen Krater.

¹⁷³ Allerdings kann die kleine weibliche Figur auf **G144** dagegen sowohl aus Platzgründen als auch absichtsvoll an diese Position gemalt worden sein (Ahlberg 1971, Abb. 45d); eine Entscheidung ist nicht möglich. Vgl. die Abb. dieses Gefäßes von vorn: hier befindet sich ein linsenförmiges senkrecht Gebilde an dieser Stelle: Ahlberg 1971, Taf. 45a. Man vgl. auch, vor allem in SG II, die Figuren, die sich ohne jegliche Geschlechtsmerkmale direkt an den Klinenenden befinden, während die an sie anschließenden als Frauen bzw. Männer gekennzeichnet sind. Könnten auch in ihnen Kinder dargestellt sein?

Innerhalb der geometrischen Prothesis-Bilder sind Sitzende und Kniende verhältnismäßig selten zu finden. Erstere stellte man dennoch in SG I regelmäßiger dar (SG I 2a **G113. G160;** 2b Reihe **G126*. G155;** 3a **G113. G147. G160;** 3b **G126 (ob. Reg. mind. 9)*. G155 (unt. mind. 7)**), letztere in SG II (SG I unterhalb der Kline **G114 (2)*. 2a G126;** 3a **G126***; SG II nur unterhalb der Bahre¹⁷⁴). Sie gehören damit mehr zum Zentrum der Prothesis-Darstellungen, dagegen werden sie im Schwarzfigurigen in die Randbereiche verschoben und in späteren Szenen gar nicht mehr dargestellt¹⁷⁵.

Schließlich haben auch Bewaffnete, die einen Dipylon-Schild, Speere, Schwert und Dolch sowie einen Helm tragen, Anteil an den Prothesis-Szenen, allerdings nur auf den monumentalen Grabkratern aus SG I. Befinden sie sich im Anschluß ans Fußende, sind sie auf den Toten ausgerichtet (3b **G113. G139. G151. G152. G155. G160**). Wurden sie dagegen im Bereich 2b dargestellt, kehren sie ihm meist den Rücken (**G151. G152. G155. G156**)¹⁷⁶. Lediglich auf **G113** sind sie auf den Aufgebahrten ausgerichtet, erheben aber wie die anderen ebenso ihren vorderen Arm halb, die Finger sind teilweise angegeben (C). Der hintere Arm ist gesenkt, und auch sie scheinen damit ihre Waffen zu berühren¹⁷⁷. Mit dieser Gestik würden sie ebenfalls zum bekanntesten Typus klagender Männer passen, doch macht ein Vergleich mit anderen solchen Kriegern deutlich, daß sich die Gestik bei allen, auch bei den nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit Prothesis oder Totenklage dargestellten Bewaffneten, auch an anderen Stellen auf den Gefäßen, nahezu vollständig entspricht. Allerdings ließe sich hier gleichzeitig an eine ähnliche Bedeutung der Figuren denken, wie sie die ‚Grüßenden‘ im Schwarz- und Rotfigurigen haben¹⁷⁸.

Allgemeine Erscheinungsform

Neben der bereits angesprochenen spezifisch geometrischen Körperbildung, Fußstellung, Bekleidung und Bewaffnung der stehenden klagenden Figuren finden sich bei ihnen nur wenige Auffälligkeiten innerhalb der Prothesis-Bilder, und sie konzentrieren sich in der unmittelbaren Umgebung der Kline. So beugen sich in einigen Szenen Frauen über den Verstorbenen, sowohl am Kopf- als auch am Fußende der Totenbahre (SG I 2a **G105. G136. G156;** 3a **G102***; SG II 2a **G145*. G157***¹⁷⁹), zwei Männer tun dies ebenfalls (SG I 3a **G115***); insgesamt sind es jedoch verhältnismäßig wenige, die auf diese Weise einen engen Kontakt

¹⁷⁴ Zum Bereich unterhalb der Totenbahre s.o. 3 c).

¹⁷⁵ Zu den Sitzenden und Knienden s. ausführlich unten Punkte e) und f).

¹⁷⁶ Das gilt ebenso für die Bewaffneten auf den Wagen.

¹⁷⁷ Auch die abgewandten Bewaffneten auf **G152** sind mit einer ähnlichen Gestik dargestellt, nur erheben sie den vorderen Arm nicht so weit (vgl. auf diesem Gefäß auch die Bewaffneten an 3b). Dieses Erheben eines Armes ist bei diesem Figurenmotiv sogar allgemein verbreitet, so auch auf den Wagen, auf den Gefäßbrückseiten und in den Nebenfriesen.

¹⁷⁸ Dazu vgl. Kap. V und VI.

¹⁷⁹ In dieser Szene beugt sich auch die erste Frau im Bereich 2b nach vorn.

zum Aufgebahrten herstellen¹⁸⁰. Vergleichbar scheint hier auch die Figur auf **G118** (3a), die sich derart vorbeugt, daß mit ihrem Kopf die Kline berührt¹⁸¹. Gleichzeitig berühren diese Figuren den Toten auch oder stellen zumindest eine indirekte Verbindung zu ihm her (s. im Folg.). Die beiden Frauen aus SG II stehen dabei auf einer Art Fußbank oder kleinem Hocker¹⁸². Eine solche benutzt auch die Frauenfigur an derselben Position auf **G103***, sie steht dabei gerade, berührt aber den Toten ebenfalls¹⁸³. Frauen mit diesem Untersatz wurden auch in zwei schwarzfigurigen Prothesis-Szenen ebenfalls am Kopfende dargestellt (2a **S606***, **S609a***). Ansonsten bleiben die Stehenden gerade, und auch ein Neigen des Kopfes wurde nicht wiedergegeben¹⁸⁴. Schließlich sind vereinzelt Figuren mit einem größeren Abstand zwischen den Füßen dargestellt, so daß hier im Vergleich zu den anderen Anwesenden ein Schritt verdeutlicht sein muß (SG I 3a **G114***, **G136**¹⁸⁵; SG I 3a **G122**, **G137**; 3b **G118**¹⁸⁶, **G137**); von ihnen ist lediglich die Figur auf **G136** weiblich. Im Ganzen bleibt also die Gestaltungsweise der Figuren stereotyp, und nur wenige Details durchbrechen diese Einheitlichkeit; die Gestik beider Geschlechter weist in dieselbe Richtung.

Die Gestik der Stehenden

Insgesamt lassen sich bei den stehenden klagenden Frauenfiguren der spätgeometrischen Prothesis-Szenen sieben verschiedene Gesten-Kombinationen nachweisen. In SG I finden sie alle, in SG II fünf davon Verwendung. Lediglich ein Figurentypus wurde an allen Bildpositionen dargestellt, nämlich Frauen, die sich mit beiden Händen den Kopf schlagen (D/D). Häufiger finden sich auch die Kombinationen aus der Berührung des eigenen Kopfes (D) und der des Toten (A) sowie dem indirekten Kontakt zum ihm (B), und solche Frauenfiguren befinden sich immer in unmittelbarer Umgebung der Kline und des

¹⁸⁰ Diese Tatsache gilt auch für die Prothesis-Bilder aller späteren griechischen Kunstepochen. In keinem der spätgeom. Beispiele ist diese starke Körperbewegung mit einem Schritt in Richtung des Toten verbunden, wie es in den jüngeren Prothesis-Bildern häufiger der Fall ist.

¹⁸¹ Dies wäre vielleicht auch bei der Frau im selben Bild am Kopfende der Kline möglich (2a), nur daß sie sich dabei nicht nach vorn beugt.

¹⁸² Allerdings stammen beide offensichtlich vom selben Maler: **G157** wurde vom M. von Paris CA 3283 gestaltet (namengebendes Stück), ihm ist nach dem Figurenstil mit Sicherheit auch **G145** zuzuschreiben (stammt aus dem Kunsthandel).

¹⁸³ Diese Darstellung entstand in der Werkstatt des M. von Athen 894. - Vgl. vielleicht auch **G150**, wo insgesamt drei Figuren auf einer Art Podest stehen: die erste von ihnen gehört noch zur Position 2a, vor ihr steht jedoch eine weitere unterhalb des Leichentuches, aber nicht auf diesem Podest. Vgl. auch die Figuren im Bereich 2 auf **G134** (SG I). Dieses Podest scheint sich auf der Rückseite unter den fünf aufgereihten Klagenden fortzusetzen (vgl. die Musterung des Streifens). Auf **G132** stehen die Figuren im gesamten Bereich 2 ebenfalls etwas höher, da sich unter ihnen ein durch drei Linien abgetrenntes Paneel mit Tieren befindet.

¹⁸⁴ Auch damit unterscheiden sich diese abstrahierten geom. Figuren von den späteren Anwesenden bei der Totenklage und in den Sepulkralbildern allgemein.

¹⁸⁵ Vielleicht könnte die weitere Beinstellung des ersten Mannes an 2b auf **G126** ebenfalls auf eine Vorwärtsbewegung hinweisen, ähnlich vielleicht auch bei der Figur hinter ihm, von dieser ist an der Fragmentkante das vordere Bein erhalten.

¹⁸⁶ Einige auf **G118** haben manchmal eine etwas weitere Fußstellung, die auf einen Schritt hinweisen könnte, während sie auf **G137** deutlich breiter ist.

Leichentuches¹⁸⁷. Eine Hinwendung zum Toten, sowohl durch Gestik als auch durch das Herabbeugen des Oberkörpers, geschieht also sowohl in SG I als auch in SG II an allen Positionen direkt an Kline und Leichentuch (vgl. die Registereinteilung der monumentalen Kratere). Damit ist sie ein fester und wichtiger Bestandteil der spätgeometrischen Prothesis-Szenen¹⁸⁸. Sind Kinderfiguren vorhanden (SG I)¹⁸⁹, geschieht sie sogar in doppelter, verstärkter Weise. In chronologisch späteren Aufbahrungsbildern ist diese Zuwendung nicht mehr der Regelfall, sondern wird nur im weitaus kleineren Teil der Szenen dargestellt. Im Geometrischen ist sie den weiblichen Figuren vorbehalten; daher ist die starke Involvierung eines Mannes außergewöhnlich: er beugt sich über das Klinenende in Richtung des Aufgebahrten und hält ihm sogar eine Hand entgegen (**G115***, s. im Folg.). Insgesamt sieben Frauen richten einen Zweig auf den Toten (SG I 2a **G116. G129**; 3a **G116. G147**; SG II 2a **G112. G144**¹⁹⁰. **G157***), und außer der Sitzenden auf **G147**¹⁹¹ schlagen sie sich mit der anderen Hand den Kopf (D)¹⁹². Diese Darstellung von Gegenständen aus dem Totenkult findet sich auch in jüngeren Prothesis-Szenen, und man könnte aus ihnen sowohl auf den Gebrauch während der Klage um die Aufgebahrten als auch auf einen Verweis auf noch folgende Abschnitte des Bestattungsablaufes schließen. Die anderen drei Gesten-Typen der weiblichen Figuren sind jeweils nur in Einzelbeispielen vertreten¹⁹³. Dennoch waren diese Figurentypen bis um 700 v.Chr. Allgemeingut der Vasenmaler. In dieses Spektrum fügen sich auch die drei Frauen, die am Kopfende der Totenbahre auf einer Fußbank stehen (**G103*. G145*. G157***). Die ersten beiden berühren mit einer Hand den Toten und mit der anderen ihren Kopf (A/D), diejenige auf **G145** beugt sich dabei sogar nach vorn. Dies tut auch die Frau auf **G157**, sie klagt ebenfalls mit einer Hand (D), mit der andern hält sie einen Zweig über den Kopf der aufgebahrten Figur. Damit fallen diese drei Frauen weniger durch ihre Handlungen als durch

¹⁸⁷ Das Leichentuch kann sowohl an seinen Vor- als auch an seinen Rücksprüngen berührt werden, ein Umstand, der nur in unmittelbarer Klinennähe möglich ist und der gleichzeitig auf die räumliche Umgebung der Totenbahre hinweist. Die Figuren sind also aus dieser Perspektive als die Bahre umstehend zu denken.

¹⁸⁸ Vgl. auch die Figuren unterhalb der Totenbahre. Der Kontakt wird am Fußende (3a) in SG II tendenziell weniger hergestellt.

¹⁸⁹ Sowohl die Stehenden als auch teilweise die Kleinkinder, dazu s.o. beim Szenenaufbau.

¹⁹⁰ Ahlberg 1971, Abb. 45b.

¹⁹¹ Zu den Sitzenden s.u. Punkt e).

¹⁹² Vgl. hier die Klagende mit dem sackförmigen Gegenstand an 2a auf **G128**. Sie berührt mit ihrer zweiten Hand ebenfalls ihren Kopf. Denkbar wäre eine Deutung als Phormiskos, eine Gefäßform, die plastisch ausgeformt bereits im Geom. auftritt; in der Publikation wurde dieser Gegenstand allerdings nicht gedeutet: P. Blome, Orient und frühes Griechenland. Kunstwerke der Sammlung H. und T. Bosshard, Antikenmuseum Basel u. Slg. Ludwig (1990) 60 zu Nr. 100. Zu diesen Gefäßen s. zuletzt Hatzivassiliou 2001. In der Hand klagender Figuren auf der Grabkeramik findet er sich jedoch ansonsten nicht.

¹⁹³ A/A, B/B (nicht SG II), C/C (nicht SG II). Die Frau auf **G102** (SG I), die dem Typus B/B zuzuweisen ist, könnte dem Toten auch die kleinere Figur, von der sich Reste erkennen lassen, entgegenhalten. Damit wäre sie eine der Kinderträgerinnen, wie sie in späteren Sepulkralbildern immer wieder vorkommen, dort jedoch weder eine solche expressive Körperhaltung (weit über den Fußbereich gebeugt) noch Gestik aufweisen. Die kleine Figur könnte aber auch auf der Bahre sitzen oder stehen - s.o. zu den Figuren auf der Bahre 3 b). Vgl. zu den Sitzenden mit Kleinkindern Punkt e).

ihre Position auf dem Bänkchen auf (vgl. ebenso die beiden Frauen im Schwarzfigurigen 2a **S606. S609a**).

Der Anteil der männlichen Figuren an der Prothesis ist im Abschnitt SG I weitaus geringer als in SG II (SG I 2b **G126***; 3a **G115*. G129**; 3b **G102*. G114*. G129**)¹⁹⁴. Hier stellte man sie sehr zahlreich sowohl in unmittelbarer Nähe des Toten (SG II 2a **G140**; 3a **G140. G142 (1). G145*. G150 (2.)**)¹⁹⁵ als auch im Anschluß an das Fußende der Totenbahre dar (3b **G118. G137. G142. G145*. G150. G157***)¹⁹⁶. Letzteres ist ebenfalls ein markantes Kennzeichen der schwarz- und rotfigurigen Prothesis-Gefäße¹⁹⁷: das Kopfende der Kline (2a) erobern sich die Männer erst im 5. Jh., während sie am Fußende (3a) bereits in der 2. Hälfte des 6. Jhs. v.Chr. zu finden sind. In den geometrischen Aufbahrungsszenen von SG II nehmen nun auch die männlichen Figuren direkten und indirekten Kontakt zu den Verstorbenen auf¹⁹⁸, indem sie das Leichentuch oder den Toten berühren (Geste A)¹⁹⁹. Einer von ihnen läßt die andere Hand herabhängen (3a **G142**), in dieser Weise verhält sich auch einer der beiden Männer, die in SG I direkt an der Kline steht dargestellt sind (3a **G115***); der andere läßt beide Arme herabhängen (3a **G129**). Aufgrund der Position lassen sich mit ersterem alle Männer, die im Schwarzfigurigen an der Prothesis teilnehmen, parallelisieren, und auch im Rotfigurigen und im Weißgrundigen nehmen diese Stelle Männerfiguren ein. Der Mann auf **G115** beugt sich jedoch weit über die Beine des Toten nach vorn und weist mit einer Hand in seine Richtung. Sein Kopf ist dabei angehoben, so daß er geradeaus blickt. Mit diesen Kennzeichen unterscheidet er sich von den späteren Klagenden an der Kline. Die Männerfiguren, die in SG II Kontakt zum Toten herstellen, erheben den zweiten Arm weit zum Gestikulieren (C 3a **G145***) oder schlagen sich den Kopf (D 2a **G140**, 3a **G140. G150**). Letztgenannte Gesten-Kombination ist in den weißgrundigen Prothesis-Szenen die zweitbedeutendste Gestik der Männer²⁰⁰. Dieses Klageschema wird auch im Spätgeometrischen oft verwendet, hier ist es sogar das wichtigste: man stellte es in beiden Abschnitten quantitativ am häufigsten dar (SG I 2b **G126 (1.)***²⁰¹; 3b **G102 (2)*. G114 (2)***²⁰²; SG II 3a **G142 (2.)**; 3b **G142. G145*. G157 (4.-**

¹⁹⁴ Direkt am Kopfende der Kline befindet sich zwar ein Bewaffneter auf **G148** (2a), auf den dann im gesamten Bereich 2b ausschließlich Bewaffnete folgen, doch ist diese ganze Darstellung vermutlich mythologisch zu deuten: vgl. daher im Abschnitt C.

¹⁹⁵ Für den Mann auf **G137** läßt sich dies nicht sagen, da die entsprechende Stelle stark zerstört ist.

¹⁹⁶ Hierbei handelt es sich ausschließlich um Bildfriese, die das gesamte Gefäß umlaufen.

¹⁹⁷ Vgl. dazu Kap. V und VI.

¹⁹⁸ Dies etabliert sich erst wieder in den wgr. Prothesis-Szenen, s. Kap. VII.

¹⁹⁹ Bei manchen ist der erhobene Arm in derselben Weise dargestellt wie bei den Figuren, die einen indirekten Kontakt aufnehmen (B); nur aufgrund der Überschneidung mit dem Leichentuch entsteht die Berührung. Daher scheint in SG II die Konvention vor der Intention zu stehen, so daß nicht wirklich zwischen Berührung und Zuwendung ohne Kontakt unterschieden werden muß.

²⁰⁰ Vgl. dazu Kap. VII.

²⁰¹ Möglicherweise handelt es sich bei der Figur hinter ihm ebenfalls um einen Mann, doch ist von ihr nur wenig erhalten. Sie erhebt den vorderen Arm weit nach vorn oben, so daß sich die Hand etwas über Kopfhöhe befindet (C, sie könnte damit die Standlinie des oberen Registers berühren). Der zweite Arm ist nicht erhalten, er könnte jedoch gesenkt gewesen sein. In diesem Fall ließe sich der Männertypus mit einem

10.)*); außer den letzten beiden legen die Männer ihre zweite Hand an ihre Waffe²⁰³. Einer der Klagenden erhebt beide Arme (C/C, SG II 3a **G157***), an beiden Händen sind die Finger dargestellt. An ihn schließt sich eine Männerfigur an, die ihren vorderen Arm weit erhebt (C) und den hinteren gesenkt hält: sie entspricht also in ihrer Gestik den klagenden Männern im Anschluß an die Prothesis, die sich vor allem auf den Gefäßrückseiten befinden²⁰⁴, und auch jetzt befindet sie sich im Anschluß an das Fußende der Kline (3b)²⁰⁵. Ihnen sind die Männer am Fußende der Kline auf **G150** vergleichbar: sie erheben ihren vorderen Arm in Richtung der Bahre²⁰⁶, während sie mit der hinteren Hand ihren Kopf schlagen (D). Diese Gestik begegnet vereinzelt auch im Schwarzfigurigen wieder²⁰⁷. Schließlich sind in den Prothesis-Bildern aus SG II auch Männerfiguren dargestellt, die sich nicht an der Klage beteiligen (3a **G122**; 3b **G118 (7)**). Erstgenannter hat beide Arme gesenkt, in der vorderen Hand hält er zwei Speere; da die aufgereihten Männer auf der Rückseite dieses Amphorenhalses sehr ähnlich gestaltet sind²⁰⁸, wird man an die schwarz- und rotfigurigen Aufbahrungsdarstellungen erinnert, in denen die klagenden Männer der Rückseiten schon direkt an den Klinenenden stehen²⁰⁹. Die Männer auf **G118** legen beide Hände an ihre Waffen. Bei den Männerfiguren herrscht damit ein großer Gesten- und vor allem Kombinationsreichtum, besonders in SG II, der sich in keiner der folgenden Kunstepochen in dieser Weise bei der Prothesis oder anderen Sepulkralbildern wiederholt. Insgesamt ließen sich zehn Figurentypen nachweisen, von denen lediglich zwei in SG I dargestellt wurden. Besonders bemerkenswert ist, daß der im 6. und in der 1. Hälfte des 5. Jhs. v.Chr. in den sepulkralen Szenen für Männer weitaus häufigste Gesten-Typus aus zum Toten erhobenen (C) und gesenktem Arm bereits in SG I begegnet, wenn er hier auch eine sehr untergeordnete Rolle spielt.

erhobenen und einem unbeteiligten Arm (x1/C) bereits im Geom. in Prothesis-Darstellungen nachweisen - s.u. bei den Klagereihen B 5.

²⁰² Hier mit einer weiteren Schrittstellung als die klagenden Figuren vor ihnen.

²⁰³ Daß dies eine wesentliche Gesten-Kombination war, belegen weitere Frgte., die weder einer bestimmten Gefäßform noch Position im Bild zuzuweisen sind: **G402 (3)**. **G403 (3)**. **G422 (3)**. Auch sie legen die hintere Hand an die Waffe. Vereinzelt wurden die Gesten entgegengesetzt verteilt, obwohl die Figur in dieselbe Richtung orientiert ist wie die anderen, so daß die Männer den Kopf mit der hinteren Hand berühren (D) und den vorderen Arm herabhängen lassen (x1). Inwieweit diese Unterscheidung eine inhaltliche Relevanz hat, läßt sich den Prothesis-Bildern nicht ablesen (3b **G137**, ebenso die Männer auf beiden Halsseiten derselben HHA, x1/D), vgl. bei den zeitgleichen Klagereihen unter B 5.

²⁰⁴ Vgl. dazu im Sf., Kap. V und im Rf., Kap. VI.

²⁰⁵ Hinter diesem Mann folgen zwei, die ebenfalls mit derselben Gestik ausgestattet gewesen sein könnten, doch ist der vordere Unterarm jeweils nicht mehr zu erkennen. Sie könnten ebenso zu den hinter ihnen folgenden sieben klagenden Männern gehören, die mit einer Hand ihren Kopf berühren x1/D, denn sie haben wie sie ein Schwert an der Seite.

²⁰⁶ Die halbe Höhe der Hand ergibt sich aus den Darstellungskonventionen im Geom. Auch der Mann an 3a ist in dieser Weise dargestellt, bei ihm ergibt sich mit der erhobenen vorderen Hand eine Berührung des Leichentuches.

²⁰⁷ Dazu s.u. Kap. V.

²⁰⁸ Sie berühren allerdings mit ihrer hinteren Hand ihren Kopf (D), vgl. dazu bei den Klagereihen B 5.

²⁰⁹ Im Sf. stehen sie sogar manchmal bereits im Bereich entlang der Kline (1b). Vgl. dazu die Kap. V und VI.

In den geometrischen Prothesis-Darstellungen läßt sich den Bereichen 2 und 3 eine Zweiteilung ablesen. In unmittelbarer Klinenumgebung besteht ein aktiver Bereich, der das Mittelmotiv mit dem Toten auf seiner Kline und dem Leichentuch wie ein Ring umschließt. Im anschließenden passiven und weitaus größeren Bereich haben die Figuren einen größeren Abstand zur Kline. Im Abschnitt SG I ist diese Teilung kanonisch, in SG II dagegen nur hin und wieder zu finden, nämlich vor allem dann, wenn den Prothesis-Darstellungen mehr Platz zur Verfügung steht, als ihn die begrenzten Bildflächen bieten (HHA **G143. G144. G145*. G150. G157***; Kan **G118**; Hy **G146**)²¹⁰. In dieser inneren Zone entsteht der Kontakt zum Toten, besonders auf Kopfhöhe im Bereich unterhalb der Kline²¹¹ sowie am Kopfende der Bahre (2a). Auch deren Fußende hat hierbei eine große Bedeutung (3a), doch geschieht dies in SG II nurmehr in etwa der Hälfte der Darstellungen; außerdem hat die Kontaktaufnahme in dieser Zeit an dieser Position nicht mehr nur ein weibliches Vorzeichen. Die Verbindung wird nahezu immer mit dem vorderen Arm aufgebaut, unabhängig von der Richtung, aus der sie die jeweilige Figur aufnimmt; dies ist die Eigenheit der abstrahierten Menschenfiguren des 8. Jhs. v.Chr., und die Gesten bleiben immer deutlich sichtbar. Die Zuwendung, die den Toten am Fußende der Kline zuteil wird, ist jedoch nur in den geometrischen Prothesis-Bildern derartig intensiv, in späteren wird sie selten von dieser Position aus aufgebracht und ist dann vor allem Sache der Frauen. Im Geometrischen ergibt sich aufgrund der schematisierten Figuren eine Ambivalenz in den Gesten der indirekten Kontaktaufnahme (B) und des raumgreifenden Gestikulierens (C), besonders bei den männlichen Figuren. Die Arme haben immer einen Knick im Ellenbogen, und die Hände werden auf Schulter- oder Kopfhöhe erhoben, die Finger dabei aber immer dargestellt, so daß eine Trennung dieser beiden Handlungen nicht möglich ist und vermutlich auch nicht intendiert war; dies ist erst ab der 2. Hälfte des 6. Jhs. v.Chr. zu erfassen²¹². Im passiven Bereich der spätgeometrischen Prothesis-Darstellungen ist sowohl die Gestik der Frauen als auch die der Männer sehr vereinheitlicht.

e) Sitzende Figuren

Das Motiv der Sitzenden ist in den geometrischen Prothesis-Szenen verhältnismäßig häufig zu finden, doch kommt es ausschließlich in den älteren vor (SG I 2a **G113. G155 (unt.). G160**; 2b **G126 (ob. mind. 2)*. G155 (unt. mind. 9)**; 3a **G113. G147. G160. rek. G155**; 3b **G126 (ob. mind. 9)*. G155 (unt. mind. 7)**). Dabei handelt es sich ausschließlich um Frauen. Zu unterscheiden sind hier zwei verschiedene Ausprägungen, denn es handelt sich einerseits um

²¹⁰ Auch ein paar Fragte. großer Kratere der Periode SG II weisen auf eine ehemals ausgedehntere Schilderung der Prothesis-Szene hin (**G132. G138. G162**)

²¹¹ Dazu s.o. 3 c).

²¹² Vgl. auch die Figuren, die die Bahre, den Toten oder das Leichentuch berühren: hier werden diese Arme ebenfalls in dieser Weise dargestellt, und vielfach sind auch hier die Finger einzeln angegeben.

Einzelfiguren, andererseits um Reihen. Innerhalb dieser Reihen schlagen sich alle den Kopf (D/D Bereich 2 **G155**; 2b **G126***; Bereich 3 **G155**; 3b **G126***), hier wurde das Motiv der sitzenden Figur stereotyp wiederholt. Damit sind diese Sitzenden wie in diesen Bildbereichen aufgeführte stehende Klagende als Vergrößerung der Menschenmenge zu deuten. Bei den anderen Sitzenden handelt es sich um einzelne Figuren, die die jeweilige Bildposition einnehmen (2a **G113. G160**; 3a **G113. G147. G160**). Auf den Krateren **G113** und **G160** flankieren sie, aufrecht auf einem Diphros sitzend, im oberen Register das Leichentuch und schlagen sich ebenfalls mit beiden Händen den Kopf. Damit handelt es sich bei ihnen um exakte Parallelen zu den Figuren auf **G126** und **G155**. Der einzige Unterschied besteht in der kleinen Figur, die die Sitzende am Kopfende der Kline (2a) auf **G113** auf ihrem Schoß hat. Diese kleine Person beugt ihren Oberkörper nach vorn und berührt mit einer Hand das Leichentuch. Mit der anderen hält sie sich am Oberkörper der Sitzenden fest²¹³. Ein solches Kleinkind befindet sich auch auf den Knien der Frau auf **G147**. Sie sitzt auf einem Lehnstuhl vor dem Fußende der Totenbahre, ihre Füße hat sie auf ein niedriges Bänkchen gestellt²¹⁴. Das Kleinkind steht auf ihren Oberschenkeln und hält sich mit beiden Händen an ihr fest. Die Frau selbst hat einen Arm gesenkt, in der anderen, erhobenen Hand hält sie einen Zweig. Allein diese sitzende Frau hat sowohl innerhalb dieses Prothesis-Bildes als auch im Vergleich zu den anderen eine prominente Position, und sie erfährt eine Individualisierung durch die Fußbank, den Lehnstuhl und das Kind, so daß man ihr eine besondere Beziehung zum Aufgebahrten zugestehen kann. Den Sitzenden allgemein ist allerdings kein kanonischer Platz zugewiesen, außerdem fehlen sie in SG II ganz. Dennoch setzte man sie in den Aufbahrungsszenen an zentrale Positionen ins Bild²¹⁵, wie es in späteren Prothesis-Darstellungen nicht wieder begegnet; nachzuweisen sind sie nur in den schwarzfigurigen, und hier sind sie ganz an die äußeren Enden des Bildes und sogar auf die Rückseite des Gefäßes gerückt²¹⁶. Wie dort sind die geometrischen Sitzenden aber fast immer Versatzstücke, die nach Belieben verwendet werden konnten, dies zeigen die Kratere der Dipylon-Werkstatt deutlich. Vier monumentale Grabgefäße bilden Sitzende auch unterhalb der Kline ab (**G114*. G139. G148. G153. G159***). Die Bauchhenkelamphoren **G114** und **G159** sowie die Kratere **G139** und **G153** stammen ebenfalls vom Dipylon-Maler, der Krater **G148** wurde nach SG II verwiesen, obwohl er in seiner Form den Krateren von SG I entspricht. Auf den erstgenannten vier Gefäßen handelt es sich um dasselbe Figurenmotiv wie auf den vorher besprochenen

²¹³ Vgl. zur Beziehung zwischen diesen beiden Figuren und der darauf basierenden Deutung der sitzenden als Frau bei den Vorbemerkungen 1 a) und 1 b).

²¹⁴ Vgl. dazu die Frauen, die auf einer solchen Fußbank am Kopfende der Kline stehen und sich dem Toten zuwenden (**G103. G145. G157**); dieses Motiv begegnet ausschließlich in SG II, vgl. aber die beiden sf. Frauen an derselben Position auf **S606** und **S609a**.

²¹⁵ Vgl. dazu auch die Sitzenden im Register über der Kline auf **G151**, dazu s. im Folg. Punkt g) sowie die Sitzenden im Bereich unterhalb der Kline, s.o. Punkt c).

Krateren²¹⁷, auf **G139** wurde dem Hocker lediglich eine kurze Lehne angefügt²¹⁸. Auf den beiden Amphoren wurde nur die jeweils erste Figur durch einen angewinkelten Arm variiert, so daß sie jeweils in Bezug zu den anderen vor ihr dargestellten Personen steht²¹⁹. Die Sitzenden auf **G148** unterscheiden sich von denen der Dipylon-Werkstatt lediglich durch die Angabe der Brüste. Es hat also den Anschein, als ob sie auch im Bereich unterhalb der Totenbahre als Füllmotiv gedient haben könnten, da sich die geringere Höhe für die schmalen Bildstreifen anbot²²⁰.

f) Kniende Figuren

Außer im Bereich unterhalb der Totenbahre²²¹ finden sich nur noch auf einem Krater kniende Figuren²²². Beide sind weiblich, sie befinden sich im oberen Register direkt am Leichentuch und berühren es mit ihrer vorderen Hand (2a **G126***; 3a **G126***). Mit der hinteren Hand berühren sie ihren Kopf (A/D), eine Gestik, die sich auch bei den Stehenden vielfach nachweisen ließ. Vor der Frau am Fußende steht eine kleinere Figur, die ebenfalls das Leichentuch, aber auch den Körper der Frau anfaßt²²³. In den schwarz- und rotfigurigen Prothesis-Szenen sind Kniende eine Rarität, in den weißgrundigen sind sie überhaupt nicht dargestellt worden; dafür findet man sie massiv in den Bildern mit dem Besuch am Grab²²⁴.

g) Die Register über und unter der Totenbahre

Eigene Bildstreifen mit klagenden Figuren rahmen auf zwei Krateren auch das Motiv des aufgebahrten Toten über und unter der eigentlichen Prothesis (SG I **G115 (ob. mind. 5, unt. ebenfalls)*. G151 (8 sitz.)**²²⁵). Allen diesen Figuren, die als weiblich zu identifizieren sind, ist dieselbe Gestik eigen: sie schlagen sich mit beiden Händen den Kopf (D/D). In der Halsdekoration einiger Halshenkelamphoren aus SG II könnte man eine Abwandlung dieses Charakteristikums erkennen, denn es ist hier weit verbreitet, Figurenfriese über (**G103*. G110.**

²¹⁶ Dazu s. Kap. V.

²¹⁷ Auf einzelnen Gefäßen wurden sie mit geschlossenen Beinen wiedergegeben.

²¹⁸ Nur noch eine weitere Figur sitzt auf einem solchen, ähnlich gestalteten Lehnstuhl: diejenige am Fußende der Kline auf **G147**, sie hält ein Kind auf dem Schoß und einen Zweig in der Hand. Zu den Stuhl- und Hockerformen der geom. Vasenbilder s. S. Laser, *Hausrat*, ArchHom III P (1968).

²¹⁹ Auf den Krateren sind die vordersten Figuren dieser Reihen nicht erhalten.

²²⁰ Vgl. dazu auch die schmalen Bildfelder, in denen die Sitzenden sowohl im Anschluß an die Kline, in Registern unter und über der Totenbahre sowie über den Bogenhenkeln der monumentalen Gefäße angebracht wurden. s. ähnlich bei den Knienden.

²²¹ Dazu s.o. 3 c).

²²² Vgl. aber noch in den Henkelzwickeln, dazu s.u. B 5.

²²³ Vgl. dazu auch die Sitzenden mit Kleinkindern, s.o. Punkt e).

²²⁴ Vgl. dazu Kap. V, VI und VII. Vgl. dort auch zur Deutung als Ammen, da mit den Knienden weitere spezifische Merkmale verbunden sind.

²²⁵ Vgl. die Rekonstruktion bei Kauffmann-Samaras 1973, Taf. 128.

G137) und unter dem eigentlichen Prothesis-Bildfeld anzubringen (**G109***, **G110**, **G133**²²⁶)²²⁷. Aufgereiht werden hier sowohl klagende Frauen- als auch Männerfiguren, die allerdings ausschließlich nach rechts orientiert sind. Auf diesen Gefäßen überwiegen im Anschluß an die Prothesis die Männerreihen (**G103**, **G110 (beide)**, **G137**)²²⁸. Diese haben durch die meist weitere Fußstellung und die insgesamt sehr gleichmäßige Darstellungsweise eine gewisse Rhythmik, die an eine Vorwärtsbewegung der Figuren denken läßt²²⁹. Auf den genannten Krateren aus SG I und SG II erweitern diese Figurenregister jedenfalls die Zahl der Anwesenden, und man kann hier vermutlich sogar weitere Bildebenen erfassen, die die räumliche Verteilung der Figuren in *eine* Bildebene projizieren. Ob sich diese Deutung auch auf die Klagereihen der Amphoren und der Oinochoe übertragen läßt, muß offen bleiben²³⁰.

h) Fazit

Die Sepulkralgefäße aus SG I und SG II, also von ca. 760 bis um 700 v.Chr. unterscheiden sich zwar in den meisten Fällen aufgrund ihrer Größe und ihrer Verwendung außerhalb bzw. innerhalb des Grabes, doch ist in beiden Abschnitten das Motiv der Prothesis im selben kompositionellen Schema dargestellt worden. Auf den Monumentalgefäßen von SG I wird diese Szene sehr ausgebreitet, vielfach umschließt sie das ganze Gefäß. In SG II läßt sich dies nur von einem Teil der Prothesis-Szenen sagen, der andere ist auf ein kleineres Bildfeld beschränkt. In beiden Fällen wird hier aber die große Anzahl der Figuren aus SG I nicht mehr erreicht²³¹. In den ausführlichen Darstellungen sowohl in SG I als auch in SG II sind allerdings die meisten der Figuren uniform aufgereiht, denn sie entsprechen sich in Körperbildung, Haltung und Gestik.

²²⁶ Diese Angabe ist der Beschreibung bei Rombos 1988, 435 zu Nr. 145 zu entnehmen, bei ihr finden sich jedoch keine Hinweise auf die Anzahl, die Richtung und die Gestik. Publiziert ist die Vorderseite dieser Amphora bisher nicht.

²²⁷ Obwohl es nicht gesichert ist, daß auf den Kraterfrgten **G417** ehemals eine Prothesis dargestellt war, ließe sich auch hier vermuten, daß unterhalb der Aufbahrung eine solche Männerreihe dargestellt war (vgl. das Frgt. links oben).

²²⁸ Dies könnte mit dem Geschlecht der Aufgebahrten zusammenhängen, denn auf **G110** und **G137** sind die Toten aufgrund der dargestellten Waffenteile männlich. Auf **G103** könnten in den Ornamenten und ihrer Anordnung in der Fläche stilisierte Waffen erkannt werden. Bei **G109** ist vom Toten nichts erhalten, die Gefäßform der HHA ließe zumindest an die Bestattung eines Mannes denken.

²²⁹ Vgl. dazu bei den Klagereihen B 5. Vgl. hier auch die Reihen aus klagenden Frauen, die sich mit einem etwas größeren Abstand zur Prothesis-Szene auf dem Gefäßkörper und auch auf dem Hals von HHA (**G130**, **G145**; der Hals der Amphora **G142** ist nicht zugehörig; M. Maas [Hrsg.], Wege zur Klassik. Führer durch die Antikenabteilung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe [1985] 194 zu Abb. 65, allerdings finden sich keine weiteren Angaben zu diesem Gefäßhals) und einer Oinochoe befinden (**G157**). Auch sie sind nach rechts orientiert. Vgl. ausführlich bei den Klagereihen B 5. Nahezu alle genannten HHA sind auf der Halsrückseite ebenfalls mit Reihen Klagender beider Geschlechter verziert (von **G110** nicht erhalten, von **G145** bisher nicht publiziert).

²³⁰ Dazu s.u. bei den Klagereihen B 5.

²³¹ Selbst wenn man die Figuren der zusätzlichen Klagereihen, die jedoch nur auf einem Teil der Grabgefäße aus SG II auftreten, hinzuzählt, bleibt ein großer Teil der Prothesen aus SG I figurenreicher.

In nahezu allen spätgeometrischen Prothesis-Darstellungen sind die drei Bildpositionen besetzt, die sich durch den Vergleich mit späteren Szenen als die wichtigen ergeben: vor dem Gesicht des Aufgebahrten (Position 1a), direkt am Kopfende der Kline (2b) sowie an deren Fußende (3a). Die jeweils an sie anschließenden Bildbereiche entlang der Kline (1b) sowie hinter ihrem Kopf- (2b) und Fußende (3b) werden mit einer wechselnden Anzahl an Figuren gefüllt. Auf den monumentalen Krateren begegnet hier eine Teilung der Bildfläche in mehrere Register, mit deren Hilfe die Zahl der Anwesenden um ein vielfaches vergrößert wird. Um die Totenbahre herum sind hauptsächlich Frauen dargestellt (1a, 1b, 2a, 3a), und dasselbe gilt auch für die weitere Umgebung des Mittelmotivs mit dem Toten und seiner Bahre (2b, 3b). In SG I fehlen ihnen dabei oft die charakteristischen Geschlechtsmerkmale, so daß man sie nur im Ausschlußverfahren bestimmen kann. Während sich in SG I kaum Männer an der Klage um den Toten beteiligen, wächst ihr Anteil an der Szene in SG II bedeutend, denn hier befinden sie sich sowohl direkt an der Kline (2a, meist 3a) als auch in großer Anzahl vor allem im Anschluß an ihr Fußende (3b)²³². Kinderfiguren lassen sich ebenfalls ausschließlich in SG I und hier nur direkt im Kontakt zu Kline und Leichentuch identifizieren; Kleinkinder haben zudem eine enge Beziehung zu einer der normal großen Figuren, die jeweils als Frauen zu deuten sind.

Das Hauptmotiv in der Körperhaltung ist das Stehen. Sitzende Figuren, die ausschließlich in Prothesis-Szenen aus SG I und hier aus der Dipylon-Werkstatt zu finden sind, scheinen weitgehend als Motiv zur abwechslungsreichen Ausfüllung schmaler Bildstreifen zu dienen, vor allem da sich diese Figuren, selbst wenn die unmittelbar am Leichentuch dargestellt sind, nahezu vollständig entsprechen; lediglich eine von ihnen hat ein Kleinkind auf dem Schoß, das sowohl der Auflockerung als auch der Individualisierung der Szene gedient haben kann (2a **G113**). Dasselbe gilt in SG I für die Knienden. Auch sie stammen aus der Werkstatt des Dipylon-Malers, sie befinden sich aufgrund ihrer Größe ebenfalls bevorzugt in weniger hohen Bildbereichen. Eine von ihnen betreut gleichzeitig ein Kind (3a **G126**). In SG II verkommen die Knienden zu flüchtig hingemalten Figuren unterhalb der Totenbahre, die diesen Platz sicher nur aufgrund ihrer passenden Größe beibehielten. Eine einzige Sitzende ist tatsächlich an einer zentralen Position prominent dargestellt worden (2a **G147**). Diese Frau hält ein Kleinkind auf dem Schoß, richtet einen Zweig auf den Toten und sitzt auf einem Lehnstuhl, wobei sie ihre Füße auf einen niedrigen Schemel setzt. Da sie sich auf einem Krater befindet, ließe sich an eine Frau denken, die dem Toten sehr nahestand, wie seine Ehefrau, seine Schwester, seine Tochter oder seine Mutter. Außergewöhnlich sind allerdings die drei Frauen, die am Kopfende der Kline auf einer Art Fußbank stehen und sich um den Toten kümmern (**G103***, **G145***, **G157***). Da sie sich in zwei schwarzfigurigen Prothesis-Szenen an derselben

²³² Vgl. hierzu besonders die sf. Prothesis-Darstellungen, Kap. V.

Position ebenfalls um die Aufgebahrten sorgen (2a **S606***, **S609a***), müssen hier entweder bestimmte Personen oder eine spezielle Funktion während der Aufbahrung verbildlicht sein, auch wenn die Gestik dieser Frauen nicht aus dem Gesamtspektrum heraussticht²³³.

Die Gesten, mit denen die Figuren ausgestattet sind, erhalten durch den sepulkralen Kontext ihre spezifische Bedeutung²³⁴. Eine verhältnismäßig kleine Anzahl an Gesten läßt ein festes Spektrum an Kombinationen und damit bestimmte Figurenschemata entstehen, die während des ganzen 8. Jhs. v.Chr. verwendet wurden. In unmittelbarer Umgebung des Aufgebahrten ist eine große Vielfalt zu finden, während für die Figuren außerhalb der Klinenumgebung eine Einheitsgestik verwendet wurde; dies gilt sowohl für die Frauen- als auch für die Männerfiguren. Neben dieser Tendenz, in größerer Entfernung von Kline und Leichentuch für jedes Geschlecht nur einen Typus zu verwenden, gilt direkt am Mittelmotiv, daß in nahezu jeder spätgeometrischen Prothesis-Szene wenigstens eine Figur einen direkten Kontakt herstellt, sei es durch die Berührung des Toten, der Kline oder des Leichentuches. Die Bildpositionen dieser Frauen sind jedoch sehr unterschiedlich, und bereits im Spätgeometrischen wird deutlich, daß die Gestik unabhängig von Körperhaltung und Position im Bild dargestellt wurde. Die vorgebeugten Klagenden an den Klinenenden dienten der Intensivierung des Bildausdruck, denn sie finden sich nicht nur in wenigen Darstellungen. Die Sichtbarkeit der Gesten ist durch die Körperperspektive der Figuren gewährleistet, denn durch die Frontalansicht des Oberkörpers ist die Trennung von vorderem und hinterem Arm gegeben. Unabhängig, von welcher Seite sowohl weibliche als auch männliche Figuren auf die Prothesis ausgerichtet sind, bleibt die Gestenverteilung auf die Arme bei den einzelnen Typen dieselbe: der vordere stellt die Verbindung zum Mittelmotiv her, mit dem hinteren wird geklagt, oder er hängt herab²³⁵. Wollte man den Armen im Zusammenhang mit der Körperperspektive eine feste Körperseite zuweisen²³⁶, würde hier bei beiden Geschlechtern, wie es bei den Frauenfiguren der jüngeren Klagebilder der Fall ist²³⁷, die Seitenverteilung je nach Ausrichtung der Figur wechseln²³⁸. Damit ist für das Geometrische eine feste Zuweisung von Rechts und Links offensichtlich weder angestrebt noch nötig, sondern es zählt die Orientierung zum Aufgebahrten.

Je größer aber die Entfernung der Figuren zur Totenbahre wird, desto monotoner werden die Gestik beider Geschlechter sowie die Anordnung der Figuren. Nur in der unmittelbaren

²³³ Dies gilt gleichfalls für die Figuren auf den vereinzelt in beiden Abschnitten des Spätgeom. zu findenden Podesten am Kopfende der Kline (Bereich 2).

²³⁴ Durch die Abstraktion von Figuren und Gesten bedingt, sind sie aber auch auf anderen Gefäßen bzw. innerhalb anderer Themen als Klagegesten zu deuten, dazu s.u. Abschnitt C.

²³⁵ Selten wird diese Reihenfolge umgekehrt.

²³⁶ Figur nach links orientiert: vorderer = rechter, hinterer = linker Arm; Figur nach rechts orientiert: vorderer = linker, hinterer = rechter Arm.

²³⁷ Dazu s. die Kap. IV, V, VI und VII.

²³⁸ Auf der Grundlage, daß in der Darstellung des Oberkörpers die Vorderseite der Figur gemeint ist.

Klinenumgebung herrscht eine große Gestenvielfalt, so daß lediglich um das Mittelmotiv herum eine Art Aktionsbereich entsteht, der von den Berührungen des Toten, der Kline und des Leichentuches lebt (Geste A). Hier wird auch vielfach ein indirekter Kontakt hergestellt, der sich im Erheben einer Hand, dem Herunterbeugen der Figur bzw. durch das Halten von Zweigen äußert. Dieser ‚innere Ring‘ ist gelegentlich sogar ohne feste Anordnung der Figuren mit der Zuweisung von Bezugspunkten oder festen Positionen mit Standlinien gestaltet worden; je weiter sich der Blick des Betrachters hiervon entfernt, desto geordneter ist die Szene, und die Figuren erscheinen fester in das Dekorationssystem eingebunden, ja die Figuren werden durch die vielfache Wiederholung selbst zum Ornament. Dies gilt vor allem für SG I; in den Szenen von SG II ist dieser innere Bereich nur in den langfriesigen, das Gefäß umlaufenden Darstellungen zu erkennen, in den kleinen Bildfeldern scheint es genau dieser Teil der Prothesis-Szene zu sein, der gewählt wurde, es läßt sich also vermuten, daß es sich um das Wesentliche, den Kern der Darstellung handelt. Diese Beobachtung zum wesentlichen Bildausschnitt läßt sich auch auf spätere Prothesis-Bilder übertragen, denn auch hier ist fast ausschließlich das Geschehen in unmittelbarer Nähe des Aufgebahrten wiedergegeben²³⁹. Im Geometrischen sind jedoch auch hier gewisse Eigenheiten zu beobachten: beispielsweise ‚lebt‘ dieser innere Ring in SG I mehr, vor allem durch die Einfügung kleinerer Figuren und der verschiedenen Kontaktgesten. Hier wird auch in nahezu jedem Prothesis-Bild eine Verbindung zum Toten hergestellt, meist durch ein bis zwei, gelegentlich auch durch drei Figuren. In SG II wirkt das unmittelbare Klinenumfeld weitaus unbewegter, statischer, und vielfach begegnen hier auch Bilder ohne jeglichen Kontakt zum Aufgebahrten, so daß man den Eindruck gewinnt, hier habe man sich auf eine einheitliche Aussage beschränkt²⁴⁰. Die direkte Klinenumgebung ist in den geometrischen Prothesis-Szenen also vor allem aus SG I deutlich vom Anschließenden abgegrenzt; in diesem sehr begrenzten Umfeld spielt sich die gesamte Handlung ab.

Alle diese Ergebnisse gelten für die Aufbahrung von Frauen und Männern gleichermaßen, sofern sich das Geschlecht der Toten bestimmen läßt. Obwohl der schematische Aufbau der

²³⁹ Vgl. dazu die Kap. IV, V, VI und VII. Die sich im Sf. und Rf. vielfach am Fußende der Kline anschließenden Männerfiguren bilden am wahrscheinlichsten ein eigenständiges Element beim Ablauf der Prothesis, darauf verweist auch die ikonographische Gestaltung vieler Gefäßbrückseiten, dazu s.u. Kap. V und VI. Bei der Prothesis in SG II befinden sich aufgereichte Männerfiguren bereits regelmäßig am Fußende der Kline und schließen sich hier vielfach auch direkt an das Mittelmotiv an. Damit können sie sicher bereits als Hinweis auf die später regelmäßig dargestellte Position der Männer gelten. Hierzu paßt auch die Gestik ihres vorderen, zum Toten orientierten Armes, die offensichtlich ebenfalls bereits angelegt ist: der vordere Arm ist fast immer erhoben, die Finger der Hände immer angegeben.

²⁴⁰ In den kleinen Bildfeldern mit Prothesis-Darstellung ließe sich hieraus vielleicht auf eine Andeutung des anschließenden geordneten, erweiternden Teils der Szene schließen, besonders wenn es sozusagen keinen Übergang zwischen Mittelmotiv und umgebenden Figuren gibt, welcher sich durch direkten oder indirekten Kontakt zum Toten bzw. seiner Kline manifestiert. In diesem Fall wären die Bildpositionen 2a und 3a nicht besetzt.

Prothesis in SG I und SG II gleich ist, kreierte die Vasenmaler vor allem in SG I vielfältige Szenen anhand der Positionierung und Gestaltung der Figuren. Hierdurch gleichen sich die Darstellungen untereinander weitaus weniger als in SG II, denn in diesen ist kein solcher Spielraum faßbar, wenn sich die Szenen auch nicht bis ins Detail entsprechen. Ein Grund dafür könnte in einer stärkeren Individualisierung der Einzelbilder, vor allem derjenigen auf den monumentalen Grabgefäßen liegen, die möglicherweise sogar auf die jeweilige Bestattung bezogen war. In SG II ist dagegen eine gewisse ‚Gleichmacherei‘ zu erkennen; der Inhalt der Szene wird jedoch mittels derselben ikonographischen Bestandteile vermittelt, er entspricht damit der Konvention.

4. Ekphora

Das Motiv der Ekphora, der Ausfahrt des Toten zu seinem Verbrennungs- bzw. Bestattungsplatz, ist in der griechischen Kunst nach der Überlieferungslage kaum ins Bild gesetzt worden. Aus der geometrischen Zeit sind drei Beispiele bekannt: eine Bauchhenkelamphora, ein Krater und ein Krater-Fragment, die alle SG I angehören (**G201*-G203**). Die Amphora stammt vom Dipylon-, die beiden Kratere vom Hirschfeld-Maler. Den drei Szenen liegt eine gemeinsame Komposition zugrunde, die sich in ihren wesentlichen Zügen an der Prothesis-Ikonographie dieser Zeit orientiert: das Mittelmotiv der Kline mit dem Toten und dem darüber gedeckten Leichentuch wird auf dem Wagen postiert und wiederum nicht verdeckt, sondern regelrecht präsentiert, und die Szene um ihn herum ist symmetrisch komponiert²⁴¹. Den Toten auf dem Gefährt umgeben jetzt vor allem Stehende, die Amphora bildet auch Kniende ab. Ergänzende Krieger und Gespanne mit Lenkern, Bewaffneten und Pferdeführern, wie sie die Prothesis-Szenen in SG I vorführen, finden sich in den Ekphora-Friesen nicht; dafür rückte die Reihe aus Streitwagen auf dem Krater **G202** etwas nach unten.

a) *Der aufgebahrte Leichnam*

Auch in den Ekphora-Szenen bilden die Toten auf der Kline das Mittelmotiv, sie sind kanonisch mit dem Kopf nach rechts orientiert. Auf **G202** ruht dieser auf einer Unterlage, wie es auch bei der Prothesis oft der Fall ist. Auf der Bauchhenkelamphora **G201*** wurde eine Frau auf die Kline gelegt, auf den beiden Krateren **G202** und **G203** ein Mann²⁴². Der Wagen, auf dem die Totenbahre steht, gehört ebenfalls zum Zentralmotiv. Er ist verschieden gestaltet.

²⁴¹ Die auch hier dargestellten klagenden Figuren unter den Henkeln und auf den Rückseiten stören diese Symmetrie nicht, da für sie ein anderer Blickwinkel eingenommen werden muß. Sie erweitern die Szene im Anschluß hinter und vor dem Wagen, so daß dadurch die Zahl der Anwesenden erhöht wird. Die eigentliche Ekphora-Szene ist räumlich eingegrenzt, diese ergänzenden Figuren bilden keinen selbständigen, wesentlichen Bestandteil.

²⁴² Zur Geschlechtsbestimmung s.o. bei den Vorbemerkungen 1 a). Hinzu kommt, daß die Bahre der Verstorbenen auf den Krateren auf einem Rennwagen steht, s. dazu im Text.

Auf **G201** ist seine Ladefläche sehr groß, sie erstreckt sich über vier Räderpaare und läßt zusätzlich Platz für Figuren. Auf den Krateren befindet sich nur die Totenbahre auf dem Wagen. Dieser hat die Form eines Rennwagens, der bereits in den in SG I kanonischen Gespanndarstellungen in den Hauptszenen bzw. den umlaufenden Nebenfriesen auf den Grabgefäßen üblich ist²⁴³. Hier ist er ausschließlich mit männlichen Figuren, vor allem mit Bewaffneten verknüpft²⁴⁴. Zunächst ruht die Bahre aber auf einer Art Unterlage, vielleicht einem Brett. In beiden Kraterbildern ragt die Kline über den Wagen hinaus²⁴⁵. Gezogen wird das Gefährt auf **G201** und **G202** von zwei Pferden. Auf **G203** ist dieser Bildbereich nicht erhalten, wahrscheinlich aber in dieser Weise zu ergänzen²⁴⁶.

b) Der Bereich unterhalb der Kline

Auf den Krateren ist dieser Bereich mit nach rechts gerichteten Vögeln gefüllt (**G202 (2)**, **G203 (6)**). Auf der Amphora **G201*** sind hier drei kniende, nach rechts orientierte Frauen erhalten; hier befinden sich insgesamt acht Vögel unterhalb der Trittsfläche des Wagens. Die erste der drei Knienden erhebt ihren vorderen Arm halb in Richtung der Klinienunterseite (B); ob hier die Finger einzeln dargestellt waren, läßt sich nicht mehr sagen. Mit der hinteren Hand berührt sie ihren Kopf (D). Die Frauen hinter ihr schlagen sich mit beiden Händen (D/D). Aus Platzgründen ist rechts zumindest *eine* weitere Figur dargestellt gewesen, die wahrscheinlich nach links orientiert war.

c) Die stehenden Figuren

Da die Ekphora-Bilder denen der Prothesis in ihrem schematischen Aufbau und den einzelnen Bestandteilen weitgehend gleichen, lassen sich auch die Position an der Bahre großenteils wiederfinden. Direkt an das Fußende schließen sich auf **G201*** und **G202** Figuren an (Bereich 3). Auf der Amphora folgen eine kleine und zwei normal große Klagende mit auf der Ladefläche, hinter dem Wagen selbst befinden sich zwei weitere Klagende. Die größeren Figuren berühren alle mit beiden Händen ihren Kopf (D/D). Sie sind in Analogie zu den Prothesis-Darstellungen der Dipylon-Werkstatt und auch aufgrund der Klagegestik zwar als Frauen zu interpretieren, doch relativieren die explizit mit Kleid und Schleppe ausgestatteten Frauenfiguren unterhalb der Bogenhenkel diese Interpretation: dieser Maler unterschied also sehr wohl auch bewußt zwischen den Geschlechtern. Die kleine Figur, die aufgrund von

²⁴³ Vgl. z.B. die Rennwagen auf **G202** im Fries unter der Hauptszene.

²⁴⁴ Vgl. auch Gefäße, die weder die Prothesis noch die Ekphora noch irgendwelche klagenden Figuren als Schmuck tragen.

²⁴⁵ Auf **G202** an beiden Seiten, auf **G203** am Fußende.

²⁴⁶ Vgl. die zwei senkrechten dünnen Linien vor dem Wagen mit den Pferdeschwänzen auf dem Krater **G202**.

Position und Einbindung ins Bild als Kind angesehen werden darf²⁴⁷, berührt die Kline (A). Mit der anderen Hand schlägt sie sich ebenfalls (D). Auf dem Krater **G202** schließen sich insgesamt vier Figuren der Kline an, sie befinden sich in einem eigenen Register. Die vorderste ist wiederum kleiner gestaltet, es muß sich um einen Knaben handeln, denn er wird von der Figur hinter ihm an der Hand gehalten, außerdem trägt er eine Waffe an der Seite²⁴⁸. Mit der anderen Hand berührt er ebenfalls die Kline. Die drei normal großen Figuren, die dem Knaben folgen, sind wahrscheinlich als Frauen zu interpretieren²⁴⁹. Im unteren Register folgt dem Wagen ebenfalls eine Figur, die sowohl den Wagenkasten als auch die Basis, auf der die Kline steht, berührt (A/A). Ihr fehlt die Angabe der Brüste, wie sie bei den hinter ihr stehenden neun Figuren sowie der Frau an derselben Position auf dem Krater-Fragment **G203** vorhanden ist. Alle diese Frauen schlagen sich jedoch mit beiden Händen den Kopf (D/D). Hinter der Frau auf **G203** folgt noch eine zweite, etwas größere Figur, die mit ihrer vorderen Hand den Wagenaufsatz bzw. die obere Grenze des Registers (A) und mit der anderen ihren Kopf berührt (D)²⁵⁰.

Vor dem Wagen befinden sich auf dem Krater **G202** Figuren, auf **G201** und **G203** ist von diesem Bereich nichts erhalten. Zunächst schließen sich vor den Pferden vier stehende Männer an, die nach links, also zum Toten gerichtet sind. Sie sind an der Klage nicht beteiligt, der erste hält in seiner erhobenen Hand eine Pferdeleine²⁵¹. Hinter ihnen folgen sieben klagende Frauen, die ebenfalls nach links gerichtet sind (D/D), und über ihnen ist ein zweites Register mit Figuren angebracht, um die Darstellung symmetrisch zu machen. Hier schlagen sich fünf ebenfalls nach links gerichtete Frauen.

d) Fazit

Obwohl die Auswahl an Ekphora-Szenen wenig repräsentativ ist, lassen sich für die Teilnehmer mit Hilfe der typologisch verwandten Prothesis-Darstellungen aus SG I folgende Überlegungen anstellen²⁵². In den Aufbahrungsszenen wurde der ‚Figurenring‘ um das

²⁴⁷ Diese Art der Einbindung einer kleineren Figur in die Szenen ist auch aus den Prothesis-Bildern dieses Malers und seiner Werkstatt bekannt, so daß sie mit einer eigenen Bedeutung unterlegt sein muß und nicht, wie bei einigen anderen Prothesis-Bildern, auf Platzverhältnisse und Gestaltungsmuster zurückzuführen ist. Dazu s.o. bei der Prothesis B 3 d) sowie bei den Vorbemerkungen zur Altersbestimmung B 1 b).

²⁴⁸ Diese Szene stammt allerdings vom Hirschfeld-M., sie ist etwas jünger als die des Dipylon-M.

²⁴⁹ Sie wurden übermalt: Simon 1981, 35 zu Abb. 8 u. 9. Wieviel von ihrer Gestik ursprünglich ist, läßt sich mit keiner Beschreibung und Abb. nachvollziehen.

²⁵⁰ Bei ihr sind Brüste nicht mehr auszumachen, da die Oberfläche dieser Scherbe sehr stark zerstört ist, vgl. auch N. Himmelmann-Wildschütz, Eine geometrische Ekphora-Scherbe in Bonn, AA 1967, 169; die Zeichnung der Scherbe erfaßt diese Figur nicht.

²⁵¹ Die Zügel sind einfach nach hinten zur Bahre geführt, da ein Wagenlenker fehlt.

²⁵² Die große Diskrepanz zwischen der Anzahl der Prothesis- und der Ekphora-Darstellungen könne nicht mit der Ausgrabungssituation oder der Publikationslage erklärt werden, sondern sie spiegele auch das tatsächliche Verhältnis der Darstellungen in geom. Zeit wider: Ahlberg 1971, 221; Thanatos 65; Hinrichs 1955, 133. Hinrichs und Andronikos postulieren dafür eine Gewohnheit, nach der die Toten nur von Männern oder auf einem Handwagen zum Friedhof gebracht worden seien, dies sei aber von den Malern nicht dargestellt

Mittelmotiv herum auf jedem monumentalen Grabgefäß verschieden gestaltet, so daß jede Szenen individualisiert zu sein scheint. Besonders wichtig waren hierfür die kleinen Figuren, die sich als Kinder deuten lassen, und ebenso die Kleinkinder, die in Bezug zu einem Erwachsenen stehen. Diese Merkmale lassen sich in den Ekphora-Zügen wiederfinden und ebenfalls an der zentralen Position an der Kline, die damit die wichtigste des Bildes geworden ist (3a). In welcher Beziehung sie zu den Aufgebahrten stehen, läßt sich allerdings auch hier nicht erkennen, doch ist unter ihnen jetzt ein sicher zu identifizierender Knabe; ansonsten sind Männer an der Klage um den Toten nicht beteiligt. Schließlich nehmen auch bei der Ausfahrt die Personen, die dem Wagen folgen, direkten Kontakt zum Verstorbenen auf, indem sie seine Kline berühren. Dagegen klagen die Frauen mit etwas mehr Abstand zum Wagen in *der* typischen Weise: sie schlagen sich den Kopf (D/D)²⁵³.

5. Klagereihen

Aufgereihete klagende Figuren sind auf der spätgeometrischen Grabkeramik eines der dominierenden Motive. Dafür hat man Gestalten in regelmäßigen Abständen und mit derselben äußeren Erscheinung stereotyp hintereinander gezeichnet, die Unterschiede bestehen nur in zufälligen Details. In vorliegender Untersuchung wird ab einer Anzahl von drei Figuren von einer Reihe gesprochen, doch sind es in den geometrischen Darstellung immer mehr²⁵⁴. Zudem sind diese Figuren gleichgerichtet, hierfür geben die Füße den Ausschlag.

Solche Aufgereihten treten in SG I nur gelegentlich, in SG II dagegen regelmäßig auf. Sie befinden sich in beiden Abschnitten vor allem auf den Rückseiten der Prothesis- und Ekphora-Gefäße (SG I **G115. G201. G424**²⁵⁵; SG II **G103. G109. G110. G128. G130. G133.**

worden, weil sie, so Hinrichs, als unwürdig galten oder, nach Andronikos, für den Künstler große Darstellungsschwierigkeiten mit sich brachten: Hinrichs 1955, 134; Andronikos 1968, 43ff. mit Verweis auf **S201** und **S202**. Vgl. zum Leichentransport auch H. Bulle, *Der Leichenwagen Alexanders*, *JdI* 21, 1906, 52-73; H. Metzger, *Ekphora, convoi funèbre, cortège de dignitaires en Grèce et la périphérie du monde Grec*, *RA* 1975, 209-220; St.G. Miller, *Alexander's Funeral Cart*, in: *Ancient Macedonia IV*, 4. Internat. Symp. Thessaloniki, 21.-25.9. 1983 (1986) 401-411; R. Sörries, *Sandschlitten, Eselskarren und Elefanten-Quadriga. Totentransport in der Antike*, *AW* 30, 1999, 587-593; S. Ateşlier, *Pers ölü gömme geleneğinde „Cenaze-Harmamaska'ları”*, *Olba* 5, 2002, 77-95. Möglicherweise hing die Häufigkeit der Darstellung auf Grabgefäßen mehr von dem Wunsch der Käufer ab, weil die Prothesis stärker als die Ekphora in der Erinnerung der Hinterbliebenen lebendig blieb: nach Siurla-Theodoridou 1989, 51ff. ist dieses Ereignis mit seinen vielen Vorgängen und Präsentationen das bedeutendere gewesen; vgl. Ahlberg 1971, 300; Alexiou 1974, 5f.; Siurla-Theodoridou 1989, 52f.

²⁵³ Inwiefern die Figuren, die sich auf der Amphora **G201** mit auf dem ausladenden Wagen befinden, generell als herausgehoben zu betrachten sind, läßt sich nicht mehr sagen.

²⁵⁴ Eine Ausnahme bilden hier nur diejenigen auf den Halsfeldern der Amphoren **G302** (3:2 Männer) und **G313** (3:3 Frauen), beide Gefäße stammen aus SG II. In den späteren Darstellungen, vor allem im Sf. und Rf., bewegt sich die Anzahl mehr in diesem Bereich.

²⁵⁵ Auf dieser BHA war sicher ehemals eine Prothesis oder Ekphora vorhanden. Evt. auch **G153** und **G155**, vgl. dazu im Folg.

G137. G145. G157)²⁵⁶ und an der selben tektonischen Stelle: entweder auf dem Bauch (SG I) oder auf dem Hals der Gefäße (SG II). Gelegentlich findet man sie auch unterhalb der Bogenhenkel und tief am Körper der Monumentalgefäße von SG I (Kr **G115. BHA G201. G424**)²⁵⁷. Besonders präsent sind sie jedoch auf den Halshenkelamphoren von SG II, denn hier sind sie oft das einzige Klage-thema der Vase (**G130. G302. G306-G309. G311-G315. G317. G406**)²⁵⁸. In SG I wurden vor allem Frauen aufgereiht, erst in SG II geschieht dies auch regelmäßig mit Männern. In SG I sind es meist um die zehn, in den langen umlaufenden Friesen aus SG I können es 90 und mehr Figuren sein; im Abschnitt SG II werden zwischen sieben und zwölf wiedergeben. Die Figuren stehen grundsätzlich, wobei eine etwas weitere Schrittstellung oder leicht angehobene Fersen bzw. Füße vor allem in SG II und bei den dort auftretenden Männerreihen ein Schreiten andeuten. Größe, Kleidung, Frisur und Gesten wiederholen sich gleichmäßig bei jeder Figur, dasselbe gilt für Attribute, sofern sie dargestellt sind²⁵⁹; mit dieser Art von Figuren läßt sich die Reihe beliebig erweitern und eine beliebige Fläche schmücken. Hauptsächlich sind die Reihen nach rechts orientiert, gelegentlich kommt aber auch die Linksrichtung vor; innerhalb einer Reihe wechselt die Richtung fast nie²⁶⁰. Solche Klagefrieze wurden einzeln oder, ausschließlich in SG II, paarweise auf die Sepulkralgefäße gemalt. In diesem Fall sind es kanonisch eine Männer- und eine Frauenreihe, die, wenn sie auf derselben Halsseite einer Amphora dargestellt sind, auch in dieser Reihenfolge von oben nach unten abgebildet werden²⁶¹; eine Gefäßseite kann jedoch auch einem Geschlecht zugewiesen sein²⁶².

²⁵⁶ Auf **G142** ist die Klagereihe auf dem Hals des Gefäßes nicht zugehörig; M. Maaß (Hrsg.), Wege zur Klassik. Führer durch die Antikenabteilung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe (1985) 98 zu Abb. 65.

²⁵⁷ Auf Krateren sind ansonsten eher Friese mit anderen Figuren zu finden (nach Coldstream 1968, 39 für die Dipylon-Werkstatt ein Kriterium zur Bestärkung der Zuweisung der Kratere zu Männer-, der BHA zu Frauenbestattungen). Es sind Einzel- und Mehrfachgespanne, auf denen sich Lenker, gelegentlich auch Krieger bzw. Apobaten (zu diesen vgl. R. Tölle, Eine geometrische Amphora in Essen, AA 1963, 210-225; S. Müller, „Herrlicher Ruhm im Sport oder im Krieg“. Der Apobates und die Funktion des Sports in der griechischen Polis, Nikephoros 9, 1996, 41ff.; E. Rystedt, No Words, only Pictures. Iconography in the Transition between the Bronze Age and the Iron Age in Greece, OpAth 24, 1999, 89-98) befinden, Reihen von Krieger, Schiffe oder verschiedene Kombinationen dieser Figuren dargestellt, während den anderen BHA derlei umlaufende Bildbänder gänzlich fehlen.

²⁵⁸ Zu **G142** und zu weiteren Frgten., die hier angeführt werden könnten, vgl. im Folg. Insgesamt ist hier die Dunkelziffer sehr hoch, da bei vielen fragmentierten Gefäßen entweder der Hals oder der Körper nicht erhalten ist, so daß eine solche Differenzierung nicht vorgenommen werden kann.

²⁵⁹ Angedeutete Helme, zwei Speere, Rundschilde, rechteckige Schilde; dies gilt jedoch ausschließlich für SG II. In SG I sind es Schwerter.

²⁶⁰ Ausnahme: die Reihe auf dem Hals der Kanne **G307** (Frauen). Es muß offen bleiben, ob sich nicht auch auf dem Gefäß **G420** ehemals zwei Frauenreihen trafen.

²⁶¹ Auf **G110** befand sich allerdings jeweils eine Männerreihe über und unter der Prothese; die RS ist nicht erhalten.

²⁶² Vgl. dazu die Klagereihen auf den Lutrophorenhälsen, Kap. V.

a) Klagereihen im Anschluß an Prothesis und Ekphora

Aneinandergereihte Klagende sind ein unabdingbares Motiv, das sowohl in SG I als auch in SG II mit Aufbahrung und Ausfahrt verbunden ist. Außer in den Hauptszenen der Monumentalgefäße befinden sie sich auf nahezu allen Grabvasen in korrespondierender Höhe zum Hauptbild auf der anderen Gefäßseite. Sie schließen sich, je nach Ausrichtung der Figuren, optisch an das Fuß-, seltener an das Kopfende der Kline an. Auf den großen Amphoren und Krateren verband man die beiden Gefäßseiten durch die Figuren unterhalb der Henkelbögen, die ebenfalls auf die Hauptszene ausgerichtet sind²⁶³; letzteren ist zudem eigen, daß Figuren verschiedener Körperhaltungen in die Zwickel oberhalb der Bogenhenkel gemalt wurden, sowohl als Reihen als auch als Einzelfiguren.

SG I

Drei der Bauchhenkelamphoren tragen eine Reihe aus klagenden Frauen auf der Rückseite (**G114 (8). G134 (5). G201 (10)**)²⁶⁴. Erstere und letztere sind nach rechts, diejenigen auf **G134** nach links gerichtet; die Verbindung zum Kopfende der Bahre wird auf **G134** auch durch das ‚Podest‘, auf dem sie stehen, bekräftigt, denn es ist bei den Figuren im Bereich 2 ebenfalls vorhanden und auf dieselbe Weise verziert. Diejenigen auf **G201** schließen sich damit hinter dem Ekphora-Wagen an. Alle diese Frauen berühren mit beiden Händen ihren Kopf (D/D). Auf den Grabkrateren sind Klagereihen auf den Rückseiten verhältnismäßig selten (**G153 (mind. 3)**)²⁶⁵. **G155 (20-25)**²⁶⁶. **G437 (mind. 7)**²⁶⁷). Auf zwei von ihnen sind hier ebenfalls Frauenfiguren mit derselben Gestik dargestellt (**G153. G155**). Der dritte Krater zeigt

²⁶³ Auf den Krateren beschränkte man sich auf der Rückseite jedoch meist nicht auf solche Klagenden, sondern man wiederholte vor allem Motive von der Vorderseite sowie aus den tiefer am Körper umlaufenden Friesen wie die voll gerüsteten Krieger und die Gespanne.

²⁶⁴ Die Bestimmung des Geschlechts der Figuren erfolgt mit Hilfe des Hauptbildes, vgl. dazu bei den Vorbemerkungen.

²⁶⁵ Die Reihe läßt sich rekonstruieren, da die Frgte. CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 13 Nr. 14 und 15 nicht zur Prothesis selbst gehören können: das eine, weil sich hinter den Figuren ein Henkelansatz befindet, und beide, weil die Proportionen der Figuren auf beiden Frgten. gedrungenener sind als auf der Vorderseite. Die Korrespondenz beider Frieze (VS u. RS) läßt sich mittels des Rautenbandes unter beiden sowie des sich anschließenden Frieses aus Gespannen belegen. Die Figuren sind nach links gerichtet.

²⁶⁶ Bei diesem Krater läßt sie sich aus dem Bildprogramm mit Hilfe der Größenverhältnisse rekonstruieren: CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 14,6. 14,11-12. 14,14-15 (möglicherweise auch Nr. 10 u. 13; allerdings scheint das Frgt. Nr. 6 proportional etwas größer dargestellt worden zu sein als die anderen, ähnlich auch Nr. 15). Hinzu kommt ein Frgt. in Rennes **G435** (CVA Rennes 11 für männlich gehalten). Die Klagenden befanden sich unter einem Fries mit Bewaffneten (Dipylon-Schilde, Helme, zwei Speere), der mit dem oberen Register der Prothesis-Szene korrespondierte. Der Klagefries entspricht dem unteren, in dem auf der Vorderseite die sitzenden Klagenden wiedergegeben sind. Unter ihm folgte nach drei Linien ein punktgefülltes Rautenband, wie dies ebenfalls für die linke Seite der Prothesis nachweisbar ist (Frgt. 4). In Richtung Gefäßfuß schloß sich daran auch auf der Rückseite ein Fries aus Wagen an, der aus Analogie zur Gestaltung anderer Kratere als umlaufend rekonstruiert werden kann (vgl. die Frgte. 4 VS und Nr. 6 RS). Alle Figuren der Rückseite sind nach rechts orientiert.

²⁶⁷ Das Frgt. zeigt die Reste zweier Figurenfrieze, die ehemals sicher gleich hoch waren. Der obere enthielt Bewaffnete mit Dipylon-Schilden, der untere Männer mit Schwert, Dolch und Helm. Alle erhaltenen Figuren sind nach rechts orientiert, und ganz am rechten Fragmentrand befindet sich der Rest eines Henkels, so daß hier am ehesten ein Teil der Rückseite erhalten ist (vgl. auch wegen der Gestik).

aufgereihte Männer, die mit Dolch, Schwert und Helm mit herabhängendem Busch ausgestattet sind. In ihrer Darstellungsweise bleiben sie auf Grabgefäßen aus SG I einmalig: sie erheben ihren vorderen Arm, die Finger dieser Hand sind einzeln dargestellt (C). Der hintere Arm ist gesenkt, die Hand an der Taille an die Waffen gelegt²⁶⁸. Damit sind sie in derselben Weise dargestellt wie die sog. grüßenden Männer im Schwarz- und Rotfigurigen, die sich ebenfalls auf den Gefäßrückseiten entweder an die Prothesis anschließen oder aufeinander ausgerichtet sind²⁶⁹; auch diese Männerfiguren lassen sich aufgrund der einheitlichen Darstellungsweise vervielfältigen und so die Anzahl der Teilnehmer beliebig vergrößern. Damit ist diese Ikonographie der Männer bereits in der Mitte des 8. Jhs. v.Chr. verwurzelt, und sie muß in allen Epochen auch dieselbe Bedeutung gehabt haben.

Auf neun der monumentalen Grabgefäße schließen sich unterhalb der Bogenhenkel eine bis acht klagende Frauen an (BHA **G114. G125. G134. G201**²⁷⁰; Kr **G115. G126. G147. G202. G419**)²⁷¹. Die Figuren stehen dabei entweder unter einem der Bögen oder unter beiden, und auf den Amphoren **G114** und **G147** sind sie sogar auf beiden Gefäßseiten nachweisbar. Da diese Bereiche oft nur fragmentarisch erhalten und nirgends ausreichend beschrieben sind, sind auf weiteren Beispielen beiderseits Klagende zu erwarten, vor allem da hierdurch die Symmetrie in der Verzierung gewahrt bliebe. Die Ausrichtung der Figuren wechselt, sie blicken also sowohl zum Kopf- als auch zum Fußende der Kline und setzen damit meist die Bereiche 2b bzw. 3b unter den Henkeln fort, wenn auch durch senkrechte Linien aus der Dekoration getrennt; diejenigen auf **G202** schließen sich hinter dem Ekphora-Wagen an. Allerdings sind die Klagenden unter den Henkeln, sofern die Hauptszene erhalten ist, nicht in jedem Fall darauf ausgerichtet (**G115.** links **G147**). Ihre Gestik ist jedoch einheitlich: alle Frauen berühren mit beiden Händen ihren Kopf (D/D).

²⁶⁸ Eine nach links gerichtete Klagereihe aus Männerfiguren befindet sich auch auf zwei Scherben von BHA, die vom selben Maler stammen, möglicherweise sogar zum selben Gefäß gehörten (**G402 (3). G403 (3)**); bei letzterem ist an der linken oberen Fragmentecke noch der Kalottenrest einer vierten Figur zu erkennen. Bei ihnen lassen die Bemalungsreste keinen Schluß auf die ehemals vorhandene Darstellung und damit auf die Gefäßseite zu. Diese Männer zeigen jedoch die Gestik, die im Spätgeom. bei den klagenden Männer die häufigste ist: mit der vorderen Hand berühren sie ihren Kopf (D), die hintere ist gesenkt und an die Waffen gelegt. Ähnliches findet sich in den umlaufenden Prothesis-Friesen von SG II wieder, wenn sich eine große Anzahl an Männern am Fußende der Totenbahre anschließt (**G142. G145. G150. G157**), doch auch hier ist die Gestik der Männer das Schlagen des Kopfes und der unbeteiligte Arm (D/x1).

²⁶⁹ Vgl. dazu die Kap. V und VI. Vgl. in SG I evl. die zweite Figur an 2b im unteren Register auf dem Krater **G126** und auch den Mann an 3a auf dem Krater **G115**, der sich weit über das Klinienende beugt und mit der vorderen Hand auf den Toten weist. Eine nahezu identische Figur befindet sich allerdings auf der Oinochoe **G157** aus SG II: hier klagt der erste Mann an 3b mit dieser Gestik.

²⁷⁰ Diese Figuren sind die einzigen neben denen auf dem Krater **G156** unterhalb der Kline dargestellten, die anhand ihrer Bekleidung eindeutig als Frauen zu erkennen sind, denn ihr Kleid hat eine Schleppe, ein Merkmal, das erst bei Frauenfiguren in SG II regelmäßig vorkommt. Damit scheinen der Dipylon-M. und seine Werkstatt auch für die Bekleidungsdarstellung richtungsweisend gewesen zu sein.

²⁷¹ Für **G115** läßt sich keine Gesamtzahl angeben. Da sich auf den Fragten. **G408** und **G433** ebenfalls Spuren von Klagenden unterhalb der Henkel erhalten haben, kann sich auch auf dieser BHA und diesem mittelgeom. Krater ehemals eine ausführlichere Szene befunden haben. Die BHA **G129** besitzt zwei senkrechte Henkel.

In SG I sind auf einigen monumentalen Gefäßen auch die Zwickel oberhalb der Bogenhenkel mit Figuren gefüllt; es sind jedoch ausschließlich Kratere (**G139. G151/G426**²⁷². **G425**²⁷³). Hier werden sowohl stehende (**G425**), sitzende (**G139. G151/G426**) als auch kniende Figuren wiedergegeben (**G151/G426. G425**)²⁷⁴, die, da ihnen die Brustangabe fehlt, nur durch den Gesamtkontext und im Vergleich der Gefäße untereinander als weiblich bestimmt werden können. Diese Frauen waren offenbar immer auf die Prothesis ausgerichtet, auf dem Krater mit Ekphora fehlen sie (**G202**). Allerdings sind sie alle kleiner dargestellt, nur die Sitzenden scheinen dieselben Proportionen zu besitzen. In ihrer Gestik stimmen alle Frauenfiguren überein: sie berühren mit beiden Händen ihren Kopf (D/D)²⁷⁵. Dies gilt auch für die allgemein als früheste klagende Figur betrachtete Frau, die sich ebenfalls in einem solchen Henkelzwickel befindet (**G409**), für diejenige auf dem Krater **G149** sowie für die Frau auf **G433**; alle drei gehören nach MG II.

SG II

Zur Prothesis-Darstellung korrespondierende Klagereihen befinden sich in SG II ausschließlich auf dem Hals der Amphoren²⁷⁶. Gestaffelt wurden hier vier bis neun Frauen (**G108. G123. G127. G131. G135. G137**) bzw. drei bis sieben Männer (**G103. G122. G140. G141**). Innerhalb derselben Aufreihung bleiben die Geschlechter unter sich. Alle Reihen sind nach rechts gerichtet und schließen sich damit an das Fußende der Kline an. Dabei stehen die Frauenfiguren mit enger Fußstellung, während die Männer mit einem weiteren bis weiten Fußabstand dargestellt wurden; sie heben sogar regelmäßig die hintere oder vordere Ferse. Die Gestik der Frauen ist ausnahmslos homogen: sie berühren alle mit beiden Händen den Kopf (D/D). Auch die der Männer ist recht einheitlich. Diejenigen auf **G122, G140** und **G141** berühren mit der hinteren Hand ihren Kopf (D), während die vordere mit zwei Speeren gesenkt ist²⁷⁷. Das Schlagen des Kopfes (D) wurde von den bisher besprochenen

²⁷² Der Krater **G151** und das Frgt. **G426** werden im Louvre zwar unter verschiedenen Inv. geführt, sie gehören m.E. jedoch aufgrund der Gestaltung eben jenes Zwickels, der Figur- und Ornamentform sowie deren Verteilung zusammen.

²⁷³ CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,1. 9,3. Wo genau sich Frgt. 9,2 am Gefäß befand, läßt sich nicht sicher bestimmen, aufgrund der Größe der Figuren ließe es sich jedoch ebenfalls in die Henkelzone rekonstruieren.

²⁷⁴ Auf **G151** und **G426** werden unterhalb einer bzw. zweier Sitzender einzelne Kniende dargestellt. Sie sind aber durch waagerechte Linien voneinander getrennt. Bemerkenswert ist daher die Kombination einer stehenden und einer knienden Figur auf **G425** (Frgt. 3) innerhalb derselben Aufreihung. Mir ist kein weiteres derartiges Beispiel bekannt.

²⁷⁵ Die Frgte. **G425** fallen allerdings besonders auf. Hier sind auf CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,1. 9,3 jeweils die Enden von Figurenreihen zu erfassen, welche beide nach rechts orientiert sind. Frgt. 3 zeigt vor der letzten stehenden Figur eine kniende, und vor dieser befindet sich noch der halb erhobene Arm einer dritten Figur, hier sind die Finger explizit angegeben. Aufgrund der starken Fragmentierung und der fehlenden Vergleichsbeispiele lassen sich dieser Tatsache allerdings keine weiteren Aussagen entnehmen.

²⁷⁶ Daher gehörte das Frgt. **G434** vermutlich ebenfalls zu einem solchen Gefäß.

²⁷⁷ Bei denjenigen auf **G141** befindet sich die Hand mit etwas Abstand hinter dem Kopf. Die gebogene Linie könnte die Hand selbst angeben, die dann mit der Fläche nach vorn weisen würde. Dennoch wird hier wohl ebenfalls die Geste D gemeint sein. Der Philadelphia-M., dem dieses Gefäß zugeschrieben wird, fällt auch

Männerfiguren immer mit der vorderen Hand ausgeführt. In SG II kommt diese Kombination jedoch regelmäßig und bei verschiedenen Malern vor, so daß hier der Akzent nicht nur auf der Klage, sondern auch auf der Präsentation der Speere liegen könnte²⁷⁸. Die drei Männerfiguren von **G103** sind in ihrer Ikonographie einzigartig. Sie sind neben den Männern der SG I-Prothesis auf **G148** die einzigen mir bekannten, die im Zusammenhang mit der Totenklage andere Gegenstände als Bewaffnungsteile in ihren vorderen Händen halten. Der erste Mann trägt offensichtlich einen Kranz; ähnliche Ornamente finden sich auch im Prothesis-Bild auf der Halsvorderseite. Der zweite hält zwei Messer für ein Opfer oder die Bewaffnung des bzw. für den Toten, der dritte ein Thymiaterion²⁷⁹. Die Behelmten auf **G148** klagen jedoch nicht²⁸⁰, während sich die beiden vorderen auf **G103** in der für die Männer von SG II kanonischen Weise mit der hinteren Hand den Kopf schlagen (D). - Wohl aufgrund der anderen Gefäßformen, die in SG II für die Darstellung der Totenklage verwendet wurden, ist die Verzierung unter den Henkeln und in deren Zwickeln nicht mehr vorhanden²⁸¹.

b) Klagereihen als Nebenthema

Auf dem Gefäßkörper

Zusätzlich zu den Reihen klagender Figuren, die auf der Prothesis- oder Ekphora-Darstellung auf der Gegenseite in Position und Ausmaß korrespondieren, befinden sich weitere Klagereihen sowohl auf dem Hals als auch auf dem Körper dieser spätgeometrischer Gefäße. In SG I tragen sie nur die monumentalen Grabgefäße. Hier haben sie immer einen größeren Abstand zum Hauptbild und umlaufen in langen Friesen zwei Bauchhenkelamphoren (**G201***, **G424**) und einen Krater (**G115***)²⁸². Alle Reihen enthielten extrem viele Figuren: für **G201**

sonst durch Außergewöhnliches auf. So mutet das Leichentuch auf der Vorderseite dieser Amphora tatsächlich wie ein Baldachin an, denn seine Enden wurden mit der Kline durch gerade Linien verbunden. Bekannt sind auch die kurzen gemusterten Röcke bei Männern auf **G315** sowie auf einer Amphore in deutschem Privatbesitz Davison 1961, Abb. 48a-b; Tölle 1964, Taf. 8; Coldstream 1968, 57 Nr. 2. - Die Männer auf **G140** sollen auch einen Helm tragen; dies läßt sich allerdings anhand der publizierten Abb. nicht verifizieren.

²⁷⁸ Vgl. den ganz ähnlichen Mann am Fußende der Kline (3a) auf **G122**, er klagt allerdings nicht, denn er hat seinen hinteren Arm gesenkt. Vgl. aber auch die beiden Männer am Fußende auf **G137** (3a, 3b), die dieselbe Ikonographie besitzen wie die Männerfiguren der zusätzlichen Klagereihen auf beiden Halsseiten: sie klagen mit der hinteren Hand, die vordere ist ohne Speere gesenkt.

²⁷⁹ Deutungen nach Agora VIII, 112 zu Nr. 336.

²⁸⁰ Vgl. zu dieser Prothesis-Szene im Abschnitt C.

²⁸¹ Vgl. dazu auch die kleinformatigen Gefäße aus SG I. Ob in dem Bogenornament auf dem Frgt. **G138** tatsächlich ein Hinweis auf einen solchen Henkelzwickel, wie er auf den Krateren in SG I regelmäßig vorkommt, zu erkennen ist, muß offen bleiben, vor allem da das Frgt. keiner Gefäßform zugewiesen wurde. Rechts sind zwei klagende Frauen dargestellt (D/D), die nach links orientiert sind. Das Bildfeld läuft durch die waagerechte Rahmung spitz zu. Diese Ornamentierung findet sich regelmäßig bei den monumentalen Grabgefäßen in SG I, vor allem bei den Krateren. Diese wiesen in den Zwickeln gelegentlich klagende Figuren auf, die dann aber der Prothesis zugewandt waren; der Henkel befand sich also in ihrem Rücken. Die Orientierung der Frauen in Richtung des Henkels auf **G138** ließe an den zur Rückseite weisenden Zwickel denken.

²⁸² Der Fries auf **G201** umschließt den gesamten Gefäßkörper, auf **G115** nur seine Hälfte. Nach den bei Kauffmann-Samaras 1973 publizierten Gesamtabbildungen dieses Gefäßes handelt es sich vermutlich um

werden ca. 90 Klagende genannt²⁸³, auf **G424** sind 17, auf **G115** insgesamt 14 Figuren erhalten. Auf den beiden Bauchhenkelamphoren **G201** und **G424** sind die Figuren nach rechts ausgerichtet, sie sind als Frauen zu interpretieren, und ihre Gestik ist *die* typische: sie berühren mit beiden Händen ihren Kopf (D/D). Die Reihe auf dem Krater **G115** besteht aus Männer- (10) *und* Frauenfiguren (4), die alle nach links orientiert sind. Alle Männerfiguren haben ihren hinteren Arm gesenkt und berühren mit der Hand ihre Waffe (x1). Der vordere Arm der ersten Figur ist nicht erhalten, die zweit erhebt ihn (C), so daß sie mit den sog. Grüßenden verbunden werden kann. Die folgenden acht Männer berühren ihren Kopf (D) und entsprechen damit dem häufigsten Klagetypus im Geometrischen. Die vier folgenden Frauen zeigen wiederum D/D²⁸⁴.

Auf dem Gefäßhals

Unabhängig von den Klagereihen, die aufgrund ihrer Position als Gegensezene zu Prothesis oder Ekphora gelten müssen, wurden in SG II weitere Klagefriese aus Frauen- und Männerfiguren auf Prothesis-Vasen gemalt. Sie alle sind nach rechts ausgerichtet. Das jeweilige, aber nicht einheitliche Arrangement belegt, daß sie dann eine weniger wichtige Rolle spielen, also der Aufbahrungsdarstellung untergeordnet sind; dies läßt sich an der Position am Gefäß und an den Dimensionen von Fries und Figuren erkennen. Einige befinden sich in unmittelbarer Nähe zur Prothesis-Szene auf der Halsfläche der Gefäßvorderseite, entweder darüber (**G103***, **G137**) oder darunter (**G109***), auf **G110** rahmen sie das Hauptbild sogar ein²⁸⁵. Dargestellt sind Frauen (**G109**) und vor allem Männer (**G103**, **G110**, **G137**). Auf dem Hals zweier Amphoren korrespondieren zudem auf der Rückseite gleich hohe Klagefriese mit Frauen- (**G103**) als auch mit Männerfiguren (**G137**), während diese auf **G109** von zwei gleich hohen Paneelen mit Klagenden eingenommen wird. Dabei befinden sich die Männer oben, die Frauen unten (ebenso **G133**), wie es auch bei ihrer Verteilung ober- bzw. unterhalb der Prothesis der Fall ist (außer **G110**)²⁸⁶. Da auf allen Amphoren, die die Prothesis-Szene im

dessen Rückseite. Da jedoch die gesamte rechte Seite dieses Figurenbandes nicht erhalten ist, läßt sich seine Ausdehnung nur vermuten. Bei **G424** sind Gefäßseite und Länge des Bildstreifens nicht mehr zu beurteilen.

²⁸³ Nottbohm 1943, 16. Anhand der publizierten Abb. dieses Gefäßes ist eine Auszählung bzw. Hochrechnung der Figurenzahl in diesem Fries nicht möglich.

²⁸⁴ Ließen sich die fünf klagenden Frauen auf der Schulter von **G523** zu einer vollständigen Reihe ergänzen, wäre diese Amphora, Kanne oder Oinochoe, also ein Gefäß kleineren Formats, das einzige Beispiel mit einer solchen Klagereihe; sie hätte sich dann auf der Schulter befunden. Alle zeigen die Gesten-Kombination D/D. - Möglicherweise könnten auch noch die Figuren auf einigen Fragten. ehemals zu solchen zusätzlichen Klagereihen gehört haben, doch läßt sich die Position am Gefäß vorerst nicht bestimmen. Nach links sind diejenigen auf **G402** (x1/D), **G403** (x1/D), **G404** (D/D) und **G431** (D/D), nach rechts diejenigen auf **G421**, **G427**, **G428**, **G429**, **G430** und **G432** (alle D/D) gerichtet. Es läßt sich jedoch bei allen diesen Beispielen nicht ausschließen, daß sie ehemals in die Prothesis-Bereiche 2b bzw. 3b gehörten.

²⁸⁵ Nach Rombos 1988, 435 Nr. 145 ist auch auf **G133** auf der Vorderseite eine Klagereihe aus Frauenfiguren unterhalb der Prothesis zu finden; sie ist jedoch bisher nicht mit einem Bild publiziert.

²⁸⁶ Vgl. zu dieser Verteilung der Geschlechter auch die Amphoren, die die Klagereihen als Hauptthema tragen, s.u. B 5 c).

Halsbild tragen, auf der Gegenseite eine Klagereihe in entsprechender Größe obligatorisch ist²⁸⁷, wurden wahrscheinlich solche zusätzlichen Klagereihen nicht immer aufgemalt (Frauen **G108. G123. G127. G131. G135**; Männer **G122. G140. G141**). Beide erweitern jedoch die Figurenzahl erheblich und verstärken die Klage, so daß die schmalere Reihe ohne Weiteres mit verwendet wurden. Weiterhin befinden sich auch Reihen klagender Figuren auf dem Hals, während die Aufbahrung auf dem Gefäßkörper bzw. auf der Schulter dargestellt ist (**G130. G145*. G157***)²⁸⁸. In diesen Fällen sind es Frauen²⁸⁹, und hier haben sie ebenfalls den Charakter zusätzlicher Klagereihen, die den Eindruck auf den Betrachter verstärken. Dies geschieht neben der vielfigurigen Präsenz auch durch die einheitliche Gestik: die Frauen schlagen sich immer mit beiden Händen den Kopf (D/D), während die Männer ihren Kopf immer mit der hinteren Hand berühren (D) und den vorderen Arm gesenkt haben; gelegentlich halten sie in dieser Hand zwei Speere²⁹⁰. Daher verwundert es nicht, wenn sie vielfach als Sinnbild der Totenklage den einzigen figürlichen Schmuck eines Grabgefäßes bilden.

c) Klagereihen als Hauptthema

Nur im jüngeren Abschnitt des Spätgeometrischen kann die Klagereihe der einzige direkte ikonographische Verweis auf die Totenklage bzw. den Bestattungskontext auf einem Gefäß sein. Dies betrifft Kratere (**G306. G308**), Halshenkelamphoren (**G302. G309. G312. G313. G315***), eine Kanne (**G307***), Hydrien (**G311. G317***)²⁹¹ sowie ein Becher (**G314**) und eine Tasse auf hohem Fuß (**G406**)²⁹². Auf den letzten beiden Formen sind die Klagenden die

²⁸⁷ Dies ist die spezifische Eigenschaft der korrespondierenden Klagereihen; zu den Klagereihen der Gegenseiten s.o. 5 a). Ausnahmen hiervon sind nur **G109** und vermutlich auch **G133**.

²⁸⁸ Von **G142** ist vielfach noch ein alter Rekonstruktionszustand publiziert, bei dem die Prothese, die sich auf dem Gefäßkörper befindet, mit einem Amphorenhals verbunden ist, der nicht zugehörig ist: M. Maas (Hrsg.), Wege zur Klassik. Führer durch die Antikenabteilung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe (1985) 194 zu Abb. 65. Einen Hinweis, wohin die aufgereihten Klagenden dann aber gehören, ob zum selben Gefäß oder zu einem weiteren, bleibt die Literatur bisher schuldig. Etwas anders ist das Verhältnis von Prothese und Klagereihen auf der Hydria **G128** gestaltet: hier befindet sich die Aufbahrung auf dem Hals, die Klagereihen aber in der Henkelzone auf dem Gefäßkörper, sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite der Hydria.

²⁸⁹ Von der Halsrückseite der beiden HHA **G145** und **G130** gibt es bisher weder eine Beschreibung noch eine Abb., beide befanden sich zur Zeit der Publikation im Kunsthandel.

²⁹⁰ Der Körper der Männer auf **G133** ist als rechteckiger Schild gebildet (vgl. die Krieger mit den Dipylon-Schilden in SG I), sie tragen möglicherweise auch Helme.

²⁹¹ Würzburg.

²⁹² Auf einigen Gefäßfrgten. lassen die Darstellungsreste an eine Klagereihe denken, da Analogien auf vollständig erhaltenen Gefäßen vorhanden sind: **G301. G316. G401**. Zu **G301** und **G401** vgl. die Hydria **G128**, auf der sich die Klagereihen auf dem Körper befinden, während auf dem Hals eine Prothese wiedergegeben ist. Bei **G401** handelt es sich nach Young 1939, 115 Nr. B 21 um Amphorenfrgte. (hält die Figuren für Männer); sowie Agora VIII, 64 Nr. 289: geschlossenes Gefäß. Ganz ausgeschlossen ist ihre Zugehörigkeit zu einer Prothesis-Szene jedoch nicht, da keine das Bildfeld begrenzenden Linien vorhanden sind. Dagegen kann bei den Hydriafrgten. **G301** mit Sicherheit von einer Reihe ausgegangen werden, da sie in Bezug auf die Gestaltung im Bauchbereich der eben genannten Hydria **G128** entspricht; vgl. dazu Young 1939, 50 Abb. 33. 52 Abb. 35 (XI 7) mit Resten von acht Figuren. Bei dem Skyphosfrgt. **G316** läßt sich am ehesten an eine ehemals das gesamte Gefäß umlaufende Klagereihe denken, wie sie auf dem Becher **G314**

alleinigen figürlichen oder menschlichen Verzierungen und schmücken die Wandung flächendeckend. Auf Kanne und Hydrien umlaufen sie den Gefäßhals, und auf dem Hals der Amphoren befinden sie sich beiderseits²⁹³. Auf den beiden Krateren sind die Klagereihen in ein Dekorationsschema eingebunden, das aus weiteren Friesen mit anderen Themen besteht, die man allerdings ebenfalls auf den Bestattungsablauf beziehen kann²⁹⁴. Auf **G306** wird durch ihre Position unterhalb des Scheibenhenkels ihre Unterordnung klar, vor allem da der Fries hier weniger hoch ist als das rechts anschließende Bildfeld²⁹⁵. Trotz der verschiedenen Positionen am Gefäß sind alle diese Klagereihen räumlich und auf maximal zehn Figuren beschränkt, sowohl bei den Frauen- als auch bei den Männerreihen²⁹⁶, und keine von ihnen umschließt das gesamte Gefäß. Diese aufgereihten Klagenden sind mit Ausnahme der Frauen auf den Krateren **G308** und **G306** ausschließlich nach rechts orientiert²⁹⁷. Beide Geschlechter kommen regelmäßig vor (Frauen **G301. G304. G307*. G309-G314. G316. G317*. G401**; Männer **G302-G305. G309. G310. G312. G315*. G406**); gemischte Reihen finden sich nicht, dafür ist die Kombination von einer Männerreihe oben und einer Frauenreihe darunter gängig (**G304 (RS schwarz). G312 (beidseitig)**; vgl. **G109 RS. G133 RS**)²⁹⁸. Bei der Gestaltung der Geschlechtskennzeichen fällt **G315*** aus dem Rahmen²⁹⁹: hier tragen die Männer knielange ‚Schurze‘, die kreuzschraffiert sind, sie bleiben aber die einzigen Klagenden mit dieser Bekleidung³⁰⁰. Auch innerhalb dieses Klagemotivs tragen männliche Figuren rechteckige

erhalten ist. Vgl. auch die Halsfrgte. **G303. G304. G305. G310. G414. G434** von Amphoren (1.-3.), einer Kanne und von zwei unbestimmten Vasen sowie die Ausschnitte aus Klagereihen auf den Frgten. **G411. G412. G413. G415. G416. G417**, die keiner Gefäßform mehr zuzuweisen sind (Ausnahme **G417** Kr).

²⁹³ Zu den Klagereihen, die auf der Rückseite der Amphorenhälse in Höhe und Ausdehnung mit der Prothesis-Darstellung korrespondieren, s.o. 5 a).

²⁹⁴ Zu diesem Konzept vgl. ausführlich Hampe 1960.

²⁹⁵ Die Proportionen dieser Gefäßform haben sich gegenüber SG I verändert: der Fuß ist höher und schlanker, der eigentliche Körper runder. Möglicherweise gehörte auch **G423** zu einem solchen Krater, denn die zwei Frieze waren in verschiedene Richtungen orientiert. Im oberen waren am wahrscheinlichsten „Jünglinge“ dargestellt, die „einen Reigen nach rechts tanzen“: Tölle 1964, 19 zu Nr. 35. Im unteren klagen Figuren: sie scheinen ihren Kopf nur mit einer Hand, mit der vorderen, zu berühren, wie es die Frauen auf den beiden Krateren **G306** und **G308** tun. Zu einem Kessel derselben Form gehörte wohl auch das Frgt. **G410**: Ker. XII, 91 zu Nr. 52, hier klagen die Frauen jedoch mit D/D; zur Gestik s. im Folg.

²⁹⁶ Dargestellt werden in der Regel zwischen sechs und zehn klagende Figuren, nur selten sind 2-3 Figuren mehr oder deutlich weniger vorhanden.

²⁹⁷ Vgl. ebenso die Figuren des unteren Frieses auf **G423**, die zudem mit derselben Gestik ausgestattet sind (zur Gestik s. im Folg.). Drei Grabgefäße sind bzw. waren mit sich treffenden Klagereihen verziert (**G307. G406. G420**), dazu s. im Folg. Das Frgt. **G413**, auf dem die erhaltenen Figuren, vermutlich Frauen, ebenfalls nach links gerichtet sind, ließe sich dagegen, ebenso wie die linksorientierten Frauen auf den Kraterfrgten. **G417**, gleichfalls auch mit einer Prothesis-Darstellung verbinden.

²⁹⁸ Ansonsten befinden sich auf beiden Seiten entweder jeweils eine Frauen- (**G313**) oder eine Männerreihe (**G302**) oder jeweils ein Geschlecht pro Gefäßseite (**G309. G310**).

²⁹⁹ Von der Rückseite dieses Gefäßes fehlen bisher sowohl eine Abb. als auch eine Beschreibung.

³⁰⁰ Vgl. zu dieser Bekleidung bei nicht-klagenden Figuren eine HHA in deutschem Privatbesitz Davison 1961, Abb. 48a-b; Tölle 1964, Taf. 8; Coldstream 1968, 57 Nr. 2. Hier allerdings tanzen die „Jünglinge“ zur Flötenmusik, der Flötist steht ganz rechts am Rand und ist den Figuren zugewandt; vgl. auch die angehobenen Fersen. Ihre Hände haben diese Figuren vor dem Körper zusammengelegt, nach Tölle 1964, 26 eine Verdeutlichung des Klatschens. Diese Gestik findet sich vielfach bei aufgereihten Männerfiguren. Kurze schwarze Rockteile bei Figuren eines Reigenes auf einer Lekythos Davison 1961, 43 Nr. 3 Abb. 37.

(**G302**³⁰¹. **G406**) oder runde Schilde (**G302 (VS, RS)**³⁰²)³⁰³. Bei manchen Figuren ist wohl auch ein Helm angegeben (**G305. G315***; evl. auch **G310**³⁰⁴. **G415**)³⁰⁵; dieser ist jedoch nicht mehr derart deutlich wie in SG I, sondern nur in einer kurzen Linie am Hinterkopf der Figuren zu fassen. Ein Mann trägt ein Schwert (**G303**)³⁰⁶. Alle diese aufgereihten Figuren wurden wie die bisher besprochenen sehr stereotyp wiedergegeben, lediglich bei den aufgereihten Männern mit Schilden herrscht in deren Gestaltung eine gewisse Variation. Die Frauen werden kanonisch mit eng hintereinander stehenden Füßen wiedergegeben³⁰⁷, während den Männern wiederum eine Schrittstellung eigen ist, welche dem Betrachter, vor allem im Vergleich mit den jeweils gleichzeitig dargestellten Frauen, eine ausgreifende Vorwärtsbewegung suggeriert; verstärkt wird sie durch gelegentlich angehobene Fersen³⁰⁸. Ebenso ist die Gestik sehr stereotyp, wie es auch in den bereits besprochenen Klagereihen der Fall war. Die Frauen schlagen sich fast immer mit beiden Händen (D/D), wie sie es in allen spätgeometrischen Sepulkralbildern hauptsächlich tun. Auf vier Gefäßen bzw. Fragmenten sind die Frauenfiguren jedoch mit einer ganz eigenen Gestik ausgestattet, die bei Frauenfiguren keine weiteren Entsprechungen findet (**G304. G306. G308. G317***); dafür lassen sich teilweise Parallelen bei den Männern finden. Das erste Beispiel ist die Würzburger Hydria (**G317**). Hier berühren die Frauen mit der vorderen Hand ihren Kopf, während sich die hintere gesenkt hinter ihrem Körper befindet (x1)³⁰⁹. Ähnlich gestaltet sind die klagenden Frauen auf den Krateren **G308** und **G306**, die bereits durch die Art der Einbindung der Klagereihe in das Dekorationssystem und ihre Linksrichtung aufgefallen waren³¹⁰. Auch sie berühren mit der vorderen Hand ihren Kopf (D), der hintere Arm ist über die Taille nach vorn gelegt, die Hand hängt dabei herab (x1)³¹¹. Diese beiden Kratere stammen allerdings aus

³⁰¹ Die rechteckigen Schilde bei den Männern auf B haben allerdings leicht einziehende Seitenränder, so daß man in ihnen auch kurze Chitone sehen könnte: vgl. E.T.H. Brann, *Protoattic Well Groups from the Athenian Agora*, *Hesperia* 30, 1961, 321.

³⁰² Auf jeder Halsseite ist derjenige ganz links in dieser Weise gestaltet, auf B noch derjenige vor ihm (insgesamt sind hier nur 2 Figuren dargestellt), dieser ist jedoch nicht abgebildet, sondern nur beschrieben: ebd.

³⁰³ Die Gestaltungsweise entspricht den Bewaffneten mit Dipylon-Schilden aus SG I: der Schild bildet gleichzeitig den Körper, an den Kopf, Arme und Beine angesetzt werden.

³⁰⁴ Möglicherweise der letzte und vorletzte Mann, doch ist die Oberfläche sehr stark beschädigt.

³⁰⁵ Nicht zu entscheiden ist, was dieselbe gebogene Linie an den erhobenen hinteren Händen der Männer auf **G141** bedeutet, die sich jedoch in einigem Abstand hinter dem Kopf befindet.

³⁰⁶ Es ist derjenige ganz links, von dem auch am meisten erhalten ist. An den anderen Figuren ist dieses Detail weder beschrieben noch zu erkennen.

³⁰⁷ Lediglich auf **G313** scheint ihre Schrittstellung auf beiden Halsseiten etwas weiter zu sein.

³⁰⁸ Vgl. dies auch bei den Reigendarstellungen z.B. **G423** oben: Tölle 1964, Nr. 35 Taf. 16a, weiterhin Tölle 1964, Taf. 8; Davison 1961, Abb. 59. 119.

³⁰⁹ Vgl. die Gestik mit dieser Seitenverteilung bei den Männern auf **G302. G304. G406**, dazu s. im Folg. Vgl. auch bei den anderen Klagereihen unter 5 a) und 5 b).

³¹⁰ Bemerkenswerterweise sind es in beiden Fällen klagende Frauen, die hier zwischen anderen Themen aus dem sepulkralen Bereich dargestellt sind; zum Bildprogramm vgl. ausführlich Hampe 1960.

³¹¹ Vgl. die Haltung des hinteren Armes bei Männern, die nicht klagen, z.B. die HHA in deutschem Privatbesitz, Tölle 1964, Nr. 26 Taf. 8; Oxford, Ashm. Mus. 1935.19, Davison 1961, Abb. 59; Mus. Toronto C. 951, Davison 1961, Abb. 119; Münster, Univ. 564, K. Stähler, *Heroen und Götter der Griechen*, Archäologisches Museum der Universität Münster (1980) 57 Abb. 1. Alle diese Männerfiguren halten auch ihren vorderen

derselben Werkstatt: sie gehören zu den spätesten Werken der Werkstatt von Athen 894³¹². Schließlich ist das Halsfragment **G304** zu nennen. Auch hier legen die Frauen die vordere Hand an ihren Kopf (D), die hintere erheben sie dabei etwa auf Halshöhe, und die Finger sind einzeln angegeben. Damit erinnern sie an die Figuren, die mit einer Hand auf den Toten weisen, ohne ihn zu berühren (indirekter Kontakt); bei denen geschah dies jedoch mit der vorderen Hand, zudem ist der Verstorbene auf **G304** nicht dargestellt³¹³. Die Gestik der Männer innerhalb dieser eigenständigen Klagereihen ist etwas vielfältiger als die der Frauen; dies sowie die Figurentypen ließen sich auch bei den bereits betrachteten aufgereihten Männern beobachten. Wie bisher ausnahmslos der Fall, berühren sie alle mit *einer* Hand ihren Kopf: es ist vor allem die hintere, dies gilt für nahezu alle klagenden Männer aus SG II³¹⁴; nur gelegentlich verwenden sie die vordere (**G302**³¹⁵. **G304**. **G406**³¹⁶)³¹⁷. Letztgenannte Männer halten ihren hinteren Arm immer gesenkt, während der vordere der ersteren verschieden gestaltet ist: es ist ebenfalls gesenkt, in der Hand halten die Klagenden manchmal zwei Speere. Auf einer Amphora haben die Männer, die gleichzeitig einen Schild tragen, ihren vorderen Arm halb erhoben, wobei die Hand hinter dem Vordermann zu verschwinden scheint (**G133 (RS)**). Vergleichbares findet sich im zweiten Mann rechts auf der Fußtasse **G406**, sein Arm ist sogar vollständig erhoben, die Finger sind einzeln angegeben³¹⁸. Mit dieser Gesten-Kombination nehmen auch sie in gewisser Weise einen Klagetypus der späteren Männerfiguren voraus, der sich im Schwarzfigurigen in Klagereihen wiederfinden läßt³¹⁹. Die weitgehende Einheitlichkeit der Gestik innerhalb aller Reihen klagender männlicher Figuren in SG II läßt daher vermuten, daß sie ebenso festgelegt war, wie es vor allem im Schwarz- und Rotfigurigen für die Männer gilt. Auch in SG I war sie für die Männer allgemein festgelegt, doch hat zwischen den beiden Abschnitten des Spätgeometrischen ein ‚Seitenwechsel‘

Arm gesenkt, eine Haltung, die als Klatschen der Hände gedeutet wird: Tölle 1964, 26. Stähler a.O. 10 zu Nr. 1 spricht gar von einem Klagegesang.

³¹² Vgl. das Frgt. **G423**, das zwar nicht zugewiesen ist, stilistisch aber ebenfalls in diese Werkstatt passen könnte.

³¹³ Vergleichbare geom. Männerfiguren gibt es nicht. Begrenzt vergleichbar scheinen allerdings die Frauen, die in wgr. Prothesis-Darstellungen mit einem Arm nach hinten, also vom Aufgebahrten weg weisen, vgl. dazu Kap. VII.

³¹⁴ In SG I berührten sie ausschließlich mit der vorderen Hand ihren Kopf.

³¹⁵ Hier ist die zum Kopf erhobene Hand nicht erhalten, doch läßt sich aus der erhaltenen Fläche schließen, daß sie nicht nur halb erhoben gewesen sein kann. Für die jeweils linke/hintere Figur gilt dies jedoch nicht, da von ihnen zu wenig erhalten ist. E.T.H. Brann, *Protoattic Well Groups from the Athenian Agora*, *Hesperia* 30, 1961, 321 sieht in diesen gesenkten Armen allerdings die Enden des Helmbusches.

³¹⁶ In dieser Weise ist der erste Mann auf der rechten Gefäßseite wiedergegeben.

³¹⁷ Das gilt auch für die Prothesis-Szenen: die Männer, die sich am Fußende der Kline anschließen (Bereich 3), berühren nur in drei Szenen mit der vorderen Hand den Kopf, wie es in SG I üblich war: **G142**, **G145** und **G157**; die letzten beiden müssen vom selben Maler stammen.

³¹⁸ Ähnlich war wohl auch die erste Figur auf der linken Seite gestaltet, von ihr ist jedoch nur der vordere erhobene Arm erhalten.

³¹⁹ Vgl. dazu Kap. V.

stattgefunden³²⁰: die älteren berühren ihren Kopf mit der vorderen, die jüngeren mit der hinteren Hand. Insgesamt hat diese Unterscheidung aber offenbar keine Relevanz, sie läßt sich in Anbetracht des Gesamtmaterials jedenfalls nicht eigens deuten, während in späteren Klagedarstellungen die Seitenzuweisung bei den Männerfiguren oberste Priorität besitzt³²¹. Mittels der innerhalb einer Klagereihe einheitlichen Gestik, der stereotypen Körperhaltung und der kanonischen Schrittstellung entsteht eine rhythmische, gleichmäßig nach vorn gerichtete Bewegung, die man auch auf die Frauenreihen übertragen möchte³²². Einen entscheidenden Anteil haben an dieser Wirkung auch die meist recht große Figurenzahl und die strenge Rechtsausrichtung, die diesen Eindruck noch verstärken³²³. Daß die Bedeutung der Männer- und Frauenreihen identisch sein muß, läßt sich sowohl aus der gleichzeitigen Darstellungen auf beiden Seiten der Amphorenhäse sowie aus der Doppelung der Klagefriese oben Männer, unten Frauen ablesen.

Zwei Darstellungen arrangieren das Motiv neu (**G307***, **G406**). Die Kanne **G307** präsentiert auf der linken Seite elf Frauen, denen auf der rechten sieben etwas größer und massiger dargestellte Frauenfiguren gegenüberstehen. Ähnlich muß auch das Gefäß geschmückt gewesen sein, zu dem sie Scherbe **G420** gehörte und die vielleicht sogar an einen ebenso steilen Gefäßhals zu rekonstruieren ist: hier sind die Reste von zwei klagenden Frauen erhalten, die sich anblicken³²⁴. Mit anderen Klagereihen haben diese Frauen die Gestik gemeinsam (D/D). Die Tasse auf hohem Fuß **G406** bildete ehemals zwei Reihen aus je drei Männerfiguren ab, die im Zentrum auf die eigens gerahmte Darstellung eines Reiters trafen³²⁵. Die Klagenden scheinen quadratische Schilde zu tragen³²⁶, die in ihrer Farbgebung zwischen hell und dunkel wechseln, und ebenso variiert die Klagegestik, ein Umstand, der sich in den schwarzfigurigen Klagereihen nur bei den vordersten Figuren gelegentlich nachweisen läßt³²⁷. Die Gestik der Männer auf **G406** ist aus verschiedenen spätgeometrischen Sepulkralbildern bekannt³²⁸. Solche sich treffenden Reihen klagender Figuren sind im Schwarzfigurigen

³²⁰ Der Männergestik von SG I entsprechen auch diejenigen auf **G304**, der eine auf **G406** sowie diejenigen im Anschluß an das Fußende der Bahre auf **G142**, **G145** und **G157**; die letzten zwei müssen vom selben Maler stammen.

³²¹ Vgl. dazu vor allem im Sf. und Rf., Kap. V und VI.

³²² Tölle 1964: Reigendarstellungen.

³²³ Außer auf den sf. Pinakes findet sich in späterer Zeit keine solche lange Klagereihe mehr.

³²⁴ Die rechts in Resten erhaltene dritte Figur scheint wiederum nach rechts orientiert gewesen zu sein.

³²⁵ Vgl. zu diesem Motiv zuletzt I. Papapostolou, *Χάλκινο ειδώλιο κελητίζοντος ιππέα στον Θέομο και παραστάσεις ιππέων του τέλους γεωμετρικής εποχής*, *AEphem* 2001, 1-40.

³²⁶ In dieser Weise wurden ihre Oberkörper gebildet und dann die Beine, die Arme und der Kopf angesetzt; s. auch Ker. VI 2, 423 Kat. 9. Hier gibt des Verbindungen zu den anderen geom. Schildträgern.

³²⁷ Dazu s.u. Kap. V.

³²⁸ Von der linken Bildseite ist noch der erhobene Arm des innersten Klagenden vorhanden. Der erste der rechten Reihe ist in D/x1, der zweite in C/D dargestellt. Die Gestik des dritten ist nicht erhalten. Vgl. hier auch den klagenden Wagenlenker auf dem Deckel einer Lekanis (**G407**). Er berührt mit einer Hand seinen Kopf von vorn, während er in der anderen die Zügel hält. Zudem ist er der einzige von drei hier erhaltenen

regelmäßig, manchmal sogar als Doppelreihen, auf den Lutrophoren auch im Rotfigurigen nachzuweisen; man kann, wie auch schon für die Bereiche unterhalb der Totenbahre, hierin also bereits früh ikonographisch festgelegte Dekorationsschemata vermuten, die dann wohl auch dieselbe Bedeutung gehabt bzw. beibehalten haben³²⁹.

e) Fazit

Aufgereihte Klagende werden in der geometrischen Sepulkralkunst einerseits im Kontext der Prothesis- und Ekphora-Szenen verwendet. Hier befinden sie sich jeweils auf den Gegenseiten und korrespondieren mit Aufbahrung und Ausfahrt in Lage und Größe des Bildfeldes. Zudem begleiten sie auch, vor allem in SG II, in unmittelbarer Nachbarschaft die Prothesis-Szenen auf dem Hals der Grabkeramik. Gleichzeitig findet man sie auch als eigenständiges Dekorationselement, das zum jeweiligen Hauptbild einen größeren Abstand hat. In SG I sind dies sehr lange und figurenreiche Friese, während in SG II in der Regel sechs bis zehn Figuren in flächig begrenzten Paneelen zusammengestellt sind. Schließlich bilden Klagereihen auch vielfach den einzigen Klageschmuck der Sepulkralgefäße aus SG II. Die Reihen bestehen aus Figuren beider Geschlechter. In SG I sind es vor allem Frauenreihen, in SG II bestehen sie in etwa gleicher Anzahl aus Frauen und Männern; nur in einer Reihe mischen sich die Geschlechter (**G115**). Die meisten Grabgefäße bilden nur eine Reihe pro Seite ab, wobei die Geschlechter wechseln können. In SG II sind jedoch gelegentlich auch zwei Reihen auf demselben Amphorenhals zu finden, und hier ist die ‚Rangfolge‘ der Geschlechter festgelegt: immer befinden sich die klagenden Männer im oberen, die Frauen im unteren Fries. Diese Zusammenstellung wiederholt sich sogar auf einer der schwarzfigurigen Lutrophoren vom Ende des 6. Jhs., sowohl auf der Seite mit der Prothesis als auch auf der Seite mit den klagenden Männern (**S151**). Es gibt demnach eine kompositorische Tradition, deren Bedeutung sich jedoch nicht mehr erkennen läßt. Dasselbe gilt für die Rechtsläufigkeit, denn dies bleibt die Hauptrichtung bis zum Ende des Motivs um die Mitte des 5. Jhs. v.Chr., und für die kanonische Schrittstellung der Männerfiguren, die sich bis in die 1. Hälfte des 5. Jhs. verfolgen läßt. Daß man die hierdurch ausgedrückte Bewegung auch auf die Frauenreihen übertragen kann, legen die Reigendarstellungen nahe³³⁰, die sich lediglich durch die dargestellte Gestik der Figuren unterscheiden; man vergleiche vor allem die namengebende Hydria des Analatos-Malers, auf deren Hals sich zwei Reigen treffen: von links Männer in Schrittstellung,

(und ehemals fünf dargestellten), der mit einer solchen Gestik wiedergeben wurde. Um 700 v.Chr. beziehen sich die Neuerungen in der Vasenmalerei also nicht nur auf die Gefäßformen und die Gestaltung der Figuren, sondern auch auf die Klagemotive.

³²⁹ Im Wgr. spielen Klagereihen dagegen keine Rolle mehr.

³³⁰ Vgl. dazu Tölle 1964.

von rechts Frauen mit enger Fußstellung³³¹. Aufgrund ihrer einheitlichen Ikonographie, zu der auch die Gestik zählt, müssen jedenfalls gleichrangige Personen in diesen Klagereihen abgebildet sein, sofern man in ihnen kein bloßes Dekorationselement erkennen möchte, und auch im einzigen Beispiel, das innerhalb der Reihen verschiedene Gesten-Kombinationen abbildet, sind die Figuren ansonsten nicht voneinander unterschieden (**G406**).

In den Klagereihen haben Frauen und Männer eigene Gesten-Kombinationen, die beim anderen Geschlecht nicht zu finden sind³³², so daß, zumindest für SG II, auch umgekehrt aus dem beidhändigen Schlagen des Kopfes auf dargestellte Frauen geschlossen werden kann, wenn weder Brustangabe noch Bekleidung erhalten sind. Gleichzeitig scheint dies damit auch für diejenigen anwendbar, sie unterhalb der Kline weniger differenziert dargestellt wurden, vor allem für die an dieser Stelle Knienden. Überträgt man dies aus den zusätzlichen Klagereihen von SG I auf die zeitgleichen Prothesis-Darstellungen, belegt dieser Rückschluß das in der Forschung allgemein vorausgesetzte Prinzip, daß mit dieser Gestik D/D nur Frauen dargestellt seien, auch wenn sie weder durch anatomische Details noch durch Kleidung als solche charakterisiert sind. Bei den Männern findet sich in zwei Prothesis-Szenen dasselbe Figurenmotiv am Fußende der Kline, wie es in der Klagereihe darüber (**G122**)³³³ bzw. in derjenigen auf der Gegenseite des Halses wiedergegeben wurde (**G137**)³³⁴; durch die fehlende Differenzierung wäre es möglich, daß diese Figuren lediglich einen allgemeinen Hinweis auf teilnehmende Personen geben, sowohl bei der Klage an der Bahre als auch bei assoziierten Vorgängen. Dennoch könnte es daher auch sein, daß alle diese Klagereihen, unabhängig von ihrem Format und ihrer Position am Gefäß, die Hauptszene fortsetzen und somit die Anzahl der Anwesenden erhöhen, denn es herrscht bezüglich der Figuren Motivgleichheit zwischen Prothesis bzw. Ekphora und den jeweiligen Klagereihen³³⁵. Damit entstünde eine Intensivierung der Klage, die auch durch die Präsentation beider Geschlechter erreicht wird. Als zweite Deutungsmöglichkeit ließe sich in den Klagereihen ein weiterer wichtiger Bestandteil des Bestattungsablaufes bzw. der Totenehrung fassen, vor allem da man das Motiv

³³¹ Athen, NM 313, Davison 1961, 51 Nr. 3 Abb. 61; Tölle 1964, 20 Nr. 47 Taf. 17. Vgl. zum Tanz von Männern und Frauen als Bestandteil des Totenkultes Hinrichs 1955, 141ff., zur Darstellung der Reigentänze ebd. Anm. 65-67. 69; Hinrichs bringt sämtliche Tanz-, Musik- und Reigenbilder in den Zusammenhang mit dem Totenkult. Tölle dagegen lehnt es ab, alle Tanzbilder als Totenkultbilder zu erklären und den Totenkult von den anderen kultischen und nicht-kultischen Bereichen des Lebens abzuheben: Tölle 1964, 85; vgl. Thanatos 66. Klage und Tanz seien bei den Figuren manchmal so eng miteinander verbunden, daß man nur schwer unterscheiden könne, ob die Figuren nur klagen oder auch tanzen: Siurla-Theodoridou 1989, 46.

³³² Parallelen gibt es nur zwischen den Frauen auf **G306** und **G308** sowie **G317** (Würzburg) und männlichen Figuren, die aber nur im letzten Beispiel direkt sind.

³³³ Alle berühren mit der hinteren Hand den Kopf, die vordere ist gesenkt; an der Bahre stehen zwei.

³³⁴ Hier allerdings mit dem Unterschied, daß der Mann an der Kline nicht klagt, sondern nur die zwei Speere hält; die Körpergestaltung ist jedoch identisch.

³³⁵ Vgl. die Erweiterungen unter den Bogenhenkeln und in den Henkelzwickeln in SGII sowie die Figuren auf dem Henkelrgt. **G438**.

vielfach losgelöst von Prothesis und Ekphora auf den Grabvasen findet³³⁶; daß es sich um ein eigenständiges Element handeln muß, ist der Einbindung der Frauenreihen in das Dekorationssystem der beiden Kratere **G306** und **G308** zu entnehmen, in dem sie sich an verhältnismäßig untergeordneter Position zwischen verschiedenen Szenen anderer Vorgänge im Zusammenhang mit der Ehrenbezeugung für den Toten oder Abläufen rund um die Bestattung befinden (vgl. auch die Frieshöhe). Sicher verweisen die Klagereihen jedoch allgemein auf die Totenklage, denn es handelt sich gleichzeitig um selbständige ikonographische Einheiten, die in das Dekorationssystem der Gefäße eingebunden sind³³⁷; die vielfältigen Gestaltungs- und Anbringungsmöglichkeiten auf den Gefäßen spiegeln den Rahmen wider, in dem sich die Vasenmaler werkstattübergreifend bei der Verzierung der Sepulkralgefäße bewegen konnten, ohne die Aussage des Motivs zu verändern.

6. Andere griechische Kunstlandschaften

Gebiete außerhalb Attikas haben bisher nur wenige Gefäße und Fragmente mit Klagemotiven geliefert. So steht einer Hydria aus Böotien (**G163**) und einem Kantharos aus Samos mit Prothesis (**G165**) eine Anzahl Scherben aus der Argolis mit klagenden Frauen gegenüber, deren szenischer Zusammenhang nicht mehr genauer zu benennen ist (**G439**); diese könnten vom selben Gefäß, vermutlich einem Krater, stammen. Aus Samos stammt noch eine weitere Scherbe mit Klagenden (**G440**). Zudem ist vor kurzem eine Halshenkelamphora aus Paros mit Prothesis und Klagereihe bekanntgeworden (**G164***).

a) Böotien

Die Hydria **G163** wird subgeometrisch datiert, gehört also in Zeit nach 700 v.Chr. Die Prothesis-Darstellung erstreckt sich über den gesamten Gefäßkörper, sie entspricht im Aufbau z.T. den attischen, und auch die Gestaltung der Figuren und die Gesten wiederholen sich. Etwa in der Mitte der Vorderseite liegt die Tote mit den Beinen nach links gerichtet. Die Umgebung der Kline kann in dieselben Bildbereiche und -positionen eingeteilt werden wie die attischen, dennoch macht die Dekoration einen ungeordneten Eindruck. Manche Details der Darstellung lassen sich nicht mehr beurteilen, da die Oberfläche des Gefäßes angegriffen ist. Die kniende Frau auf der Kline berührt die Tote am Arm (A), mit der anderen schlägt sie sich

³³⁶ Die Ähnlichkeit des Aufbaus dieser Klagereihen in SG II mit dem der geom. Reigen- bzw. Tanzdarstellungen ist auffällig, auch hier werden Figuren mit selbem Geschlecht und selber Haltung nacheinander aufgereiht, vgl. dazu Tölle 1964. Vgl. auch Rombos 1988, die die Klagereihen nicht als solche, sondern unter den Gesten von Tänzern und Klagenden 355ff. im Appendix zu einer in SG II neuen Werkstatt anspricht. Die vielfach verwendete Bezeichnung als „Jünglinge“ und „Mädchen“ läßt sich jedoch auch bei den aufgereihten Klagenden ikonographisch nicht bestätigen.

³³⁷ Man vergleiche die Männerreihen, die sich auf der Gegenseite zur Prothesis befinden (SG II) und keinen ‚Vertreter‘ im Prothesis-Bild haben, sich aber dennoch korrespondierend anschließen. Vgl. auch die omnipräsenten Bewaffneten mit Dipylon-Schild, die Gespanne und die Kriegerreihen.

ihren Kopf (D). Unter der Bahre entsteht ein direkter Kontakt zur Toten durch die kleinen sowohl männlichen als auch weiblichen Figuren, die die Kline berühren, entweder mit einer oder mit beiden Händen. Die kleine männliche Figur am Fußende der Bahre erinnert aufgrund ihrer Position sehr den Kinderfiguren, die in SG I an der Kline nachzuweisen waren³³⁸. Zwischen den Klinenbeinen am Kopfende scheint sogar ein Kleinkind dargestellt worden zu sein. Direkt am Kopfende der Totenbahre (2a) hält eine Klagende der Toten ihre Hand entgegen (B/D). Diejenige am Fußende (3a) sowie die jeweils anschließenden (2b, 3b) schlagen sich mit beiden Händen den Kopf (D/D). Der Bereich über der Toten scheint anderen Gesetzen zu folgen. Hier sind weitere sechs Menschen dargestellt. Vier davon sind etwa normal groß gestaltet. Die Frau und die beiden Männer auf der linken Seite berühren mit der hinteren Hand ihren Kopf (D). Die vordere erheben die beiden linken Figuren weit nach vorn (C); der zweite Mann hat diesen Arm gesenkt. Der Klagende auf der rechten Bildseite ist in eben dieser Weise dargestellt. Zwischen diesen größeren Figuren befinden sich zwei kleinere, die hier fast wie ‚Lückenfüller‘ wirken. Sie unterscheiden sich mit ihren angezogenen Beinen merklich von den anderen: scheinen zu rennen oder zu springen, dem folgt auch ihre Armhaltung: der vordere ist halb erhoben, der hintere gesenkt³³⁹. Neben diesen ‚Springenden‘ ist ein weiteres Detail einzigartig: bei den Frauen im Bereich 2b scheinen zwischen betonter Nase und betontem Kinn Lippen angegeben, so daß der heutige Betrachter einen geöffneten Mund erkennen kann. In dieser Darstellung ist also mit der Klagegestik auch eine Lautäußerung verbunden.

b) Argolis

Auch von argivischer geometrischer Keramik sind klagende Figuren überliefert, alle sind Frauen (**G439**)³⁴⁰. Diese Fragmente werden von mindestens zwei Gefäßen, möglicherweise Krateren, stammen. Die Gestik ist nur in einem Beispiel nahezu vollständig (C. 2564). Diese Frau erhebt beide Arme zum Kopf und hatte die Hände wohl ehemals aufgelegt (D/D). Vor dieser Frau befand sich eine weitere, die sehr wahrscheinlich in derselben Weise gestaltet war, und dies gilt wohl auch für die insgesamt fünf mehr oder weniger in Resten erhaltenen Frauen auf den Fragmenten C. 2551, C. 2563 und C. 2556/2566. Alle waren nach rechts orientiert, vor derjenigen auf C. 2551 befinden sich fünf senkrechte Linien, die sicher mit der Bildgrenze identisch sind. Die Frauenfiguren auf C. 2561 und C. 2562 müssen mit einer vergleichbaren Gestik ausgestattet gewesen sein, denn hier ist die charakteristische Armbeuge erhalten. Die

³³⁸ 2a **G114. G126. G156. G159**; 3a **G126. G154. G159. G201**.

³³⁹ Dieses Motiv der ‚Springtänzer‘ ist von späten attisch-geom. Gefäßen und auch aus dem Argivischen bekannt. Vgl. zu diesen Akrobaten Tölle 1964, 63f.; M. Wegner, Musik und Tanz, ArchHom III U (1968) 165ff.; Fittschen 1969, 21ff.

Frau auf C. 2561 war nach rechts, die beiden anderen auf C. 2562 nach links orientiert. Das Motiv der Klage wurde also auch in der Argolis auf Keramik festgehalten, und man verwendete auch hier die in Attika typische Frauengestik.

Insgesamt hatte also der Gesten-Typus, bei dem sich die Figuren mit beiden Händen den Kopf schlagen, die plakativste Wirkung und war offensichtlich *der* Klagegestus schlechthin, durch den nicht nur die verschiedenen griechischen Gebiete, sondern auch die verschiedenen Kunstepochen verbunden waren (D/D).

c) Paros

Die Halshenkelamphora, die in Parikia in der Hauptnekropole gefunden wurde, orientiert sich sowohl in Form als auch in Dekorationsschema und Figurenstil bis ins Detail an den zeitgleichen attischen Gefäßen (**G164***). Sie wird an das Ende des 8. Jhs. v.Chr. datiert. Auf der Halsvorderseite befindet sich eine Prothesis, auf der Rückseite eine Klagereihe aus Frauen-Figuren, dies ist bei den attischen Halshenkelamphoren obligatorisch. Drei dieser Frauen sind erhalten. Sie sind bekleidet, denn ihre Beine stehen eng zusammen, und sie haben auch die für SG II charakteristische Schleppe. Daher sind auch drei Figuren auf der Vorderseite als Frauen zu deuten. Zwei befinden sich unterhalb der Kline, die dritte hinter dem Kopfend an zweiter Stelle. An beiden Klinienenden befinden sich dagegen Männer, sie tragen, wie im Attischen in SG I und SG II üblich, ‚keine Bekleidung‘.

Demzufolge ist hier auch ein Mann aufgebahrt. Perspektivisch könnte diese Darstellung sogar meinen, daß er *nicht* von einem Leichentuch bedeckt ist. Möglicherweise trägt er einen Helm. Unterhalb der Kline stehen zwei Frauen; dies ist in SG II allerdings selten, und ebenso selten sind sie aufeinander ausgerichtet, so daß die jeweils rechte, die dem Kopfende näher ist, nach links blickt³⁴¹. Diese rechte Frau auf **G164*** berührt die Kline mit beiden Händen (A/A), sie befindet sich unterhalb des Kopfes des Toten. Möglicherweise ist auch die Gestik der linken Frau in ähnlicher Weise zu lesen: entweder berührt sie mit der Linken die Kline, mit der Rechten ihren Kopf (A/D), oder sie hat beide Hände an den Kopf gelegt, wie es in den attischen Darstellung fast ausschließlich der Fall ist (D/D)³⁴².

³⁴⁰ Brustangabe C. 2561, C. 2562 bzw. ein langes Gewand mit einer zusätzlichen Stoffbahn, die von der Taille nach vorn herabhängt C. 2551, C. 2563, C. 2564, C. 2556/2566.

³⁴¹ **G108. G109*. G110. G138*. G162**, das Gros der Frauen unterhalb der Kline sind Kniende. - Die Frauen, die sich in diesem Bereich ‚anblicken‘, knien in SG II: **G118. G119. G130. G131**; alle anderen sind nach rechts zum Kopf des Verstorbenen orientiert. Vgl. auch den Wechsel in der Ausrichtung in diesem Bereich in SG I.

³⁴² Abweichende Details sind hier den verschiedenen Werkstätten zuzuschreiben (vgl. die Hockende/Kniende auf **G150**); im Vergleich zu SG I gestikulieren noch weniger Figuren anders. Diejenige auf **G150** und **G164** passen aufgrund ihrer Position im Bild wiederum zu den Figuren, die in späteren Prothesis-Darstellungen vor dem Gesicht des Toten dargestellt werden (1a), vor allem da an dieser Bildstelle am häufigsten sowohl eine direkte zweihändige als auch eine indirekte einhändige Verbindung zum Aufgebahrten hergestellt wird (vgl. SG I).

Im Prothesis-Bild gibt es schließlich noch drei stehende Figuren. Unmittelbar an den Klinenende steht jeweils ein Mann (2a, 3a), wie es in den knappen Szenen von SG II des öfteren vorkommt; dort halten sie sich mit den Frauen an diesen Positionen in etwa die Waage³⁴³. Sie berühren mit ihren Füßen jedoch nicht den Untergrund, sondern scheinen ‚zu schweben‘. Beide brühren mit einer Hand den Toten bzw. die Kline, die andere hat derjenige am Fußende an seinen Kopf gelegt, während der Mann am Kopfende etwas Außergewöhnliches tut: er hält einen pfeilförmigen Gegenstand an den Kopf des Toten, den er in der Hand hält, dabei hat er sich nach vorn gebeugt³⁴⁴. Man könnte dies Handlung im Zusammenhang mit der Darstellung auf dem Gefäßkörper sehen. Hier wird der Tote auf der Schulter und auf dem Bauch unterhalb der Prothesis-Szene wiederholt. Letzteren umläuft eine Kampfszenerie: links schießen Bogenschützen lange Pfeile auf Männer, die auf der rechten Seite mit Schleudern bewaffnet sind. Eine Besonderheit ist auch die Darstellung auf der Schulter der Amphora: sie wurde mit Weiß aufgesetzt, eine Technik, die auch im Attisch-Spätgeometrischen gelegentlich vorkommt. Hinter dem Mann am Kopfende der Kline (2a)³⁴⁵ steht noch eine Frau (2b). Sie berührt in der geometrischen Gesten-Kombination schlechthin mit beiden Händen den Kopf (D/D).

d) Samos

Im Heraion von Samos wurde ebenfalls ein Gefäß mit einer Prothesis-Darstellung gefunden (G165). Es handelt sich um einen Kantharos, dessen eine Seite ein gerahmtes Bildfeld mit wenigen Figuren verzierte. Der Tote liegt mit getrennten Beinen auf der Kline, seine Füße weisen nach links. Das Leichentuch zieht sich bis über die Enden der Bahre hinab, es ist aber nur durch eine gepunktete Fläche angegeben. Unterhalb der Kline knien zwei nach rechts orientierte Figuren mit getrennten Beinen, mit dieser Darstellungsweise sind die Figuren auf G130 vergleichbar (SG II). Im Vergleich zu den beiden an den Seiten stehenden Bewaffneten könnte es sich durchaus um Frauen handeln, doch ist auch der Tote, soweit er erhalten ist, diesen Figuren sehr ähnlich und auch ohne Attribute dargestellt. Die Gestik der beiden Knienden entspricht dem Typus D/D, denn sie legen beide Hände an den Kopf. An Kopf-

³⁴³ 2a G140 (2.); 3a G122. G133. G137. G140 (2.). G142 (2). G145*. G150 (2.). G157* - In SG I plazierte man nur selten im Prothesis-Bild und kaum direkt an der Bahre (2a G148*; 3a G115*. G129); vgl. zu dieser Prothesis-Szene unten bei den mythologischen Darstellungen, Abschnitt C.

³⁴⁴ Auf diese Weise wird im Geom. selten ein enger Kontakt zum Aufgebahrten hergestellt (Frauen SG I 2a G105. G136. G156; 3a G102*; SG II 2a G145*. G157*, hier auch die erste Frau an 2b; Männer SG I 3a G115*). Dies gilt auch für alle späteren Prothesis-Bilder. In keinem der spätgeom. Beispiele ist diese starke Körperbewegung mit einem Schritt in Richtung des Toten verbunden, wie es in den jüngeren Prothesis-Szenen häufiger der Fall ist. Gleichzeitig berühren diese Figuren den Toten auch oder stellen zumindest eine indirekte Verbindung zu ihm her.

³⁴⁵ Möglicherweise war an seiner Stelle ursprünglich eine Frauen-Figur angelegt, darauf könnten die Bemalungsreste unterhalb seiner Füße und die ‚Schlieren‘ um ihn herum hindeuten. Der ‚Krähenfuß‘ über ihm könnte ein Hand oder ein Zweig gewesen sein.

und Fußende schließt sich direkt jeweils ein Bewaffneter mit Dipylon-Schild, zwei Speeren und Helm an (2a, 3a). Die kurze senkrechte Linie vor ihrem Gesicht könnte einen erhobenen Arm meinen. Das Mittelmotiv dieses samischen Kantharos entspricht also dem Schema der attischen Prothesis-Szenen aus SG II, dagegen scheinen sich mittels der direkt anschließenden Bewaffneten Reminiszenzen an Darstellungen aus SG I fassen zu lassen, denn nur hier befinden sich Figuren dieses Motivs in mittelbarer Nähe zum aufgebahrten Toten.

Von einem weiteren Kantharos ist nur noch sehr wenig erhalten (**G440**). Es könnte sich um eine Klagereihe gehandelt haben, allerdings wäre diese nach links ausgerichtet.

C) Vergleich mit Figuren in nicht-sepulkralen Bildern

In der geometrischen Vasenmalerei läßt sich aus Fundorten und Charakter der Gefäße mit Klagedarstellungen nur ihre sepulkrale Funktion erschließen. Dem widersprechen auch solche Szenen nicht, in denen mythologische Verweise zu vermuten sind, denn die Klage bleibt bei ihnen dennoch ein wesentlicher Bildbestandteil des Bildprogramms. Über die Frage mythologischer Inhalte in den geometrischen Darstellungen allgemein ist viel diskutiert worden³⁴⁶, zu den Szenen mit klagenden Figuren sind den jeweiligen Publikationen jedoch nur wenige Hinweise hierzu zu entnehmen. Auf zwei Gefäßen, vor allem im Vergleich zu den späteren nicht-sepulkralen Szenen mit Klagenden, scheinen mythologische Aspekte angesprochen; hierzu im Folgenden einige Überlegungen.

Besonders auffällig sind die Besonderheiten auf dem Krater **G148** aus SG I³⁴⁷. So trägt der aufgebahrte Tote als einziger seiner Zeit einen Helm. Auf der Kline und vom Leichentuch mit eingeschlossen sind kleine Figuren dargestellt, die ansonsten nicht oft zu finden sind; diejenige am Kopfende hält sogar ihre vordere Hand so über den Mund des Toten, daß man an eine Nahrungsgabe gedacht hat³⁴⁸. Nur in diesem Prothesis-Bild aus SG I befinden sich im Anschluß an das Kopfende der Totenbahre Männerfiguren (Bereich 3), die zudem nicht an der Klage beteiligt sind. Statt dessen sind sie neben der üblichen Bewaffnung der Klagenden aus SG I, Schwert und Dolch, noch mit einem Helm derselben Form versehen, wie ihn der Aufgebahrte trägt. Ungewöhnlich sind die zahlreichen Tierfiguren, die sich zwischen den

³⁴⁶ Zum Verständnis von „mythischer/epischer oder realer Szene“ s. Ahlberg 1971, 288. Vgl. H.P. Isler, Zur Hermeneutik früher griechischer Bilder, in: H.P. Isler - G. Seiterle (Hrsg.), Zur griechischen Kunst, FS H. Bloesch (1973) 34ff.; H. Marwitz, Mythos - Dichtung - Sage, ÖJh 53, 1981/82, 1ff.; T.B.L. Webster, Homer and Attic Geometric Vases, BSA 50, 1955, 38-50; Canciani 1984; Hampe 1952; K. Scheffold, Frühgriechische Sagenbilder (1964); Fittschen 1969; J.M. Carter, The Beginning of Narrative Art in the Geometric Period, BSA 67, 1972, 25-58.

³⁴⁷ Zu den einzelnen Bildbereichen s.o. in den entsprechenden Abschnitten. Vgl. auch Fittschens Argumente gegen die Deutung als Sagenbilder für das Gros der geom. Darstellungen mit Klagenden: Fittschen 1969, 18ff., doch auch die Darstellung auf dem Krater **G148** hält er für ein Lebensbild: ebd. 20; zu den Doppelwesen ebd. 68ff., deren mythische Deutung er S. 75 für **G148** gänzlich ausschließt.

³⁴⁸ Boardman 1966.

Figuren befinden; die meisten von ihnen sind tot³⁴⁹, und sie werden von den Männern an einer Art Schnur gehalten. Ganz am Ende dieser Reihe steht an achter Stelle eine Doppelfigur, hinter ihr ist von der Darstellung nichts mehr erhalten. Man deutet diese Doppelfigur, die nicht nur auf attisch-spätgeometrischen Vasen, sondern auch auf Gefäßen aus anderen griechischen Landschaften zu finden ist³⁵⁰, als die Zwillinge Aktorione-Molione³⁵¹. Obwohl es hierzu Gegenstimmen gibt³⁵², besteht an der absichtsvollen Gestaltung dieser Figur kein Zweifel, außerdem wiederholt sie sich noch zweimal auf diesem Gefäß **G148***³⁵³. Hierin ist also zumindest ein Hinweis auf eine höhere Deutungsebene enthalten³⁵⁴, der in das allgemein gültige Prothesis-Schema dieses Kraters, der ebenfalls der Grabmarkierung diente, eingepaßt wurde.

Ein zweites Gefäß, eine Halshenkelamphora aus SG II, zeigte korrespondierend zum Prothesis-Bild auf der Gegenseite des Halses drei klagende Männer mit Gegenständen (Kranz, zwei Messer, Art Thymiaterion **G103**). Die beiden rechten klagen dabei (D). Aufgrund ihrer Orientierung nach rechts schließen sie sich damit dem am Fußende der Kline an, oder sie verweisen auf einen separaten Vorgang, der nicht zwingend gleichzeitig mit der Klage an der Kline stattgefunden haben muß. Bisher wurde diese Szene weder als mythisch bezeichnet noch mit einer heroisierenden Darstellung in Verbindung gebracht, doch wird hier dem Toten eine außergewöhnliche Aufmerksamkeit geschenkt, denn auch auf der Vorderseite befinden sich offenbar Kränze über seinem Leichnam, und die Frau, die sich am Kopfende um ihn kümmert, ist eine der wenigen, die dabei auf einer Fußbank stehen³⁵⁵. Außerdem dient die

³⁴⁹ Vgl. nur das Kraterfrgt. **G138** (SG II), hier unterhalb der Bahre, aber ohne direkten Bezug zu den klagenden Frauen, sondern über deren Kopf. Dieses Frgt. sowie **G162**, das am ehesten zu einem Gefäß derselben Form gehören wird, fielen durch eben diese im Vergleich zur Kline bedeutend kleiner dargestellten Frauen auf. Dieses unproportionale Größenverhältnis betonte offensichtlich die Wichtigkeit des Mittelmotives bzw. des Toten selbst. Die Vögel sind in diesem Zusammenhang sicher mit einem Opfer während des Bestattungsablaufes oder danach in Verbindung zu bringen, wie das auch für die Tiere auf dem Krater **G148** angenommen werden darf.

³⁵⁰ Vgl. die Aufzählung bei Canciani 1984, 48ff.

³⁵¹ Benennung durch B. Schweitzer, Herakles (1922) 17ff. 107ff.; Hampe 1952, 42ff.; LIMC I 1 (1981) 472ff. s.v. Aktorione (R. Hampe). Vgl. dazu Canciani 1984, 48ff., der aber diese Figur in der Prothesis-Szene nirgends anführt, sondern sie nur „als Teilnehmer an Kampf- und Wagenrennen“ nennt; sie könne „aber auch einzeln dargestellt“ sein.

³⁵² Canciani 1984, 50: „Durch die Einführung des Doppelwesens werden die gegenwartsbezogenen Kampf- und Wagenzugsdarstellungen in die mythische Ebene versetzt.“ Ebenso ebd. 69. Fittschen 68ff. dagegen lehnt jeglichen mythischen Bezug ab und denkt an ein Wesen aus einem allgemeineren, mythisch-religiösen Bereich; skeptisch auch Carter a.O. 51ff.

³⁵³ Möglicherweise ist in dieser Figur, die mehrfach auf dem Gefäß dargestellt ist, auch ein Hinweis auf die mythische Überhöhung des Toten enthalten.

³⁵⁴ Ahlberg 1971, 250ff. - die anderen Bilder sieht Ahlberg als real an. Eines ihrer Argumente dafür ist das Auftreten von Frauen als Tote, den sie könnten keine Helden sein. Fittschen 1969, 18 nennt die Bilder Lebensbilder des 8. Jhs. v.Chr.

³⁵⁵ Vgl. noch **G145** und **G157**, die beide vom selben Maler stammen müssen. Es handelt sich in beiden Fällen um umlaufende Prothesis-Friese, und die Frauen beugen sich sogar zum Toten herab. Aufgrund der Parallele auf **G103** ist man geneigt, eine überhöhende Deutung auch für diese beiden Darstellungen zu vermuten, die dann auch auf die beiden sf. Beispiele zu übertragen wäre, in denen sich die Frauen an derselben Bildposition befinden (2a **S606**. **S609a**).

Darreichung eines Kranzes der Ehrung eines Toten, die nicht alltäglich sein kann, da sie innerhalb der untersuchten Prothesis-Darstellungen nur dieses eine Mal nachzuweisen ist³⁵⁶. Eine einzigartige Darstellung befindet sich auf einer Oinochoe (**Abb. 1**)³⁵⁷. Sie gehört ebenfalls nach SG II und ist nur sehr fragmentarisch erhalten. Ganz rechts befindet sich das Heck eines Schiffes mit Rudern und Steuermann³⁵⁸. Zwei Männer mit Schwert und Dolch sowie zwei Speeren besteigen das Schiff über eine Rampe. Hinter ihnen befinden sich, nun schon auf der rechten Seite des Gefäßes, vier Männer mit Schwert und Dolch, die ihre hintere Hand an die Waffen legen und ihre vordere auf Kopfhöhe erheben (C)³⁵⁹; die Finger sind einzeln angegeben. Mit dieser Gestik entsprechen sie dem Männertypus, der sich bereits in SG I vereinzelt nachweisen ließ³⁶⁰ und der im Schwarz- und Rotfigurigen der Haupttypus der Männer ist. Bereits in dieser geometrischen Szene läßt er sich, sofern die Männer nicht auch das Schiff betreten wollen, als Abschieds- und damit als Klagegeste deuten³⁶¹, denn es schließen sich zwei klagende Frauen an, deren Gestik keinen Zweifel an einer tragischen Begebenheit läßt (D/D)³⁶². Diese Klagegestik ist *die* typische sowohl in SG I als auch in SG II, und sie behält ihre Bedeutung bis zum Ende der Klagedarstellungen auf der griechischen Keramik. Damit verwendete man für die Figuren ‚an Land‘ solche, die man ebenso in den Sepulkralbildern benutzte, und vor allem mit den Frauen muß auch die dieselbe Bedeutung importiert worden sein³⁶³. Somit ist ihre Klage inhaltlich auf jeden Fall mit dem Schiff und seiner Besatzung verbunden, so daß hier eine spezifische Situation mit Grund zum Klagen dargestellt ist³⁶⁴. Man erinnert sich an die Abschiedsszenen der attisch-schwarz- und -rotfigurigen Vasenmalerei, auch in ihnen klingen der Schmerz des Abschiedes und die Angst

³⁵⁶ Zweige werden jedoch des öfteren über den Toten gehalten, sowohl in SG I als auch in SG II.

³⁵⁷ Hobart, University of Tasmania, Classics Mus. 31, wohl aus Attika, stark fragmentiert, rekonstruiert, vielfach ergänzt, H 25,0 cm, SG II, 2. H. 8. Jh. v.Chr., Birdseed-Werkstatt, umlaufend Reste von zwei klagenden Frauen nach rechts (nach Rek. Raum für 1 - 2 mehr), vor ihnen vier Männer nach rechts, vor diesen ein Schiff mit Ruderer(n), das offensichtlich zwei weitere Männer besteigen, R.G. Hood, A Geometric Oinochoe with Ship Scene in Hobart, AJA 71, 1967, 82-87, Taf. 31. 32, 1. 2; ders., Greek Vases in the University of Tasmania. A Short Guide (1964) 14 Nr. 31 Taf. 3; Tölle 1964, Nr. 227; Coldstream 1968, 67 Nr. 8 Taf. 12f. Tölle 1967; Fittschen 1969, Abb. 14; Ahlberg 1971, Abb. 65b; R.G. Hood, Greek Vases of the University of Tasmania, The John Elliott Classics Mus. (1982) 12 Nr. 31 Taf. 2e; Rombos 1988, Nr. 232.

³⁵⁸ Evt. sogar mit Passagieren oder Ruderern unter Deck. Der Fisch unter dem Heck des Schiffes bedeutet wohl allgemein Wasser: Hood 1967, 83 Anm. 8, Zickzack-Linien wurden offensichtlich nicht dafür verwendet.

³⁵⁹ Vgl. dazu Hood 1967, 85. 87 u. Anm. 24.

³⁶⁰ Vgl. vor allem **G437**.

³⁶¹ Sowohl bei ihrem Zurückbleiben als auch bei ihrer eigenen Abreise; in diesem Fall beinhaltet ihre Gestik wohl auch eine Klage um ihr eigenes Schicksal und einen Abschiedsgruß.

³⁶² Insgesamt reicht der anschließende Raum aus, um noch zwei Frauen derselben Gestalt zu rekonstruieren: vgl. Tölle 1967, 18 Abb. 4.

³⁶³ Auch Schiffsdarstellungen sind ein gängiges Motiv innerhalb der gleichzeitigen Vasenmalerei, sowohl mit der Besteigung als auch die Schilderung des Schiffbruchs bzw. der Darstellung Toter - vgl. dazu Tölle 1967, 18ff.

³⁶⁴ Da außerdem die einzelnen Bildbereiche ‚Frauen‘, ‚Männer‘, ‚Schiff mit Aufbrechenden‘ nicht voneinander getrennt sind, sondern sowohl die Gesten übergreifen als auch die Füllmuster sich anpassen, müssen sie zusammengehören, und es ist bemerkenswert, daß bei der Ansicht der Oinochoe von vorn, nach der heute die Ansichtseite festgelegt wird, die klagenden Frauen im Mittelpunkt stehen.

um den Verlust der Personen mit allen absehbaren Konsequenzen an³⁶⁵; das Reisemittel wäre im Fall der geometrischen Darstellung ein Schiff³⁶⁶. Daher ist die Interpretation der Szene als „Klage um Schiffbruch“ von Renate Tölle nicht abwegig³⁶⁷, denn der Szene ist vordergründig nicht abzulesen, wodurch die Klage der Frauen hervorgerufen wurde, wie es in den Prothesis- und Ekphora-Szenen bzw. in den Klagereihen auf expliziter Grabkeramik der Fall ist. Übergeordnet handelt es sich also um einen Abschied³⁶⁸. In diesem oder einem ähnlichen Sinne ist dann vielleicht auch die Gestaltung der Fußtasse **G406** zu deuten, in deren Fries sich zentral ein Reiter befindet, auf welchen die klagenden Männer ausgerichtet sind³⁶⁹. Da das Bildprogramm der Oinochoe in Hobart bisher einzigartig ist (**Abb. 1**), läßt sich die Darstellung zwar nicht zwingend in die geometrische Sepulkral-Ikonographie einzufügen, doch ließe sich in ihr dennoch eine ‚Alltagsszene‘ erkennen. Wollte man sie mythologisch deuten, ließe sich z.B. an die Fahrt nach Troja denken.

Schließlich ist das Prothesis-Bild einer Amphora aus SG II zu nennen, in dem ein Mann am Kopfende der Kline den Toten mit einem pfeilförmigen Gegenstand am Kopf berührt (**G164***)³⁷⁰. Diese Handlung ist einmalig, man könnte sie als einen inhaltlichen Hinweis, beispielsweise auf die Todesursache oder auf eine spezielle Aufbahrungsdarstellung, werten, vor allem wenn man sie im Zusammenhang mit den anderen Szenen auf dem Gefäß, auf

³⁶⁵ Hier sind es vor allem Krieger, die aufbrechen, zu Fuß oder zu Wagen, und in den Bildern verabschiedet werden. Vgl. dazu Kap. V und VI jeweils im Abschnitt C.

³⁶⁶ Vgl. zur Klage um den Auszug von Männern ältere Beispiele wie die sog. Kriegervase, Krater Athen, NM 1426, 12. Jh. v.Chr., A.M. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks* (1967) 30-33. 41 Abb. 10. 11; R. Hampe - E. Simon, *Tausend Jahre Frühgriechische Kunst* (1980) 145 Abb. 223 (Frau ganz links hinter einer der Kriegerreihen, die eine Hand auf ihren Kopf legt - Geste D); Amphora aus Hagia Paraskevi auf Zypern, 14. Jh. v.Chr., A. Furtwängler - G. Loeschke, *Mykenische Vasen* (1886) 29 Abb. 17 (Frau mit erhobenen Armen hinter einem abfahrenden Wagen mit zwei Figuren); evl. auch Krater in Amsterdam, Allard Pierson Mus. 1856, Ahlberg 1971, Abb. 57b dargestellt (Figur hinter einem Zweigespann mit drei Figuren, die ihren vorderen Arm zum Mund oder zumindest zum Gesicht führt); Urne aus Aphrati, *Hesperia* 14, 1945, Taf. 9,1 (Frau hinter einem Mann, die eine Hand auf den Kopf legt); kretische Hydria, aus Kavousi, *AJA* 5, 1901, Taf. 3. 4 sowie *Hesperia* 14, 1945, Taf. 5,2 (Mann auf einem Streitwagen gegenüber drei klagenden Frauen, die mit beiden Händen ihren Kopf berühren D/D).

³⁶⁷ Tölle 1967. Vgl. auch die Überlegungen zur Deutung der Szene von Hood 1967, bes. 85. 87.

³⁶⁸ Vgl. ähnlich auch Fittschen 1969, 57 Anm. 296. Die Klage um einen Unbestatteten und damit um einen ‚unruhigen‘ Toten, wie sie mir Ruth Lindner freundlicherweise vorschlug, ist zu hoch gegriffen. Ebenso scheint mir die Charakterisierung des Toten als Seefahrer bzw. Krieger und auch der Beginn einer See-Ekphora oder Seebestattung unwahrscheinlich, denn die Darstellung befindet sich auf der wenig repräsentativen Gefäßform Oinochoe. Ein Hinweis auf den sozialen Status des Verstorbenen wäre denkbar, doch wäre hier zu überlegen, warum dies zum einen sonst mit keiner anderen Schiffsdarstellung wie auf weitaus repräsentativeren Gefäßen verknüpft ist, zum anderen warum hierfür ein solches ‚Verlierer-Thema‘ verwendet worden sein sollte. Die Fundumstände dieses Gefäßes sind nicht bekannt.

³⁶⁹ Zu dieser Darstellung s.o. B 5 c). Vgl. zur Trennung durch eine bis drei Linien von Einheiten desselben Bildes, die dennoch zusammengehören, in SG I und II (**G126. G151. G202; G304**); hier erfolgten die Trennungen aufgrund der Gegebenheiten der Malflächen allerdings waagrecht. Ob dann auf **G406** eine Anspielung auf seine Todesursache enthalten ist oder nur um einen Gefährten geklagt wird, muß allerdings dennoch offen bleiben. Es ist dann jedoch sehr wahrscheinlich, daß man in den klagenden Männern auf eine bestimmte Art Altersgenossen oder Kampfgefährten des Reiters vermuten darf, wie sie wohl auch in den Kriegerfriesen und dann später in den Bändern von Reitern oder Manteljünglingen mit erhobenem Arm auf den sf. und rf. Lutrophoren zu finden sind, dazu s. Kap. V und VI.

³⁷⁰ Sie stammt aus Paros. - In SG II ist nur noch auf **G140** überhaupt ein Mann am Kopfende der Totenbahre zu finden.

Schulter und Bauch, betrachtet. Dabei beugt sich der Mann auch nach vorn, kommt dem Aufgebahrten jedoch nicht näher, da die ganze Figuren nicht richtig eingepaßt wurde: ihre Füße schweben in der Luft³⁷¹. Mit der anderen Hand faßt diese Mann die Kline an³⁷².

Alle diese Vasenbilder sind im Vergleich zum Gros der spätgeometrischen Sepulkralbilder aufgrund verschiedener Details einzigartig und ungewöhnlich, obwohl die meisten von ihnen denselben kompositionellen Aufbau haben. Dennoch sind die Figuren ebenso abstrahiert und schematisch gezeichnet worden, so daß man auch bei diesen Szenen nicht über Vermutungen zu den dargestellten Personen hinauskommt; wie nahe sich also die Toten bzw. Ausfahrenden und die lebenden Klagenden standen, läßt sich mit Hilfe der Ikonographie nicht bestimmen, so daß auch der Vergleich mit den Sepulkral Szenen entfällt.

D) Synthese

Die attisch-spätgeometrische Vasenmalerei stellte drei Sepulkralthemen dar: die Prothesis, die Ekphora und Klagereihen. Während sich erstere und letztere in beiden Abschnitten SG I und SG II durchgehend halten, sind von der Ausfahrt des Toten insgesamt nur drei Beispiele bekannt, die ausschließlich aus SG I stammen; sie wurde in der Folgezeit offenbar ganz aus dem Szenenrepertoire der Sepulkralkeramik genommen, denn lediglich vom Ende des 6. Jhs. v.Chr. sind drei Beispiele bekannt, die sich auf Exportkeramik befinden³⁷³. Alle geometrischen Grabszenen enthalten nur Klagende, keine Trauernden³⁷⁴. Die untersuchten Darstellungen reichen von ca. 780 bis um 700/690 v.Chr. Den letzten Figuren auf den jüngsten Gefäßen lassen sich schon Züge des frühen protoattischen Malstiles ablesen, doch sind ihre Verbindungen zum geometrischen noch so stark, daß sie mit in dieses Kapitel eingeschlossen wurden; aus dem Protoattischen sind bisher nur äußerst wenige Klagedarstellungen zu verzeichnen³⁷⁵. Auch zwischen SG I und SG II bestehen bezüglich der Gefäßformen und in manchen ikonographischen Merkmalen der Szenen Unterschiede. Die älteren Szenen befinden sich vor allem auf den monumentalen Grabgefäßen, und ihnen ist die Tendenz zu einer großen Figurenmenge gemeinsam. Die kleinen Gefäße entsprechen hierin denen aus SG II, denn dort wurden die Darstellungen weit weniger ausgebreitet, sondern vielmehr auf das Wesentliche konzentriert.

Die Struktur der Sepulkral Szenen ist im Spätgeometrischen bereits festgelegt, sie bleibt bis zu ihrem Ende auf der griechischen Keramik bestehen. Besonders klar zeigen dies die Prothesis-

³⁷¹ Vgl. auch den Mann an 3a.

³⁷² Dazu s.o. 6 c).

³⁷³ Es sind die Kyathoi der Perizoma-Gruppe S201-S203, vgl. dazu Kap. V.

³⁷⁴ Dieses Motiv kommt erst um 540/30 v.Chr. hinzu: auf dem Phormiskos S135 und in der Tafelserie des Exekias S609p; danach kehrt es zudem erst zwischen 510 und 490 wieder. Dazu s.u. Kap. V.

Szenen, in denen, obwohl sie nicht wie in der räumlichen Art der späteren Darstellungen, sondern in die Fläche projiziert komponiert wurden, alle Hauptpositionen wiederzufinden sind: vor dem Gesicht des Toten (1a) sowie am Kopf- und am Fußende der Kline (2a, 3a). Sehr deutlich zeichnet sich bei Prothesis und Ekphora (nur SG I) die Vorliebe für weibliche Figuren ab; erst in SG II sind auch Männer regelmäßig und in größerer Zahl an der Prothesis beteiligt. Sofern in SG II die Klagereihen die einzige figürliche Darstellung auf einem Gefäß bilden, werden Frauen und Männer etwa gleich häufig wiedergegeben, sowohl in Einzel- als auch in Doppelfriesen. Vielfach treten sie jedoch zusammen mit Prothesis-Szenen und ebenso mit der Ekphora auf. In diesen Fällen werden in SG II bevorzugt gereichte Männerfiguren wiedergegeben, während in SG I wieder Frauen in diesen korrespondierenden Friesen dominieren.

In allen spätgeometrischen Sepulkralbildern ist ein festes Repertoire an Gesten sowie ihren Kombinationen verwendet worden, das sich im Vergleich der Szenen untereinander wiederholt. Das Gestenspektrum an sich ist sehr begrenzt. Gleichzeitig läßt sich aber bereits in diesen frühen Darstellungen beobachten, daß die Gestik von der Körperhaltung unabhängig ist und daß sich ihre Verteilung an den Figuren auf den vorderen und hinteren Arm nach der Orientierung zum Toten richtet. Frauen und Mädchen schlagen sich den Kopf (Geste D), berühren den Toten, die Kline oder das Leichentuch (A) oder weisen mit einer Hand auf den Verstorbenen (B). Alle diese Gesten finden sich auch bei den Männer- und Knabenfiguren, doch da man sie, vor allem in SG I, weit weniger häufig in den Szenen und dann meist nur vereinzelt dargestellte, wirken sie nahezu inaktiv; lediglich einige der späten umlaufenden Prothesis-Frieze führen eine größere Anzahl klagender Männer am Fußende der Kline vor, so daß auch sie an der Klage unmittelbar teilhaben. Die hauptsächlich verwandte Gesten-Kombination der weiblichen Figuren ist das beidhändige Schlagen des Kopfes (D/D). Diese Gestik erweist sich nicht nur als das typisch weibliche Klageverhalten bis um 400 v.Chr., sondern man findet es im Geometrischen auch bei keiner eindeutig als männlich charakterisierten Figur. Die Hauptgestik der Männer ist dagegen das Schlagen des Kopfes, während sie den anderen Arm unbeteiligt gesenkt halten (D/x1), doch auch die nach vorn in Richtung des Toten gehaltene Hand begegnet bereits in SG I, so daß man von einer identischen Bedeutung in den späteren Grabbildern, in denen sie die weitaus häufigste Geste der Männer wird, ausgehen kann. Den abstrahierten geometrischen Figuren läßt sich eine feste Zuweisung der Körperseiten zu den Gesten jedoch nicht ablesen, wie sie dann später bei den Männern wichtig ist; hier ist vielmehr die Ausrichtung der Figur auf den Verstorbenen maßgeblich, und dies gilt ebenso für die weiblichen Gestalten.

³⁷⁵ Vgl. dazu Kap. IV.

Die geometrischen Prothesis-Bilder sind aufgrund der Gestik in zwei Bereiche eingeteilt. Einerseits bildet der Raum um das Mittelmotiv eine aktive Zone, in der vor allem der Kontakt zum Toten hergestellt ist und man sich um ihn sorgt. Aber schon die angrenzenden Figuren gehören auch bei den weniger figurenreichen Szenen zum passiven Umfeld, denn hier ist die Gestik geschlechtsspezifisch einheitlich und wird unabhängig von der Figurenanzahl stereotyp wiederholt. Nur im inneren Bereich wechseln damit die Figurenanordnung und die Gestik, vor allem auf den monumentalen Grabgefäßen aus SG I, so daß hierdurch und mit Hilfe der nur hier vorhandenen Kinderdarstellungen jede Szene ihren eigenen Charakter erhält. Sitzende und kniende Figuren sind allgemein mehr ein Mittel, um schmalere Bildbereiche zu füllen. Wiederum nur in den Szenen der Monumentalgefäße scheinen sie im Bereich unterhalb der Kline tatsächlich Individuen zu meinen. In SG II sind sitzende Klagende überhaupt nicht mehr dargestellt worden, und die Knienden wie überhaupt die Figuren der Szenen haben ein flüchtiges, vereinheitlichendes Gepräge, das sich bei allen Werkstätten nachweisen läßt. Es gibt demnach bei der Gestaltung der Klagebilder in beiden Abschnitten des Spätgeometrischen eigene Konventionen. Für die Gestik gilt dies jedoch nicht, denn sie überspannt die gesamte Epoche. Hier stand den Vasenmalern eine Reihe von Gesten zur Verfügung, die an den Figuren kombiniert wurden, um sie an die entsprechende Bildposition anzupassen und um mit ihnen eine bestimmte Aussage zu treffen. Aufgrund ihrer Kombination entstanden Figurenschemata, die in Verbindung mit der summarischen Darstellungsweise der Menschen zu Darstellungskonventionen wurden, um bestimmte Handlungen bei der Totenklage zu symbolisieren. Diese Grundtypen wiederum wurden so verwendet bzw. abgewandelt, daß sie sich in die Gestaltung des Bildes und des gesamten Gefäßes einfügen. Auf diese Weise entsteht die notwendige Verbindung zum Aufgebarhten und gleichzeitig die Einheitlichkeit in den Szenen. Mit verhältnismäßig wenigen Gesten und ihren Kombinationen wird in diesen sepulkralen Bildern die Klage um den Toten ausgedrückt, doch sind sie in einem so hohen Maße aussagefähig, daß dieses geringe Spektrum ausreicht, um alle nötigen Handlungen zu verbildlichen. In den Klagezeilen wiederholte man formelhaft dieselbe Figur und erzielte damit eine intensivere Bildwirkung. Mehr als in den schwarzfigurigen und späteren Sepulkralbildern sind im Geometrischen die Gesten-Kombinationen als feste Einheiten zu betrachten, erst später scheint mittels verschiedener Einzelheiten in der Gestaltung von Figuren sowie der Arm- und Handhaltungen die Betonung mehr auf den Gesten als auf dem Gesamtbild der Figur zu liegen. Bemerkenswert ist, daß die Klagegesten und ihre Kombinationen schon mit dem Beginn der geometrischen Prothesis-Darstellungen vorhanden sind und ab diesem Zeitpunkt kontinuierlich verwendet werden; daß es sich vor allem bei den Figurentypen ohne irgendeinen Bezug zum Toten aber gleichzeitig um Versatzstücke handelt, wird aus den Figurenreihen deutlich.

Nur wenig läßt sich den Klagebildern in Bezug auf den Mythos abgewinnen. Sollten in den einzelnen Besonderheiten tatsächlich Hinweise auf den mythischen oder heroischen Bereich enthalten sein, werden die Toten in den Prothesis-Szenen an sich nicht anders behandelt als in der großen Zahl der anderen Aufbahrungsbilder, welche damit ‚normal Sterblichen‘ gelten würden, sowohl in SG I als auch in SG II. Lediglich die wenigen Hinweise hätten dann ausgereicht, um eine andere Sphäre anzugeben. Dennoch lassen sich die Personen dieser Szenen weder benennen noch ihre Beziehung zu den Verstorbenen näher bestimmen, das gilt auch für diejenigen in der Abschiedsszene (G103). Daher erbringen sie für die Deutung der anderen Klagebilder keinen Zugewinn. Auch läßt sich keine feste Verbindung zwischen Gestik, Darstellungsweise einer Figur und einer festen Position im Bild weder in SG I noch in SG II nachweisen; Ähnlichkeiten zwischen Szenen vom selben Maler oder aus derselben Werkstatt sind dagegen vielfach vorhanden. Die Gleichförmigkeit der überwiegenden Mehrheit der Figuren macht auch deutlich, daß es nicht im Sinne des Malers und des Betrachters gelegen haben kann, innerhalb dieser Masse an Anwesenden regelmäßig bestimmte Personen herauszustellen und zu individualisieren; aber auch in den abwechslungsreicher gestalteten Klinen-Umkreisen gibt es keine Gesetzmäßigkeiten, die mit einer solchen Absicht zu verbinden wären. Vielmehr muten lediglich die Bildzentren der Prothesis-Darstellungen auf den monumentalen Gefäßen aus SG I jeweils neu und einmalig an. Ein einziges Motiv scheint jedoch mit einer ganz eigenen Bedeutung hinterlegt: die Frauen am Kopfende der Kline, die sich um den Toten kümmern und dabei auf einer Art Fußbank stehen (G103*. G145*. G157*)³⁷⁶. Dieses Motiv wiederholt sich im Schwarzfigurigen, dort läßt es sich mit dem Blick auf die rotfigurigen Prothesis-Darstellungen der 1. Hälfte des 5. Jhs. mit Ammenfiguren oder zumindest mit älteren Frauen verbinden³⁷⁷. Diese Motiv scheint also nur ‚bei Bedarf‘ verwendet worden zu sein.

Dennoch wird man in diesen Sepulkraldarstellungen ein gewisses Abbild der Lebenswirklichkeit vermuten dürfen, und die Beispiele aus anderen griechischen Gebieten belegen, daß die Klage am Toten allen Griechen gemeinsam oder zumindest bekannt war³⁷⁸. Die Maler verwendeten neben der kanonischen Ikonographie der Szenen feste Figurenmuster, um bestimmte Sachverhalte und Handlungen auszudrücken, wie das Klagen mit dem Schlagen des Kopfes (D), die Zuwendung durch Berühren (A) bzw. das Erheben der Hand in Richtung des Toten (B) und das Grüßen und Abschiednehmen durch die erhobene Hand (C). Verstorbene beiderlei Geschlechts werden in dieser Weise begleitet, und ebenso gehören zu

³⁷⁶ Die letzteren beiden müssen vom selben Vasenmaler stammen.

³⁷⁷ Dazu s. Kap. V.

³⁷⁸ Vgl. auch Reiner 1938, 36. Die Gefäße mit diesen Themen waren vermutlich auch mit dem Bestattungsablauf verbunden, auch wenn die Kantharoi auf Samos im Hera-Heiligtum gefunden wurden (G165. W440), eine

jeder Darstellung eines Toten begleitende aufgereichte Klagende, die entweder direkt zum dargestellten Ereignis gehören oder auf einen eigenständigen Teil des Bestattungsablaufes verweisen. In jedem Fall wird das Erleben der Klage für den Betrachter intensiver, und je mehr klagende Figuren dargestellt sind, um so mehr möchte man an eine Ausweitung auf Personenkreise aus der Lebenswelt des Verstorbenen schließen, vor allem wenn sich die Männer der Klagereihen mit Waffen präsentieren.

Tatsache, die ebenso von attischen Gefäßen bekannt ist: die Fragte. G105, G106, G107, G112, G402, G403, G404 und G405 stammen von der Athener Akropolis.

IV. Die protoattische Vasenmalerei

Das 7. Jh. v.Chr. liefert bis zum Beginn der schwarzfigurigen Darstellungen bisher nur eine sehr geringe Anzahl sepulkraler Darstellungen mit klagenden Figuren. Ihre Herkunft ist ausnahmslos athenisch bzw. attisch. Die Grabgefäße stammen vor allem aus dem Mittelprotoattischen, also aus dem 2. Viertel des 7. Jhs. v.Chr. Frühprotoattisch, zwischen ca. 700 und 675 v.Chr., sind nur wenige Stücke zu datieren¹. Insgesamt konnten 13 sepulkrale Gefäße bzw. deren Fragmente einbezogen werden (**P101-P103. P201-P209. P301**). Einige der Scherben lassen anhand der Figurenreste Klagende vermuten, doch fehlt die Gestik, um dies eindeutig zu belegen (**P201. P202. P204. P207**).

A) Bildthemen und Gefäßformen

Auch in der protoattischen Vasenmalerei werden klagende Figuren bei der Prothesis (**P101-P103**) und in Klagereihen wiedergegeben (**P203. P208. P209.** vermutlich **P205. P206**)². Eine Kombination dieser beiden Szenen auf demselben Gefäß, wie sie das Spätgeometrische vorgeführt hat und wie sie sich später in ähnlicher Form wiederholen wird, läßt sich im 7. Jh. nicht nachweisen; daß eine solche Verteilung jedoch Verwendung fand, belegen die Fragmente der Amphora **P301**³. Die Ekphora ist auf der Keramik bisher nicht mit Sicherheit überliefert, doch finden sich auf den eben genannten Fragmenten von **P301** Anklänge an dieses Thema. Dagegen ist die Ausfahrt vom sog. Tonwagen aus Vari bekannt⁴.

Das Spektrum an Gefäßformen, die mit klagenden Figuren bemalt sind, ist im Protoattischen weitaus geringer als in den Zeiten davor und danach. Durch den Krater **P208**⁵, die Kanne **P102** und die Hydria **P206** sind große Gefäße belegt⁶, doch gewinnen jetzt die kleineren, vor allem die Becher mit hochgezogenem Henkel an Bedeutung (**P101. P103. P203. P209.** vgl. auch **P204**). Diese Form wurde bereits gegen Ende von SG II eingeführt und mit einer umlaufenden Reihe klagender Frauen verziert (vgl. **G314**)⁷. Mit solchen aufgereihten

¹ Zur Einteilung des Protoattischen in eine frühe, mittlere und späte Phase vgl. Boardman 1998, 88ff.

² Auch für die Frgte. **P201, P202, P204** und **P207** ist von der ehemaligen Darstellung einer Klagereihe auszugehen, doch ist hier weder von der Szene noch von der Gestik genügend erhalten, um eine endgültige Aussage zu treffen.

³ Man vergleiche hier auch die Halsfrgte. **P202, P205** und **P207**, doch ist eine solche Kombination nicht zwingend: **P206**.

⁴ Athen, NM 26747, aus Vari, Attika, 1. H. 7. Jh. v.Chr., Hampe 1960, 73f. Abb. 46; J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika (1988) 456f. Abb. 572-574 (hier ins 6. Jh. datiert); Xagorari 1996, Kat. 17 Taf. 14; I. Zervoudaki, ADelt 53, 1998, B1 Taf. 5 - hier **Abb. 2**. Insgesamt nimmt jetzt die Zahl der klagenden Terrakottafiguren bedeutend zu. Bereits aus der spätgeom. Zeit sind einige überliefert, am Ende des 7. Jhs. v.Chr. scheint jedoch das Interesse an ihnen verlorengegangen zu sein. Ebenso erscheinen bis zur Mitte dieses Jahrhunderts häufig klagende Figuren auf Gefäßhenkeln oder -rändern, ein Phänomen, das ebenfalls auf das 7. Jh. v.Chr. beschränkt bleibt.

⁵ Vgl. die beiden Kratere ähnlicher Form **G306** und **G308**, ebenso zur Einbindung der Klagenden ins Bildprogramm.

⁶ Ersterer ist ca. 60 cm, die anderen beiden 52 cm hoch.

⁷ An diesem Becher besteht die Verbindung zwischen Henkel und Gefäßkörper nur aus einem Steg. Auf der Biegung des Henkels sitzt jedoch bereits eine klagende Figur.

Klagenden werden die Becher auch in der protoattischen Malerei geschmückt (**P203. P209.** sehr wahrscheinlich auch ehem. **P204**), daneben erscheint auf ihnen aber auch die Prothesis (**P101. P103**). Fast alle diese Becher tragen eine plastische klagende Frauenfigur auf dem Henkel, die aufgrund von dessen hochgezogener Form darauf sitzt⁸. Schließlich ist für die Halsfragmente **P205** und **P207** die Zugehörigkeit zu Amphoren wahrscheinlich, während **P201** und **P202** unbestimmt bleiben müssen. In diesen letzten vier Fällen ließe sich eine Kombination mit einem weiteren sepulkralen Thema auf dem Bauch bzw. dem Hals (**P201**) des Gefäßes vermuten. Sofern der Kontext der protoattischen Gefäße und Fragmente bekannt ist, stammen sie vor allem aus den sog. Opferrinnen⁹, doch ebenso aus Aufschüttungen über bzw. zwischen Gräbern. Gelegentlich handelt es sich auch um Streufunde¹⁰. Aufgrund ihrer Größe wird außer dem Krater **P208** keines dieser Gefäß als Grabmarkierung gedient haben¹¹.

B) Bild- und Figurenanalyse

Im Protoattischen sind die klagenden Figuren, auf den erhaltenen Gefäßen und Fragmenten nahezu ausschließlich Frauen, groß und wirken voluminös und im Vergleich zum Geometrischen lebendig. Dieser Eindruck wird mit Farbaufträgen¹², ausgesparten Einzelformen und Binnenzeichnungen erreicht¹³. Gleichzeitig sind die Figuren auch prominenter in die Gefäßtektonik und in die Syntax der Verzierung eingebunden, und dies verändert sich bis zum Ende von Klage- und Trauerdarstellungen auf der griechischen

⁸ Auf den hier zu besprechenden Bechern sind sie jedoch nur teilweise erhalten. Solche Frauen sitzen auch auf Bechern ohne Szenen aus dem Totenkult, z.B. Athen, Kerameikos-Mus. 73, Ker. VI 2, Taf. 10. Nur der Becher **P209** trägt keine Figur, zudem weicht er auch in der Henkelgestaltung ab.

⁹ Solche Rinnen wurden gleichzeitig mit der Bestattung und nur einmalig benutzt; dies ergibt sich aus der Bedeckung von Grab und Rinne durch denselben Estrich: Ker. VI 2, 88. Vgl. allgemein Ker. VI 2, 87f.; S. Houby-Nielsen, *The Archaeology of Ideology in the Kerameikos. New Interpretations of the „Opferrinnen“*, in: R. Hägg (Hrsg.), *The Role of Religion in the Early Greek Polis, Proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult, Swedish Institute at Athens, 16.-18.10. 1992 (1996)* 41-54; E. Kistler, *Die „Opferrinnen“-Zeremonie. Bankettideologie am Grab, Orientalisierung und Formierung einer Adelsgesellschaft in Athen (1998)*. Hieraus ergibt sich eine andere Funktion dieser Keramik im Grabbau: die spätgeom. Sepulkralgefäße dienten vor allem der oberirdischen Repräsentation bzw. als Urne, kleinere Behältnisse waren Beigaben.

¹⁰ Das Frgt. **P202** stammt von der Athener Akropolis, doch da auch der am vollständigsten erhaltenen Frau die Gestik fehlt, läßt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen, ob es sich ehemals um klagende Figuren handelte. Vgl. aber die geom. Funde aus Heiligtümern, so von der Akropolis Athen (**G105. G106. G107. G112. G402. G403. G404. G405**) und aus dem Heraion von Samos (**G165. G440**).

¹¹ Zu diesem Krater, der aus dem Kunsthandel stammt, vgl. ausführlich Hampe 1960. Daß eine derartige Praxis noch üblich war, belegen zwei zeitgleiche Kratere aus dem Kerameikos, deren Rand mit zwei plastischen klagenden Frauen verziert ist. Sie standen auf dem Grabbau k: Ker. VI 2, Taf. 80.

¹² Zur Farbigekeit im Protoatt. vgl. S.P. Morris, *The Black and the White Style. Athens and Aigina in the Orientalizing Period (1984)* bes. 26f. Die Kanne **P102** bildet in ihrer Technik und Farbigekeit jedoch eine Ausnahme. Der weiße Überzug, auf den die Figuren gemalt wurden, bedingt die teilweise sehr schlechte Erhaltung der Farbaufträge. Diese weiße Schicht ist jedoch allen hier zu untersuchenden protoatt. Gefäßen und Frgten. eigen (vgl. auch **G406** u. **G407**), und auch andere Grabkeramiken dieser Zeit, die nicht mit Klagenden verziert sind, weisen eine solche Grundierung auf, z.B. Ker. VI 2, passim (z.B. Thymiateria, Schalen, Becher, Terrakotten).

¹³ Am häufigsten werden die Flächen auf der Kleidung mit Punkt- oder Schuppenmuster versehen. Dazu kommen ornamentale und auch figürliche Verzierungen. Mit diesen Mitteln können besonders Bekleidung und Tücher als abwechslungsreich, vielschichtig und reich gemustert dargestellt werden.

Grabkeramik um 400 v.Chr. nicht mehr. Dennoch lassen sich zwei Tendenzen in der Gestaltungsweise der protoattischen Figuren erkennen, die nicht chronologisch bedingt, sondern eher maler- bzw. werkstattabhängig sind. Zum einen sind sie einfach gestaltet: darin scheinen sie der älteren Tradition verhaftet zu sein und wiederholen stereotyp dieselben Formen (**P204. P205. P206*. P207. P209**)¹⁴. Demzufolge muß man diese Frauenfiguren in ihrer Ansichtigkeit wie die spätgeometrischen betrachten, und wie dort ist bei ihnen kaum zwischen Arm und Hand differenziert worden. Zum anderen wurden Figuren sehr aufwendig mit großen farbigen bzw. verzierten Flächen dargestellt, so daß der Eindruck reicher Kleidung und besonderer Betonung der Personen entsteht (**P101. P102*. P103. P203. P301***)¹⁵. Hier gleicht nach der Bekleidung keine Frau der anderen. Bei dieser Darstellungsform eröffnet die Art des Armansatzes die Möglichkeit, die Körperseiten eindeutig zu unterscheiden und die Figurenperspektive als Profilansicht zu bestimmen. Damit wirken die Gesten und die Figuren selbst räumlicher. Zudem werden verschiedene Haltungen der Finger wiedergegeben, so daß die Gesten differenzierter werden. Die Frauenfiguren in den erhaltenen Prothesis-Szenen sind von dieser komplexeren Art, während bei den Klagereihen beide Gestaltungsweisen vorkommen. Die beiden Bildthemen selbst entsprechen sich jedoch in ihrer Wiedergabe typologisch, unabhängig von der Charakteristik der Figuren, sowohl werkstatt- als auch malerübergreifend; dies läßt sich trotz der derzeit nur wenigen Beispiele mit Sicherheit sagen. Bei den Prothesis-Bildern läßt sich die typologische Verbindung zu späteren Darstellungen klar erkennen, bei den Klagereihen beginnt dies bereits im Geometrischen.

1. Vorbemerkungen

a) *Geschlechtsbestimmung und Kleidung*

Die menschlichen Figuren der protoattischen Klagebilder sind eindeutig nach ihrem Geschlecht zu unterscheiden. Primär lassen sich die Männer anhand der Angabe eines Bartes (**P101*. P103**)¹⁶ und der dunkleren Hautfarbe bestimmten (**P102***). Eine Zuweisung an die Geschlechter kann weiterhin auch mittels der Bekleidung bzw. ihrer Form vorgenommen werden. Die Frauen tragen über ihrem oft gegürteten Gewand, das sowohl einfach (**P204.**

¹⁴ Auf **P208** ist dies weniger prägnant.

¹⁵ Man vergleiche auch die Frauendarstellung auf dem unter C) besprochenen Krater sowie die etwas einfacher gestalteten Frauenfiguren auf **P201** und **P202**. Ob es sich hier um eine soziale Differenzierung oder um den Wunsch des Malers, eine prächtige Tracht zu zeigen, handelt, muß offen bleiben. **P101, P103** und **P203** stammen aus derselben Opferrinne, zu deren Inhalt vgl. Ker. VI 2, ab Kat. 21 läßt sich aufgrund der Herkunft der Gefäße an sozial höhergestellte Personen denken, so daß sich auch hieraus die aufwendige Bemalung der Gefäße erklären könnte (sowohl nach dem Aufwand als auch nach den Dargestellten).

¹⁶ Die Männer auf **P301** tragen wahrscheinlich keine Bärte. Ihre und die Gesichtsgestaltung der Figur auf dem Halsfrgt. dieser Amphora sind identisch, sie erinnert an die spätgeom. Darstellungs-konvention. Vgl. auch den Mann auf der Kykladen-Amphora Delos XVII, Taf. 8, Bb1.

P205. P206*. P207. P209) als auch gemustert sein kann (**P101. P103. P202. P203**; s.o.)¹⁷, einen Mantel, der im Rücken oder vorn und hinten herabfällt und sie auf diese Weise einhüllt (**P101. P103. P201. P203. P209. P301**)¹⁸. Den Männern ist eine Tracht eigen, die sich in ihrer Form deutlich von der der Frauen unterscheidet und die sie nicht als Krieger charakterisiert (**P301***)¹⁹: die langen gemusterten Gewänder sind ebenfalls mit einem Mantel kombiniert, der über beide Schultern herabhängt. Er setzt sich jedoch, anders als bei den Frauen, aus zwei langen Stoffbahnen mit Mustern und Fransen zusammen²⁰. Im Protoattischen treten damit erstmalig vollständig bekleidete Männer auf, die keine Toten oder Wagenlenker darstellen²¹.

b) Altersbestimmung und Frisur

Verschieden große Figuren innerhalb derselben Klageszene, wie sie sowohl im Spätgeometrischen als auch in den folgenden Kunstepochen in den Sepulkralbildern auftreten, sind im Protoattischen nicht zu finden. Auch haben die Figuren untereinander keinen Kontakt, den man als Hinweis auf eine engere Beziehung zwischen den Personen deuten könnte. Damit fehlen in den protoattischen Klagebildern die Kinder²². In manchen Bildern tragen alle Frauenfiguren dieselbe Kleidung (**P202. P203. P205. P206*. P208. P209**)²³, in anderen unterscheiden sie sich durch deren Gestaltung voneinander (**P101*. P102*. P103**)²⁴. Dieses Merkmal läßt sich aber nicht als Beleg für eine Altersunterscheidung heranziehen, denn es wären dann zu viele Altersstufen dargestellt. Dies wäre auch aufgrund des Befundes der vorhergehenden und nachfolgenden Bilder mit Klagenden und Trauernden sehr unwahrscheinlich. Außerdem sind bisher insgesamt zu wenige Szenen dieser Art bekannt. Auffällig ist jedoch, daß es sich bei diesen letztgenannten ausschließlich um Prothesis-

¹⁷ Bei den Frauen schwingt das Gewand gelegentlich in ähnlicher Weise nach hinten aus wie im Spätgeom. (**P202. P204. P205. P206. P207**).

¹⁸ Die Bekleidung der Frauen auf **P208** ist schwer zu deuten. Sie sind vollständig in ihr Gewand gehüllt, sogar der Kopf und die Füße sind bedeckt, so daß nur das Gesicht und ein erhobener Arm sichtbar sind. Diese Frauen könnten auch als Sitzende dargestellt sein: CVA Mainz (1) 27.

¹⁹ Die Männer auf **P101-P103** sind die aufgebahrten und bedeckten Toten; letzteres bleibt bis zum Ende der Prothesis-Darstellungen für die Verstorbenen charakteristisch.

²⁰ Eine ähnlich Bekleidung trägt ein Mann auf der Amphora New York, MMA 21.88.18, um 700 v.Chr., Hampe 1960, 42 Abb. 25 (Passas-M.); Boardman 1998, 101 Abb. 196; CVA New York, MMA (5) 66 Taf. 41,2. Sein Mantel ist mit verschiedenen Ornamenten sowie mit Quasten verziert. Das Geschlecht der Figur ist hier deutlich durch das Schwert bezeichnet. Auf den Fragten. von **P301** wurden bei der Auffindung Reste von weißer und roter Farbe festgestellt: K. Kourouniotis, *AEphem* 1911, 249. Allerdings ist diesem Hinweis nicht zu entnehmen, wo sie sich befanden.

²¹ Vgl. aber die 'Jünglinge' mit den kurzen gemusterten Schurzen im Spätgeom. Die Position der protoatt. klagenden Männer zwischen Gespannen leitet sich sicher von der spätgeom. Tradition her. Vgl. hierzu die Gespann- bzw. Kriegerreihen unterhalb der Hauptszenen auf den spätgeom. Gefäßen.

²² Die einzige mir bekannte Ausnahme bildet die sehr kleine Figur, die auf dem Leichentuch der Ekphora-Gruppe aus Ton liegt: Athen, NM 26747, aus Vari, Attika, 1. H. 7. Jh. v.Chr., Hampe 1960, 73f. Abb. 46; J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika* (1988) 456f. Abb. 572-574; Xagorari 1996, Kat. 17 Taf. 14; I. Zervoudaki, *ADelt* 53, 1998, B1 Taf. 5 - hier **Abb. 2**. In ihr ist sicher ein Kleinkind zu erkennen; sein Geschlecht läßt sich jedoch nicht bestimmen.

²³ Dasselbe galt vermutlich auch für **P207**.

Darstellungen handelt. Für die Männerfiguren wurde eine Möglichkeit genutzt, die in späteren Vasenbildern allgemein kanonisch wird: die Angabe des Bartes zur Kennzeichnung eines Mannes im fortgeschrittenen Alter. Sie ist in den protoattischen Prothesis-Szenen bei den Aufgebahrten zu finden (**P101**, **P103**)²⁵. Daneben ist ein Toter ohne Bart wiedergegeben (**P102**), er ist allein durch die dunklere Hautfarbe als männlich gekennzeichnet; damit ist er wohl als Jüngling zu verstehen²⁶.

2. Prothesis

Die Aufbahrung ist in der protoattischen Vasenmalerei bisher dreimal nachgewiesen (**P101-P103**)²⁷. Sie wurde auf anderen und meist bedeutend kleineren Gefäßen wiedergegeben als im Spätgeometrischen. In allen drei Fällen umschließt die Szene das gesamte Gefäß, es gibt also keine Gegenseite mit weiteren Figuren. Die Komposition der Szene ist die bereits bekannte: der Tote befindet sich im Zentrum, und die Anwesenden sind auf ihn ausgerichtet, so daß der Blick zum Mittelpunkt der Szene hingeführt wird. Alle drei Gefäße stammen aus Opferrinnen, **P101** und **P103** sogar aus derselben, und sie wurden alle drei eigens für die Verwendung im Grabzusammenhang hergestellt²⁸. Damit waren die Prothesis-Bilder für die Teilnehmer an der Bestattung zumindest einige Zeit sichtbar.

a) Der aufgebahrte Leichnam

Alle drei aufgebahrten Männer sind im Zentrum des Bildes dargestellt und mit den Füßen nach links ausgerichtet. Derjenige auf der Kanne **P102*** ist bartlos, die auf den Bechern **P101*** und **P103** bärtig. Im Kannenbild ist ein Kissen unter den Kopf des Verstorbenen geschoben, durch welches dieser angehoben und in eine schräge Stellung gebracht wird. Auf **P101** und **P103** ist kein Kissen zu erkennen, dieser Bereich wird von den Figuren am Kopfende verdeckt; man kann es jedoch aufgrund der Kopfhaltung des Toten ohne Weiteres annehmen. Ein interessantes Detail ist die Gestaltung des Auges auf **P103**: es ist durch eine horizontal

²⁴ Vgl. auch das Frgt. **P201**: hier trugen die aufgereihten Figuren, sehr wahrscheinlich Frauen, wenigstens zwei verschieden gestaltete Trachten.

²⁵ Vgl. auch den bärtigen Klagenden (?) der Kyladen-Amphora aus Delos (Delos XVII, Taf. 8, Bb1).

²⁶ Auch Kübler spricht von *dem* Toten: Ker. VI 2, 457f. Die männlichen Figuren auf dem Gefäßkörper von **P301**, sowohl diejenigen zu Fuß als auch der Wagenlenker, sind am ehesten ebenfalls als unbärtig zu betrachten, da sich ihre Gesichtsgestaltung aus der spätgeom. Tradition ableitet (vgl. die Frauenfigur auf dem zugehörigen Halsfrgt.).

²⁷ Abgesehen von den Szenen, deren Figuren noch so stark in spätgeom. Tradition stehen, daß ich sie dort einbezogen habe (**G124**, **G146**). Siurla-Theodoridou 1989, 199 nennt insgesamt „sechs frühattische Prothesis-Bilder“, vgl. ihren Katalog 1 A 442f., doch sind m.E. drei ihrer Beispiele fälschlicherweise aufgenommen. So halte ich die Deutung der unter Nr. 4 aufgeführten Frgte. eines Kraterständers als eine Aufbahrung für unwahrscheinlich: Ständer vor Krater C, Mainz, Univ. 155, Hampe 1960, 24 Taf. 22,6; CVA Mainz (1) Taf. 24,9. Auch ihre Nr. 5 und 6 zeigen keine Prothesis bzw. sind nicht in die protoatt. Zeit, sondern ins frühe Sf. zu datieren.

²⁸ Belege hierfür sind die weiße Grundierung und der mit dem Gefäßkörper verbundene Henkel. Vgl. auch Ker. VI 2, 88.

hindurchlaufende Linie geschlossen wiedergegeben, ein Merkmal, das ab den frühen schwarzfigurigen Prothesis-Darstellungen bis zu deren Ende um 400 v.Chr. kanonisch bleibt²⁹. Auch die Verhüllung des toten Körpers mit dem Leichentuch, das nur den Kopf freiläßt, bleibt bis dahin charakteristisch.

b) Die Figuren

Szenenaufbau

In allen drei protoattischen Prothesis-Darstellungen befinden sich ausschließlich stehende Frauen. Es wurden weder Figuren auf noch im Bereich unterhalb der Kline dargestellt, wie es im Spätgeometrischen der Fall war. Vielmehr sind die Umstehenden jetzt so weit an den Toten herangerückt, daß sie den gesamten Klinenbereich überschneiden und so den größten Teil der Kline verdecken; der Kopfbereich und vor allem das Haupt des Toten bleiben aber für den Betrachter sichtbar. Diese Figurenverteilung im Bild ist eine Neuerung, die bis ans Ende der klassischen Aufbahrungsszenen bestimmend bleibt³⁰.

In den drei Szenen sind verhältnismäßig viele Klagende anwesend (**P101 (mind. 9)***, **P102 (Reste von 14)***³¹, **P103 (7)**). Sie stehen eng hintereinander und sind alle auf den Toten ausgerichtet. Es lassen sich dieselben Bildpositionen herausarbeiten, wie sie ähnlich schon im Spätgeometrischen beobachtet werden konnten und wie sie dann vor allem in den späteren Aufbahrungsbildern feste strukturelle Bestandteile der Darstellung sind³²; und sie sind in allen protoattischen Aufbahrungsbildern besetzt (Pos. 1a, 1b, 2a, 2b, 3a, 3b)³³. Im Gegensatz zu den geometrischen Prothesis-Szenen entsteht nun durch die Frauenfiguren, die in allen Szenen die Totenbahre überschneiden (Position 1), ein Eindruck von Perspektive. Besonders intensiv ist er auf der Kanne **P102**, da hier auch hinter der Kline Frauenfiguren zu stehen scheinen; von ihnen ist jedoch nur der untere oder obere Figurenbereich ausgeführt worden. Fast alle Frauen

²⁹ Eine Ausnahme stellt nur die Prothesis-Tafel eines Serienpinax in Boston dar: **S610a**, um 600 v.Chr.

³⁰ Ausnahmen hiervon bilden dieser frühsf. Pinax **S610a** und vier spätsf. Skyphoi **S124**, **S126**, **S127**, **S128**; letztere fallen sowohl durch ihre Komposition als auch durch den Figurenstil auf, s. Kap. V. Im Wgr. werden sowohl die Anzahl der dargestellten Figuren als auch ihre Dichte an der Bahre geringer, Kap. VII. Die geom. Prothesis-Bilder scheinen die Darstellung der Figuren *vor* bzw. *hinter* der Kline zwar auch zu kennen, doch wird sie kaum als gestalterisches Mittel für Räumlichkeit eingesetzt (SG I **G115**, SG II **G109**), s. Kap. III. Gleichzeitig wird ab dem Protoatt. das Ausbreiten der Figuren in die Fläche und das Vermeiden jeglicher Überschneidung, wie es im Spätgeom. üblich war, nicht weiter fortgesetzt.

³¹ Darin sind Figuren eingeschlossen, die hinter der Bahre zu stehen scheinen. Von ihnen sind aber nur die Unterkörper, nicht aber die Köpfe gezeichnet worden. Vgl. dazu im Detail Ker. VI 2, 457f.

³² Zu den Positionen innerhalb der Prothesis-Szenen vgl. ausführlich in der Einführung, Kap. I, sowie **Taf. II**.

³³ Mit der Position am Fußende der Kline (3a) ist keine der Frauenfiguren sicher zu verbinden. Auf **P101** handelt es sich am wahrscheinlichsten um die Figur, deren Kleidung mit einer klagenden Frau verziert wurde, vgl. auch die Rekonstruktion Ker. VI 2, Taf. 15, doch ist von ihrem Oberkörper und ihrer Gestik nichts erhalten geblieben. Auf der Kanne **P102** war es vermutlich entweder die vierte oder fünfte vom linken Bildrand aus gezählt, vgl. Ker. VI 2, 457 sowie Ker. VI 2,1 Farbtaf., die starke Zerschabung und die kaum erhaltene Bemalung ermöglichen jedoch keine sichere Bestimmung; von der Gestik ist auch hier nichts erhalten. Anhand der Frgte. von **P103** läßt sich über die Frau an dieser Position gar nichts sagen; daß hier eine Frau steht, läßt sich zwar der Beschreibung entnehmen (Ker. VI 2, 434), mittels der abgebildeten Frgte. jedoch nicht verifizieren.

sind gleich groß, und nur die beiden, die auf der Kanne **P102** vor dem Gesicht des Toten und am Kopfende der Kline stehen (Positionen 1a u. 2a), sind offensichtlich etwas größer gestaltet³⁴. Sofern Füße dargestellt bzw. erhalten sind, stehen sie mit etwas Abstand hintereinander; eine Deutung als Schreiten kommt hier jedoch nicht in Frage³⁵. Nur auf der Kanne **P102** scheinen vier oder fünf Frauen ihren Kopf zum Toten herab zu neigen, die beiden größeren gehören zu ihnen; alle anderen Frauen stehen gerade.

Die Gestik

Von der Gestik der Klagenden auf der Kanne **P102*** ist fast nichts mehr erhalten³⁶. Auf den beiden Bechern **P101*** und **P103** ist sie, soweit noch vorhanden, sehr einheitlich, ja geradezu monoton. Diesbezüglich stimmen **P101** und **P103** sogar fast gänzlich überein - sie sind sehr wahrscheinlich vom selben Maler verziert worden³⁷. Die weitaus meisten Frauen erheben einen Arm, es ist jeweils derjenige, der sich auf der vom Betrachter abgewandten Körperseite befindet; die Hand ist dabei offen, die Finger sind gestreckt (C). Die zweite Hand führen sie geschlossen oder doch zumindest mit gekrümmten Fingern an ihr Gesicht, sie befindet sich etwa auf Ohrhöhe an der Wange (F)³⁸. Aufgrund dieser Einheitlichkeit läßt sich die Gestik der weniger gut erhaltenen Figuren auf diese Weise vervollständigen³⁹. Einigen Aufschluß zur Gestik kann die Frau am Kopfende der Kline auf **P102** geben (2a). Bei ihr entspringen der Stelle, an der die linke Hand die Wange berührt, rote Farbbahnen, die nur als Blut gedeutet werden können; somit läßt sich die Deutung der geschlossenen Hand an der Wange mit dem Zerkratzen des Gesichts verbinden⁴⁰. Bemerkenswert ist daneben auch die zweite Frau von

³⁴ Dabei scheint es sich nicht um bloße Raumfüllung zu handeln, sondern man ist versucht, ihnen daher eine größere Bedeutung beizumessen.

³⁵ Vgl. hier auch die frühen sf. Darstellungen, Kap. V.

³⁶ Vgl. hierzu besonders die Zeichnung bei Koch 1996, Abb. 34 unten, denn heute ist wesentlich weniger erhalten als zur Zeit ihrer Auffindung.

³⁷ Vgl. die Klagereihe auf dem Becher **P203**, dazu s.u. B 4.

³⁸ Möglich wäre zwar auch, daß für die Frau an 1a auf **P103** ein indirekter oder gar direkter Kontakt zum Toten intendiert war, da sie im Vergleich zu den anderen Frauen ihren Arm nur halb zu erheben und mit den Fingerspitzen die Nase des Toten zu berühren scheint (A o. B). Ähnlich dargestellt sind auch die Frauen an 2a auf **P102** und **P103**, deren erhobene Hand sich nahe am Kopf der Aufgebahrten befindet. Der Grund für diese Gestaltung des erhobenen Armes scheint aber eher in den engen Platzverhältnissen zu liegen als an der Intention, einen Kontakt darzustellen (vgl. die Frau an 1a auf **P101**). Zudem entsteht im Gesamtbild durch die einheitliche Gestik eine Rhythmik, der auch diese beiden Frauenfiguren entsprochen haben werden. Kübler allerdings zweifelt nicht an einer Berührung: Ker. VI 2, 458. Eine endgültige Entscheidung ist hier nicht möglich, doch stellt sich dieses Problem mehr in den geom. und den protoatt. als in späteren Klagebildern, da in diesen älteren Szenen insgesamt nur wenige Gesten an nahezu allen Bildpositionen verwendet und so *verschiedenen* interpretiert werden können.

³⁹ Dies betrifft die Bilder der Becher, aber vor allem die Kannenszene.

⁴⁰ So auch Ker. VI 2, 458. Möglicherweise deutet die Farblinie an ihrer Stirn ebenfalls Blut an, vgl. Ker. VI 1, Farbtaf. Frontispitz sowie Ker. VI 2, Taf. 41. 42. Kübler rekonstruiert diese Gestik mit Hilfe erhaltener Farbreste und der Gestik dieser Frau auch für diejenige vor dem Gesicht des Toten (1a): Ker. VI 2, 458. Aus der Formulierung wird allerdings nicht klar, ob dies auch für die roten Farbbahnen gilt. Bei dieser Frauenfigur handelt es sich um die erste vollständig dargestellte. ‚Vor ihr‘ befindet sich eine andere Figur, von der nur der untere Bereich unterhalb der Kline sichtbar ist; daher ist sie als diejenige an 1a nicht auswertbar.

links im selben Prothesis-Bild (3b). Sie hält ihren rechten Arm gesenkt schräg nach vorn und in der Hand drei aufrecht stehende Zweige⁴¹. Damit ist sie den klagenden Frauenfiguren vergleichbar, die in den geometrischen und auch in den späteren Prothesis-Darstellungen neben Zweigen auch andere Gegenstände mit sich führen.

c) Fazit

Die drei bekannten protoattischen Aufbahrungsbilder gehören in das 2. Viertel des 7. Jhs. v.Chr. Ihr Aufbau entspricht sowohl der geometrischen als auch der Konvention der folgenden Zeit. Wie bereits auf den Amphoren-Hälsen aus SG II⁴², so ist auch hier der Kern der Prothesis verbildlicht, wie es ebenso für die Folgezeit bis zum Ende dieses Motivs in der griechischen Sepulkralkeramik der Fall sein wird, und jede der Hauptpositionen im Bild ist besetzt. Diese Verknappung machte es auch möglich, Gefäße kleinerer Formen für die Darstellung zu wählen. Aufgebahrt ist jeweils ein Mann, die Anwesenden sind ausschließlich Frauen. Die Charakterisierung der Klagenden innerhalb der Szene ist vor allem auf den beiden Bechern **P101** und **P103** sehr einheitlich; allerdings sind sie wahrscheinlich vom selben Maler verziert worden.

Fast alle Frauenfiguren stehen gerade; nur diejenigen, die sich auf der Kanne **P102** in unmittelbarer Umgebung des Toten befinden, neigen ihren Kopf zum Toten herab. Die Ausgestaltung ihrer Bekleidung suggeriert in Form und Verzierung eine reiche Ausstattung, wie sie in den zeitgleichen Klagebildern anderen Themas nicht wiederzufinden ist⁴³. Jede klagende Frau ist im Profil wiedergegeben, womit die Gesten nun eindeutig den Körperseiten zuzuordnen sind. Die Gesten selbst sind, soweit erhalten, sowohl im Einzelnen als auch in den Kombinationen weitgehend identisch. Verwendet werden der erhobene Arm (C) und die geschlossene Hand, die sich an der Wange befindet (F). Die Verteilung dieser beiden Gesten auf die Körperseiten der Frauen folgt einem Prinzip, das die Sichtbarkeit von Gesten und Kopf der Klagenden gewährleistet und das auch in den chronologisch folgenden Prothesis-Bildern kaum durchbrochen wird. So berühren die Frauen, unabhängig von der Richtung, aus der sie sich dem Toten nähern, immer mit der dem Betrachter zugewandten Hand ihre Wange; dieses Prinzip ließ sich auch im Spätgeometrischen feststellen. In letztgenannter Geste ist das Zerkratzen des Gesichtes verbildlicht (F); die gesenkte Hand mit den Zweigen ist ebenfalls dem Betrachter am nächsten. Den abgewandten Arm erheben die Frauen, er ist dabei, je nach vorhandenem Raum zur nächsten Figur, mehr oder weniger steil gestellt. Diese Geste C ist sowohl im Geometrischen als auch hier im Protoattischen polyvalent, denn mit ihr läßt sich,

⁴¹ Vgl. Ker. VI 2, 457.

⁴² Dazu s. Kap. III.

⁴³ Ausnahme **P203** mit Klagereihe, vom selben Fundort und Maler wie **P101** und **P103**, dazu s.u. Punkt 4.

stilistisch bedingt, auch ein indirekter Kontakt zum Toten darstellen; in späteren Prothesis-Szenen erheben die Figuren ihren Arm in diesem Fall nicht mehr derart steil (B). Hinzu kommt bei den Figuren vor dem Gesicht und direkt am Kopf des Toten (1a, 2a) die Deutungsmöglichkeit einer Berührung (A). Eine endgültige Klärung ist hier nicht möglich, da die äußere Erscheinung dieser Gestik derjenigen der Frauen, die sich weiter entfernt vom Toten befinden, entspricht. Rein äußerlich sind die klagenden Frauen also fast alle demselben Klagetypus zuzuweisen⁴⁴. Ist bei den Frauen in unmittelbarer Nähe des Toten neben dem Zerkratzen des Gesichts (F) tatsächlich eine Berührung verbildlicht (A), bleibt diese Kombination dennoch auf die protoattischen Aufbahrungsbilder beschränkt. Dasselbe gilt auch für das im Protoattischen allgemein kanonische Gestenschema aus erhobenem Arm (C) und der geschlossenen Hand an der Wange (F), denn es ist in späteren Klagebildern nicht wiederzufinden, so daß es als Eigenheit des Protoattischen betrachtet werden kann. Während die Geste C später vielfältig kombiniert wird, läßt sich die Hand an der Wange F später nur noch in Einzelbeispielen wiederfinden⁴⁵.

Anhand der Gestik, in Kombination mit Bekleidung, Körperhaltung und Position an der Bahre, läßt sich somit nicht erkennen, ob eine der Frauen vor den anderen hervorgehoben werden sollte. Eine detailliertere Einschätzung der protoattischen Prothesis-Bilder bleibt jedoch insofern lückenhaft, als bisher insgesamt nur drei Prothesis-Szenen bekannt und in ihnen die Gesten vielfach nicht erhalten sind. Zudem sind zwei davon demselben Maler zuzuschreiben. Soweit sie sich beurteilen lassen, ist der verwendete Gesten-Typus an keine bestimmte Bild- bzw. Position an der Totenbahre gebunden; sind die besonders genannten Frauen tatsächlich als den Toten Berührende zu verstehen, befinden sie sich allerdings an der Position, an der dies vorrangig möglich wird: vor dessen Gesicht (1a) und direkt am Kopfende der Bahre (2a). Es würde dann also im Protoattischen in jedem Prothesis-Bild ein direkter Kontakt zum Toten hergestellt werden. Bemerkenswert ist schließlich das Gesamtbild der Figur an 2a auf der Kanne **P102**. Diese Frau steht unmittelbar am Kopf des Toten, sie berührt ihn vielleicht sogar, neigt den ihren herab und hat nahezu als einzige dieses Bildes Blut im Gesicht⁴⁶.

⁴⁴ C/F. Eine zweite wichtige Gestenkombination ist durch die Gewandverzierung der Frau an 3a auf **P101** nachzuweisen. Auf dem Rockteil ist eine klagende Frauenfigur dargestellt, von der jedoch der obere Teil des Kopfes sowie die Hände fehlen. Sie berührte vermutlich mit beiden Händen ihren Kopf (D/D), eine Gestik, die nur in einer der protoatt. Klagereihen mit einiger Sicherheit nachzuweisen ist (**P205**, dazu s.u. Punkt 4).

⁴⁵ Dazu s. bei der sf. Vasenmalerei, Kap. V.

⁴⁶ Evl. noch die Frau an 1a: vgl. Ker. VI 2, 458. - Auf den Zeichnungen dieses Vasenbildes entsteht der Eindruck, daß die Frau an 2a den Mund geöffnet habe (vgl. Ker. VI 1, Farbtaf. Frontispiz; Ker. VI 2, Taf. 41). Aufgrund des Details bei Kübler 1950, Abb. 54 kann dies jedoch nicht der Fall sein, und eine Bestätigung bringen Detailaufnahme und Rekonstruktion bei Koch 1996, Abb. 28. 34.

3. Ekphora

Keines der überlieferten Gefäße der protoattischen Vasenmalerei ist mit der Darstellung einer Ekphora verziert. Diese Szene ist aus dem Verlauf des 7. Jhs. v.Chr. nur aus einer Tonplastik, die einen Wagen mit einer Totenbahre und klagenden Figuren wiedergibt, bekannt. Sie stammt aus einem Grab in Vari, Attika (**Abb. 2**)⁴⁷. Die Bemalung der Gruppe und die weiße Grundierung sind großflächig erhalten. Die Kline steht auf einem vierrädrigen Wagen und ist von einem großen Tuch bedeckt. Dieses Leichentuch ist derart gestaltet, daß der Tote, von dem selbst keine Körperteile sichtbar sind⁴⁸, mit den Füßen in Fahrtrichtung liegt.

Um die Bahre herum stehen vier klagende Figuren. Man hat in ihnen Frauen in langen Gewändern erkannt, da ihre überlängten Unterkörper einem langen Säulenschaft gleichen. Nur wenig ist von ihrer Gestik erhalten, und dann sind die Handhaltungen nicht eindeutig zu identifizieren. Die Figur auf der linken Seite der Bahre ist ab dem Schulterbereich aufwärts verloren. Diejenige am Kopfende führt ihre Linke an den Kopf, berührt ihn aber nicht (ähnlich C oder D). Die Rechte hat sie erhoben, wobei der Unterarm nach vorn ragt (ähnlich C). Dieselbe Armhaltung zeigt die Figur auf der rechten Seite der Bahre, nur berührt sie mit dem linken Arm wahrscheinlich den Kopf (D). Die Figur am Fußende der Bahre ist etwas kleiner dargestellt. Sie kehrt dem Toten den Rücken zu und hatte ebenfalls beide Arme erhoben. Vom rechten ist nur noch der in etwa waagrecht verlaufende Oberarm erhalten, beim linken muß sich die Hand sehr nahe am Kopf befunden haben oder berührte ihn sogar (möglicherweise D/D). Ganz vorn auf dem Wagen folgt der etwas kleiner dargestellte Lenker. Bei allen großen Figuren hat man den Eindruck, daß sie schulterlanges Haar tragen. In direktem Kontakt mit dem Toten steht nur die kleine, auf dem Leichentuch liegende Figur, die daher sehr wahrscheinlich als Kind zu interpretieren ist⁴⁹; es reckt beide Arme nach oben. Die beiden neben dem Kopfende stehenden Frauen nehmen ebenfalls Kontakt zum Toten auf, wenn auch einen indirekten, so daß hier der erhobene Arm (C) ebenfalls eine ambivalente Bedeutung hat. Ähnliches hat sicher auch für die dritte Figur in diesem Bereich gegolten. Die vierte Figur hat den Toten im Rücken, sie gehört damit wohl eher zur ‚Klagegesellschaft‘⁵⁰. Die Gesten der Frauen lassen sich also kaum rekonstruieren und damit einem bestimmten Typus zuordnen. Daher kann man sie nur eingeschränkt in die Überlegungen zur Ermittlung benennbarer Personen einbeziehen. Dennoch fällt die Ähnlichkeit der Motive zu den Gesten

⁴⁷ Athen, NM 26747, aus Vari, Attika, 1. H. 7. Jh. v.Chr., Hampe 1960, 73f. Abb. 46; J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika (1988) 456f. Abb. 572-574 (hier ins 6. Jh. datiert).

⁴⁸ Das Leichentuch ist als separater Teil gestaltet, d.h. es kann abgenommen werden. Darunter befindet sich eine Rolle aus Ton, die den Verstorbenen wiedergibt. Aufgrund ihrer Ausmaße ist ein Erwachsener gemeint. Hinweise auf sein Geschlecht fehlen.

⁴⁹ Es könnte, da es vielleicht noch nicht stehen, sondern nur liegen kann, den Verstorbenen als Frau ausweisen. Auf Brusthöhe des Toten sitzt noch ein Vogel.

⁵⁰ Mitgefunden wurde auch eine Reiterfigur; sie könnte motivisch sowohl zur Ekphora gehören als auch eine eigene Bedeutung besitzen, vgl. Xagorari 1996, Kat. 17 Taf. 14.

der Flächenkunst auf, und das Umstehen der Totenbahre gleicht der Komposition in den Prothesis-Szenen auf der Keramik.

4. Klagereihen

Ähnlich zum Spätgeometrischen sind im Protoattischen aufgereichte klagende Figuren einerseits das Hauptthema des Gefäßes, man kombinierte sie aber auch mit anderen Themen. Das Charakteristische ist auch jetzt die regelmäßige, stereotype Staffelung von Figuren mit derselben äußeren Erscheinungsform. Es sind bisher ausschließlich Reihungen aus klagenden Frauen bekannt⁵¹. Sicher zu identifizieren sind sie auf drei Gefäßformen unterschiedlicher Größe. Sie befinden sich auf zwei Bechern (**P203. P209**)⁵², dem Hals einer Hydria (**P206***) und auf einem Krater mit hohem Fuß (**P208**). Auf diesem hatte die Reihe ehemals einen bedeutenden Anteil am Bildprogramm, denn sie befindet sich direkt unterhalb der Lippe des Kessels⁵³. Die Fragmente **P201, P202, P204, P205** und **P207** stammen sehr wahrscheinlich ebenfalls aus Klagereihen bzw. verwandten Darstellungen (**P205**). Auf ihnen ist aber so gut wie nichts von der Gestik erhalten geblieben. Sie gehören zu einem weiteren Becher (**P204**) sowie zu Amphoren oder Hydrien (Amphora **P205. P207**; unbest. **P201. P202**)⁵⁴. Auch der Hals der Amphora **P301** war sehr wahrscheinlich mit einer Klagereihe verziert; die Kombination Klagereihe auf dem Hals/Wagenzüge auf dem Körper tritt auf spätgeometrischen Gefäßen häufig auf (zu diesem Gefäß s. im Folg.).

Von den protoattischen Klagereihen sind zwei vollständig erhalten (**P203 (7). P206* (3)**)⁵⁵: hier sind die Frauen nach rechts ausgerichtet. Diese Orientierung ist auch für die fragmentierten Beispiele verbindlich (**P201 (3). P202 (mind. 2). P204 (1). P207 (mind. 2). P208 (mind. 8). P209 (mind. 3)**). Auf dem Fragment **P205** waren wenigstens drei Frauen dargestellt, allerdings gibt es hier eine Abweichung von der kanonischen Rechtsrichtung. Die beiden rechten Figuren sind nach links, die eine erhaltene linke nach rechts orientiert; auf

⁵¹ Im Spätgeom. fanden sich auch regelmäßig Klagereihen aus Männerfiguren. Eine Deutung der drei erhaltenen, nach rechts orientierten Hopliten auf einem Schalenfrgt. in Ägina als klagende Krieger, wie sie S.P. Morris, *The Black and the White Style. Athens and Aigina in the Orientalizing Period* (1984) im Text zu Taf. 11 (dann aber S. 123 im laufenden Text nicht mehr) und Wees 1998, 24 Abb. 1.5 (Bildunterschrift) vorlegten, ist m.E. zweifelhaft. Nur vom letzten Krieger ist die rechte erhobene Hand erhalten, mit der er seinen Helmbusch berührt. Der Bildkontext ist unbekannt, und dem Frgt. fehlt auch der Fundzusammenhang. Zudem gibt es in zahlreichen späteren Darstellungen Bewaffnete, die sich in ähnlicher Weise an den Helm fassen.

⁵² Auch das Frgt. **P204** wird hier anzuschließen sein, vgl. auch Ker. VI 2, 435.

⁵³ Diese Frauenreihe auf dem Kessel ist mit einem ebenfalls rechtsläufigen Fries aus Kriegern und Wagen auf dem Ständer kombiniert. Hier entsteht ein Bildprogramm, wie es ähnlich, aber weit ausführlicher auf den spätgeom. Krateren **G306** und **G308** zu beobachten war. Auf diesen hat die Klagereihe keinen derart prominenten Platz auf dem Gefäß, und es traten gleichzeitig mehrere Motive auf, die nicht mit der Klage verbunden sind, vgl. dazu Kap. III.

⁵⁴ Bei **P201** handelt es sich um Körperfrgte., bei den anderen um Bruchstücke vom Gefäßhals.

⁵⁵ Möglicherweise auch **P209**, doch ist dieses Gefäß m.W. nur von links publiziert: Boardman 1998, 102 Abb. 200. Bisher fehlt eine adäquate Beschreibung, aus der die Anzahl der Frauen hervorgeht.

dieser Seite ist mit Sicherheit wenigstens eine weitere Frau zu ergänzen⁵⁶. Damit trafen hier zwei ‚Klage-Parteien‘ aufeinander, wie es sich im Spätgeometrischen und auch später nachweisen läßt⁵⁷.

Abgesehen von der Bekleidung auf **P203**⁵⁸ bestehen die Unterschiede zwischen den Gestalten innerhalb desselben Bildes nur in Details. Soweit dies noch zu erkennen ist, sind die aufgereihten Frauen weitgehend gleich groß⁵⁹. Alle stehen, bei manchen sind die Füße in einem etwas größeren Abstand gezeigt, so daß darin eine Vorwärtsbewegung angedeutet sein könnte (**P203. P204. evl. auch P202**); im Vergleich mit den Frauen in den Prothesis-Bildern erfährt dies jedoch keine Stütze, denn auch hier stehen die Figuren ruhig. Vergleicht man die Reihen allerdings untereinander, lassen sich in Tracht und Gestik Differenzen feststellen. Die Tracht besteht entweder aus einem einfachen Gewand, oder sie kann mit Umhängen bzw. Mänteln verschiedener Form und Drapierung kombiniert sein⁶⁰. Der bereits aus dem Spätgeometrischen bekannte hinten ausschwingende Rock ist auch hier vielfach zu finden. Besondere Beachtung verdient die Bekleidung der Frauen auf **P208**. Sie sind bis auf das Gesicht und den Arm vollständig verhüllt. Da bei ihnen auch keine Füße angegeben sind, könnte man meinen, sie hockten auf dem Boden⁶¹. Vielleicht kann man hier eine bestimmte Kleidung fassen, die aus besonderen Gründen angelegt wurde. Der bedeckte Kopf ist ab den schwarzfigurigen Sepulkralbildern ein Kennzeichen trauernder Figuren, die dann allerdings anders gestikulieren⁶². Die Gestik der Klagereihe **P203** ist dieselbe wie in den Prothesis-Szenen: die Frauen erheben einen Arm (C), die andere Hand legen sie geschlossen an die Wange (F)⁶³. Bei den Frauen auf **P208** und **P209** ist jeweils nur ein Arm dargestellt, mit dessen Hand sie ihren Kopf berühren (D). Die Frauen auf **P208** scheinen dabei ihren Kopf nach vorn zu neigen. Zu diesem Klagetypus gehören auch die Frauen auf **P206***: sie berühren ebenfalls ihren Kopf (D), halten aber in der anderen, gesenkten Hand einen Kranz. Nur noch bei einer weiteren Figur der hier zu besprechenden Beispiele ist der Ansatz eines Armes zu erkennen. Es ist die zweite Frau von rechts auf dem Fragment **P205**: ihr vorderer Arm war erhoben⁶⁴. Auch der hintere Arm muß erhoben gewesen sein, da er ansonsten im Zwischenraum zur nächsten Figur sichtbar wäre. Aufgrund der Gestaltungsweise der Figur

⁵⁶ Die rechte Bildseite ist vollständig, da sich hinter der zweiten Frau die Bildfeldrahmung befindet. Möglicherweise wäre links Raum für mehr Figuren vorhanden.

⁵⁷ Dazu s. IV, VI und VII.

⁵⁸ Allem Anschein nach auch auf **P201**, doch ist hier insgesamt sehr wenig von den Frauen erhalten.

⁵⁹ Nur auf **P209** gibt es zwischen den letzten beiden Frauen einen merklichen Unterschied. Ohne Kenntnis des gesamten Gefäßes lassen sich daraus jedoch keine Schlüsse ziehen.

⁶⁰ Vgl. dazu auch die Vorbemerkungen B 1.

⁶¹ Ebenso CVA Mainz (1) 27.

⁶² Dazu s. Kap. V.

⁶³ Dieser Becher stammt aus derselben Opferrinne wie die beiden Becher **P101** und **P103** und wurde sehr wahrscheinlich auch vom selben Maler verziert.

⁶⁴ Möglicherweise ist auch bei der großen Frau auf dem Frgt. **P202** am oberen Ende der Rückenlinie der Ansatz des hinteren Armes erkennbar.

berührte sie wohl mit beiden Händen den Kopf (D/D); diese Gesten-Kombination ist bereits aus den Klagereihen der geometrischen Sepulkralbilder gut bekannt⁶⁵. Dasselbe wird dann ebenso für die anderen auf **P205** dargestellten Frauen gelten können, denn auch die linke Frau hatte zumindest den vorderen Arm erhoben. Auf den Fragmenten **P201**, **P202**, **P204** und **P207** sind keine Spuren der Arme mehr vorhanden, auch nicht in den Figurenzwischenräumen, so daß man davon ausgehen kann, daß ihre Arme sehr wahrscheinlich nicht gesenkt waren.

Bei den protoattischen Klagereihen unterscheiden sich also die einzelnen Beispiele zwar in Bezug auf Kleidung und Gestik voneinander, doch herrscht sowohl innerhalb derselben Reihe als auch in Bezug auf alle Beispiele dieses Bildthemas Einheitlichkeit. Demnach kennt auch das Protoattische die Klagereihe als eigenes ikonographisches Thema, so daß sich dieselben Vermutungen über die Bedeutung dieses Motivs anstellen lassen wie im Geometrischen; auffällig ist allerdings, daß im Vergleich zu diesem bisher keine protoattischen aufgereihten klagenden Männer bekannt sind. Vor allem aufgrund der Einheitlichkeit innerhalb derselben Klagereihe war an eine Wiedergabe unterscheidbarer Personen sicherlich auch hier nicht gedacht, doch hatte das Motiv auch hier sicher nicht nur ornamentalen Charakter: daß aufgereichte Klagende auf sepulkraler Keramik, die ganz offensichtlich explizit für die Bestattung hergestellt wurde, erscheinen, macht jedenfalls eine gewisse Wichtigkeit und Bedeutung im Zusammenhang mit dem Begräbnis deutlich⁶⁶.

5. Ein Gefäß unbestimmbaren Themas

Thematisch schwer einzuordnen sind die Darstellungen der nach rechtsorientierten klagenden Frauen und Männern auf den Fragmenten der Amphora **P301***⁶⁷. Für beide Geschlechter sind jeweils zwei Figuren mit Klagegesten nachgewiesen: die Frauen am Hals, die Männer auf dem Gefäßkörper hinter einem Wagen mit Lenker. Auf einem weiteren zugehörigen Wandungsfragment ist aufgrund von Kleidungsresten noch ein dritter Mann gesichert. Er befindet sich vor einem weiteren Zweigespann, von seiner Gestik ist jedoch nichts erhalten.

⁶⁵ In der Folgezeit bleibt sie weiterhin die bestimmende Geste in den Klagereihen aus Frauen, doch haben diese dann einen anderen Charakter, und sie bleiben auf das Sf. beschränkt, s. dazu Kap. V. Vgl. auch die Verzierung auf dem Gewand einer Frau an der Bahre auf **P101**. Diese Figur steht, im Gegensatz zu den an der Bahre stehenden Frauen, ganz in der Tradition spätgeom. klagender Frauen.

⁶⁶ Vgl. hier auch die Frauenreihe auf einer gleichzeitigen Schüssel aus dem Kerameikos. Auf einer Gefäßseite sind sieben nach rechts gerichtete Frauen gesichert. Ihre Gestik läßt sich kaum mehr rekonstruieren, ein Teil von ihnen scheint einen Arm halb zu erheben. Bei dreien könnte die entsprechende Hand zum Kopf bzw. zum Gesicht geführt worden sein: Athen, Kerameikos-Mus. 142, Ker. VI 2, Kat. 54 Taf. 47-49; Koch 1996, 117-119 Abb. 30-34.

⁶⁷ Siurla-Theodoridou 1989, 443 Kat. 1 B Nr. 2 schreibt, die Zweigespanne und die Fußgänger auf dem Vasenkörper seien als Teil einer Ekphora identifiziert worden, gibt dafür jedoch kein Zitat an. In den mir bekannten Publikationen ist keine Rede von einer solchen Deutung: K. Kourouniotis, *AEphem* 1911, 249f.; Cook 1934, 184f.; Kübler 1950, 8 zu Abb. 1-3; Hampe 1960, 41ff.; auch ich halte sie für unwahrscheinlich, s. dazu im Folg.

Diese Einzelmotive wechselten sich offenbar in einem umlaufenden Fries ab, da keine Spuren von begrenzenden senkrechten Linien vorhanden sind. Solche Figurenbänder sind in sehr ähnlicher Form auch von den geometrischen Sepulkralgefäßen bekannt, deren kanonische Ausrichtung ebenfalls die Rechtsläufigkeit ist⁶⁸.

Die beiden Frauen erheben den linken Arm und strecken die Finger aus (C). Der rechte Arm ist nur von der vorderen Figur erhalten. Sie führt ihn von hinten über den Kopf, so daß sich die ausgestreckten, leicht nach unten gebogenen Finger direkt darüber befinden; trotz des kleinen Abstands wird hier eine Berührung gemeint sein (D)⁶⁹. Die Frauen tragen ein Untergewand und einen Umhang oder Mantel. Die Haare sind nackenlang und berühren die Schulter nicht. Vor der rechten Frau sind rechts drei senkrechte Linien erhalten, die die Reihe nach vorn hin begrenzen. Auch die klagenden Männerfiguren tragen Untergewand und Mantel, ihr Haar reicht ihnen bis auf die Schultern. Bei ihnen wurde nur ein Arm angegeben, den sie vor dem Oberkörper erheben, die Hand ist auch bei ihnen offen (C). Mit dieser Geste passen sie zu *dem* typischen Männertypus, der sich schon im Spätgeometrischen nachweisen ließ und der später der dominierende sein wird⁷⁰. Diachron bisher einmalig ist die Position dieser klagenden Männer hinter einem Streitwagen.

C) Vergleich mit Figuren in nicht-sepulkralen Bildern

Aus dem Protoattischen ist, im Gegensatz zum Spätgeometrischen, zumindest ein Bild mit klagenden Frauen bekannt, das keine Station aus dem Bestattungsablauf zeigt, sondern das sehr wahrscheinlich als ein Sagenmotiv zu deuten ist. Es befindet sich in der Henkelzone eines Kraters, der sich ehemals in Berlin befand (**Abb. 3**)⁷¹. Auf der weniger fragmentierten Seite bedroht links ein Mann einen vor ihm Stehenden von hinten mit seinem Schwert. Rechts neben der Szene steht, allerdings ebenfalls nach rechts gerichtet, eine Frau: sie kehrt dem Geschehen den Rücken. Sie trägt ein langes, teilweise gemustertes Gewand mit Apodygma. Aus dem Ansatz der Arme wird klar, daß ihr Körper in Profilansicht gezeigt ist, wie es bei

⁶⁸ Der einzige Unterschied besteht darin, daß zwischen den Wagen der älteren Friese keine Klagenden, sondern vor allem Krieger zu Fuß dargestellt waren. Sie verliefen unterhalb der Hauptszenen oder etwas tiefer am Gefäßkörper. Mit diesem Fries sind vermutlich die späteren Reiter- und Gespannreihen zu verbinden, die sich im Sf. und Rf. unterhalb der eigentlichen Prothesis-Szene befinden; dargestellt wurden sie vor allem auf Lutrophoren und Pinakes, die Reiterreihe kann gelegentlich auch das einzige figürliche Thema auf einem Grabgefäß sein, vgl. dazu Kap. V und VI.

⁶⁹ Vgl. mit einer ähnlichen Gestik eine Männerfigur auf einer kykladischen Amphora aus Delos: Ch. Dugas, *Les vases orientalisants de style non méliens*, Delos XVII (1935) 15 Bb1, Taf. 8. Von ihr sind am linken Rand ein Teil der Brust, der Kopf und die Arme erhalten. Dieser Bärtige hat beide Arme erhoben. Den rechten führt er von hinten über den Kopf, so daß sich die Finger vor dem Stirnbereich befinden. Seine Rechte hält er sich vor das Gesicht. Dieser Mann wurde als Klagender gedeutet (Thanatos 252). Vom Bildprogramm ist ansonsten nur noch ein Raubtier unter dem Bogenhenkel erhalten.

⁷⁰ C/x1. Die geom. Männerfiguren hielten den zweiten Arm gesenkt hinter dem Körper und berührten mit der Hand ihre Waffen. Die Späteren haben diesen Arm meist mit in den Mantel gehüllt.

⁷¹ Krater auf hohem Fuß, ehem. Berlin, Antiquarium A32, Inv. 31573, aus Ägina, H 66,0 cm, 2. V. 7. Jh. v.Chr., Ram Jug-M./Oresteia-M., CVA Berlin (1) Taf. 18-20.

nahezu allen hier besprochenen Frauenfiguren der Fall war. Ihre Gestik begegnete fast identisch bereits in den Prothesis-Bildern **P101-P103** sowie innerhalb der Klagereihe **P203**: die Frau führt ihre Rechte geschlossen an die Wange (Geste F). Den linken Arm hält sie so nach vorn, daß nur die offene Hand hinter ihrem Körper hervorschaute; daher ist der Arm hinter dem Körper wohl angewinkelt. Die Handfläche weist dabei nach oben. Mit dieser Geste paßt sie zu den Frauen, die einen indirekten Kontakt zum Toten herstellen (B), doch befindet sich das Geschehen hinter ihr⁷². Vergleichbar ist diese Arm- und Handhaltung auch mit dem erhobenen Arm (C), wie ihn die Frauen in den genannten Sepulkralbildern mit der geschlossenen Hand an der Wange kombinieren (F). Eine zweite, in der Gestik sehr ähnlich dargestellte Frau muß sich auf der linken Bildseite befunden haben, denn hier ist zum einen noch der größte Teil einer solchen offenen, vor den Körper gehaltenen Hand erhalten. Zum anderen läßt sich auf dem Fragment, das an die linke Henkelpartie anpaßt, noch die Schulter erkennen⁷³. Diese Frau trug demnach wohl eine sehr ähnlich gestaltete Bekleidung, sie war jedoch auf das Geschehen *hinorientiert*.

In dieser Szene wird die Klage der zwei Frauen also mittels einer vermutlich einheitlichen und ebenfalls in der Sepulkralikonographie verwendeten Gestik verbildlicht; diese Parallelität ließ sich schon für die spätgeometrischen Vasenbilder vermuten⁷⁴. Die Benennung der Frauenfiguren kann nur hypothetisch erfolgen, da die Vorschläge hierzu sehr weit auseinandergehen. Der dargestellte Vorgang wird vorzugsweise als ein Mordfall aus der Odyssee gedeutet: als Tod des Agamemnon durch Aigisthos⁷⁵ und vor allem als Tötung des Aigisthos durch Orestes⁷⁶. Als Anteilnehmende werden vor allem Klytaimnestra, Elektra oder Dienerinnen favorisiert, die abwechselnd in der linken oder der rechten Frau gesehen werden⁷⁷; in der Odyssee selbst ist allerdings nicht direkt von Zeugen die Rede⁷⁸. Unabhängig

⁷² Die Kombination B/F wäre hier das einzige Mal in der griechischen Gefäßikonographie dargestellt.

⁷³ Vgl. CVA Berlin (1) Taf. 19,2 ganz rechts.

⁷⁴ Dazu s. Kap. III. In den folgenden Epochen wird sie noch deutlicher heraustreten, s. Kap. V, VI und VII.

⁷⁵ Davies 1969, 253.

⁷⁶ Matz 1950, 307; Beazley 1986, 8; Shapiro 1994, 136. Gais rechnet diese Szene zu den unsicheren Aigisthos-Darstellungen: LIMC I 2 (1981) 376f. Taf. 292 Aigisthos 36 (R.M. Gais). Unentschieden und mit dem Hinweis auf die Schwierigkeit der Deutung verbleibt Boardman 1998, 90, da keine spezifischen Details von Kleidung oder Waffen und Inschriften sowie keine feste Bildformel vorhanden seien. Vgl. die konträren Deutungen z.B. bei folgenden Autoren: Rumpf, *MuZ*, 25: eine Episode aus dem Herakles-Zyklus; T.B.L. Webster, *Greek Art and Literature 700-530 B.C.* (1959) 18 Anm. 24. 113 Nr. 35: Lichas und Gefangene; A. Rumpf, *PhilWoch* 60, 1960, 27: Gefangenentransport; S.P. Morris, *The Black and the White Style. Athens and Aigina in the Orientalizing Period* (1984) 60 u. 123: Szene einer Gefangennahme, die beiden rahmenden Frauen gehörten zur besiegten Stadt.

⁷⁷ Tod des Agamemnon: Davies 1969, 254 hält zwar Klytaimnestra für möglich, nimmt aber an, daß der Künstler die Mordszene am ehesten durch zwei verängstigte Dienerinnen oder Begleiterinnen einrahmte. Elektra und die Amme seien weniger wahrscheinlich dargestellt. Tod des Aigisthos: Matz 1950, 307f. vermutet in der linken Figur Pylades, in der rechten Klytaimnestra; K. Schefold, *Archäologisches zum Stil Homers*, *MusHelv* 12, 1955, 44f. meint, Klytaimnestra fliehe nach rechts, die linke Figur erwähnt er nicht; bei Beazley 1986, 8 ist die rechte Frau ebenfalls Klytaimnestra, die linke sei möglicherweise Elektra oder Laodike, die ihn vorwärtsdränge; auch Shapiro 1994, 136 deutet die rechte als Klytaimnestra, die zweite Figur erwähnt er nicht.

von ihrer spezifischen Interpretation beklagen die Frauen offenbar das gegenwärtige Schicksal des bedrohten Mannes oder möglicherweise auch ihr eigenes. Gleichzeitig könnte durch ihre Anwesenheit auch auf eine Folge des Geschehens hingewiesen sein⁷⁹; dann würden sie zur Veranschaulichung der Stimmung und zu deren Übertragung auf den Betrachter gedient haben. Auch in späteren nicht-sepulkralen Darstellungen werden gern mehrere klagende Frauen eingefügt, um die Szene schmerzvoll und tragisch zu gestalten, die aber nicht in jedem Fall tatsächlich benannt werden können⁸⁰.

D) Synthese

In der protoattischen Vasenmalerei lassen sich ausschließlich klagende, aber keine trauernden Figuren feststellen; eine gewisse Ausnahme scheinen nur die Frauen auf dem Krater P208 darzustellen, da sie ihren Kopf verhüllt haben. Die Klagenden treten auf der Sepulkralkeramik in zwei verschiedenen Bildthemen auf, die bereits im Spätgeometrischen vorhanden waren: bei der Prothesis, im Protoattischen ausschließlich von Männern, und in Klagereihen. Die Kombination dieser beiden Motive auf dem selben Grabgefäß ist im Gegensatz zum Geometrischen nicht belegt. Überdeutlich ist in diesen sepulkralen Vasenbildern die Präsenz der Frauen, denn sie sind die alleinigen Teilnehmer dieser Ereignisse aus dem Bestattungsablauf. Dasselbe gilt für die bisher einzige Ekphora-Szene dieser Zeit, die als Tonmodell erhalten ist. Insgesamt ist die Anzahl der auswertbaren Stücke des 7. Jhs. v.Chr. sehr gering. Die meisten dieser Frauen stehen ruhig und gerade, selten neigen sie ihren Kopf zum Toten, manchmal sind sie wohl in einer Vorwärtsbewegung abgebildet. In ihrer Bekleidung unterscheiden sie sich von Szene zu Szene merklich, innerhalb desselben Bildes bewegen sie sich diesbezüglich jedoch auf demselben Niveau und sind sowohl reicher verziert als auch einfach gestaltet. Dabei kann es sich also nicht um verwandtschaftsbedingte oder soziale Unterschiede handeln, sondern dies lag im Ermessen der Maler und ihrer Abhängigkeit vom älteren Figurenstil. Dennoch läßt sich ein festes und eng begrenztes Spektrum an Gesten feststellen, das sowohl szenen- als auch werkstattübergreifend verwendet wurde. Wie im Geometrischen ist die Gestik von der Körperhaltung und jetzt auch von der Ausführung der Kleidung unabhängig, und man richtet sich bei der Verteilung der Einzelgesten auf den

⁷⁸ Vgl. zum Tod des Agamemnon Od. 1,28ff.; Od. 4,512ff.; Od. 11,405ff.; zum Tod des Aigisthos Od. 1,37ff.; Od. 3,304ff. In Od. 11,421ff. sagt Agamemnon zu Odysseus, daß er, als ihn das Schwert schon durchbohrt hatte, noch den jammervollen Schrei Kassandras hörte, die Klytaimnestra neben ihm tötete. Cassandra ist in den Deutungsvorschlägen als Anwesende nicht erwähnt worden, doch bleibt auch hier die Bestimmung der zweiten klagenden Frau offen.

⁷⁹ In diese Richtung weist auch die Deutung von Davies 1969, 254, der in den Klagenden keine bestimmten Heroinnen, sondern den Teil einer Gruppe sieht (Dienerinnen, Begleiterinnen). Dies ist vielfach auch in späteren nicht-sepulkralen Darstellungen der Fall, vgl. dazu die Abschnitte C der Kap. V und VI.

⁸⁰ Vgl. dazu die Abschnitte C der Kap. V und VI.

vorderen und hinteren Arm wiederum nach der Orientierung zum Toten⁸¹. Die häufigsten Einzelgesten sind der erhobene Arm (C) und die geschlossen zum Gesicht geführte Hand (F). Erstgenannte ist bereits im Geometrischen eine der gängigsten gewesen, letztere ist dagegen neu und offenbar um die Mitte des 7. Jhs. v.Chr. besonders beliebt, während sie in der Folgezeit kaum noch eine Rolle spielt. Sie kann als das Zerkratzen des Gesichtes gedeutet werden, und in einem Fall wurde sie durch die Angabe von herablaufendem Blut besonders realistisch gestaltet. Die Kombination dieser beiden Gesten ist im Protoattischen die häufigste; drei der fünf Gefäße, auf denen sie bei fast jeder Frau dargestellt ist, müssen allerdings aus derselben Werkstatt stammen⁸². Auch die Frauenfigur des nicht-sepulkralen Kraterbildes klagt mit dieser Gestik, so daß sie offensichtlich wichtige Verhaltensweisen wiedergibt. Regelmäßig berühren die Frauenfiguren ihren Kopf (D), man stellte sie in diesen Fälle nahezu ausschließlich mit einem Arm dar; das Schlagen des Kopfes mit *beiden* Händen läßt sich aber ebenfalls, wenn auch indirekt, nachweisen; dies ist von besonderer Bedeutung, da es in den Epochen vorher und nachher der häufigste Figurentypus ist. Im einzigen Beispiel mit klagenden Männern wechseln sich diese in einer Reihe mit Wagen ab, so daß man ebenfalls an eine Klagereihe denken möchte. Mit ihrer Klagegestik entsprechen sie dem Typus der Männer, der in der Folgezeit ihre Klagegestik schlechthin ist und dessen Tradition bereits im Spätgeometrischen beginnt.

Durch die äußerlich einheitliche Darstellungsweise aller Frauen desselben Bildes kann also eine Differenzierung und damit das Herausstellen bestimmter Personen durch die Maler nicht intendiert gewesen sein. Zudem ist bei der Aufbahrung keine feste Verbindung zwischen einer Gesten-Kombination und einer bestimmten Bildposition nachzuweisen; eine Beschränkung ist nur in Bezug auf den direkten Kontakt zum Toten, also seine Berührung zu erkennen: dies geschieht ausschließlich an der Position vor seinem Gesicht (1a) und direkt am Kopfbende der Kline (2a). Von der recht persönlichen Zuwendung, wie sie im Geometrischen vor allem am Kopfbende der Totenbahre gezeigt wurde, ist hier kaum etwas zu bemerken; das Fehlen von Kindern kann diesen Eindruck verstärken.

⁸¹ Erstgenanntes Kriterium wird sich auch späterhin finden, letzteres gilt in der Folgezeit nur für die Frauen.

⁸² Sie müssen sich auch auf dieselbe Bestattung beziehen, da sie in derselben Opferrinne gefunden wurden.

V. Die schwarzfigurige Vasenmalerei

Schwarzfigurige Sepulkral szenen mit klagenden Figuren stammen vor allem aus dem 6. Jh. v.Chr., doch sind ebenso einige frühere und einige spätere überliefert. Insgesamt ließen sich 135 Gefäße und Pinakes sowie deren Fragmente in diese Untersuchung einbeziehen. Die Grabikonographie wird während dieser Zeit durch trauernde Figuren erweitert, deren Präsenz bis zum Ende der Grabthematik auf der Keramik um 400 v.Chr. immer markanter wird. Auch die schwarzfigurigen Stücke stammen ausschließlich aus Athen bzw. Attika, wie es schon in den vorhergehenden Stilepochen der Fall war. Einzelne Beispiele gibt es auch hier von der Akropolis Athen, also aus einem Heiligtum (**S105. S106. S107**)¹.

A) Bildthemen und Gefäßformen

Die schwarzfigurige Vasenmalerei kennt vor allem Prothesis-Szenen (**S101-S154. S601-S622**)² und Klagereihen (**S401-S406. S408. S409**); die Ekphora ist äußerst selten überliefert (**S201-S203**)³. Die Kombination der Aufbahrungsbilder mit Klagereihen wird nun zur Regel⁴. Eine Besonderheit bilden die Reihen aus klagenden Reitern, die auf einigen Lutrophoren in einem kleinen umlaufenden Fries unter das Prothesis-Bild gesetzt wurden (**S109. S131. S145. S146. S504**⁵. **S515. S517. S519. S527. S528**). Mit ihnen sind die großformatigen Reiter auf der Tafelserie des Exekias (**S609i**) und auf den Rückseiten der Gefäße zu verbinden, die als Reihe oder Paare auftreten (**S130. S137. S143**). Eine Reiterreihe wurde ebenso als einziges figürliches Element verwendet (**S407. S410. S411**). An Stelle der kleinformatigen Reiter wurden auch Männer zu Fuß dargestellt (**S121. S122. S153**); eine Mischung dieser beiden Möglichkeiten ist im Figurenband auf der Vorderseite des Halsfragments **S518** zu finden. Auf den Pinakes fehlen diese beiden Formen der Klagereihe.

In der schwarzfigurigen Sepulkralikonographie lassen sich drei Neuheiten feststellen. Einerseits werden zwei neue Bildkompositionen eingeführt. Es treten jetzt Ansammlungen von Figuren auf, die nicht alle in dieselbe Richtung orientiert sind (**S112. S134. S138. S146. S151. S153. S301. S302. S304**). Diese Klagegruppen befinden sich meist auf nebengeordneten Stellen am Gefäß. Man kombinierte sie vielfach mit der Prothesis, sie bilden aber ebenso auch

¹ Jeweils mit Prothesis.

² Bei **S107** handelt es sich um den Fuß einer Dreifußpyxis, daher ist nur dieser Szenenbereich erhalten. Für die Einzel- und Serienpinakes **S623-S635** ist mit Sicherheit eine Prothesis zu rekonstruieren, auch wenn von ihr nichts erhalten ist.

³ Eine Platte aus der großen Tafelserie des Exekias wurde als Ekphora bzw. als deren Vorbereitung gedeutet (**S609o**): Mommsen 1997, zu Taf. XIV. Sie wäre dann die einzige attische Ausfuhrsdarstellung archaischer Zeit - dazu s.u. bei den Darstellungen der Ekphora B 3. Zu dieser Platte gehören keine Frgte. mit klagenden oder trauernden Figuren. Vgl. auch die dritte Platte von **S611**: auch hier schein die Vorbereitung der Ekphora dargestellt worden zu sein. Ein Erklärungsversuch zum Mengenverhältnis zuletzt bei Laxander 2000, 121-124.

⁴ Es gibt nur wenige Ausnahmen: **S117. S401. S402. S404. S405. S406. S408. S409**.

⁵ Hier folgte nach dem Reiterfries noch ein Band mit sitzenden Figuren. Erhalten sind drei Frauen.

den einzigen figürlichen Schmuck. Um 500 v.Chr. tritt der Besuch am Grab zu den Sepulkralthemen hinzu (**S117. S137**)⁶. Die dritte Neuerung betrifft das Figurenmotiv der Trauernden, das ab der Wende zum 5. Jh. gezeigt wird (**S131. S132. S135. S138. S140. S141. S143. S145. S603. S609e. S609n. S609p. S629**).

Das Spektrum der mit klagenden und trauernden Figuren verzierten Gefäßformen ist im Schwarzfigurigen sehr breit. Eine solche Formenfülle gab es vorher nicht, und auch in den folgenden Epochen wird sie nicht wieder erreicht. Am häufigsten sind die Lutrophoren vertreten (**S101-S104. S106. S108. S109. S112. S113. S116-S119. S121. S122. S125. S131-S134. S137-S147. S150-S154. S302. S402. S405. S503-S505. S508. S512-S514. S516-S520. S522-S527**), und aufgrund der Ikonographie der vollständigen Exemplare müssen sie alle mit einer Prothesis im Hauptbild verziert gewesen sein⁷. In einem Fall wurde die Prothesis allerdings auf den Hals gezeichnet (**S103**). Die Rückseiten der Lutrophoren sind Klagereihen vorbehalten, und auch den Hals schmücken im Allgemeinen klagende Figuren. Diese Stelle trägt manchmal den einzigen Klageschmuck des Gefäßes (Klagegruppe **S302**; Klagereihen **S402. S405**). In Attika wurden auch Pinakes mit der Prothesis verziert (**S601-S622**). Dies ist die zweithäufigste Keramikform mit der Darstellung der Aufbahrung. Die Pinakes können nach Einzel- und Serienplatten unterschieden werden. Mit dieser Einteilung ist eine zeitliche Komponente verbunden: keine der Tafelserien wurde nach 530 v.Chr. hergestellt⁸. Erst danach treten die Einzeltafeln auf, die bis 480 v.Chr. produziert wurden⁹. Die Pinakes brachte man sehr wahrscheinlich ausschließlich oberirdisch, z.B. an Grabbauten oder anderen Grabmarkierungen an¹⁰. Typologisch kann für beide Pinax-Formen von einer Prothesis ausgegangen werden, auch wenn sie nicht erhalten ist¹¹.

Von den anderen Gefäßformen mit klagenden und trauernden Figuren sind vergleichsweise wenige überliefert. Wenn ihre Fundumstände bekannt sind, handelt es sich in der Regel um Streufunde, nur selten ist ihre Zugehörigkeit zu einem Grab belegt. Aufgrund ihrer Größe und

⁶ Beide Beispiele stammen vom sehr innovativen Sappho-M., der auch eine Grablegung auf einer Lutrophore darstellte (**S117**). Zu diesem Maler vgl. eine Dissertation in Arbeit in Mainz, freundlicher Hinweis Klaus Junker.

⁷ Unter den Frgten., auf denen nur die Füße erhalten sind, befinden sich sicher weitere Beispiele, die ehemals Sepulkralthemen zeigten. Vgl. auch die Liste bei Mommsen 1997, 68ff.

⁸ Boardman 1955, 51. Vgl. zur Datierung Brooklyn 1982, 2. 6.

⁹ Boardman 1955, 53f. Daher erscheint die Zuweisung von **S613** zu den Serienpinakes mit einer Datierung auf bald nach 500 v.Chr. etwas zweifelhaft.

¹⁰ Zur Anbringung der Tafeln vgl. auch Brooklyn 1982, 68-91.

¹¹ Sie war entweder das zentrale Thema einer Einzelplatte oder das Motiv auf der Hauptplatte der Serie, an die sich die anderen Platten anschlossen, so daß man im Grunde jedes Frgt. dem Themenbereich ‚Prothesis‘ zuordnen kann. Oft sind aber keine Reste der Aufbahrung selbst, also vom Toten oder seiner Kline, erhalten (**S623-S626. S628-S635. S627**). Da auf beiden Pinax-Formen dieselbe Grabthematik vorkommt und sie auf den Serien nur ausführlicher dargestellt wird, kann in der vorliegenden Betrachtung auf die Unterscheidung nach Serien- und Einzelplatten verzichtet werden. Dennoch wurde diese Einteilung im Katalog beibehalten, sie folgt Boardman 1955.

Ikonographie werden sie als Grabbeigaben gedient haben. Phormiskoi sind sowohl mit Prothesis als auch mit Klagereihen verziert (**S111. S114. S129. S135; S404. S406. S410**). Auf Schalen tritt die Aufbahrung eines Toten ebenso auf (**S110. S123**) wie auf Dreifußpyxiden (**S107. S115. S120**). Das Fragment **S506** dieser letzteren Form gehörte zu einer sich anschließenden Klagereihe, wie sie auf **S120** für die beiden anderen Fußflächen bezeugt ist¹². Klagegruppen (**S301. S304**) und Klagereihen (**S401**) finden sich auf flachen, z.T. sehr großen Tellern. Schließlich sind ein als Amphoriskos ergänztes und ein eiförmiges Gefäß (**S130. S136**)¹³ sowie eine Miniatur-Oinochoe (**S149**) mit Prothesis zu nennen, während Klagereihen noch auf einem Alabastron, einem lydionähnlichen Gefäß sowie auf einem Tonei überliefert sind (**S408. S409. S622**).

Ungewöhnlich sind vier spätschwarzfigurige Skyphoi, die mit einer Prothesis-Darstellung verziert und verhältnismäßig groß sind (**S124. S126. S127. S128**). Der Stil ihrer Bemalung erinnert an etruskische Vasenmalerei¹⁴, zudem folgt das Prothesis-Schema anderen Kriterien¹⁵. Auch die drei Darstellungen der Ekphora befinden sich auf außergewöhnlichen Gefäßen, nämlich auf Kyathoi mit hohem Fuß (**S201-S203**). Der Figurenstil ist attisch, doch die Gefäßform etruskisch¹⁶. Man konnte nachweisen, daß diese Gefäße, die zur sog. Perizoma-Gruppe gehören, für den etruskischen Markt hergestellt wurden¹⁷; den Gefäßen selbst fehlen jedoch jegliche Fundortangaben.

B) Bild- und Figurenanalyse

Die klagenden Figuren der schwarzfigurigen Vasenmalerei präsentieren sich in einer großen Vielfalt an Kleidung, Frisur, Bewegung und Gestik. Damit heben sie sich deutlich von den älteren geometrischen und protoattischen ab, die durch Stereotypie geprägt waren. Die Farben Rot und Weiß unterstützen die Wirkung der Gestalten und Szenen. Dennoch wird in allen Figurenmerkmalen ein Schematismus deutlich, der auf künstlerischer Konvention beruht. So sind fast alle Bilder, auch diejenigen von flüchtiger Art, durch die oft akribische und manierierte Darstellung der Hände und einzelnen Finger geprägt, die wenig Spielraum für

¹² Zschietzschmann 1928, 43 Text zu Nr. 84.

¹³ Auf dem Oonfrgt. **S507** hält die mittlere der Frauen, von denen mehr erhalten ist, ihren rechten Arm nach vorn. Aufgrund dieser Gestik könnte auch hier eine Prothesis dargestellt gewesen sein, die Klagende vor ihr hätte dann im Bereich entlang der Kline (1b) gestanden.

¹⁴ Sie wurden dem attischen Theseus-M. zugewiesen und um 500-490 v.Chr. datiert: Kreuzer 1992, 119ff. Nr. 128-131. Ihr Malstil unterscheidet sich jedoch markant von den anderen Klagedarstellungen dieses Malers auf der Lutrophore **S125**, der Lutrophorenfrgte. **S147, S508, S518, S524, S525** und dem Alabastron **S408**.

¹⁵ Vgl. dazu bei der Prothesis B 2 passim.

¹⁶ Vgl. hierzu einen etruskisch-sf. Kyathos, der ebenfalls mit einer Prothesis verziert ist: London, BM 1899.7-21.1: Zschietzschmann 1928, Nr. 89 Beil. 15; G. Camporeale, *Le scene etrusche di „protesi“*, RM 66, 1959, Taf. 17,1; I. Werner, *Dionysos in Etruria. The Ivy Leaf-Group* (2005) 2.2.1 Taf. 3a-b.

¹⁷ M. Lesky, *Die Stamnoi der Perizomagruppe. Zur Interaktion zwischen attischem Künstler und etruskischem Käufer*, in: F. Krinzinger (Hrsg.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8. bis 5. Jh. v.Chr.*, Symp. Wien 24.-27.3. 1999 (2000) 429-433.

verschiedene Handhaltungen läßt. Gleichzeitig lassen aber kleine Variationen der Arm- und Handhaltungen sowie deren Höhe und Position ein Bild entstehen, das auf den ersten Blick eine unüberschaubare Gestenvielfalt bietet. Dies gilt vor allem für die Frauenfiguren. Bei systematischer Betrachtung ergeben sich dennoch feststehende Muster für Einzelgesten und ihre Kombination, die sich in den Bildern verschiedener Maler wiederholen¹⁸. Die sepulkralen Szenen entsprechen sich dabei typologisch sowohl maler- als auch werkstattübergreifend.

1. Vorbemerkungen

a) Geschlechtsbestimmung und Kleidung

In den schwarzfigurigen Sepulkralbildern ist die Unterscheidung weiblicher und männlicher Figuren primär durch Körpermerkmale wie Anatomie und Hautfarbe, sekundär durch die Form der Kleidung und Attribute inszeniert. Kinder beider Geschlechter entsprechen in ihrem Erscheinungsbild den Erwachsenen. Frauen und Mädchen haben eine weiße Haut¹⁹ und tragen Peplos oder Chiton, die beide vielfach mit einer Schleppe versehen und verschieden mit einem Mantel kombiniert sind. Auch die Bekleidung der männlichen Figuren mit dem wadenlangen Mantel, der den rechten Arm und die rechte Schulter, manchmal auch den Oberkörper freiläßt, den linken Arm aber verhüllt²⁰, entspricht der allgemeinen im Schwarzfigurigen für sie üblichen Tracht. Nur selten tragen die Männer ein Untergewand (z.B. **S110. S122. S137. S602*. S618. S620. S623**). Hiervon weichen die Reiter ab, die ihren kanonischen kurzen Mantel gelegentlich mit einem kurzen Gewand kombinieren (**S136. S137. S143. S517. S518. S527. S528**)²¹, doch sind auch sie in dieser Form aus der schwarzfigurigen Vasenikonographie allgemein bekannt. Damit folgen die Figuren Klagender und Trauernder den zeitgenössischen Darstellungskonventionen.

b) Altersbestimmung und Frisur

Keine der schwarzfigurigen klagenden oder trauernden Figuren ist durch physiognomische Altersmerkmale gekennzeichnet. Ebenso sind die Größenunterschiede zwischen erwachsenen Personen innerhalb einer Szene nur minimal und können nicht als eine beabsichtigte

¹⁸ Vielfach ist die weiße Farbe, die zur Angabe der Haut der Frauen verwendet wurde, teilweise oder ganz abgeplatzt (z.B. **S108. S117. S118. S131-S133. S142. S153. S154. S304. S408. S601. S611. S612**). Dadurch wird vor allem die Beurteilung der Gestik entscheidend beeinflusst, denn die Anlage des Armes in Glanzton entspricht nicht in jedem Fall auch der Ausführung in Weiß (vgl. z.B. **S125. S202. S510. S513. S603**). Damit muß die Beurteilung von Einzelgesten und Kombinationen bei den Frauenfiguren häufiger vage bleiben. Bei den Männern bleiben dagegen nur Unsicherheiten, wenn die Figuren fragmentarisch erhalten sind.

¹⁹ Zweimal ist die Haut der Frauen rot (**S402. S521**), ebenso bei den Männern, deren Hautfarbe ansonsten vom Schwarz des Glanztones gebildet wird (**S620. S633**).

²⁰ Gelegentlich bleibt aber auch die linke Hand (**S607. S632**) oder der linke Arm frei (**S201. S203. S401. S404. S406. S503. S511**).

²¹ Es gibt auch nackte Reiter (**S609i**) sowie einen Mann mit wenigstens vollständig nacktem Oberkörper (**S633**). Er ist bis zur Taille erhalten.

Differenzierung betrachtet werden. Von ihnen sind die Kinder durch ihre Größe klar unterschieden, obwohl sie keinerlei kindliche Proportionen besitzen²². Dennoch gibt es auch klagende bärtige Männer, die kleiner dargestellt werden; ob hiermit eine spezifische Bedeutung verbunden ist, läßt sich nicht klären²³.

Unter den Frauenfiguren treten einzelne kaum durch besonders reiche und aufwendige Gewandmusterung in Farbe und Ritzung vor den anderen desselben Bildes hervor (**S112. S609b**)²⁴, und auch die Verteilung von Schmuckstücken wie Halsketten, Armbänder oder Armreifen geschieht eher zufällig als regelmäßig und bleibt im Rahmen des zeitgenössischen Figurenstils. Dasselbe gilt für die Figuren beider Geschlechter, die Binden im Haar tragen (weiblich **S151. S405. S523. S526*. S610a. S619***; männlich **S505*. S612**); derartig geschmückt sind nur eine bis zwei Figuren pro Bild. Da hier offenbar kein festes Verteilungsschema zugrunde liegt, verbietet sich eine eigene Interpretation.

Die Männerfiguren werden durch verschiedene Haartrachten nach ihrem Alter unterschieden²⁵, so daß man auch in den beiden Frisuren der weiblichen Gestalten verschiedene Altersstufen erkennen könnte. Die meisten Frauen und Mädchen tragen langes Haar, daneben ist die Kurzhaarfrisur eine markante Alternative²⁶, die allerdings außerhalb der Sepulkralenzen weniger Bedeutung hat. In einigen Darstellungen ist sie sogar die ausschließliche Frisur. Aus diesem Grund ist das kurze Haar weniger mit dem Alter als mit der Darstellung der Reaktion auf einen Todesfall zu verbinden. Da beide Haarlängen auch innerhalb derselben Szene vorkommen, wäre ein inhaltlicher Unterschied denkbar (**S102*. S118. S137*. S141. S146*. S202*. S601*. S621**); da sich allerdings auch hier keine festen Verteilungsmuster ausmachen lassen, auch nicht in Kombination mit anderen

²² Nur Kleinkinder haben einen unmittelbaren Bezug zu einer Frau (**S129. S135. S609p. S620. S628**). Sie werden auf den Armen gehalten oder auf den Schultern getragen. Auf **S129** und **S609p** handelt es sich sicher um einen Knaben, auf **S135** ist dies wahrscheinlich. Als enger Bezug zu einem Erwachsenen kann auch das Aufblicken gewertet werden (**S110. S607**). Auch diese beiden sind Knaben. Da die Hand des linken Jungen auf **S605** hinter dem Mantelzipfel einer Frau verschwindet, ist wahrscheinlich auch er mit dieser Frau verbunden. Der Knabe auf **S107** scheint sich mit seiner rechten Hand am Mantel der Frau vor ihm festzuhalten.

²³ Verkleinerung aus Platzgründen: unter Gefäßhenkeln oder dem Arm einer anderen Figur (**S104. S119; S135**). Verkleinerung mit bestimmter Intention: der Raum über ihnen und um sie herum hätte ausgereicht, eine ‚normal große‘ Figur zu zeichnen (**S131. S612**). ‚Platzfüller‘ können im Höchstfall im Prothesis-Bild **S135** dargestellt gewesen sein.

²⁴ Beide Frauen sind frontal dargestellt und gehören nicht zum unmittelbaren Klineenumkreis. Daß in der wechselnden Bekleidung der Frauen ein Alterskriterium zu erkennen ist, erscheint unwahrscheinlich, da es zum einen keine Muster gibt, nach denen die verschieden bekleideten Figuren auf die Positionen innerhalb der Szenen verteilt wurden. Zum anderen tragen auch die männlichen Figuren aller Altersgruppen dieselbe Kleidung.

²⁵ Ein Einzelfall bleiben die beiden Greise auf **S146**, die sich auf einen langen Stab stützen. Ein Stock mit gebogenen Ende birgt keinen Hinweis auf ein hohes Alter der Figur, da ihn Männer unterschiedlichen Alters besitzen: reife Männer (**S602**) sowie Greise (**S124. S518**). Zudem stützt sich keine dieser Figuren darauf. Insgesamt ist er äußerst selten und daher eher ein Zusatz des Malers als ein festes Zeichen eines Aristokraten oder Bürgers.

²⁶ Schulter- **S121. S141. S146. S621. S628** bzw. kinnlang **S102. S108. S109. S114. S118. S134. S146. S153. S513. S628**.

Figurenmerkmalen, und Beischriften weitgehend fehlen, sind weitere Überlegungen nicht möglich.

c) *Perspektive und Bewegung*

Die Frauenfiguren sind hauptsächlich, wie auch in den anderen schwarzfigurigen Darstellungen, im Profil, mit dem Oberkörper *en face* sowie in Dreiviertelansicht dargestellt. Manche kehren dem Betrachter auch den Rücken zu (**S134. S404. S408**²⁷. **S609**). Bei allen Körperhaltungen ist der leicht geneigte Kopf ein feststehendes Merkmal. Ein Zurückwenden des Kopfes ist ebenfalls üblich²⁸. Dieselben Darstellungsformen finden sich bei den Mädchenfiguren²⁹. Trotz dieser vielfältigen Möglichkeiten, eine weibliche Figur ins Bild zu setzen, ergibt sich innerhalb der einzelnen Themen auf der Sepulkralkeramik kein Muster, nach dem gleichgestaltete Figuren verteilt und mit festen Bildpositionen verbunden wurden, so daß sich die Zusammensetzung von Bild zu Bild weitgehend wiederholen würde. Dies läßt darauf schließen, daß der Form der Kleidung wie der Perspektive der Figur keine derart spezifische Bedeutung zukam, daß man mit ihrer Hilfe die anwesenden Personen deuten könnte, weder bei den Erwachsenen noch bei den Kindern. Vielmehr entsteht der Eindruck einer gewissen Freiheit bei der Bildgestaltung, vor allem da die Gesten sowohl von diesen beiden Eigenschaften als auch von der Körperhaltung unabhängig dargestellt wurden. Die männlichen Figuren sind dagegen ausnahmslos im Profil dargestellt. Damit ist nicht nur ihre Ausrichtung festgelegt, sondern es entsteht in Verbindung mit der Kleidung, der Körperhaltung und der Gestik ein motivisches Versatzstück, das beliebig oft wiederholt werden konnte.

Bei den Frauenfiguren ist ein Vorwärtsbewegung oder gar ein starke Bewegung kaum dargestellt worden (**S101. S130. S134**³⁰. **S135. S151. S404. S609b. S611a**³¹. **S619***; **S104. S120. S140. S601*. S602*. S619***)³², sie stehen vor allem ruhig an ihrem Platz. Dagegen sind die Männer fast ausschließlich mit großem Abstand zwischen den Füßen gezeigt, durch den kanonisch ihre Vorwärtsbewegung zum Ausdruck gebracht wird. Nur wenige Männerfiguren stehen ruhig im Bild (**S145. S406. S409*. S602*. S606*. S607. S608. S617*. S618. S629**). Die

²⁷ Hier besonders deutlich durch die langen Haare, die über den Mantelbogen herabhängen. Das Gesicht ist nicht dargestellt.

²⁸ Im Extremfall wird bei zurückgewandtem Kopf auch der Oberkörper im Profil in die andere Richtung gedreht, so daß die Füße genau in die entgegengesetzte Richtung zeigen (**S140. S203**). - Die Orientierung einer Figur richtet sich wiederum nach der Ausrichtung der Füße.

²⁹ Hiervon weichen die ältesten sf. Frauendarstellungen ab (**S405. S521. S610. S616. S620. S628. S633**).

³⁰ Hier sogar in Rückansicht.

³¹ Auf den frühen Darstellungen **S402, S405, S610, S616** und **S631** könnte sowohl Stehen als auch Schreiten gemeint sein. Vgl. dazu die protoatt. Figuren, Kap. IV.

³² Diese starke Bewegung wird gelegentlich durch die in Bewegungsrichtung gebeugten Oberkörper verstärkt (**S120. S601. S602**).

Knaben wurden in dieses Männerschema einbezogen, die Mädchen stehen alle ruhig im Bild. Hieraus ergibt sich eine markante geschlechtsspezifische Unterscheidung.

2. Prothesis

Im Schwarzfigurigen ist die Aufbahrung der Toten die dominierende Szene innerhalb der Sepulkralikonographie (**S101-S154. S601-S622**). Dargestellt wird sie vermehrt seit der Wende vom 7. zum 6. Jh. v.Chr., ihre Anzahl nimmt ab der Mitte des 6. Jhs. bis zum Ende der archaischen Zeit besonders stark zu. Sie tritt sogar noch im 1. Viertel des 5. Jhs. auf schwarzfigurigen Gefäßen auf. Die untersuchten 76 Prothesis-Bilder folgen dem Kompositionsschema, das schon im Geometrischen und im Protoattischen begegnete; Veränderungen betreffen nur die Anordnung der Figuren besonders im Klinebereich. Die Szenen befinden sich auf einer großen Palette an Gefäßformen. Die hauptsächliche und größte Form ist die Lutrophore (**S101-S104. S106. S108. S109. S112. S113. S116-S119. S121. S122. S125. S131-S134. S137-S147. S150-S154**), gleichbedeutend mit ihr sind die Einzel- (**S601-S603. S605-S608. S612. S614. S615. S617-S619. S621.** wohl auch **S622. S627**) und Serienpinakes (**S604. S609-S611. S613. S616. S620**). Beide Gattungen sind mit Sicherheit noch aus der großen Menge an thematisch nicht bestimmbar Fragmenten zu ergänzen³³. Diese drei Hauptformen werden durch kleinere wie die Phormiskoi (**S111. S114. S129. S135. S148**), Trinkschalen (**S110. S123**), Skyphoi (**S124. S126. S127. S128**) sowie durch eine Dreifußpyxis, einen Amphoriskos, ein Tonei und eine Miniatur-Oinochoe ergänzt (**S107. S130. S136. S149**)³⁴.

Zur Prothesis selbst sind alle Figuren zu rechnen, die die Kline mit dem Toten umstehen und auf sie ausgerichtet sind. Sitzende oder gar Kniende werden nur selten gezeigt³⁵. Die Szene bleibt immer auf eine Gefäßseite beschränkt, und auch die Bilder der Rückseiten sind ikonographisch meist in sich geschlossen. Auf einigen Gefäßen wird diese Einteilung äußerlich mangels Henkel nicht unterstützt (**S111. S114. S129. S130. S135. S136. S148. S149**). Das Bild setzt sich hier um das ganze Gefäß herum fort, doch wird die Trennung der beiden Seiten ikonographisch deutlich, da die Komposition derjenigen der Gefäße *mit* Henkeln entspricht³⁶. Durch eben diese umlaufenden Figurenfriese wird die Verwandtschaft der Gefäßbilder mit denen der Pinakes deutlich, welche dieselbe Thematik als Flächenbild zeigen. Kompositorisch setzen die schwarzfigurigen Aufbahrungsbilder die protoattischen fort, denn nun umstehen die Figuren die Kline tatsächlich. Der Bereich unterhalb der Kline wird nicht für Figuren

³³ Hinzu kommen weitere unpublizierte Stücke, vgl. besonders die Liste bei Mommsen 1997, 68ff.

³⁴ Evt. auch das Eifrgt. **S507**. Das Frgt. **S105** ist nach seiner Form nicht zu bestimmen.

³⁵ Sitzende Frauen bzw. Männer **S109. S131. S132. S145. S153. S609p (2). S612; S101 (2). S124. S126. S134. S528. S623**, dazu s.u. B 2 c); Kniende, in beiden Fällen weibliche Figuren **S134. S137**, dazu s.u. B 2 d).

³⁶ Vgl. allerdings die Teilung bei den Dreifußpyxiden **S107, S115** und **S120**.

genutzt, da er vollständig von den Klagenden verdeckt wird, die vor der Bahre stehen³⁷. Dagegen lassen sich in den schwarzfigurigen Prothesis-Szenen kleinere Gestalten sehr oft räumlich vor der Totenbahre beobachten, die im Vordergrund des Bildes stehen und als Kinder zu deuten sind; dies läßt auf eine veränderte Raumgestaltung schließen.

Neu ist in den schwarzfigurigen Prothesis-Bildern neben den Trauernden³⁸ das Motiv niedriger Beistelltische (**S103. S111. S114. S119. S131. S145. S613**). Sie stehen unterhalb der Klinen toter Frauen und Männer; daß sie sich auch räumlich unter der Totenbahre befinden, legen großflächige Überschneidungen durch Figuren nahe. Die Beine dieser Tischchen sind meist leicht gebogen und mit Löwenfüßen versehen. Ihre Länge paßt sich der der Kline an, oder sie sind kürzer; ein solcher Tisch trägt eine weiße Auflage (**S114**). Im Prothesis-Bild von **S152** befinden sich weiße Stühle.

a) *Der aufgebahrte Leichnam*

Der Verstorbene auf seiner Kline ist wiederum das zentrale Bildmotiv. Aufgebahrt sind jetzt sowohl Frauen als auch Männer, die meisten Toten sind Jünglinge. Die Verstorbene sind ausnahmslos mit den Füßen nach links gerichtet³⁹. Sie ruhen regelmäßig erhöht auf ein, zwei oder mehreren Kissen und einer Art Matratze. Sie werden im Profil und mit geschlossenem Auge dargestellt⁴⁰, ein Leichentuch bedeckt den gesamten Körper oder hüllt ihn ein. Die Füße (**S602*. S618**)⁴¹ oder Arme bleiben selten frei (**S126-S128**)⁴², der Kopf ist dagegen immer sichtbar⁴³. Tote beider Geschlechter können bekränzt (**S111*. S119. S129. S131. S139. S601*. S609a*. S613**) oder mit einer Binde geschmückt sein (**S125. S134. S135. S147. S148. S149. S153. S610a. S615**) sowie auch Binde und Kranz tragen (**S137***). Einzelne Frauen tragen einen Polos (**S127. S128. S616a**)⁴⁴. Vereinzelt ist ein Detail erkennbar, das es weder im Geometrischen noch im Protoattischen auf den Vasen gab: die sog. Kinnbinde (**S112. S117*. S146*. S621**). Sie verläuft als ein Band vom Kinn bzw. Kieferansatz bis zur Mitte des Kopfes

³⁷ Nur ein Pinaxfrgt. zeigt an dieser Position eine offenbar weibliche Figur (**S622**; der stark fragmentierte Zustand von **S104** muß diese Frage offen lassen). Sie ist bedeutend kleiner als die Figuren am Fußende der Kline. Die Frau beugt sich nach vorn und scheint einen Schritt in Richtung des Toten zu machen. Dabei hat sie vielleicht ihr Gesicht verhüllt. Möglicherweise soll sie hier den freien Raum ausfüllen. Vgl. die kleinen Figuren sowohl unterhalb der Kline als auch im Anschluß an ihr Fußende auf **S135**. Zu den kleinen weiblichen Figuren auf **S134, S146** und **S617** s.u. bei den Sitzenden B 2 c).

³⁸ Dazu s.u. den Abschnitt B 7.

³⁹ Mit den Füßen nach rechts: Elfenbeinplatte aus Sparta, Artemis Orthia-Heiligtum: E.-L. Marangou, Lakonische Elfenbein- und Beinschitzereien (1969) Nr. 23 Abb. 39; R. Förtsch, Kunstverwendung und Kunstlegitimation im archaischen und frühklassischen Sparta (2001) Abb. 31. Die Frgte. einer zweiten zeigen den Toten wieder in der üblichen Ausrichtung: Marangou a.O. Nr. 24 Abb. 38; Förtsch a.O. Abb. 32.

⁴⁰ Nur die Tote auf dem frühen Pinax **S610a** hat das Auge geöffnet. Hinrichs 1955, 132f. nennt Beispiele, bei denen der Verstorbene mit offenen Augen dargestellt ist, und interpretiert das als einen Versuch des Malers, den Toten in die Ausführung des Totenkultes einzubeziehen.

⁴¹ Auf **S149** sind sie zumindest eigens dargestellt.

⁴² Sehr späte und aufgrund von Gefäßform und Szenenaufbau sehr ausgefallene Stücke - vgl. auch **S124**.

⁴³ Nur einmal ist er mit in das Leichentuch eingeschlagen, aber auch hier bleibt das Gesicht frei (**S602**).

⁴⁴ Sehr wahrscheinlich auch die Frau auf **S126**.

bzw. zum hinteren Kopfbereich (**S112. S117*. S621**). Sie kann auch mit einer gleichgestalteten Tanie im Haar des Toten über dem Schläfenbereich verbunden sein (**S146*. S621**)⁴⁵.

b) Stehende Figuren

Szenenaufbau

In den meisten schwarzfigurigen Prothesis-Bildern ist die Totenbahre dicht von Frauenfiguren umstanden (Positionen 1a, 1b, 2a, 3a)⁴⁶. Dieser ‚Frauenring‘ wird nur selten von Männerfiguren unterbrochen. Der Eindruck von räumlicher Tiefe entsteht durch Überschneidungen durch und mit der Kline, welche in nahezu jedes Prothesis-Bild einbezogen sind. Verstärkt wird er durch die Kinderfiguren, die in insgesamt 20 Prothesis-Szenen dargestellt sind⁴⁷ und sich dann entweder in derselben Bildebene wie die Erwachsenen oder ganz im Vordergrund befinden⁴⁸. Nur selten stehen die Figuren ausschließlich vor (**S111*. S114. S115. S145. S148. S151. S603. S620**) oder hinter der Bahre (**S118. S126. S128. S135. S136**⁴⁹. **S149. S602*. S616a**); allein der frühe Serienpinax **S610a** und die späten Skyphoi **S124, S126-S128** machen hiervon eine Ausnahme, da die Figuren einzeln neben und hinter die Bahre gesetzt wurden. Regelmäßig schließen sich an den Klinenenden Figuren an, und auch hier handelt es sich vornehmlich um Frauen (Positionen 2b, 3b). Hinter diesen beginnt die Darstellung der Gefäßrückseiten bzw. der ergänzenden Bereiche auf den Pinakes. Beide sind den Männerfiguren vorbehalten, Frauen sind hier nur selten zu finden⁵⁰.

Mit der variierenden Anzahl der Frauen an den meisten Bildpositionen war es möglich, die Szenen mehr oder weniger ausführlich zu gestalten. Vor dem Gesicht des Toten (1a) befindet sich regelmäßig nur eine Frau⁵¹, während im Bereich entlang der Kline (1b) hauptsächlich zwei, gelegentlich aber auch eine oder drei stehen. Direkt am Kopf- (2a) oder Fußende (3a) wurde in den meisten Fällen ebenfalls nur eine Frau dargestellt, doch können hier ebenso zwei Figuren stehen, die sich dann großflächig überschneiden (2 Frauen o. Frau/Mann). Von der Gestik wurde in diesen Fällen der ‚Doppelbesetzung‘ nichts oder nur wenig dargestellt, da die

⁴⁵ Möglicherweise auch nur als eine Binde *und* eine Kinnbinde zu deuten. Vgl. zur Kinnbinde und dem damit verbundenen Bestattungsbrauch P. Wolters, Ein griechischer Bestattungsbrauch, AM 21, 1896, 367-371; F. Poulsen, Die Dipylongräber und die Dipylonvasen (1905) 38f.; J. Wiesner, Grab und Jenseits. Untersuchungen im ägäischen Raum zur Bronze- und frühen Eisenzeit (2000 - 1000 v.Chr.) (1938) 118. 185; Ohly 1953, 68ff.; A. von Salis, Antiker Bestattungsbrauch, MusHelv 14, 1957, 89f.; Ker. V 1, 22 mit Anm. 54; Andronikos 1968, 41ff.; Mommsen 1997, 19 mit Anm. 138. Luc. Luct. 19.

⁴⁶ Zu den Positionen innerhalb der Prothesis-Szenen vgl. ausführlich in der Einführung, Kap. I, sowie **Taf. II**.

⁴⁷ Nicht mitgezählt sind hier die kleinen weiblichen Figuren auf **S111. S601. S606**, zu ihnen s. in den Schlußbetrachtungen, Kap. VIII. Die zwei kleinen Sitzenden (**S146. S617**) und die kleine Kniende (**S134**) sind Frauen, zu ihnen s.u. bei den Sitzenden B 2 c).

⁴⁸ Vgl. die kniende Frau, die sich räumlich noch vor den Kindern befindet (**S137**), zu ihr s.u. B 2 d).

⁴⁹ Zeichnung und Ritzung sind auf diesem Gefäß sehr flüchtig, daher sind in der gesamten Szene die räumlichen Verhältnisse nicht eindeutig.

⁵⁰ Vgl. zu den Männerreihen der Gefäßrückseiten B 5 b).

Figuren zu geringe Abstände haben. Im Anschluß an das Kopfende der Kline (2b) stehen zwischen einer und drei Figuren, am Fußende (3b) ist es regelmäßig nur eine⁵². Gelegentlich schließen sich in beiden Bereichen sitzende Figuren an (2b **S131. S153. S617***; 3b **S109. S132. S153**)⁵³; diese sind in den meisten Fällen weiblich⁵⁴.

Männer werden innerhalb der Prothesis-Szene auf den ersten Blick häufig dargestellt (1a **S505*⁵⁵**; 1b **S601*. S609a***; 2a **S110. S123⁵⁶. S124*⁵⁷. S126. S606***; 2b **S123. S136. S137⁵⁸. S602*. S618**; 3a **S620**; 3a-b **S130. S136. S601*. S602*. S607. S608. S618. S619*. S621**)⁵⁹. Es lassen sich zwei Motive unterscheiden. Einerseits gehören diejenigen an den Bildpositionen 1a, 1b, 2a, 2b und 3a tatsächlich zur Klinenumgebung und sind damit Teilnehmer der unmittelbaren Klage. In diesen Fällen sind es immer einzelne Männerfiguren. Auf sie beziehen sich die nachfolgenden Beobachtungen. Wenn sich andererseits mehrere Männerfiguren im Bereich 3 befinden, sind sie in anderer Form am Geschehen beteiligt. Dieselbe Männerikonographie läßt sich auch an anderen Bildpositionen wiederfinden (1b **S601***; 2a-b **S123**; 2b **S136. S602***). Diese und die kompositionelle Einbindung ins Bild weisen die Figuren den Gefäßbrückseiten bzw. den gleichwertigen Stellen in den Seitenbereichen der Pinakes zu; die ‚Empfangenden‘ bestätigen diese Deutung (3a **S607. S619*. S621**)⁶⁰.

Von den 76 untersuchten Prothesis-Szenen tragen 20 Kinderdarstellungen⁶¹. Diese kleinen Figuren befinden sich immer stehend im Vordergrund des Bildes und sind kanonisch zum Toten ausgerichtet⁶². In der Regel werden ein bis drei von ihnen in einer Szene dargestellt; die vier Kinder auf dem Phormiskos wirken aufgrund ihrer Position zwischen den Beinen der

⁵¹ Einmal steht die Frau an 1a hinter der Kline, und die aufgrund der zweidimensionalen Darstellungsweise hinter ihre folgende Frau beschäftigt sich mit dem Toten, so daß auch die Position 1a mit zwei Figuren besetzt sein kann (**S607**).

⁵² Nur einmal sind es hier zwei (**S135**). Auf **S108** ist die zweite Frau eine ‚Empfangende‘, sie befindet sich unterhalb des linken Lutrophorenhenkels und ist vollständig zur Rückseite ausgerichtet.

⁵³ Möglicherweise auch an 3b auf **S145**. Sie und die Sitzende auf **S132** sind als Trauernde dargestellt, ebenso die Stehende auf **S603**. Zu den Sitzenden s.u. B 2 c), zu den Trauernden s.u. B 7.

⁵⁴ Auf **S134** muß sich in diesem Bereich, d.h. unter dem linken Henkel, ein sitzender Mann befunden haben, diese Lutrophore ist jedoch verschollen. Vgl. hier die Rückseite von **S101**, auf der zwei sitzende Männer dargestellt wurden. Der rechte von ihnen schließt sich sozusagen an 3b an.

⁵⁵ Dieses Beispiel ist mit einigen Unsicherheiten behaftet, dazu s. im Folg. bei den Männern.

⁵⁶ Ein Jüngling steht mit dem Rücken zum Toten, er ‚empfängt‘ die sich von rechts anschließenden Männer. Zu den ‚Empfangenden‘ s.u. B 5 b).

⁵⁷ Hier handelt es sich um einen Sitzenden. Auf **S126** ist er nicht direkt nachgewiesen, ließe sich aber aus Analogiegründen annehmen; ein Frgt. mit dem Kopf eines klagenden Greises ist vorhanden, es konnte jedoch nicht mit einer festen Stelle am Gefäß verbunden werden. Zu den Sitzenden s.u. B 2 c).

⁵⁸ Er überschneidet sich kaum mit der Frau vor ihm, daher diese Positionszuweisung.

⁵⁹ Die Darstellungen vor allem der Einzelpinakes, die als „Thema unbestimmt“ eingestuft sind, können hier nicht berücksichtigt werden, da die einzelnen Positionen nicht klar zu erfassen sind.

⁶⁰ Männliche ‚empfangende‘ Figuren befinden sich nur auf Einzelpinakes, auf der Lutrophore **S108** ist es eine Frau. Zu diesen ‚Empfangenden‘ s.u. B 5 b). Zu den Männerreihen der Rückseiten s.u. B 5 b).

⁶¹ Einer der Knaben zählt zu den ‚Empfangenden‘ am Fußende der Totenbahre (**S607**). Der an der linken unteren Fragmentkante erhaltene ausgestreckte Arm auf **S105** dürfte zu einem Mädchen gehören. Zu den kleinen weiblichen Figuren auf **S111, S601** und **S606** s. bei in den Schlußbetrachtungen, Kap. VIII, zu den kleinen Sitzenden auf **S134, S146** und **S617** s.u. B 2 c). Ein eigenes Motiv stellen die Kleinkinder dar, die von Frauen getragen werden.

⁶² Ausnahmen sind selten: Mädchen **S109 (2). S133**. evl. auch **S121**, ‚empfangender‘ Knabe **S607**.

Erwachsenen eher wie Lückenfüller (**S135**). Beide Geschlechter kommen ohne wiederkehrendes Muster an verschiedenen Stellen im Bild vor. In einigen Szenen sind nur Mädchen (**S109. S117*. S134**) bzw. nur Jungen (**S110**⁶³. **S129. S131. S135**⁶⁴. **S607**) vertreten⁶⁵. Kinder beiderlei Geschlechts sind dreimal im selben Prothesis-Bild gezeigt (**S143. S605. S619***). Ebenso mischen sich gelegentlich die Altersstufen, erkennbar an ihrer Größe, innerhalb eines Bildes (**S109. S121. S129. S135. S143. S605. S619***). Selten besteht eine direkte Beziehung zu einer erwachsenen Person; Frauen, die einen kleinen Knaben halten, sind dagegen ein eigenes Motiv (**S129. S135. S620**). An den drei Positionen im Bild, an denen die Kinder kanonisch vorkommen, treten sie immer einzeln auf. Besonders beliebt ist der Platz unterhalb des Kopfendes der Bahre, also in unmittelbarer Nähe zum Toten (Position 4a). In diesem Bereich zwischen den Positionen 1a und 2a der Erwachsenen, befinden sich sowohl Mädchen (**S105. S117*. S134. S143. S619***)⁶⁶ als auch Knaben (**S110. S129**⁶⁷. **S131. S135. S605**). Hin und wieder stehen Kinder auch an der Langseite der Kline, die dem Bereich 1b bei den Erwachsenen entspricht (Position 4b **S109. S135. S137***⁶⁸. **S605. S614**)⁶⁹. Auf **S135** ist es möglicherweise ein Knabe, die anderen vier Beispiele zeigen an dieser Stelle Mädchen. Die Position neben dem Klinenbein am Fußende ist wie die am Kopfende für Kinderdarstellungen sehr beliebt (4c). Hier stehen in den Bereichen 1b bis 3a der Erwachsenen sowohl Mädchen (**S109. S133. S150. S604. S619***)⁷⁰ als auch Jungen (**S135. S143. S605. S619***). Außerhalb der genannten Positionen befinden sich nur drei Kinder: einmal ein Mädchen, das auf den Toten ausgerichtet ist, sozusagen an der Erwachsenen-Position 2b (**S109**), eine Kinderfigur an 3b, welche im Profil nach rechts gezeigt ist (**S135**, am ehesten ein Knabe) sowie ein Knabe im Bereich 3b (**S107**)⁷¹.

⁶³ Auch wenn diese Szene große Fehlstellen aufweist, läßt sich aus den Frgten. erschließen, daß keine weiteren Kinder vorhanden waren.

⁶⁴ Allerdings ist hier die Darstellung sehr flüchtig.

⁶⁵ Wenn die Darstellung anhand der erhaltenen Frgte. nicht vollständig gesichert ist, kann eine solche Entscheidung nicht getroffen werden: **S105, S107, S112, S121, S133, S137, S150, S604, S609a, S614, S620**.

⁶⁶ Sehr wahrscheinlich auch **S121**, als Mädchen zu deuten aus Analogie zu **S117, S143** und **S605**.

⁶⁷ Da auch dieser Phormiskos heute verschollen ist, muß man vor allem der Beschreibung folgen: Furtwängler, AA 1895, 36 Nr. 27. Dieser Knabe wäre dann das einzige Kind an Position 1a (und zudem hinter der Bahre). Die Abb. zeigt in diesem Bereich große Fehlstellen, die Figur scheint jedenfalls wesentlich kleiner zu sein als die anderen dort dargestellten. - Die kleiner gestaltete Figur an 1a auf **S149** ist aufgrund der der Darstellungsweise dieser Szene nicht als Kind zu deuten.

⁶⁸ Die Stelle ist nicht genau zu bestimmen, aber hinter dem Mädchen ist wohl noch der Klinenbelag oder das Leichentuch sichtbar (horizontal gestreift).

⁶⁹ Auch wenn die Prothesis-Darstellung von **S112** nur sehr fragmentarisch erhalten ist, könnte sich dieses Mädchen ebenfalls etwa in der Klinenmitte befunden haben. Auf **S609a** wird an dieser Position ein Mädchen rekonstruiert, von dem nur der Unterkörper erhalten ist.

⁷⁰ Evt. auch **S121**.

⁷¹ Dieser allerdings mit direktem Kontakt zu einer Frau.

Allgemeine Erscheinungsform

Die wechselnden Körperperspektiven und Bekleidungsformen der stehenden weiblichen Figuren entsprechen, wie bereits gesagt, den allgemeinen Maßstäben der schwarzfigurigen Vasenmalerei⁷². Von dort nicht bekannt sind mir allerdings die Figuren, die sich in der Art wie die klagenden Frauen umwenden. Ihre Füße sind in die eine, ihr Kopf in die andere Richtung orientiert, sie blicken dabei zum Toten oder von ihm weg. Solche Frauenfiguren befinden sich an nahezu allen Bildpositionen (1b **S109. S130. S131. S133. S134**⁷³. **S140. S601*. S617*. S619*. S621**; 2a **S109. S131. S132. S140**; 2b **S153**; 3a **S108. S109**⁷⁴; 3b **S140**⁷⁵), und sie sind fast ausschließlich mit dem Körper *en face* dargestellt. Auch Mädchenfiguren wenden sich um und blicken zum Toten (**S109 (2)**) oder zum Fußende der Kline (**S117*. S137. S143. S605. S619***⁷⁶). An diesem Figurenmotiv wird die Typenbildung besonders deutlich, da es von verschiedenen Malern ins Bild gesetzt wurde⁷⁷, und das in fester Einheit von Körperdarstellung *und* Gestik. Die männlichen Figuren entsprechen mit ihrer Darstellung im Profil und dem bekannten Mantel, der gelegentlich auch über einen Chiton drapiert wird, vollständig den Konventionen der schwarzfigurigen Figurenmalerei. Bemerkenswert ist die nackte Knabenfigur auf **S110**, denn ein solches Motiv läßt sich in den schwarzfigurigen Prothesis-Darstellungen ansonsten nicht wiederfinden⁷⁸.

Zu den Männern wie zu den Knaben gehört kanonisch die leichte Schrittstellung⁷⁹, während unter den stehenden Frauen bewegte bzw. stark bewegte Figuren selten vorhanden sind⁸⁰. Diese fallen allerdings besonders auf, da es sich fast immer nur um eine Frau pro Bild handelt. Man findet sie in den Aufbahrungsszenen an nahezu allen Bildpositionen (1a **S101. S120. S601*. S602***; 1b **S122. S130. S134**⁸¹. **S151. S153. S619 (2)***⁸²; 2a **S602***; 3a **S104. S120. S140. S151. S602***; 3b **S135. S151**). Diejenigen auf **S120** und **S602** heben die Füße an und beugen gleichzeitig ihren Oberkörper leicht bzw. tief zum Toten herab; letzteres tut auch die Frau auf

⁷² Die Mädchen der Klagebilder sind jedoch, im Gegensatz zu den Frauen, recht einheitlich bekleidet, denn sie tragen fast alle Peplos bzw. Chiton und Mantel; nur dasjenige auf **S133** trägt lediglich einen Chiton. - Anders gestaltet ist die Kleidung der Mädchen an 4a bzw. 4b auf **S117, S143** und **S605**. Offensichtlich tragen sie alle dieselbe. Sie sind vollständig in ihren Mantel eingehüllt. Im Halsausschnitt ist entweder das Untergewand oder der Mantelrand zu erkennen, der Saum eines Untergewandes wurde nicht angegeben (alle drei Sappho-M.).

⁷³ Außergewöhnlich ist die Rückansicht dieser Frau, die sich auch noch sehr stark bewegt.

⁷⁴ Möglicherweise auch **S111**.

⁷⁵ Die Füße dieser Frau zeigen nach links, ihr gesamter restlicher Körper ist auf die Prothesis ausgerichtet.

⁷⁶ Die Mädchenfiguren auf **S117, S143** und **S605** entsprechen sich (alle 4a und vom Sappho-M.).

⁷⁷ Zudem berühren diese Frauen fast immer mit beiden Händen ihren Kopf (D/D).

⁷⁸ Vgl. aber den Knaben auf **S107**, er trägt nur einen kurzen Mantel. Bei den dargestellten Kleinkindern ist eine Nacktheit nicht festzustellen (**S129. S135**), auf **S620** ist es sogar explizit bekleidet. Möglicherweise ist der Knabe auf **S110** dennoch als sehr kleines Kind zu interpretieren.

⁷⁹ Die einzige Ausnahme stellt der Knabe auf **S607** dar, der jedoch zu den ‚Empfangenden‘ gehört.

⁸⁰ Die *stark* bewegten Frauen machen nicht nur einen Schritt, sondern heben auch einen Fuß an. Die bewegten Figuren können bei ihrem Schritt die hintere Ferse anheben (vgl. die Männer).

⁸¹ Diese Frau wendet dabei den Kopf zurück, sie ist in Rückansicht dargestellt.

S101. Dagegen stehen alle Mädchen gerade und mit geschlossenen Füßen im Bild; darin unterscheidet sich ihre Ikonographie markant von der der Frauen. Ebenso beugen ruhig stehende Frauen ihren Oberkörper leicht nach vorn (1a **S110. S120. S136. S142;** 1b **S607. S618;** 2a **S606*. S609a*. S615;** 3a **S120. S602***) oder tief zum Toten herab (1a **S120. S142. S602*. S607. S615. S618;** 2a **S602*. S609a*. S615. S618;** 3a **S149⁸³⁾**), so daß sie mit ihrem Kopf dem des Verstorbenen sehr nahe kommen. Durch Letzteres entsteht der sehr enge Kontakt vor allem beim Kopf des Toten, besonders vor seinem Gesicht (1a), gelegentlich aber auch am Kopf- (2a) und am Fußende der Kline (3a). Die leichte Neigung des Kopfes gehört zur Darstellungsweise der Frauen-, aber nicht der Mädchenfiguren; eine stärkere ist nur wenigen Frauen ablesbar (1a **S101. S111*. S151. S154. S601*. S612. S619*;** 1b **S153. S607. S612;** 2a **S151. S612. S619*;** 3a **S151**). Bemerkenswert sind zwei Frauenfiguren, die auf einer Art Fußbank stehen: beide befinden sich am Kopfende der Kline (2a **S606*. S609a***).

Die weiblichen Figuren werden einerseits mit Langhaarfrisuren wiedergegeben, wie sie ebenfalls in den anderen schwarzfigurigen Vasendarstellungen üblich sind. Eine ikonographische Erweiterung dieser Frisur ist jedoch ausschließlich in Bildern des Totenkults nachzuweisen. Vielen Frauen und einigen Mädchen mit langem Haar hängen einzelne Haarsträhnen vor den Ohren bzw. über den Schläfen, fallen aber ebenso oft auf der abgewandten Gesichtseite und von der Stirn herab. Gelegentlich sind sie aus dem Nackenhaar gelöst und laufen über den Hals, ohne von den Frauen ergriffen zu werden⁸⁴. Das Charakteristikum der losen Strähnen, das von verschiedenen Malern des Schwarzfigurigen verwendet wurde, ist offenbar dem Motiv der klagenden Frauenfiguren vorbehalten, da es nur bei einer der Trauernden zu finden ist (**S603**). Schlüssig deuten ließe sich dieses Motiv als ein Hinweis auf ein vorausgegangenes Haareraufen bzw. wirres Haupthaar der klagenden Frauen und Mädchen.

Die zweite Haartracht der weiblichen Figuren ist die Kurzhaarfrisur, die in den nicht-sepulkralen Szenen auf der Keramik keinen derart großen Stellenwert besitzt wie in den Klagebildern⁸⁵. In einigen Szenen haben die Frauen ausschließlich Kurzhaarfrisuren (**S102*. S118. S137⁸⁶. S141. S146. S202. S601*⁸⁷. S621**). Gelegentlich werden lange und kurze Haare

⁸² Eine der beiden Frauen wendet dabei den Kopf zurück und blickt vom Toten weg.

⁸³ Die Gesichtsgestaltung der Figuren auf dieser Miniatur-Oinochoe ist etwas merkwürdig, er erinnert an spätgeometrische Figuren; aufgrund der Gesetzmäßigkeiten in den Prothesis-Darstellungen ist hier wohl von Frauenfiguren auszugehen.

⁸⁴ Wenn die Frauen Haarsträhnen aus diesen genannten Stellen ergreifen, ist das Raufen der Haare dargestellt (Geste E).

⁸⁵ Die zwei Varianten, schulterlanges (**S141. S146. S621. S628**) bzw. kinnlanges Haar (**S102. S108. S109. S114. S118. S134. S146. S153. S513. S628**), sind sicher nur äußerlich, nicht aber nach ihrer inhaltlichen Bedeutung zu trennen, zumal sie in einer Darstellung auch gleichzeitig vorkommen (**S146**).

⁸⁶ Hier auch das dargestellte Mädchen.

⁸⁷ Hier ebenso das dargestellte Mädchen.

gleichzeitig dargestellt (**S102. S118. S137. S141. S202*. S601*⁸⁸. S621**)⁸⁹. Es ist jedoch zu bemerken, daß kurzhaarige Frauen nahezu ausschließlich in Prothesis- und zugehörigen Szenen auf *Gefäßen* vorkommen⁹⁰; die einzige mir bekannte Ausnahme ist die Serientafel **S628**, eine der frühesten überhaupt. Auch die Mädchen tragen kurzes Haar (**S109 (3). S117*. S137*⁹¹. S143. S605**). Innerhalb desselben Bildes kann in der Haarlänge ein Unterschied zwischen Frauen und Mädchen bestehen (**S117. S143**)⁹²; in beiden Beispielen haben die Frauen langes, die Mädchen kurzes Haar⁹³. Die Kombination von losen Haarsträhnen mit kurzem Haar ist selten (Mädchen **S137**. Frau an 1a **S601**⁹⁴. Frau an 1b **S111**). Ein bezeichnender Unterschied besteht zudem darin, daß die langhaarigen Frauen die herabhängenden Haarsträhnen in vielen Fällen ergreifen (Geste E), die kurzhaarigen tun dies niemals.

Bei den Frisuren der Knaben und Männer gibt es keinerlei Unterschiede zu den männlichen Figuren in nicht-sepulkralen Vasenbildern, doch wurden in der unmittelbaren Klinenumgebung nur Kinder, Bärtige und Greise dargestellt⁹⁵. Bemerkenswert sind daher die Stirnsträhnen, die zwei Greisen in späten Aufbahrungsszenen vor dem Gesicht herabhängen (**S124*. S126**). Ersterer ist jedoch mit Stirnglatze dargestellt, so daß durch diese Zusammenstellung der Chiffre-Charakter solcher loser Haarsträhnen besonders deutlich wird⁹⁶.

Zwei motivische Details fanden nur vereinzelt Eingang in die Prothesis-Bilder. So tragen wenige klagende Frauen und Mädchen Schmuck, beispielsweise Halsketten, Armbänder oder Armreifen oder eine Binde im Haar⁹⁷. Ohrschmuck tritt kaum auf⁹⁸. Innerhalb der jeweiligen Szene sind sie damit jedoch nicht hervorgehoben, außerdem entsprechen sie hierin auch den weiblichen Figuren nicht-sepulkraler Vasenbildern. Weiterhin haben wenige Figuren ihren Mund geöffnet. Bei den Frauen sind es diejenigen auf der Lutrophore **S146***, besonders klar zu erkennen bei der Frau vor dem Gesicht des Toten (1a). Hinzu kommt diejenige am Kopfende der Bahre (2a) auf dem Skyphos **S127**. Bei den Männern sind es vier Beispiele: die

⁸⁸ Dies ist trotz der fehlenden Frgte. erkennbar.

⁸⁹ Nur **S118, S143, S202** und **S621** sind vollständig.

⁹⁰ Wie auf den Lutrophorenhälsen, s. auch **S513**.

⁹¹ Hier auch die erhaltenen Frauenfiguren.

⁹² Für einige Darstellungen ist kein Vergleich möglich, da keine Köpfe der umstehenden Frauenfiguren erhalten sind: auf **S137** und **S150** tragen die Mädchen jeweils lange, auf **S605** kurze Haare.

⁹³ Auf **S117** verschwindet das lange Haar der Frauen jedoch unter dem etwas in den Nacken gezogenen Mantel. Derselbe Mädchentypus erscheint auch auf **S605**, so daß auch hier mit langen Haaren bei den Frauen zu rechnen ist. Angaben zum Verhältnis zwischen Frauen und Mädchen in Bezug auf ihre Frisur lassen sich bei **S134** nicht machen.

⁹⁴ Obwohl der Hinterkopf dieser Frau nicht erhalten ist, ist die Kurzhaarfrisur für sie zu vermuten, da ein Mädchen im selben Figurentypus wie sie selbst dargestellt ist.

⁹⁵ Zu der fraglichen Darstellung eines Jünglings an 1a auf dem Frgt. **S505** s. im Folg.

⁹⁶ Diese Skyphoi fielen auch durch ihren Figurenstil auf.

⁹⁷ Kopfschmuck: Frauen: 1a **S619**; Mädchen **S619 (2)**.

beiden sitzenden Greise auf den Skyphoi **S124*** und **S126**, der Bärtige auf **S609a*** (1b⁹⁹)¹⁰⁰ sowie der Jüngling auf **S505***, dessen Einbindung ins Bild jedoch unsicher bleibt¹⁰¹. Bei den Knaben hat derjenige auf **S605** offene Lippen (4a).

Es ergeben sich damit für die weiblichen Figuren, vor allem für die Frauen, vielfältige Darstellungsmöglichkeiten. Das Erscheinungsbild männlicher Figuren ist hingegen äußerst stereotyp. Die Gestik beider Geschlechter weist in eine ähnliche Richtung.

Die Gestik der Stehenden

Die mit Abstand größte Gesten- und Kombinationsvielfalt aller griechischen Sepulkralbilder wurde bei den stehenden Frauenfiguren der schwarzfigurigen Prothesis-Szenen dargestellt. Hier sind es insgesamt 20 verschiedene Gesten-Kombinationen, von denen zehn an allen bzw. nahezu allen Bildpositionen vorkommen¹⁰². Diese Figurentypen sind also Allgemeingut der Vasenmaler während der gesamten schwarzfigurigen Stilepoche. Die anderen zehn wurden nur in wenigen oder einer einzelnen Aufbahrungsdarstellung verwendet und bleiben hier auch manchmal auf eine Position beschränkt¹⁰³. Obwohl ihre Anzahl weitaus geringer ausfällt, ist aufgrund der Darstellung durch verschiedene Vasenmaler über den Zeitraum von ca. 550 bis um 490 v.Chr. eine Kontinuität vorhanden. Ihre Verteilung innerhalb der schwarzfigurigen Prothesis-Szenen ist vor allem vom Inhalt der einzelnen Handlungen, die die Frauen ausführen, abhängig, nämlich, ob sie sich dem Toten direkt oder indirekt zuwenden oder nicht¹⁰⁴. Für alle Frauen gilt: je größer der Abstand zum Aufgebahrten, vor allem zu seinem Kopf ist, um so weniger intensiv ist diese Zuwendung. Daher sind daran nur die Figuren beteiligt, die unmittelbar an der Bahre stehen (Positionen 1a, 1b, 2a, 3a); sind mehrere Figuren

⁹⁸ **S602**: nach Lullies 1946, 56 Nr. 1 die beiden äußeren Frauen. Erkennbar ist dieses Detail auf keiner Abb. dieses Pinax.

⁹⁹ Diese Position ist rekonstruiert, doch ist sie wahrscheinlicher als die Position 3a.

¹⁰⁰ Vgl. auch den ersten Bärtigen am rechten Rand der sich direkt anschließenden Platte **S609b**, er gehört zu einer Klagereihe.

¹⁰¹ Dazu s. im Folg. bei den Männern bei der Prothesis.

¹⁰² A/A, A/D, B/B, B/D, C/D, C/C, D/D, D/D², D/E, E/E.

¹⁰³ A/E (nur 2x an 1a), A/C (nur 3x an 1a), B/C (nur 1x an 1a), B/E (nur 2x an 1a, 2 der Skyphoi), D/G (3x an 2a, 1x an 2b), D/F (2x an 2a), C/E (je 1x an 1a u. 3a), C/F (evl. an 2a), D/I (1x an 2a), D (ähnlich F!)/F (nur auf **S112**).

¹⁰⁴ Die Kontaktgesten bestehen aus Berührungen oder einer indirekten Verbindung zum Toten, bei der die Figuren vornehmlich die Arme nach ihm ausstrecken. Zudem entsteht der Kontakt auch durch körperliche Nähe. Das Herabbeugen des Oberkörpers ist hierfür der deutlichste Ausdruck, aber auch das Neigen des Kopfes reicht zur Kontaktaufnahme aus. Solche Figuren müssen weder die Arme zum Toten ausstrecken noch ihn berühren. Tun sie dieses, können sie dabei aber auch ganz gerade stehen. Hieraus ist zu schließen, daß die einzelnen Gesten nicht mit der Körperhaltung zusammenhängen, sondern von ihr unabhängig sind. Nur eine einzige Verhaltensweise ist fest mit dem tiefen Herabbeugen des Frauenkörpers verbunden: das Umarmen des Aufgebahrten, bei dem das Gesicht der entsprechenden Frau dem des Toten besonders nahe kommt. Diese Figuren mit großer Ausdruckskraft kommen jedoch nur dreimal vor (**S137. S153. S615**), sie befinden sich dabei unmittelbar vor dem Gesicht des Toten (1a; die Frau auf **S153** ist allerdings nur so groß, daß sich ihre Arme auf der Höhe des Toten befinden).

im Kontakt mit dem Toten gezeigt, entsteht der intensivste immer vor dessen Gesicht (1a). Im gesamten Figurenspektrum lassen sich der geringen Anzahl der Vertreterinnen der letztgenannten Gesten-Kombinationen jedoch keine hervorgehobenen Bedeutungen ablesen, vor allem da sich diese Typen fast alle auch in den rotfigurigen und weißgrundigen Klagebildern wiederfinden. Ähnliches gilt für die zwei klagenden Frauen, die innerhalb der Prothesis-Bilder Kleinkinder tragen¹⁰⁵, sowie für die sechs Frauen, die ohne Klagegesten dargestellt sind: sie befinden sich an verschiedenen Bildpositionen und werden auch in späteren Aufbahrungsbildern dargestellt.

Die Mädchenfiguren wurden mit sechs Gesten-Kombinationen ausgestattet, die sich ebenso bei den stehenden Frauen nachweisen lassen¹⁰⁶. Bei fünf dieser Figurentypen handelt es sich allerdings um Einzelbeispiele an verschiedenen Positionen im Bild (am Kopf der Kline 4a, an der langen Seite 4b, am Fußende der Kline 4c sowie ganz am Ende des Bereiches 2b); nur das Berühren des Kopfes mit beiden Händen wird in zwei Bildern verschiedener Maler gezeigt (D/D **S109**, **S614**, beide um 500 v.Chr.). Der siebente Gesten-Typus der Mädchen läßt sich weder bei den Frauen noch in anderen griechischen Sepulkralbildern nachweisen: das Kind berührt mit einer Hand die Kline (A), die andere hängt herab (4c **S150**). Schließlich gibt es auch bei ihnen solche, die nicht an der Klage um den Toten beteiligt sind (4a **S117***, **S143**). Demnach ist mit den Mädchenfiguren also kein bestimmter Figurentypus kanonisch verbunden, und auch insgesamt sind ihnen keine Auffälligkeiten abzulesen, die zu einer Benennung von Personen führen könnten¹⁰⁷.

Eine motivische Besonderheit bilden allerdings drei nahezu gleich gestaltete Mädchen, die an 4a (**S117***, **S143**) bzw. an 4b stehen (**S605**). Alle drei sind zum Toten orientiert, wenden sich aber zurück. Ihr Mantel umhüllt sie vollständig, und sie scheinen kein Untergewand zu tragen. Den rechten Arm haben sie unter dem Mantel angewinkelt, so daß der Ellenbogen über die Rückenlinie hinausragt¹⁰⁸. Der linke Arm befindet sich entweder hinter der Volute des Klinenbeins (**S117**) bzw. ist nicht mehr erkennbar (**S143**)¹⁰⁹. Beim Mädchen auf **S605** ist er teilweise erhalten, es hatte ihn erhoben und berührte damit offenbar die Kline; mit dieser Kombination A/x1 ist es dem Mädchen auf **S150** vergleichbar. Alle drei tragen kurzes Haar, auf **S117** und **S143** wird hier ein Gegensatz zu den langhaarigen Frauen der Szene deutlich; auf dem Frgt. **S605** ist von den Erwachsenen nicht genügend erhalten, um weitergehende

¹⁰⁵ Eine dritte ist als Trauernde dargestellt, dazu s.u. B 7.

¹⁰⁶ B/B (4c **S604**), D⁽²⁾/A (4c **S619**), B/C (4b **S133**), C/D² (4a **S619**), wie F, aber offen/D (2b **S109**), D/D (4b **S109**, 4c **S109**, **S614**). Aufgrund formaler Ähnlichkeiten war wahrscheinlich auch das Mädchen auf **S137** mit D/D gestaltet. Sein rechter Arm fehlt jedoch. Es befand sich wohl an 4b.

¹⁰⁷ An der Mädchenfigur auf der Lutrophore **S109** wird die Verwendung eines Figurentypus besonders deutlich, denn dieses Kind wendet sich um wie die meisten der hier dargestellten Frauenfiguren, und es klagt auch in derselben Weise wie sie.

¹⁰⁸ Vgl. die trauernde Frau auf **S603** und die Männer auf **S201** und **S203**.

¹⁰⁹ Erhaltungszustand bzw. Bildqualität.

Vergleiche anzustellen. Diese zwei Lutrophoren und der Pinax wurden vom Sappho-Maler verziert. Er verwendete dieses Mädchenmotiv zwar nicht in allen seinen Klagebildern¹¹⁰, doch ließe sich mit ihm entweder eine bestimmte Person innerhalb des Geschehens oder eine Vorliebe des Malers verbinden¹¹¹.

In den untersuchten 76 Prothesis-Szenen sind insgesamt acht Männer am Geschehen um die Bahre beteiligt (**S110. S124*. S137. S606*. S609a*. S618 (2). S620**)¹¹². Ihr Abstand zum Toten ist nicht sehr groß (Positionen 1b¹¹³, 2a, 2b, 3a), direkt vor seinem Gesicht befinden sie sich jedoch nie (1a). Bei ihnen lassen sich drei verschiedene Gesten-Kombinationen mit Sicherheit nachweisen, diese bleiben allerdings Einzelbeispiele¹¹⁴. In drei Darstellungen berühren die Männer auch ihren Kopf (D), so daß ein vierter Figurentypus vermutet werden kann (1b **S609a; 2a S124. S126**)¹¹⁵. Der jeweils linke Arm dieser Männer ist nicht erhalten, doch ist seine Rekonstruktion in diesen Beispielen als gesenkt die wahrscheinlichste (x1). Eine der Männerfiguren ist auch ohne Klagegestik dargestellt worden (2b **S137**)¹¹⁶. Da es sich bei diesen Männern ausschließlich um reife bzw. alte Personen handelt, wäre es zwar möglich, sie als ältere Verwandte der Verstorbenen zu interpretieren, zumal sie bei toten Frauen und Jünglingen dargestellt wurden. In dieses Schema paßt der Mann auf der Schale **S110** allerdings weniger, denn hier ist auch der Aufgebahrte bärtig. In diesem Bild und auf zwei weiteren sind die Männer am Kopfende der Kline mit einer Frau zusammengruppiert und überschneiden sich mit ihr großflächig (**S606. S618**)¹¹⁷, so daß man hier tatsächlich ein Paar vermuten könnte; allerdings werden in dieser Weise auch zwei Frauen dargestellt (z.B. 2a **S137. S141. S146. S153. S615; 3a S153**).

¹¹⁰ Folgende der hier einbezogenen Lutrophoren und Pinakes sind ihm zugeordnet: **S106, S117, S137, S143, S605, S619, S635**.

¹¹¹ Auf der Lutrophore **S117** ist der Tote jugendlich, auf **S143** offenbar bärtig. Auf dem Pinax **S605** ist vom Aufgebahrten nichts erhalten. Möglicherweise ist hier auch die kleine Figur an 4a (?) auf **S121** anzufügen. Die hintere Körperlinie ist in derselben Weise gestaltet, der zweite Arm und der Kopf sind nicht erhalten.

¹¹² In weiteren neun Prothesis-Darstellungen treten an den Positionen 3a und 3b Männerfiguren auf, die aufgrund ihrer Ikonographie mit den Männern der Gefäßrückseiten und der Klagereihen verbunden sind (**S130. S136. S601** hier schon ab der letzten Figur an 1b. **S602. S607. S608. S618. S619. S621**). Gestützt wird diese Beobachtung durch die Empfangenden (**S607. S619. S621**; vgl. an 2a **S123**), zu diesen beiden Motiven s.u. B 5 b).

¹¹³ Hier nur am Ende der Totenbahre (**S601. S609a**).

¹¹⁴ x1/C (2b **S618**, hier jedoch differenziert von den Männern am Fußende), C/x1 (2b **S110**), C/C (3a **S620**, bleibt einzigartig im Sf).

¹¹⁵ Eine analoge Rekonstruktion zum Greis auf **S124** liegt aufgrund der Übereinstimmung in Gefäßform und Figurenstil nahe, beide Skyphoi sollen vom Theseus-M. stammen: Kreuzer 1992, 120 Nr. 129. 121 Nr. 130. Das Frgt. mit dem Klagenden wurde hier jedoch keinem festen Platz auf dem Gefäß zugewiesen.

¹¹⁶ Bei demjenigen auf **S606** (2a) ist nichts von der Gestik erhalten.

¹¹⁷ Auf **S606** steht sie allerdings erhöht auf einer Art Fußbank.

Das Lutrophoren-Fragment **S505*** ist gesondert zu nennen: sofern die Deutung, dieser Jüngling befinde sich vor dem Gesicht einer Toten, stimmt¹¹⁸, nimmt er mit seinem rechten Arm Kontakt zur Aufgebahrten auf (B). Seine linker Arm scheint nicht explizit dargestellt worden zu sein. Er wäre dann nicht nur die einzige männliche Figur vor dem Gesicht eines Toten (1a), sondern diese Position wäre auch das einzige Mal mit zwei Personen besetzt, die *beide hinter* der Totenbahre stehen¹¹⁹. Bemerkenswert sind sein geöffneter Mund und die rote Binde in seinem Haar. Nach den bisher dargelegten Ergebnissen halte ich die Zugehörigkeit zu einer Aufbahrungsszene jedoch für unwahrscheinlich.

Bei den Knaben lassen sich dagegen fast nur Figurentypen nachweisen, die sich bei den schwarzfigurigen Männern nicht finden, und sie sind alle Einzelbeispiele¹²⁰. Die starke Fragmentierung besonders der Pinakes beeinflusst dieses Ergebnis allerdings erheblich, denn bei knapp der Hälfte der Knabenfiguren ist die Gestik nicht oder nur teilweise überliefert¹²¹. Als einziger Figurentypus ist bei ihnen das Schlagen des Kopfes dargestellt (D), während sie den anderen Arm gesenkt halten (4a **S605**); innerhalb der Prothesis-Bilder ließ er sich zwar nur rekonstruieren, dafür ist er aber Bestandteil einiger Klagereihen¹²². Einer dieser vier Gesten-Typen der Knaben kehrt in späteren Klagedarstellungen bei den Männern wieder, die anderen beiden bleiben singulär¹²³. Da sich die Knabenfiguren bezüglich ihrer Gestik derart voneinander unterscheiden, kann auch mit Hilfe ihrer Verteilung im Bild kein Schluß auf ihre spezifische Beziehung zu den Aufgebahrten gezogen werden (4a **S131. S605**; 4c **S607. S619**)¹²⁴.

Alle Kleinkinder der Prothesis-Darstellungen, die von den Frauen auf Armen oder Schultern getragen werden, sind sehr wahrscheinlich Knaben (**S129. S135. S620**). Sie wurden auf zwei Phormiskoi und einem frühen Pinax dargestellt. Die ersten beiden sind nackt, der dritte

¹¹⁸ Karydi 1963, 102. Dagegen nennt Mommsen 1997, 69 Nr. 22 diese Darstellung rätselhaft und vermutet, daß sie nicht zu einer gewöhnlichen Prothesis, möglicherweise sogar zu einer Ekphora gehörte. Von *einer* Toten sprechen beide Autorinnen.

¹¹⁹ Allerdings ist mir eine derartige Drapierung des Leichentuches von keiner anderen Aufbahrung her bekannt. Daß es sich um Stoff handelt, belegt die Musterung, denn sie ist am Gewand der Frau, welche sich hinter dem Jüngling befindet, wiederholt. Aufgrund der gebogenen Linien am unteren Fragmentrand ließe sich mit Mommsen durchaus an eine Ekphora denken.

¹²⁰ A/A (4c **S619**), A/x1 (4a **S131**, diese Hand hat er unter dem Mantel halb erhoben), x1/D (4a **S605**), D/- (4c **S607**). Bei diesem letzten ist nicht zu entscheiden, mit welcher Hand er seinen Kopf berührt. Zudem gehört er zu den Empfangenden, denn hinter ihm steht noch ein Mann, der wie er mit dem Rücken zur Prothesis weist und zu dem er aufblickt.

¹²¹ **S110, S129, S143, S605**. Besonders interessant wäre die Darstellung der von Furtwängler 1895, 36 Nr. 27 als Knabe beschriebenen Figur auf **S129**, die sich an der Position 1a der Erwachsenen befindet. Der Phormiskos ist heute jedoch verschollen, zudem fehlte dieser Bereich weitgehend, so daß auch die Gestik dieses Jungen unsicher bleiben muß. Er wäre jedenfalls das einzige Kind an dieser wichtigen Bildposition.

¹²² Vgl. dazu unten B 5 b).

¹²³ Das Berühren des Toten mit einer Hand, während die andere unbeteiligt bleibt (A/x1). Ganz für sich stehen die kleinen Figuren auf dem Phormiskos **S135**, die vermutlich als Knaben zu deuten sind. Drei von ihnen sind nicht an der Klage beteiligt, während sich der vierte mit seinem halb (unter dem Mantel?) erhobenen Arm mit demjenigen auf **S131** vergleichen ließe, doch ist die Zeichnung des Phormiskos sehr flüchtig.

¹²⁴ Auf dem Pinaxfrgt. **S605** befindet sich zwischen dem Knaben und der Frau vor ihm die Beischrift METEP. Daher könnte man in dem Jungen den Bruder des Toten vermuten, von diesem ist jedoch nichts erhalten.

scheint teilweise in ein Tuch eingehüllt zu sein. Sie befinden sich mit den Frauen, die sie halten, sowohl im Bereich der Kline (1b **S129. S620**) als auch hinter deren Kopfende (2b **S135**). Auf **S129** und **S135** strecken die Knaben beide Arme weit nach vorn zur Toten, der auf **S620** tut dies mit einem Arm, den anderen hält er eng am Körper¹²⁵. Der einzige stehende nackte Knabe wurde nahe beim Kopf des Toten auf der Schale **S110** dargestellt (4a). Dem Toten kehrt er den Rücken zu und blickt zu der Frau empor, die vor ihm steht. Aufgrund dieser engen Beziehung zu einer Erwachsenen und durch das Motiv der Nacktheit wird dieser Knabe, der innerhalb aller Klagebilder singulär bleibt, als sehr jung, vielleicht sogar als Kleinkind zu deuten sein. Seine Gestik könnte dies unterstützt haben, doch sind von seinen Armen und Händen keine Spuren erhalten¹²⁶.

c) Sitzende Figuren

Ein Motiv, das die Ikonographie der schwarzfigurigen Aufbahrungsbilder gelegentlich bereichert, sind die sitzenden Figuren. Insgesamt kommen in etwa gleich viele sitzende Frauen und Männer vor (**S109. S131. S132. S145. S146. S153 (2). S612. S617***; **S101 (2). S124***¹²⁷. **S134. S528. S623**)¹²⁸. Von ihnen sind zwei Männer aufgrund ihrer Orientierung eindeutig der Gefäßrückseite zugeordnet (**S101. S134**¹²⁹) und damit nicht nur optisch, sondern auch räumlich von der Prothesis getrennt. Die anderen befinden sich als Einzelfiguren an wenig zentralen Positionen außerhalb des unmittelbaren Klinenumkreises und dabei nicht selten unter den Gefäßhenkeln (2b, 3b)¹³⁰. Den Frauen fehlen wie gehabt die Altersmerkmale, dagegen sind die sitzenden Männer fast alle Greise (**S101 (2). S124. S126**¹³¹. **S134**)¹³². Kleidung und Frisur passen bei beiden Geschlechtern zu den stehenden Figuren der Szene, sie orientieren sich damit an den zeitgenössischen Schemata für Körperhaltung, Bekleidung und

¹²⁵ Zwei weitere Frauen mit Kindern befinden sich auf **S609p** und **S628**, diese innerhalb einer Frauenreihe auf einer frühen Serientafel, jene in der Frauengemachsszene in der Serie des Exekias. Nur die Frau auf **S628** klagt dabei, zu den Klagereihen aus Frauen s.u. B 5 b).

¹²⁶ In ähnlicher Weise wird auch der Knabe auf **S107** zu deuten sein, der eng mit der Frau unmittelbar vor ihm verbunden ist.

¹²⁷ In Analogie zu diesem Bild auch auf **S126**.

¹²⁸ Zwei der Beispiele stammen nicht aus einem gesicherten Prothesis-Kontext, obwohl er aus kompositionellen Gründen auch für sie angenommen werden kann (**S528. S623**). Für die Frgte. von **S113** ist m.E. nicht nachzuweisen, daß sich hier am Kopfende der Kline eine Sitzende befand (in dieser Weise nahegelegt bei Karydi 1963, 103).

¹²⁹ Letzterer befindet sich zwar unter dem linken Henkel, er ist jedoch nach links gerichtet, wie aus der Beschreibung hervorgeht (Furtwängler 1883, Text zu Taf. 52,4).

¹³⁰ Einmal überschneiden sie sich an beiden Enden der Totenbahre sogar mit den anderen Figuren (**S153**). Auf dem Pinax **S612** entsteht durch die Sitzende eine Zäsur im Bild, nach der noch Figuren folgen; ähnlich verhielt es sich vermutlich auch auf **S623**. Dieser Mann ist der einzige, der sich umwendet und zur Prothesis blickt, während seine Füße nach rechts orientiert sind.

¹³¹ Hier in Analogie zu **S124**.

¹³² Der sitzenden Figur auf **S528** fehlt der Kopf. Da sie aber in der linken Hand einen Stab hält, läßt sich auch hier ein alter Mann vermuten; allerdings tragen auch reife Männer einen Stab (**S602**). Der eben genannte Mann auf **S623** ist der einzige, der nicht als Greis charakterisiert ist, doch hat er als Altersmerkmal eine Stirnglatze. Er ist auch der einzige der Sitzenden, der nicht klagt.

Frisur und entsprechen denselben Konventionen. Auffallend ist allerdings, daß alle sitzenden Frauen einen Mantel tragen¹³³. Nur die Frau auf **S109** hat kurzes Haar, damit entspricht sie den anderen weiblichen Figuren dieser Szene.

Die sieben sitzenden Frauen der schwarzfigurigen Prothesis-Bilder zeigen Gesten-Kombinationen, wie sie bei den stehenden verwendet wurden. Von ihnen sind drei als Klagende, aber jeweils in einem anderen Figurentypus dargestellt (**S109**, **S153 (2)**)¹³⁴. Die Sitzenden auf **S131**, **S132** und **S145** gehören zu den Trauernden; aufgrund der erhaltenen Faltenzüge der Kleidung trauerte vermutlich auch die Sitzende auf **S612**¹³⁵.

Von den genannten sechs Greisen sind zwei mit einer Gestik wiedergegeben, die sich im Prothesis-Bild sonst nur bei einem Knaben nachweisen ließ (4a **S605**)¹³⁶, die aber gelegentlich auch in die Klagereihen einbezogen wurde: sie schlagen sich mit einer Hand den Kopf (D), während sich die andere Hand unbeteiligt unter dem Mantel befindet (**S101 (2)**)¹³⁷. Sie berühren ihren Kopf mit der Rechten, die Linke halten sie gesenkt¹³⁸; bei den anderen läßt sich diese Gesten-Kombination am wahrscheinlichsten in dieser Weise rekonstruieren (**S124**, **S126**, **S528**)¹³⁹.

Ein eigenes Motiv bilden die zwei kleinen weiblichen Figuren, die auf einem sehr niedrigen kastenförmigen massiven Hocker und damit sehr tief sitzen (**S146***, **S617***). Ebenso entsprechen sie sich bei Kleidung und Frisur: beide tragen einen ärmellosen Chiton und kurzes Haar¹⁴⁰. Man stellte sie direkt unter dem Kopfe der Kline (**S146**) bzw. ganz rechts am Rand der Szene dar (**S617**). Ihre ikonographischen Merkmale verbinden sie eindeutig miteinander, obwohl sie nicht vom selben Maler ins Bild gesetzt wurden¹⁴¹; beide entstanden

¹³³ Nur die beiden kleinen weiblichen Figuren, die auf einem massiven Hocker sitzen, bilden eine Ausnahme. Zu ihnen vgl. im Folg.

¹³⁴ D²/F (3b **S109**, vgl. das Mädchen im selben Bild ganz rechts), B/D (2b **S153**), B/B (3b **S153**).

¹³⁵ Zu den Trauernden s.u. B 7.

¹³⁶ Bei den Männern an der Kline ließ er sich nur indirekt nachweisen, weil deren Gestik in keinem Fall vollständig erhalten ist, dazu s.o. B 2 b).

¹³⁷ Dazu s.u. B 5 b).

¹³⁸ Vgl. hier auch den sitzenden klagenden Greis auf einem Korbhenkelgefäß in Brunswick, der sich im Umfeld einer Einsargung befindet: Brunswick, Bowdoin College Mus. of Art 1984.23, ehem. Lausanne, Privat, Thanatos 177ff. Abb. 52-54; Neils/Oakley 2003, 166 Abb. zu Kat. 112. 297 Abb. zu Kat. 112. 298 Abb. zu Kat. 112; Laxander 2000, Kat. PS120 Taf. 68; Oakley 2005, 14 Abb. 2.1-4. Er trägt seinen Mantel mit freier rechter Schulter und sitzt auf einem niedrigen massiven Hocker (Thanatos 178 Abb. 53). Sein linker Arm liegt auf den Knien und ist verhüllt, die rechte Hand befindet sich offen knapp über dem Kopf (vgl. zur Haltung des rechten Armes und der rechten Hand den Greis an 2a auf **W105**). Mit seiner Gestik ist er im selben Klagetypus wie die beiden Männer auf der RS von **S101** dargestellt (x1/D). Dabei neigt der Mann den Kopf weit nach vorn.

¹³⁹ Der Greis, der auf **S134** auf einem massiven Hocker mit dem Rücken zur Prothesis sitzt, ist nur aus der Beschreibung bekannt. Er wird als „jammernd“ bezeichnet, Angaben zu seiner Gestik fehlen jedoch: Furtwängler 1883, Text zu Taf. 52,4. Möglicherweise war er den Sitzenden auf **S101** vergleichbar.

¹⁴⁰ Die Bekleidung mit dem Peplos entspricht auf **S146** derjenigen der meisten stehenden Frauen, auf **S617** fällt die Sitzende damit aus dem Rahmen, denn die stehenden Frauen tragen hier alle Chiton und Mantel.

¹⁴¹ **S146**: M. unbenannt, vgl. dazu Mommsen 1997, Nr. 65 mit Nr. 53 u. 76; **S617**: ebenfalls unbenannt, zur Diskussion s. Boardman 1955, 62 Nr. 23.

um 500 v.Chr. In ihrer Gestik sind sie individuell gestaltet. Diejenige auf der Lutrophore **S146** berührt mit beiden Händen ihren Kopf (D/D). Die Frau auf dem Pinax **S617** berührt mit ihrer Rechten den Kopf, während sie den linken Arm unbeteiligt auf ihr Knie stützt oder mit ihm vielleicht auch einen indirekten Kontakt zum Toten herstellt; eine endgültige Entscheidung läßt sich hier nicht treffen, da die weiße Auflage in diesem Bereich vollständig verloren ist. Diese Frau hat ihren Rücken besonders stark gekrümmt, bei der anderen ist ebenfalls eine leichte Wölbung erkennbar. Sehr wahrscheinlich ist diesen beiden Frauen die kleine kniende weibliche Figur auf **S134** vergleichbar, die sich ebenfalls unter dem Kopfende befindet. Sie führte wenigstens eine Hand an den Kopf¹⁴². Diese drei kleinen Figuren lassen sich nicht als Kinder deuten. Format und Körperhaltung weisen auf eine eigene Bildposition, denn sie sitzen instabil und unbequem; die Frau auf **S146** scheint nur auf der vorderen Hockerkante zu sitzen¹⁴³ und sich sogar mit beiden Füßen abzustützen. Durch das leichte Vorbeugen des Oberkörpers befindet sich auch die Kniende in einer isolierten Position. Dagegen sind die Kinderfiguren den Erwachsenen gleichgestellt, indem sie im Klinenbereich stehen und hierdurch markant am Geschehen beteiligt sind. Die Körperhaltung dieser Frauen legt zudem nahe, daß sie nicht denselben Rang haben können wie die stehenden und normal großen sitzenden Figuren, und dies wird im Bild **S617** durch die abweichende Kleidung unterstützt¹⁴⁴. Daher liegt der Gedanke nahe, dieses Motiv mit dem Aspekt der Bedeutungsgröße in Verbindung zu bringen, so daß hier weniger wichtige Personen, vielleicht Dienerinnen oder in irgendeiner Weise untergeordnete Personen, dargestellt wurden. Dieses Motiv war offensichtlich kein kanonischer Bestandteil der Prothesis-Szene, da es allein in drei von 76 Aufbahrungsbildern zu finden ist¹⁴⁵. Bei den Knabenfiguren scheint es keinen derartigen Interpretationsspielraum zu geben.

Innerhalb der Verteilung der Sitzmöbel ist ein gewisses Muster erkennbar. Frauen sitzen meistens auf Klappstühlen, Greise häufig auf massiven Hockern. Auf einem Klappstuhl sitzt nur der Mann ohne Klagegesten (**S623**). Diphroi benutzen beide Geschlechter¹⁴⁶. In

¹⁴² Nach Furtwängler 1883, Text zu Taf. 52,4 hatte sie beide Arme klagend erhoben. Kleidung und Frisur lassen sich nicht mehr beurteilen, da das Gefäß heute verschollen ist.

¹⁴³ Vgl. dazu auch die rechte der Zentralfiguren in der sog. Frauengemachsszene auf **S609p**.

¹⁴⁴ Ob dann allerdings auch alle Mädchenfiguren, die einen ärmellosen Chiton tragen oder von der Kleidung der anderen weiblichen Figuren derselben Szene abweichen, anders gedeutet werden müssen, muß offen bleiben. Beides trifft für das Mädchen am Fußende der Bahre auf **S133** zu (4c): es kehrt dem Toten den Rücken und trägt einen kurzärmeligen Chiton, während die Frauen dieses Bildes mit Chiton und Mantel bekleidet sind.

¹⁴⁵ Vergleichbares läßt sich auch für die Kniende auf **S137** vermuten, dazu s.u. B 2 d).

¹⁴⁶ Klappstuhl mit nach innen zeigenden Löwenfüßen: Frauen **S109**, **S131**, **S132**, **S504**, **S612**, **S623**, Männer **S623**; vgl. die Frauen auf solchen Klappstühlen mit den Füßen von Paarhufern **S609p**. Diphroi: Frauen **S153**, Männer **S124**. Massive Hocker: kleine Frauen **S146**, **S617**, Männer **S101 (2)**, **S134**, **S528**, vgl. dazu das Korbhenkelgefäß ehem. in Lausanne, jetzt Brunswick: hier wirkt diese Sitzgelegenheit jedoch niedriger als bei den anderen Männerfiguren: Thanatos 177ff. Abb. 52-54; Neils/Oakley 2003, 166 Abb. zu Kat. 112. 297

Verbindung mit der Figurengestaltung und der Gestik lassen sich aber keine Konstanten herausarbeiten, bei denen die Stuhlformen einen Schluß auf den Rang der einzelnen Person zuließen, vor allem da es keine feste Position im Prothesis-Bild gibt, an der sie vorkommen¹⁴⁷.

Aus diesen ikonographischen Merkmalen ergibt sich kein Muster, mit dessen Hilfe sich die Sitzenden als eine Personengruppe zu erkennen gäben, die in einer besonderen Verbindung zum Toten steht oder der ein fester Platz in der Ikonographie der eigentlich Szene zukommt. Vielmehr bildet dieses Motiv ein Versatzstück, das nach Belieben verwendet wurde¹⁴⁸. Aufgrund der Figurenhöhe bietet sich besonders der Bereich unter den Henkeln an, aber die Beispiele auf den Pinakes zeigen, daß sie sich auch zwischen normal großen Figuren befinden können; daß ihre Größe an die Höhe des Bildfeldes angepaßt werden konnte, zeigt die Rückseite von **S101**. Den vier Frauenschemata steht eines bei den Männern gegenüber. Diese sind zudem im Alter beschränkt. Vielleicht kann man daher auch für die Frauen davon ausgehen, daß nur ältere bzw. alte sitzend dargestellt wurden. Bemerkenswert ist, daß die Sitzenden dieser 14 Prothesis-Bilder, soweit dies bestimmbar ist, vor allem bei der Aufbahrung von Männern, vor allem von Jünglingen vorkommen¹⁴⁹.

d) Kniende Figuren

Kniende sind in schwarzfigurigen Aufbahrungsdarstellungen unüblich. Eine einzige kniende Frau ist auf **S137*** erhalten. Ihre Position ist nicht genau zu bestimmen, sie befand sich jedoch im Bildvordergrund, möglicherweise vor der Frau beim Gesicht des Toten (1a). Diese Kniende ist nach links gerichtet und trägt einen Chiton. Sie hat das rechte Bein aufgestellt, das linke muß mit dem Unterschenkel den Boden berührt haben, so daß die Frau wahrscheinlich auf ihrem linken Fuß saß. Ob sie kurzes oder langes Haar trug, ist nicht mehr zu entscheiden, ihr hängen jedoch Haarsträhnen von den Schläfen und vor dem Ohr herab, wie es von vielen stehenden Frauenfiguren mit langem Haar bekannt ist; das Mädchen, das ihr gegenübersteht, hat trotz seines kurzen Haares solche Strähnen im Gesicht. Mit der linken Hand berührte die Kniende ihren Kopf (D). Der rechte Arm ist scharf zurückgebogen, so daß sich die Hand am

Abb. zu Kat. 112. 298 Abb. zu Kat. 112; Laxander 2000, Kat. PS120 Taf. 68 (vgl. die Beschreibung für **S134**). Ein Lehnstuhl wurde nur in der Frauengemachsszene **S609p (2)** dargestellt.

¹⁴⁷ Auch den Sitzmöbeln, die unbenutzt in den verschiedenen Szenen auftauchen, ist keine spezifische Aussagekraft im sepulkralen Kontext eigen, da sie - wie auch diejenigen in Benutzung - ebenso in anderen Bildzusammenhängen der sf. Vasenmalerei auftreten. So stehen zwischen den zwei Frauen der Klagegruppe auf **S304** zwei Diphroi, je einer hinter dem ersten Männerpaar auf **S629** sowie hinter dem Knaben am Fußende der Kline auf **S619**. Hinter jedem der Jünglinge der Klagereihe auf der rechten Seite auf **S406** befindet sich eine Sitzgelegenheit: von links nach rechts sind es ein Klappstuhl, ein Lehnstuhl und ein Hocker.

¹⁴⁸ Ausnahme **S609p**.

¹⁴⁹ Bei einer toten Frau: **S126**, doch ist hier das Sitzmotiv aus Analogiegründen zu **S124** erschlossen. Hier befindet sich der sitzende Greis am Kopfende der Kline (2a). Nicht zu bestimmen ist das Geschlecht des Aufgebahrten auf **S132**, **S528** und **S623**.

Hals befunden haben muß. Ihre Lage und Haltung ist anhand der erhaltenen Reste nicht mehr auszumachen (vgl. aber Geste I).

Die Haut auf ihren Armen ist zusätzlich mit dunklen Strichen bemalt. Am linken Unterarm befinden sich in regelmäßigen Abständen drei etwas breitere Wellenlinien, die am ehesten als Körperbemalung oder Tätowierungen zu deuten sind. Hinzu kommen etwas wirre Linien am selben Arm in der Nähe des Ellenbogens¹⁵⁰. Auch der rechte Unterarm weist zusätzliche dunkle Striche auf, die in derselben Weise orientiert sind wie die Wellenlinien am linken. Da das Weiß der Haut intakt ist, sind auch diese Zeichnungen als Körperschmuck zu deuten.

Bemalte bzw. tätowierte Frauen werden in der Bildkunst als Thrakerinnen interpretiert. Obwohl diese Praxis in den Quellen auch noch für andere Völker überliefert ist¹⁵¹, muß für die Griechen und auch die Römer, denen sie als fremde Sitte galt, ein direkter Bezug zu den Thrakern bestanden haben, da sogar vom „thrakischen Malen“ die Rede ist¹⁵². Nur für die thrakischen Frauen konnte bisher eine Verbindung zwischen antiken Schriftquellen und bildlicher Überlieferung hergestellt werden¹⁵³; jene lassen nicht erkennen, daß eines der Geschlechter für Tätowierungen besonders prädestiniert war¹⁵⁴. Den Nachrichten ist zu entnehmen, daß dieser Körperschmuck offenbar schon im Kindesalter und dann bevorzugt auf Gesicht und Gliedmaßen angebracht wurde¹⁵⁵. Sie gaben sehr wahrscheinlich Standesunterschiede an, da bei den Thrakern und den ihnen benachbarten Agathyrsen Tätowierte als von ‚edler Abkunft‘, solche ohne Tätowierungen als ‚Niedergeborene‘ galten¹⁵⁶. In der griechischen Vasenmalerei dienten die Tätowierungen der ethnischen Kennzeichnung. Dabei tragen Thrakerinnen in der Regel jedoch griechische Kleidung und wurden bisher nur auf rotfigurigen Gefäßen vom Ende des 5. und aus der 1. Hälfte des 4. Jhs. v.Chr. aus Attika und Unteritalien erkannt¹⁵⁷. Die Tätowierungen befinden sich hauptsächlich an den Armen, vor allem an deren Innenseiten, häufig an den Beinen, aber auch auf dem Spann und an der Vorderseite des Halses, selten im Gesicht. Die verwendeten Ornamente und Tierfiguren sind sehr vielfältig, wobei von ersteren gerade und gewellte, einzelne oder mehrere parallele Linien, Punktreihen und Zickzackbänder, Winkel, Haken und Mäander immer wieder vorkommen¹⁵⁸.

¹⁵⁰ Ritzlinien mit Blut?

¹⁵¹ Zimmermann 1980; Zimmermann 1981, 324ff.

¹⁵² Cic. off. 2,25; Zimmermann 1981, 325 mit Anm. 10. - War ‚Thraker‘ möglicherweise ein Sammelbegriff für die Menschen in einem bestimmten Gebiet? Die Quellen beziehen sich ja immer wieder auf die Thraker und die ihnen verwandten und benachbarten Stämme und Völker am Unterlauf der Donau: Zimmermann 1981, 325.

¹⁵³ Zimmermann 1981, 325f. Die Charakterisierung thrakischer Männer als Angehörige dieses Volkes erfolgt durch Kleidung und Waffen: Zimmermann 1981, 325.

¹⁵⁴ Zimmermann 1981, 325.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Für die Thraker Hdt. V 6; allg. Zimmermann 1981, 325 mit Anm. 12 mit Quellen.

¹⁵⁷ Zimmermann 1980, 187, er stellt knapp vierzig Belege zusammen; Zimmermann 1981, 325.

¹⁵⁸ Ebd.

Thrakerinnen sind als Kinderbetreuerinnen in klassischer und hellenistischer Zeit archäologisch und schriftlich auffallend oft belegt¹⁵⁹. Ihr Sklaventum verdankten sie Kriegszügen und Menschenhandel¹⁶⁰, sie konnten aber für ihre Treue und Tüchtigkeit freigelassen werden¹⁶¹. Im Athen des 5. Jhs. v.Chr. waren sie als Ammen¹⁶² sehr beliebt, da sie als fleißig galten¹⁶³. In der Frühzeit war die Übernahme von Mutterpflichten durch solche Dienerinnen wohl auf die aristokratischen Bevölkerungsteile beschränkt, sie dehnte sich dann aber auf andere Gruppen aus und wurde in klassischer Zeit bürgerliche Norm¹⁶⁴. Die Knaben entzog man den Ammen in einem bestimmten Alter, die Mädchen konnten sie dagegen noch bis zur Hochzeit begleiten und danach mit in den neuen Haushalt überwechseln¹⁶⁵. Nicht überraschend ist daher, daß sie im Haus ihres Schützlings alt wurden¹⁶⁶.

Will man nun in dieser knienden Frau, die mit bemalten bzw. tätowierten Unterarmen auf der Lutrophore **S137** dargestellt war, die thrakische Amme der oder des Aufgebahrten erkennen¹⁶⁷, muß noch einmal betont werden, daß sie mit diesen beiden Eigenschaften die bisher einzige in dieser Weise dargestellte schwarzfigurige klagende Frauenfigur ist¹⁶⁸. Daraus ließe sich schließen, daß entweder ihre Teilnahme an der Totenklage oder nur ihre Darstellung in den Prothesis-Bildern nicht allgemein üblich¹⁶⁹. Ebenso wäre es aber auch möglich, daß für die zeitgenössische Darstellung der klagenden Ammen kein festes ikonographisches Schema verwendet wurde und sie daher in anderen Figuren zu suchen bzw. als Teilnehmerinnen am

¹⁵⁹ Rühfel 1988, 45 mit Anm. 44. 45 mit Anm. 53a. Vgl. besonders die zahlreichen Grabinschriften wie Anth. Gr. VII 663. Vgl. A. Kosmopoulou, ‚Working Women‘. Female Professionals on Classical Attic Gravestones, BSA 96, 2001, 285-292.

¹⁶⁰ Einige thrakische Stämme verkauften wohl sogar ihre eigenen Kinder: Hdt. V 6; aus dem Adel gegen Salz: J. Wiesner, Die Thraker (1963) 34.

¹⁶¹ Rühfel 1988, 47; Schulze 1998, 19 mit Anm. 85. Vgl. dazu die Grabinschriften.

¹⁶² Für die Diener, die im antiken Haushalt mit der Betreuung der Kinder betraut sind, gibt es im Griechischen verschiedene Begriffe, die teilweise synonym verwendet werden, deren Bedeutung aber bis heute nicht ganz klar ist, vgl. Schulze 1998, 13f. mit Lit.; Kosmopoulou a.O. 285f.

¹⁶³ Hdt. V 13; Plat. leg. 805 D-E; Rühfel 1988, 46 mit Anm. 63; Schulze 1998, 17 mit Anm. 70; vgl. auch Ch.M. Danov, Altthrakien (1968) 172. Vgl. allgemein zu thrakischen Ammen E. Simon, Die Geburt der Aphrodite (1959) 57ff.

¹⁶⁴ Schulze 1998, 15. Nach den Quellen fehlten in der griechischen Gesellschaft wohl unfreie Kindererzieher zu keiner Zeit völlig; ebd. 14. Zum schlechten Einfluß der Ammen auf ihre Zöglinge in moralischer, sprachlicher und physischer Hinsicht vgl. Rühfel 1988, 52 mit Anm. 153f.; Schulze 1998, 15 mit Anm. 42f.

¹⁶⁵ Schulze 1998, 15.

¹⁶⁶ Schulze 1998, 13. Besonders im Rf. und Wgr. hilft diese Überlegung bei der Betrachtung älterer und alter Frauen, dazu Kap. VI und VII.

¹⁶⁷ Nach Schulze 1998, 15 wurden den Ammen die Knaben in einem bestimmten Alter entzogen. Zu fragen bleibt, ob sie dann überhaupt bei der Aufbahrung eines Jünglings dargestellt werden können. Diese Frage ist bei den Rf. Ammendarstellungen erneut aufzuwerfen, vgl. dazu Kap. VI.

¹⁶⁸ Die einzige Frau, die vielleicht zwei intentionelle Linien im Gesicht trägt, ist diejenige am Kopfende der Kline auf **S602** (2a). Hier legen jedoch Form und Lage der Striche, die sich im Bereich der Wangen befinden, eher eine Deutung als Kratz- oder Blutspuren nahe. Solche Spuren könnte auch die Frau an 3a desselben Prothesis-Bildes tragen bzw. getragen haben. Beide gehören zu den wenigen sehr stark bewegten Frauen, denn sie haben jeweils den vorderen Fuß angehoben, und ihr Mantel bewegt sich nach hinten, als sei er durch eine Vorwärtsbewegung in Schwung geraten.

¹⁶⁹ Dennoch wird man bei den Wohlhabenden Athens eine solche Frau erwarten können: Rühfel 1988, 49.

Ritual vorauszusetzen sind¹⁷⁰. Diese Annahme erfährt eine Stütze aus der Entstehungszeit der Lutrophore **S137** um 500 v.Chr. sowie aus dem Maler: auch dieses Gefäß wurde vom Sappho-Maler verziert, der in Bezug auf die Sepulkraldarstellungen schon mehrfach als äußerst einfallsreich auffiel. Seine Kniende hebt sich jedenfalls durch die Körperhaltung, ihre Position im Vordergrund des Bildes und die verzierten Arme, nicht aber durch ihre Klagegestik von den Frauen anderer Aufbahrungsbilder ab. Ob sie innerhalb ihrer eigenen Szene die einzige ohne Mantel war, läßt sich nicht mehr beurteilen; im Vergleich mit den anderen Darstellungen sind Chitone ohne Mantel durchaus üblich.

Zu erinnern ist hier noch einmal an die kleine Kniende unter dem Kopfende der Kline auf **S134**. Format und Position legen nahe, daß ihre Bedeutung eine andere gewesen sein muß als die der normal großen Figuren¹⁷¹.

e) Fazit

Die schwarzfigurigen Prothesis-Bilder auf Gefäßen und Tontafeln unterscheiden sich nach ihrer Komposition vom späten 7. bis ins frühe 5. Jh. v.Chr. nicht. Während dieses Zeitraumes vergrößert sich die Figurenanzahl stetig, so daß die späten Aufbahrungsdarstellungen am figurenreichsten sind. Um die Totenbahre herum werden hauptsächlich Frauen, in den anschließenden Bereichen bevorzugt Männer dargestellt¹⁷². Männer und Kinder treten in den Prothesis-Szenen verhältnismäßig selten auf, sie befinden sich auf Lutrophoren und Pinakes vor allem der 2. Hälfte des 6. Jhs. v.Chr. Dies und die folgenden Charakteristika gelten für die Aufbahrung von Frauen und Männern gleichermaßen - einen geschlechtsspezifischen Unterschied gibt es nicht.

In allen Prothesis-Darstellungen sind drei Bildpositionen enthalten, die in nahezu jeder Szene besetzt sind: vor dem Gesicht des Aufgebahrten (Position 1a)¹⁷³, direkt am Kopfende der Kline (2b) sowie an deren Fußende (3a). Die jeweils an sie anschließenden Bildbereiche entlang der Kline (1b), hinter dem Kopf- (2b) und hinter dem Fußende (3b) werden mit einer wechselnden Anzahl an Figuren gefüllt. Diese Bereiche besetzen vor allem Frauen. Die wenigen Männerfiguren, die in das Prothesis-Geschehen involviert sind, wurden an weniger zentralen Positionen dargestellt, so daß sie einen etwas weiteren Abstand zum Toten haben. Bemerkenswert ist, daß es immer nur einzelne ältere Männer oder Greise sind, die vor allem

¹⁷⁰ Vgl. zu den Ammendarstellungen im Rf., Kap. VI.

¹⁷¹ Vgl. dazu oben bei den Sitzenden. Furtwängler 1883, Text zu Taf. 52,4 hält die Figur für ein Mädchen und deutet es als Schwester des Toten.

¹⁷² Zu diesen s.u. B 5 b).

¹⁷³ Daß die Position 1a wenigstens zu Beginn der sf. Prothesis-Darstellungen nicht besetzt sein mußte, zeigt der Pinax **S610a**. Möglicherweise gilt das auch für die Darstellung auf **S127**; dieser Skyphos ist jedoch spätsf. zu datieren.

an der Kline toter Frauen und Jünglinge stehen. Den Kindern gehört dagegen die vorderste Bildebene, vor allem bei den Mädchen stellte man verschiedene Altersstufen dar. Ikonographisch entsprechen sie den Frauen-, die Knaben den Männerfiguren, und sie sind wie diese fast alle, vor allem die Mädchen, durch ihr Gestikulieren aktiv am Geschehen am Totenbett beteiligt. Ihre Eigenständigkeit wird durch einzelne Gesten-Kombinationen, die nur bei den Kindern dargestellt wurden, unterstrichen; diese geben diesen Figuren unabhängig vom Geschlecht des Toten offenbar eine eigene Dimension; außerdem fehlen fast immer Hinweise, zu wem die Kinder gehören. Gelegentlich dargestellte Frauen mit Kleinkindern sowie nicht an der Klage beteiligte Frauen runden das Figurenspektrum der Prothesis-Szenen ab.

Die weitaus meisten Figuren der schwarzfigurigen Prothesis-Szenen stehen. Sitzende scheinen mehr der ausgewogenen Bildfüllung zu dienen als ein Motiv mit besonderer Bedeutung zu sein, denn sie befinden sich nie in unmittelbarer Nähe zum Toten, sondern immer in den Randbereichen der Bilder; so nehmen sie auf den Lutrophoren den Raum unterhalb der Henkelansätze ein. Es sitzen jedoch nur ältere Männer, während das verbindende Kennzeichen der sitzenden Frauen der stets vorhandene Mantel ist. Die einzige bekannte kniende Frau muß dagegen mit einem spezifischen Inhalt versehen sein, da zum einen dieses Motiv an der Wende zum 5. Jh. v.Chr. neu ist, zum anderen die Frau durch Körperbemalung oder Tätowierungen eigens individualisiert scheint. Möglicherweise ist sie die früheste dargestellte thrakische Amme, ein Motiv, das damit bereits im Schwarzfigurigen Aktualität besaß. Ein zweites Figurenmotiv könnte ebenfalls Dienerinnen oder zumindest untergeordneten Personen verbildlichen: die Frauen, die beim Kopfende der Kline auf einem niedrigen massiven Hocker sitzen. Ihnen müßte dann eine bestimmte Bedeutung entweder im Hinblick auf die Person des Toten oder für den Ablauf der Totenklage zuerkannt werden. Schließlich kehren im Schwarzfigurigen die bereits aus den spätgeometrischen Prothesis-Szenen bekannten Frauenfiguren wieder, die direkt am Kopfende der Bahre (2a) auf einer Art Fußbank stehen und sich um den Toten kümmern. Es muß sich hierbei also entweder um eine bestimmte Person oder um eine spezielle Funktion während der Aufbahrung handeln, die bereits am Ende des 8. Jhs. v.Chr. vorhanden und darstellenswert war.

Alle Dargestellten entsprechen bezüglich der Alterscharakterisierung, der Kleidung, der Körperperspektiven und teilweise auch der Frisur den allgemeinen schwarzfigurigen Darstellungskonventionen. Diese Figurenmerkmale wurden im Bild variantenreich und frei sowie ohne erkennbare Regel verwendet. Daneben entwickeln die Figuren eigene Spezifika, die auf nicht-sepulkrallen Vasenbildern keine derartige Bedeutung erlangen, wie die Kurzhaarfrisur der Frauen und Mädchen, die überaus starke Bewegung mancher Frauenfiguren sowie die kanonische Vorwärtsbewegung der Männer; sie wurden ebenfalls

ohne szenenübergreifendes Muster dargestellt. Besondere Kennzeichen schwarzfiguriger Klagender sind der geöffnete Mund und der angehobene Kopf. Sie sind in den Prothesis-Szenen allerdings kaum zu finden, so daß hier die Verbildlichung von Lautäußerung, wie sie vor allem bei den Klagereihen kanonisch durchgeführt wurde, keine Regelmäßigkeit darstellt¹⁷⁴.

Wie in den vorhergehenden und nachfolgenden Stilepochen, so erhalten auch im Schwarzfigurigen die Gesten, mit denen die Figuren ausgestattet sind, durch den sepulkralen Bildkontext ihre spezifische Bedeutung. Ihre festen Kombinationsschemata sind jedoch sowohl bei den weiblichen als auch bei den männlichen Figuren in einer derart großen Anzahl in keiner der anderen Epochen wiederzufinden. In den schwarzfigurigen Prothesis-Szenen wird ganz besonders deutlich, daß die Gestik unabhängig von den anderen Körpermerkmalen wie die Haltung, Perspektive, Bewegung, Kleidung und Frisur sowie auch weitgehend losgelöst von der Position im Bild dargestellt wurde. Vielmehr verwendete man die Motive Frisur, Bewegung und Gestik in den verschiedenen Bildbereichen variabel und ohne erkennbares Muster. Dabei dienten geneigte Köpfe und zum Toten herabgebeugte Oberkörper wie auch die großen Schritte und das Anheben der Füße vor allem der Frauen der Intensivierung des Bildausdrucks, sie finden sich aber bei Weitem nicht in allen Prothesis-Darstellungen. Verschiedene Variationen und Details an Drapierung der Kleidung, Frisur und Gestik waren Mittel zu einer lebendigen Gestaltung der Szenen. Es ist damit nicht verwunderlich, wenn sich auf manchen Gefäßen die Vorliebe des Malers für bestimmte Gesten bzw. Figurentypen deutlich manifestiert und sie manchmal auch verschiedene seiner Sepulkralbilder verbindet.

Aus diesem Grund ist es besonders aufschlußreich, daß einige Prothesis-Bilder mit Beischriften versehen wurden; die meisten sind allerdings entweder nicht mehr zu lesen oder sogar unsinnig. Zwei Einzelpinakes überliefern Personenbezeichnungen (**S605. S619***)¹⁷⁵. Auf dem Fragment **S605** steht vor dem Wadenbereich der Frau an der Position 1a rückläufig **METEP**. Von ihrer Gestik ist nichts erhalten¹⁷⁶. Auf dem Pinax **S619** sind fast alle Personen als enge Familienangehörige des toten Jünglings charakterisiert¹⁷⁷. Auch hier steht vor dessen Gesicht die Mutter des Toten (1a **METEP**), zu ihren Füßen die kleine Schwester (4a **ΑΔΕΛΦΕ**). Am Kopfende folgen die Großmutter (2a **ΘΕΘΕ**)¹⁷⁸ und eine Tante (2b **ΘΕΘΙΣ**),

¹⁷⁴ Zu den Klagereihen vgl. B 5.

¹⁷⁵ Namensnennungen **S111. S105**.

¹⁷⁶ Der Rest der Beischrift hinter dem Mädchen vor der Kline (4b) ist nicht mehr zu lesen (NO.[...]): Boardman 1955, 62 Text zu Nr. 29.

¹⁷⁷ Aufgrund ihrer Position und Richtung lassen sich die Beischriften mit einzelnen Figuren verbinden. Nicht eigens bezeichnet sind links zwei der Männer, der Knabe an 4c, das Mädchen an 4b sowie der tote Jüngling.

¹⁷⁸ Eine Deutung als Großmutter ist philologisch zwingend: vgl. Liddel-Scott s.v. **τήθη**; Zschietzschmann 1928, 26 Anm. 3; Boardman 62 Nr. 28; Mommsen 1997, 29 mit Anm. 253; Schulze 1998, 22 Anm. 102; dagegen Pfisterer-Haas 1989, 27 Nr. II 22: Amme.

hinter der Kline stehen zwei weitere Tanten (1b). Die erste dieser beiden ist zudem als väterlicherseits ΠΡΟΣΠΑΤΡ[...] beschrieben. Der Vater steht am Fußende der Kline (3a ΠΑΤΕΡ) und wendet dem Toten den Rücken zu. Er ‚empfängt‘ drei bärtige Männer, von den vorderen beiden ist einer als Bruder ausgewiesen ist (ΑΔΕΛΦ[...]). Auch Wehrufe wurden aufgeschrieben: vor dem Gesicht der Tante beim Fußende der Bahre sowie vor dem Vater (ΟΙΜΟΙ, ΟΙΜΙΟΙ). Keine weitere der vielen gleichzeitigen schwarzfigurigen Darstellungen trägt solche bezeichnenden Beischriften. Beide Prothesis-Bilder bewegen sich in Komposition und Figurendarstellung innerhalb der beschriebenen Ikonographie. Nur diesen zweien seiner Sepulkralbilder fügte der Sappho-Maler, der durch seine Innovationen allgemein aus dem Rahmen fällt, diese Bezeichnungen der engen Familienmitglieder bei. Daher könnte man auch umgekehrt zur vorherrschenden Meinung an eine Individualisierung dieser Tonplatten denken. Man verwendete die Beischriften dann in diesem Fall, um die Hinterbliebenen zu personifizieren, möglicherweise an ein aktuelles Begräbnis anzupassen; den Bildern selbst ist jedoch keine Abweichung vom allgemein üblichen Darstellungsschema der Aufbahrung anzusehen.

Die Maler der Prothesis-Bilder waren also weder einer kanonischen Figurenzahl noch festen Gestaltungsvorschriften verpflichtet. Werkstattübergreifend wurde aber darauf geachtet, daß die Köpfe der Figuren und vor allem die Gesten für den Betrachter gut sichtbar sind, auch wenn sich die Körper der Figuren dabei oft und z.T. auch großflächig überschneiden. Unter dieser Prämisse wechseln bei den Frauen- und Mädchenfiguren die jeweils verwendeten Arme. Bei den männlichen Figuren war die Seitenverteilung der Gesten durch die feste Zuordnung zu Rechts und Links geprägt. Diese Kriterien gelten sowohl für die klagenden als auch für die trauernden Personen; dieses Motiv tritt im Schwarzfigurigen neu in den Szenen ab ca. 540 v.Chr. auf, es ist aber verhältnismäßig selten dargestellt¹⁷⁹.

3. Ekphora

Schwarzfigurige Darstellungen der Ausfahrt des Toten sind bisher kaum überliefert. Die drei bekannten Beispiele entstanden um 520-510 v.Chr. und befinden sich als Bildfries auf Kyathoi mit hohem Fuß und hochgezogenem Henkel (**S201-S203**)¹⁸⁰. Diese typisch etruskische Gefäßform wurde in einer attischen Werkstatt für den Export bemalt¹⁸¹. Daher entstammen

¹⁷⁹ Vgl. dazu B 7.

¹⁸⁰ Mommsen 1997, 52ff. deutet eine nur sehr fragmentarisch erhaltene Platte aus der großen Tafelserie des Exekias als Vorbereitung des Leichenwagens (**S609o**). Zu dieser Platte gehören jedoch keine Fragte. mit klagenden oder trauernden Figuren, vgl. Mommsen 1997, Taf. XIV.

¹⁸¹ Alle drei Kyathoi gehören zur sog. Perizoma-Gruppe. Deren Vertreter wurden zwar in Athen bzw. Attika hergestellt, bisher aber ausschließlich außerhalb Attikas und vor allem in Italien gefunden. Vgl. dazu Lesky 2000, 72ff. zu den Kyathoi. Vgl. den etruskischen Kyathos derselben Form und Prothesis-Szene in London, BM 1899.7-21.1: Zschietzschmann 1928, Beil. 15 Nr. 89; G. Camporeale, Le scene etrusche di ‚protesi‘, RM 66, 1959, Taf. 17,1; I. Werner, Dionysos in Etruria. The Ivy Leaf-Group (2005) 2.2.1 Taf. 3a-b (Efeugruppe).

die Szenen dem gleichen kulturellen Hintergrund wie die anderen schwarzfigurigen Sepulkralbilder, die Figuren belegen die enge Verwandtschaft; allerdings ist der Malsstil sehr flüchtig. Einige Motive sind allen drei Darstellungen gemeinsam, so die Waffentänzer auf der linken Seite, vor denen ein Diaulospieler in langem weißen Gewand steht¹⁸², sowie das weiße Grab, allerdings verschiedener Form, mit kleinen Bäumen und verschiedenen Tieren davor. Der Körper des toten Mannes ist komplett in das Leichentuch eingehüllt, nur sein Kopf wurde freigelassen. Die drei Ekphorai unterscheiden sich jedoch markant in Aufbau und Komposition. Eine bewegt sich nach links (**S202***), zwei nach rechts (**S201. S203***). Auf **S201** und **S202** wird der Leichnam von Männern getragen, auf **S203** auf einem Karren gefahren¹⁸³. Dabei befindet sich die Transportgruppe nie zentral im Fries. Motive und Anzahl der Anwesenden variieren ebenso wie Bildposition und Orientierung der dargestellten Frauen und Männer. Eine Sortierung ist ihnen jedoch gemeinsam: die Männer begleiten die Transportgruppen, die Frauen können sie zudem auch am Grab empfangen.

Die Frauenfiguren entsprechen in ihrem Erscheinungsbild denen der Prothesis-Bilder und damit den zeitgenössischen Figurenkonventionen (**S201 (1). S202 (3). S203 (5)**). Sie befinden sich vorn bei den Maultieren, neben und auf dem Totenkarren (**S203**), hier in besonders engem Kontakt zum Toten, hinter der Trägergruppe (**S202**) sowie auf der jeweils gegenüberliegenden Grabseite (**S202. S203**). Die beiden letztgenannten sind auf den Leichenzug ausgerichtet, offenbar erwarten sie ihn. Bis auf diese zwei Frauen sind damit in jeder Ekphora-Szene andere Bildpositionen mit Frauenfiguren besetzt. Die Frau an der Spitze des Gespanns hat sich umgewandt, wie es auch in den Prothesis-Szenen üblich ist; sie befindet sich direkt am Grab, als ob auch sie den Leichenwagen in Empfang nehmen würde. Trotz der Bewegung, die den Trägern, den begleitenden Männern und den Maultieren abzulesen ist,

¹⁸² Auf **S201** befinden sich auch rechts Waffentänzer, ihnen steht der Flötenspieler gegenüber. Zu dieser Motivkombination s. auch die Darstellung auf einer der Langseiten des spätarchaischen Sarkophags in Çanakkale: N. Sevinç, A new Sarcophagus of Polyxena from the Salvage Excavation at Gümüşçy, *Studia Troica* 6, 1996, 259 Abb. 12; N. Sevinç - Ch.B. Rose - D. Strahan - B. Tekkök-Biçken, The Dedetepe Tumulus, *Studia Troica* 8, 1998, 315 Abb. 15; C. Reinsberg, Der Polyxena-Sarkophag in Çanakkale, *Olba* 4, 2001, 71-99, Taf. 23 Abb. 3; dies., *AA* 2003, 125 Abb. 3a; Weber-Lehmann 2002. Vgl. zum Sarkophag auch D. Steuernagel, Ein spätarchaischer Sarkophag aus Gümüşçay im Museum von Çanakkale. Ikonographische Beobachtungen, Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 87, 1998, 176f.; S. Ateşlier - E. Öncü, Gümüşçay Polyksena lahiti üzerine yeni gözlemler: Mimari ve ikonografik açıdan bakış, *Olba* 10, 2004, 45-87. Vgl. auch Shapiro 1991, 633. Daher sind die Aulospieler auf jeden Fall mit den Tänzergruppen zu verbinden, ein Rückschluss auf eine musikalische Begleitung der Ekphora ist aufgrund der ikonographischen Parallele nur bedingt möglich. Vgl. allerdings Laxander 2000, 117 Anm. 578. 118 mit Anm. 582f. Zu den Waffentänzern bei der Bestattung vgl. zuletzt Lesky 2000, 16ff.

¹⁸³ Für die Darstellungen auf **S202** und **S203** ist sogar an eine zeitliche Abfolge gedacht worden: zuerst das Fahren, dann das Tragen: Thanatos 173, Abb. 51a-b Bildunterschrift. Vgl. zu den Wagen bei der Ekphora E.P. Manakidou, Παράτασεις με άρωματα (8ος - 5ος αι. π.Χ.). Παρατηρήσεις στην εικονογραφία τους (1994) 276ff.

stehen die zu Fuß folgenden Frauen ruhig da¹⁸⁴. Damit korrespondiert auch die geordnet herabhängende Kleidung, während sie bei den Männerfiguren der Vorwärtsbewegung folgt. Die zweite Frau hinter dem Toten auf **S202** könnte kurzes Haar tragen, doch bleibt dies aufgrund der flüchtigen Malweise unsicher. Den beiden Frauen, die mit auf dem Totenkarren sitzen, hängen gelöste Haarsträhnen vor den Ohren herab. Einen geöffneten Mund könnte die Frau am Grab auf **S202** haben, im Vergleich mit den anderen Frauenfiguren scheint sie ihren Kopf auch leicht anzuheben.

Von den insgesamt sechs oder sieben dargestellten Gesten-Kombinationen sind drei aus den gleichzeitigen Aufbahrungsbildern bekannt und dort ohne feste Bindung an eine bestimmte Bildposition im gesamten Klinenumkreis dargestellt worden¹⁸⁵. Die Frauen der Ekphora-Bilder befinden sich hinter den Leichenträgern (beide **S202**) sowie am Grab in Erwartung des Zuges (**S201**). Ein vierter Gesten-Typus ist in den Ekphora-Bildern das erste und einzige Mal vertreten, in dieser Weise ist die Frau am Grab auf **S201** dargestellt: sie streckt eine Hand zum Toten (B), mit der anderen umgreift sie ihren Nacken (G). Die Zuweisung der vier gestikulierenden Frauen auf dem Kyathos **S203** ist mit Schwierigkeiten verbunden, da hier die weiße Auflage fast vollständig abgeplatzt und an einigen Stellen auch nichts von der Skizzierung der Arme in Glanzton erhalten ist¹⁸⁶. Sie könnten teilweise mit bekannten, aber auch mit noch nicht verwendeten Gesten-Kombinationen dargestellt gewesen sein. Insgesamt sind die Armbewegungen der Frauen aber derart abwechslungsreich gestaltet, daß sie sich kaum wiederholen und die Figuren hierdurch individuell wirken.

¹⁸⁴ Flötenspieler und Waffentänzer werden hier außer Acht gelassen, da sie zum Thema nichts beitragen. Die Bewegung der Maultiere entspricht der herrschenden künstlerischen Konventionen, vgl. die Anschirungsszene aus der Serie des Exekias **S609o**. Zu Maultiergespannen s. Mommsen 1997, 50ff. mit Anm. 356ff.; Maultierkarren in Hochzeitsdarstellungen, z.B. Lekythos des Amasis-M. mit Hochzeitszug: New York, MMA 56.11.1, um 540 v.Chr., Jenkins 1986, 39 Abb. 46; rf. Näpfcchen mit Hochzeitsdarstellung: Bonn, Akad. Kunstmus. 994, letztes V. 5. Jh. v.Chr., CVA Bonn (1) 30 Abb. 2 Taf. 28, 1-4; vgl. auch eine Tonplatte aus dem urbanen Heiligtum, Sacellum C, in Metapont, frühes 6. Jh. v.Chr. (?), G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), *The Western Greeks* (1996) 319 Abb. links unten. Vgl. zu diesen Karren auch die Bronzemodelle aus den Gräbern von Sindos und Pydna: z.B. Sindos. Katalog der Ausstellung (1985) 105 Abb. 157 (Grab 59); 139 Abb. 224 (Grab 115); 173 Abb. 281 (Grab 25); 185 Abb. 295 (Grab 67); 241 Abb. 391 (Grab 52); M. Bessios - M. Pappa, Pydna (1995) 44 Abb.; 62 Abb. A sowie das Beispiel aus Michalitsi-Prevezas, S-Epirus, 5. Jh. v.Chr., I. Vokotopoulou, AAA 6, 1973, 223 Abb. 15; ARepLondon 1973/74, 25 Abb. 46; Rühfel 1984, 118 Anm. 117 sieht in diesem das Modell eines Spielwagens.

¹⁸⁵ B/D²; C/C, C/D².

¹⁸⁶ Die Frau hinter dem Karren auf der Höhe des Kopfes des Toten wird von diesem und dem Wagen großflächig verdeckt. Von ihrer Gestik ist daher nur eine Hand dargestellt, die hinter dem Kopf des Toten hervorschaut. Die Frau auf dem Karren zu Füßen des Toten und diejenige an der Spitze des Zuges könnten ebenfalls zum Typus C/D gehören, doch ließe sich aus den Resten ebenfalls auf die Kombination C/I schließen, wie sie der zweiten Frau am Maultiergespann eigen ist (die Berührung des Kopfes im Schläfenbereich auf der vom Betrachter abgewandten Gesichtseite, ohne daß von der Hand viel zu sehen ist, ist von Frauenfiguren der Prothesis-Szenen bekannt und wäre daher eine schlüssige Deutung, vgl. **S111**, **S601**, **S604**, **S619**, von diesen Frauen werden dabei oft die Finger über die Kalotte gelegt). Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Frau auf dem Karren. Entweder berührt sie mit beiden Händen den Kopf (D/D), oder auch ihre Hand befindet sich auf der vom Betrachter abgewandten Kopfseite (I). Diese Gesten-Kombination mit I ist aus den Prothesis-Bildern einmal bekannt (2a: am Kopfende der Kline **S611**), so daß hier auf **S203** das Beispiel eines anderen Malers zu fassen wäre (vgl. nur noch **S510**).

Die klagenden Männer, die zum eigentlichen Kern der Ekphora zählen, sind im Gegensatz zu den Frauen in einer sehr weiten Schrittstellung wiedergegeben und sich äußerlich sehr ähnlich. Auf **S201** schreitet einer vor den Trägern zum Grab¹⁸⁷, auf **S203*** geht einer hinter dem Leichenkarren her. Beide berühren mit ihrer Rechten den Kopf (D), während sie den linken Arm angewinkelt am Körper halten. Mit ihrer Manteltracht entsprechen sie, wie auch die Männerfiguren der Prothesis-Szenen, den allgemeinen Darstellungskonventionen.

An die Szene auf **S202** schließen sich hinter den Frauen, die der Trägergruppe folgen, noch ein jugendlicher Reiter und ein Greis an. Jener ist ohne jegliche Gestik dargestellt, der Greis streckt seine linke Hand nach vorn, in der rechten hält er einen Stab. In Körperhaltung und Gestik ist er mit dem Mann am Kopfende der Totenbahre auf **S110** vergleichbar, die Interpretation seiner Gestik bleibt indes ambivalent: entweder stellt er wie dieser eine indirekte Verbindung zum Mittelmotiv, also zum Toten her, oder er verhält sich wie die Männer allgemein, die ihren rechten Arm in Richtung des Toten erheben (C). Vermutlich vertritt er diese Männer hier sogar, die sich auf den Gefäßen und den Pinakes an die Prothesis anschließen¹⁸⁸. Ebenso könnte der Jüngling auf dem Pferd ein ikonographischer Hinweis auf die Reiter sein, die sich sowohl auf Gefäßrückseiten als auch in schmalen Friesen unterhalb der Prothesis-Szene befinden¹⁸⁹.

Anhand dieser nicht kanonisch verteilten Merkmale und Bildpositionen ergeben sich weder für die Frauen- noch für die Männerfiguren Hinweise, um Personen zu identifizieren. Auch der Vergleich mit den Prothesis-Bilder führt nicht weiter, vor allem da diese zahlreich, die Ekphora jedoch offenbar nie für den Eigenbedarf hergestellt wurde. Vielmehr lassen sich die Bildfriese der drei Kyathoi aufgrund der bewegten und ruhig stehenden Figuren sowie deren Habitus in Einzelmotive zerlegen, die aus Einzelfiguren oder Figurengruppen bestehen. Da sie auf allen Gefäßen völlig unterschiedliche Bildpositionen einnehmen, ist anzunehmen, daß sie vom Vasenmaler zwar frei zusammengestellt wurden, daß es aber bestimmte Vorstellungen bei ihrer Anordnung bzw. über den Charakter der einzelnen Bildbestandteile gab. Dies äußert sich in der kanonischen Ausrichtung der Transportgruppe auf das Grab, in der Frau, die sie dort zu empfangen scheint, sowie in den Gruppen der Waffentänzer mit Auleten. Der Reiter und der Greis auf **S202** ergänzen das Geschehen nur in diesem Beispiel und sind wohl ebenfalls als zusätzliche, frei angefügte Figuren zu werten. Diese Überlegungen werden durch den Exportgutcharakter der Kyathoi bestärkt. Sie wurden für den außergriechischen, vor allem für

¹⁸⁷ Vor ihm und unmittelbar vor dem Grab befindet sich ein zweiter Mann. Dieser wendet sich zu ihm und den Leichenträgern um, so daß er nicht als Klagender, sondern als eine Art Führer der Gruppe angesehen werden muß; in dieselbe Richtung weist seine Gestik.

¹⁸⁸ Zu diesen s.u. B 5 b).

¹⁸⁹ Zu diesen s.u. B 5 c).

den etruskischen Markt produziert, auf den sie in Form und Darstellung abgestimmt sind. Die Eigenschaft, kein ausgesprochenes Grab-, sondern ein Trinkgefäß zu sein, teilen sich die Kyathoi allerdings mit den zwei attischen Schalen **S110** und **S123** sowie mit den spätschwarzfigurigen Skyphoi **S124**, **S126-S128**. Diese Gefäße tragen Prothesis-Darstellungen, wobei die Szenen der Skyphoi aufgrund ihres Kompositionskonzepts ebenfalls exzeptionell sind.

Sowohl die Gefäßform der Kyathoi auf hohem Fuß als auch die Darstellung der Ekphora sind also eine Ausnahme. Demzufolge lassen sich aus diesen Bildern nur bedingt Schlüsse auf die attische Praxis vom Ablauf des Bestattungszuges ziehen. Zudem kann man den Charakter der Beteiligten weder mit Hilfe ihrer Position im Bild, ihrer Körperhaltung und -perspektive, ihrer Kleidung noch mittels ihrer Gestik erschließen, dies um so mehr, da die drei Leichenzüge kaum gemeinsame kompositorische Merkmale aufweisen.

4. Klagegruppen und Klagepaare

Ein neues Motiv der schwarzfigurigen Sepulkralkeramik sind Gruppen aus mindestens zwei Klagenden, die nicht in dieselbe Richtung orientiert sind (**S101. S108. S109. S112. S117. S132. S134. S138. S140. S146. S301-S304. S509. S510. S513. S526***)¹⁹⁰. Somit können sich, je nach Anzahl, einzelne Figuren oder Figurenpaare gegenüberstehen, sich den Rücken zukehren oder sich die Randfiguren nach außen wenden. Klagegruppen sind entweder das Hauptbild eines Gefäßes oder werden auf nebengeordneten Bildfeldern gezeigt. Letzteres betrifft fast ausschließlich die Halsbilder der Lutrophoren. Sowohl als Hauptthema als auch in untergeordneten Bildfeldern können Klagegruppen die einzige menschliche oder gar figürliche Darstellung auf dem Gefäß sein.

Die Klagegruppen bestehen hauptsächlich aus Frauen, drei Gruppen auf Nebenflächen sind durch Mädchen ergänzt (**S138. S526**). Solche aufgelockerten Szenen mit oder aus männlichen Figuren gibt es nicht; man findet Männer lediglich in den Klagepaaren, in denen beide Figuren immer nach rechts gerichtet sind¹⁹¹. Beide Geschlechter entsprechen in Körperperspektive und Kleidung dem zeitgenössischen Figurenstil. Bei den Frauengruppen ist manchmal die mittlere Figur scheinbar herausgehoben, weil man sie in Frontalansicht sowie mit Mantel

¹⁹⁰ Sind drei oder mehr Figuren mit ihren Füßen in dieselbe Richtung orientiert, bilden sie eine Klagereihe, zu diesen s.u. B 5.

¹⁹¹ Die einzige Ausnahme, die man aufgrund der Beschreibung annehmen könnte, basiert vermutlich auf einem Irrtum (**S524**). Die erhobene offene Hand eines klagenden Mannes, die sich auf diesem Frgt. nach CVA Oxford (3) 13 oberhalb des Henkelansatzes auf der Halsrückseite befinden soll, entspricht in ihrer Form und vor allem in der Anlage der Finger genau der zweiten erhaltenen Hand auf diesem Frgt., welche zum linken erhaltenen Mann gehört. Mit ihrer nach rechts gerichteten Fläche ist sie jedoch eher dem rechten Mann dieses Frgts. zugehörig. Zudem paßt sie auch aufgrund ihrer Position zu seinem nahezu senkrecht erhobenen Unterarm. Daher ist wohl eher davon auszugehen, daß sich auf der Rückseite dieses Gefäßhalses kein nach links orientierter Mann befand, so daß sich die Frgte. den Klagereihen aus Männern am Hals zuordnen lassen. Dazu s.u. B 5 d).

darstellte bzw. ihren Mantel etwas anders verzierte (**S138. S301. S302**¹⁹²; **S112**)¹⁹³; regelmäßig geschieht dies jedoch nicht¹⁹⁴. Die bereits gut bekannten losen Haarsträhnen der weiblichen Figuren wurden innerhalb der Klagegruppen nur wenig dargestellt (**S138. S304. S509. S510. S526**), kurze Haare nur zweimal (**S146. S526**)¹⁹⁵. Eine Mädchenfigur ist mit Halsband und einem Armreifen rechts dargestellt (**S526*** ganz li).

a) Klagegruppen als Hauptthema

Zwei Teller zeigen auf ihrer Innenfläche Klagegruppen (**S301 (3). S304 (2)**). Entsprechend der Rundung variieren die Körperhöhen der Figuren, hiervon hängt wohl auch die Neigung des Kopfes ab (**S304**). Von den drei Frauen des Tellers **S301** ist keine vollständig erhalten. Die linke führt ihre Rechte vor die Brust (Geste H). Die mittlere berührt mit der Rechten ihren Kopf (D)¹⁹⁶, auch ihre Linke muß erhoben gewesen sein. Nur diese Frau trägt einen Mantel über ihrem Untergewand. Von der dritten Frau ganz rechts sind keine Reste der Arme und Hände erhalten. Die Beurteilung der Frauengestik auf dem Teller **S304** ist ebenfalls nur eingeschränkt möglich, da von aufgelegten Weiß für die Haut der Frauen wenig erhalten ist. Die linke Frau berührt mit der Rechten ihren Kopf (D), die Linke hat sie vor dem Gesicht erhoben (C?). Auch die rechte Figur berührt ihren Kopf (D), die Gestik des linken Armes ist nicht mehr zu erkennen¹⁹⁷. Die beiden Diphroi dieser Szene sind die einzigen innerhalb einer Klagegruppe, doch treten leere Stühle auch innerhalb einer Klagereihe (**S406**) und zwischen Prothesis-Teilnehmern auf (**S619*. S629**)¹⁹⁸. Sie könnten als ein Bildzeichen für einen geschlossenen Raum angesehen werden¹⁹⁹.

Diesen beiden Tellerbildern ist natürlich keine feste Szenenordnung für Frauen bestimmter Gesten-Typen abzulesen, außerdem wären zwei Darstellungen dafür auch zu wenige. Dennoch führen sie vor Augen, daß in den Klagegruppen verschiedene Gesten zum Tragen kommen und keine bestimmten kanonisch wiederholt wurden. Man verwendete für diese Figuren zwar Arm- und Handhaltungen wie in den zeitgenössischen Prothesis-Bildern, doch

¹⁹² Etwas unsicher wegen der nur sehr fragmentarischen Erhaltung der Halsbilder.

¹⁹³ Die Frauen an den Seiten scheinen das jeweils noch zu betonen. Sowohl der Teller **S301** als auch die Lutrophore **S112** stammen aus der Werkstatt E; auch Exekias ist für seine Verzierfreude bekannt.

¹⁹⁴ Auf dem Hals der Lutrophore **S146** wurde noch einmal verschiedene Kleidung dargestellt, hieraus lassen sich aber keine weiteren Schlüsse ziehen. Auf der VS tragen die beiden klagenden Frauen links nur den Peplos, die beiden rechts, von denen eine die Lutrophore in den Händen hält, tragen beide dazu einen Mantel. Auf der RS hat nur die zweite Frau von rechts keinen Mantel an.

¹⁹⁵ Hier jedoch auf beiden Halsseiten. Die Frau auf der VS ganz rechts scheint den Kopf leicht anzuheben und den Mund zu öffnen; dies könnte jedoch auch maltechnisch bedingt sein. Auf dem Halsfrgt. **S526** scheint nur das Mädchen am linken Fragmentrand kurzes Haar zu tragen.

¹⁹⁶ Ob diese Hand tatsächlich als geschlossen zu verstehen ist, ließe sich nur im Vergleich mit den Gesten der anderen Frauen bestimmen. Vgl. aber bes. die Lutrophore **S112**, die aus derselben Werkstatt stammt (Gruppe E).

¹⁹⁷ Aufgrund der Mantelführung und der Ritzlinie war zumindest der Oberarm vermutlich gesenkt.

¹⁹⁸ Vgl. dazu bei den sitzenden Figuren in den Prothesis-Bildern s.o. B 2 c).

war man offenbar nicht an dieses Repertoire gebunden, denn von dort ist die zur Brust geführte Hand, wie sie die linke Frau auf dem Teller **S301** zeigt, nicht bekannt. Daß die verwendete Gestik ebenso vielfältig sein konnte wie in den Prothesis-Bildern, belegen auch die Fragmente eines bauchigen Gefäßes, vermutlich eines Lebes Gamikos, aus dem Kerameikos mit zugehörigem Untersatz (**S509**²⁰⁰. **S510**²⁰¹) sowie das umlaufende Bild eines Phormiskos (**S303**). Die figürliche Zeichnung dieser drei Gefäße ist sehr flüchtig²⁰². Der Lebes ist der einzige seiner Form mit klagenden Figuren. Auch hier war sicher ehemals eine Gruppe von 10-12 klagenden Frauen abgebildet, auf dem Untersatz sind es sechs, auf dem Phormiskos acht. Sie erheben ihre Arme (C), berühren ihren Kopf (D) oder führen eine Hand zum Gesicht (I). Soweit beide Arme und Hände erhalten sind, entstehen hierdurch fünf Figurentypen, die aus den Prothesis- oder Ekphora-Bildern bekannt sind²⁰³. Äußerliche Unterscheidungsmerkmale sind auf dem Kesselbild nur der Größe der Figuren zu entnehmen: hierin variieren diese Frauen merklich, zwei von ihnen überschneiden mit Händen und Köpfen sogar den Bildrand (Frgt. rechts oben); offenbar wurde diese Differenzierung bewußt durchgeführt. Sie sind jedoch alle in Mantel und Chiton gekleidet, und die losen Haarsträhnen über den Schläfen wirken sehr schematisch. Dies gilt auch für die acht Frauen auf dem Phormiskos (**S303**), doch wurden hier zwei ikonographische Merkmale zusätzlich eingefügt. Zum einen sitzen mindestens zwei Frauen, zum anderen tragen alle Figuren eine rote Binde im Haar²⁰⁴.

b) Klagegruppen als Nebenthema

Hauptsächlich wurden die Gruppen aus klagenden weiblichen Figuren als Begleitszenen zu anderen Themen auf Gefäße gemalt. In dieser Eigenschaft befinden sie sich in den Halsbildern der Lutrophoren (**S112**. **S134**²⁰⁵. **S138**. **S146**. **S302**. **S526***)²⁰⁶; sie werden also analog zu den Klagereihen dargestellt, die sich allerdings weit häufiger an dieser Stelle

¹⁹⁹ Dagegen verweisen dargestellte Säulen wohl auf eine Lokalisierung im Hof eines Hauses: Boardman 1955 (**S111**. **S119**. **S139**. **S143**. **S609a**. **S612**. **S619**. **S635**; **W106**)

²⁰⁰ Insgesamt sind wenige Bruchstücke erhalten, so daß nicht zu entscheiden ist, ob sie zur Vorder- oder zur Rückseite gehören. Dennoch scheint auf dem linken oberen Frgt. von Nr. 78 ein Henkelansatz erhalten zu sein (die Oberkante der drei Frgte. in der oberen Reihe wirkt zudem wie der Halsansatz einer Lutrophore).

²⁰¹ Lullies 1946, 74 unter Nr. 79 aufgrund von „Größe, Ton, Firnis und Stil“. Obwohl die Füße der Frauen auf diesem Untersatz nicht erhalten sind, läßt sich aus den Körperperspektiven schließen, daß sie in verschiedene Richtungen orientiert waren.

²⁰² Hinzu kommt besonders auf dem Untersatz, daß die Arme und Hände der Frauen anders, teilweise sogar sehr stark abweichend ausgeführt wurden als sie ursprünglich in Glanzton angelegt waren.

²⁰³ Prothesis C/C, C/D, D/D, Trauernde. Eine der Frauen auf **S303** führt ihre Rechte so an den Kopf, daß die Geste dem Umfassen des Nackens gleichkommt (G). Mit der anderen Hand berührt sie ihren Kopf (D); auch diese Gesten-Kombination ist aus den sf. Prothesis-Darstellungen bekannt. Ekphora C/I.

²⁰⁴ Dieser Schmuck war in den Prothesis-Bildern nur vereinzelt zu finden.

²⁰⁵ Aufgrund der Zeichnung kann die Zuweisung nur für die Rückseite gelten. Aus der Beschreibung geht für die Vorderseite die Dreizahl, jedoch nicht die Gruppierung hervor. Das Gefäß ist heute verschollen.

²⁰⁶ Die Frauengruppe auf dem Kesseluntersatz **S510** als einzige weitere Gefäßform wurde bereits angesprochen, dazu s.o. B 4 a).

befinden²⁰⁷. Viermal ist eine Kombination mit der Prothese gesichert (**S112. S134. S138. S146**), in einem Fall bleibt die Gruppe das einzige Klage-thema der Lutrophore, da sich auf deren Körper Athleten und Dienerfiguren befinden (**S302**)²⁰⁸; bei **S526** fehlen jegliche Hinweise auf die Verzierung des Gefäßkörpers. Die Klagegruppen schmücken beide Halsseiten (**S112 (3). S134 (3). S138 (5, mind. 4)**)²⁰⁹. **S146 (3+1, 4). S302 (5, mind. 4)**); auf **S526 (mind. 4)** ist nur eine erhalten. Zusammen gruppiert wurden zwischen drei und fünf weibliche Figuren, die in einem Fall durch eine Lutrophoren-Trägerin ergänzt werden (**S146 VS**)²¹⁰. Mädchenfiguren sind in drei Gruppen vorhanden (**S138 VS (2), RS (mind. 2). S526 (2)**), ihre variierende Körpergröße könnte auf verschiedene Altersstufen hinweisen; die Frauen unterscheiden sich dagegen in ihrer Größe kaum²¹¹.

Das verwendete Typenspektrum innerhalb der Klagegruppen ist klein. Die Frauen zeigen fünf Gesten-Kombinationen, die auch aus den zeitgleichen Prothesis-Bildern bekannt sind; teilweise sind es sogar dieselben wie in den Prothesis-Bildern der entsprechenden Gefäße, so daß sich Vorlieben des Malers erkennen lassen²¹². Bei den Mädchen wurden zwei bekannte Klageschemata dargestellt: eines fand nur bei Frauenfiguren Verwendung, das andere war sehr ähnlich auch bei einer Mädchenfigur am Fußende der Kline dargestellt (4c **S150**)²¹³. Hinzu treten bei den Mädchen zwei Figurentypen, die in allen schwarzfigurigen Klagemotiven bisher einzigartig sind²¹⁴. Außer den erwähnten Vorlieben ergeben sich keine festen Verbindungen zwischen Klagegruppe und bestimmten Figurentypen. Damit waren offenbar auch hier die Maler bei der Gestaltung der Figuren typologisch weitgehend ungebunden. Kein Gesten-Typus ist an eine bestimmte Stelle innerhalb der Figurenzusammenstellung gebunden, und diesen Gruppen sind auch keine bestimmten Gesten-Typen vorbehalten. Feste oder gar herausragende Positionen, die sich innerhalb der Klagegruppen wiederholen, sind auch hier

²⁰⁷ Dazu diesen s.u. B 5 d).

²⁰⁸ Vgl. auch die Ringkämpfer auf der Rückseite von **S112**, auf der Vorderseite befindet sich die Prothese.

²⁰⁹ Von der Rückseite sind nur wenige Figurenreste erhalten, die eine Beurteilung nicht zulassen. Doch auch hier ist eine kleine weibliche, sich zurückwendende Figur im linken Bildbereich belegt.

²¹⁰ Vgl. das Halsfrgt. einer sf. Lutrophore von der Agora, Athen: Agora XXIII, Nr. 386 Taf. 38. Hier war sehr wahrscheinlich ebenfalls eine Frau mit Lutrophore von klagenden Frauen umgeben.

²¹¹ Die einzige Ausnahme bildet die VS von **S138**: hier ist die rechte etwas kleiner dargestellt; vermutlich hat dies aber keine inhaltliche Bedeutung. Vgl. dazu die Klagegruppen auf den Tellern **S301** und **S302**.

²¹² C/D, C/E, D/D, D²/G, E/E. Hinzu kommen die Kombinationen der Frauen auf **S112** und teilweise auf **S302**, die sehr speziell und auf diese Lutrophoren beschränkt bleiben (beide Gruppe E). Hier wird die Sympathie für einen bestimmten Gesten-Typus besonders deutlich. Vgl. hier auch die mittlere Frau auf **S301**.

²¹³ C/C;; C/x1 beim linken Mädchen auf **S138**. Auf **S150** läßt sich der erhobene Arm auch als Kontakt zum Toten deuten: mit ihm könnte das Kind die Kline berühren (Geste B). Vgl. auch das Mädchen am Kopfende der Kline auf **S605** (4a).

²¹⁴ Im Halsbild **S138** steht zentral ein Mädchen mit bedecktem Kopf, doch hüllt der Mantel die Figur selbst nicht ein. Seinen linken Arm hat es waagrecht nach vorn gestreckt, die rechte Hand befindet sich an der Hüfte. Vgl. hier die Frau an 3b auf **S140** mit derselben Drapierung der Kleidung und sehr ähnlicher Gestik: ihr linker Arm war vermutlich ebenfalls ausgestreckt, er wird jedoch von der Frau an 3a verdeckt. Das zweite Mädchen befindet sich rechts am Fragmentrand auf **S526**. Es berührt mit seiner Rechten den Kopf, über den Daumen laufen jedoch zwei Haarsträhnen wie bei der Frau gegenüber (E). Die Linke befindet sich geschlossen am Hals des Kindes (F).

nicht festzustellen. Äußerliche Merkmale können also auch hier nicht zur Bestimmung von Personen innerhalb der Klagegruppen herangezogen werden²¹⁵. Bemerkenswert ist allerdings das Mädchen mit verhülltem Kopf auf **S138**. Dieses Merkmal weist es den Trauernden zu, doch ist die Gestik eine völlig andere, und es ist zudem das einzige trauernde Kind der schwarzfigurigen Sepulkralbilder. Hier greift offenbar die enge Verbindung zwischen klagenden Frauen- und Mädchenfiguren: zum einen gibt es eine fast identische Frau auf der Lutrophore **S140**²¹⁶, zum anderen sind weitaus mehr klagende als trauernde Frauen dargestellt worden. Da das Motiv der Trauer im Schwarzfigurigen neu ist, verwundert seine Übertragung auf die Mädchenfiguren nicht.

c) Klagepaare als Nebenthema

In den Halsbildern der Lutrophoren mit Prothesis-Szene wurden Klagefiguren von verschiedenen Malern auch paarweise dargestellt (**S101. S108. S109. S121. S132. S140. S513**)²¹⁷. Sie sind neben den Klagegruppen und Klagereihen die dritte Gestaltungsmöglichkeit dieser Flächen²¹⁸. Gezeigt werden hier fast ausschließlich Frauen, die sich entweder auf einer (**S101. S108. S132**)²¹⁹ oder auf beiden Gefäßseiten befinden (**S109. S140. S513**)²²⁰. Treten zwei Männer im Halsbild auf, befinden sie sich auf der Halsrückseite (**S101. S108**)²²¹. Den Frauen ist damit die Ansichtsseite der Gefäße zugewiesen, zu der auch die Prothesis-Darstellung auf dem Gefäßkörper gehört²²². Bei ihnen sind zwei verschiedene Kompositionen möglich. Zum einen sind sie aufeinander zu- bzw. voneinander wegorientiert und wenden sich dabei fast immer um (**S109. S140. S513**). Zum anderen werden beide Frauen nach rechts ausgerichtet (**S101. S108**)²²³, auch hier kann sich eine Frau umwenden. Aufgrund der Kombination dieser beiden Gestaltungsweisen auf dem Halsbild von **S140** ist von ihrer analogen Bedeutung auszugehen. Bei den Männerfiguren ist die ‚gerichtete‘ Variante die einzig verwendete (**S101. S108**).

Das Äußere der Figuren in den Frauenpaaren entspricht bezüglich der Körperperspektive wiederum den allgemeinen Darstellungskonventionen, alle tragen Untergewand und Mantel.

²¹⁵ Interessant ist, daß die Gesten-Typen eine starke Verwandtschaft zu den jeweiligen Hauptbildern zeigen können (z.B. **S112. S146**). In diesen Fällen tritt besonders hervor, daß es sich hier um schematisierte Figuren handelt, die vom Vasenmaler nahezu beliebig eingesetzt werden konnten.

²¹⁶ Die einzige Abweichung ist die Ausrichtung ihrer Füße nach links.

²¹⁷ Als Hauptthema waren sie nur auf dem Teller **S304** zu finden, hier waren es Frauen, vgl. dazu oben B 4 a).

²¹⁸ Die Klagereihen sind das häufigste Thema der Halsbilder, dazu s.u. B 5 d).

²¹⁹ Die Vorderseite von **S108** ist zu schlecht erhalten, um das Erscheinungsbild der Frauenfiguren zu beurteilen. Bei **S121** fehlen die Informationen zur RS.

²²⁰ Nur bei diesem Halsfrgt. ist von der Darstellung auf dem Gefäßkörper nichts überliefert, so daß die Verbindung zu einer Aufbahrungsszene nicht gesichert ist.

²²¹ Auf der Halsrückseite von **S132** befinden sich drei Männer - daher s.u. bei den Klagereihen B 5 d).

²²² Dieselbe Gesetzmäßigkeit herrscht bei den Klagereihen auf dem Lutrophorenhals - dazu s.u. B 5 d). Vgl. hier auch die spätgeom. Klagereihen auf dem Hals der Amphoren, Kap. III.

²²³ Die Gestik dieser beiden Frauen ist nicht erhalten.

Alle stehen ruhig da. Die Wiedergabe der Kurzhaarfrisur folgt der Prothesis-Darstellung (S109)²²⁴. Wenigstens diejenigen auf S140 besitzen auch Halsschmuck. Die verschieden orientierten Frauen berühren alle mit beiden Händen ihren Kopf (D/D bzw. D²/D² S109, S140 (RS), S513). Für das Halsbild der Lutrophore S109 ist damit die Beziehung zum Prothesis-Bild sehr eng, gleichzeitig ist dies jedoch auch die häufigste Gesten-Kombination bei den Frauen allgemein. Bei den gleichmäßig orientierten Frauenpaaren sind die Figuren in verschiedenen (D/D, C/D S101²²⁵, S132; C/E, C/D² S121) oder im selben Gesten-Typus dargestellt (C/D bzw. C/D² S140). In den Klagepaaren der Frauen auf dem Hals der Lutrophoren sind also auch hier zwei Gesten-Typen verwendet worden, die regelmäßig und häufig in den zeitgleichen Prothesis-Darstellungen vorkommen. Zudem sind diese Klagegesten auch innerhalb der Klagegruppen zu finden, so daß zwischen ihnen eine ikonographische und auch eine inhaltliche Verbindung anzunehmen ist. Die Darstellungsweise dieser Klagepaare ist jedoch derart schematisch, daß sie zur Benennung von Personen nichts beitragen kann.

Die paarweise dargestellten Männerfiguren entsprechen ebenfalls dem allgemein bekannten Erscheinungsbild, sowohl bezüglich der Körperperspektive, der Kleidung als auch der Gestik. Sie wurden ausschließlich mit einem erhobenen und einem gesenkten Arm, also im Hauptschema des klagenden Mannes dargestellt (x1/C). Offenbar waren auch hier verschiedene Altersstufen möglich, denn im Halsbild von S101 sind ein Jüngling und Bärtiger dargestellt; diese beiden heben auch den Kopf leicht an, ein Merkmal, daß kanonisch zu diesen klagenden Männern gehört.

d) Fazit

Sowohl im Motiv der Klagegruppe als auch in den Klagepaaren finden sich dieselben Figurentypen wie in den Prothesis-Bildern. Dem entspricht die Präsenz der Geschlechter, denn klagende Männer wurden nur innerhalb von Paaren wiedergegeben, die zudem ausschließlich nach rechts gerichtet sind. Bemerkenswert ist, daß bewegte Frauen und solche, die sich direkt auf den Aufgebahrten beziehen, sowie Sitzende und Trauernde ausgenommen sind. Ein Anklang an letztgenannte findet sich in dem Mädchen mit verhülltem Kopf auf S138, doch gestikuliert es nicht wie die anderen Trauernden²²⁶. Daher lassen sich innerhalb der Klagegruppen und noch weniger in den Klagepaaren herausgehobene, regelmäßig wiederkehrende oder gar benennbare Personen feststellen, die in ihrer Beziehung zum Verstorbenen gekennzeichnet sind - unabhängig davon, ob jene das Hauptthema bilden oder

²²⁴ Bei S513 ist von der Darstellung auf dem Gefäßkörper nichts erhalten.

²²⁵ Hier könnte es sich bei der rechten Frau auch um C/C handeln.

²²⁶ Zu diesen s.u. B 7.

auf nebengeordneten Bildfeldern vorkommen. Vielmehr stand es auch hier dem Maler frei, einzelne Gesten-Typen auszuwählen und in verschiedenen Kombinationen auf dem Gefäß zu verwenden. Beide Geschlechter müssen dieselbe inhaltliche Bedeutung gehabt haben, und es kam offenbar auch nicht auf die Anzahl der Figuren an, so daß Klagegruppen und Klagepaare je nach Vorliebe oder Wunsch auf den Lutrophoren-Hals gemalt werden konnten.

5. Klagereihen

Wie schon auf der geometrischen und protoattischen Grabkeramik, erscheinen auch auf der des schwarzfigurigen Stils aufgereichte Klagende²²⁷. Eine Reihe besteht aus mindestens drei gleichgerichteten Figuren; für die Ausrichtung sind wiederum die Füße das ausschlaggebende Kriterium. Der Oberkörper einzelner Figuren kann auch innerhalb der Reihen *en face* dargestellt werden (**S402. S403*. S404. S405. S408***), nur selten wird der Kopf zurückgewandt oder eine Frau von hinten gezeigt (**S408**). Damit gelten auch hier für die Figuren dieselben malerischen Konventionen wie in den bisher betrachteten Szenen. Der Begriff ‚Reihe‘ impliziert jedoch nicht unbedingt ein Bewegungsmotiv.

Die schwarzfigurigen Klagereihen schließen sich vor allem an die Prothesis an²²⁸ oder befinden sich unterhalb dieser Szene in einem eigenen kleinen Fries bzw. in den Halsbildern der Lutrophoren. Auf einigen Gefäßen bilden sie sogar den einzigen figürlichen Schmuck (**S401-S406. S408. S409**; aufgereichte Reiter **S407. S410. S411**). Bei ihnen ist das Spektrum der Gefäßformen ähnlich breit wie bei den Prothesis-Darstellungen, jedoch ist ihre Anzahl jetzt weitaus geringer. Verziert wurden sowohl Lutrophoren (**S402. S405**) als auch Phormiskoi (**S404. S406**). Hinzu treten jetzt ein Teller (**S401**), ein Alabastron (**S408**) und ein lydionähnliches Gefäß (**S409**). Zudem sind die Reihen untereinander nur bedingt vergleichbar. Bei den Reiterreihen handelt es sich um zwei Korbhenkelgefäße und einen Phormiskos (**S410**)²²⁹.

a) Klagereihen als Hauptthema

Die Ikonographie dieser Klagemotive ist sehr heterogen. Sie bestehen aus weiblichen (**S402. S403. S405. S408**) oder männlichen (**S401. S406**) oder aus Figuren beiderlei Geschlechts (**S404. S409**)²³⁰. Die Klagereihen sind hauptsächlich rechtsgerichtet, zweimal treten beide

²²⁷ Ausschließlich Exekias stellte auf der großen Tafelserie auch Trauernde innerhalb einer Reihe dar: in einer Doppelreihe **S609e** sowie in einer einfachen Reihe **S609n**, dazu s. im Folg. B 5 b).

²²⁸ Auf den Gefäßrückseiten, den Randbereichen der Einzelpinakes sowie den Folgeplatten der Tafelserien.

²²⁹ Da solche aufgereichten klagenden Reiter aber meist in schmalen Friesen unterhalb der Prothesis die Gefäße umlaufen, werden sie gesondert betrachtet, dazu s. im Folg. B 5 c).

²³⁰ Reihen aus klagenden Reitern sind ebenfalls Hauptthema. Da sie aber meist in schmalen Friesen unterhalb der Prothesis die Gefäße umlaufen, werden sie gesondert betrachtet (**S407. S410**), dazu s. im Folg. B 5 c).

Orientierungen gleichzeitig auf, so daß sich jeweils zwei Reihen treffen (**S406. S409***)²³¹. Die Bewegung der Figuren ist unterschiedlich stark. Ruhig stehen sie auf **S401, S402, S405** und **S406**. In der Szene von **S409** entsteht der Eindruck, als mischten sich stehende mit solchen in leichter Schrittstellung. Dagegen wird die Bewegung auf **S404** sehr deutlich. Die Frauen schreiten weit aus, die Männer haben durch das Anheben der hinteren Ferse und eine noch etwas weitere Schrittstellung wohl eine größere Geschwindigkeit. Diese dynamische Bewegung innerhalb einer Klagereihe ist außergewöhnlich. Den Frauen dieser Reihen fehlen offensichtlich die vielfach in allen anderen Sepulkralthemen dargestellten losen Haarsträhnen²³². Die männlichen Figuren der linken Reihe auf **S406** heben wahrscheinlich als einzige den Kopf leicht an.

Bei den aufgereihten klagenden Frauen dominieren klar die diejenigen, die mit beiden Händen ihren Kopf berühren (D/D). Auf der sehr frühen Lutrophore **S405** tragen sie sogar alle eine Binde im Haar und nur Peploi, doch kann dies kein Merkmal zur besonderen Kennzeichnung der Figuren sein, denn die zeitgleichen klagenden Frauen auf **S610**, besonders **S610b** wurden ebenso gestaltet²³³. Diese weitaus häufigste Gesten-Kombination wird durch zwei weitere ergänzt, die ebenfalls aus den Prothesis-Szenen bekannt sind, aber dennoch Einzelbeispiele bleiben²³⁴. Ein Mädchen ist sicher nachzuweisen (**S408***), es berührt mit der einen dargestellten Hand seinen Kopf (D)²³⁵.

Die Reihen der Männer wurden sowohl aus klagenden Bärtigen und Jünglingen als auch aus Knaben zusammengesetzt²³⁶. Bei ihnen wurde vor allem der Hauptklagetypus der Männer mit dem erhobenen Arm dargestellt (x1/C **S406**). Eine Gesten-Kombination tritt nur in dieser Szene auf: der erste Jüngling auf der rechten Seite berührt mit seiner Rechten seinen Kopf, die andere hält er waagrecht nach vorn. Da diese Geste wohl mit dem erhobenen Arm der anderen Männer (C) gleichzusetzen sein wird, war eine Kombination dargestellt, die bei den Männern bei der Prothesis nicht nachzuweisen war, sondern die auf die Klagereihen beschränkt bleibt²³⁷. Eine drittes Klageschema gab ausschließlich Lydos seinen klagenden Männern: sie erheben beide Arme im rechten Winkel, die Fingerspitzen sind nach vorn, die

²³¹ Vgl. dazu die Rückseiten der Lutrophoren und die Randbereiche der Einzelpinakes, dazu s. im Folg. B 5 b).

²³² Der ruinöse Erhaltungszustand der Szene auf **S408** macht eine Beurteilung unmöglich.

²³³ Vgl. hier auch den klagenden Mann auf **S633**, der ebenfalls aus einer Reihe stammen muß (besonders deutlich durch die sich rechts anschließende Figur, von der nur noch der Ellenbogen eines erhobenen Armes erhalten ist). Dieser Pinax gehört ebenfalls zu den sehr frühen Beispielen: Kreuzer 1992, 19f. Nr. 6.

²³⁴ F/F 1x, C/(D) 1x.

²³⁵ Bei der Deutung dieser Szene schließe ich mich Olmos Romera 1990, 76ff. Nr. 20 an. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Oberfläche ist allerdings nicht gänzlich auszuschließen, daß hier eine Prothesis dargestellt war: J.R. Mertens, *Attic White Ground. Its Development on Shapes Other than Lekythoi* (1977) 96 Nr. 16 (ohne genauere Beschreibung). Der Kopf des Leichnams könnte sich zwischen der zweiten und dritten Frau, das Klinenende zwischen der ersten und zweiten Frau befunden haben.

²³⁶ Auf dem Teller **S401** ist die Höhe der Figuren wiederum der Tellerrundung angepaßt.

²³⁷ Vgl. dazu auch im Folg. B 5 b).

Handflächen aber nach innen gerichtet (C/C **S401**). Diese Gesten-Kombination läßt sich in keiner Prothesis- oder Ekphora-Darstellung nachweisen, doch ist sie neben diesem Teller auch auf dem Hals einer Lutrophore (**S503**) sowie auf einem Fragment zu finden (**S511**)²³⁸. Die leeren Stühle hinter jedem Jüngling der rechten Reihe auf **S406** unterscheiden sich in ihrer Form, nur der mittlere besitzt eine Lehne. Diese Sitzmöbel verbinden diese Klagereihe mit den anderen Sepulkralbildern, in denen sie vorkommen: man wird sie als ein Bildzeichen für einen Raum deuten können²³⁹.

Die Frauen der gemischt-geschlechtlichen Reihen bringen einen weiteren Typus zur Darstellung, der bereits aus den Prothesis-Darstellungen und den Klagegruppen bekannt ist (D/I **S404**)²⁴⁰, belegen aber wiederum die typischste Frauengestik (D/D **S404**). Bei den Männern, soweit erkennbar nur Jünglinge, erheben in beiden Fällen ihren rechten Arm (C), so daß bei ihnen ebenfalls *die* Klagegestik verwendet wurde (**S404. S409***²⁴¹). Im Aufbau und in der Bewegungsintensität unterscheiden sich diese beiden Reihen allerdings grundlegend. In erstgenannter schreiten alle Figuren stark aus, die Jünglinge sogar noch ein bißchen mehr; so entsteht eine das Gefäß umlaufende Bewegung²⁴². Auf **S409** treffen sich zwei Reihen²⁴³, die Figuren stehen hier aber ruhig im Bild.

Damit ist die Gestik innerhalb der Klagereihen also ebenfalls von Körperhaltung, Körperperspektive, Bewegung, Bekleidung und Frisur unabhängig. Innerhalb derselben Reihe sind diese Merkmale geschlechtsspezifisch einheitlich, so daß es keine auffallenden Figuren gibt. Dargestellt werden ausschließlich Gesten-Kombinationen, die auch innerhalb von Prothesis, Klagegruppen und Klagepaaren zu finden sind; dennoch bleibt das Spektrum sehr gering, denn bei den Frauen sind es insgesamt drei, bei den Männern vier, wobei drei von

²³⁸ Lullies 1946, 69 benennt diese Scherbe als Frgt. einer Hydria von Körper und Schulter, es könnte m.E. aber auch von einem Teller oder einer Lutrophore stammen. Eine endgültige Entscheidung aufgrund der Abb. ist nicht möglich. In beiden Fällen ist es ein Knabe oder Jüngling, der beide Arme und Hände in dieser Weise erhebt. Bei demjenigen auf **S503** sind wohl Mittel- und Ringfinger der rechten Hand eingeknickt. Vor demjenigen auf **S511** sind noch Kopf und Schulteransatz eines bärtigen Mannes erkennbar. Eine Deutung als ‚Gebetsgestus‘ paßt nicht in den Klagekontext, auch ist sein Darstellung allein durch Lydos damit nicht zu verbinden.

²³⁹ Vgl. dazu bei den Sitzenden der Prothesis-Szenen B 2 c) sowie in der Klagegruppe **S304**, dazu B 4 a). Vgl. auch die niedrigen Beistelltische vor den Klinen. Das Bild des Phormiskos **S406** wurde als Schulzene gedeutet, wobei die drei Jünglinge rechts eine Rednergeste ausführen sollen: CVA Brüssel (3) 19. Diese Deutung halte ich für unwahrscheinlich, vor allem da Jünglinge und Knaben der typischen Ikonographie klagender männlicher Figuren entsprechen.

²⁴⁰ Ähnlich war vermutlich auch die mittlere Frau auf der Halsvorderseite von **S402** dargestellt. Hier reicht jedoch der Erhaltungszustand für eine detailliertere Bestimmung nicht aus.

²⁴¹ Die Seitenzuweisung der Männer auf diesem Gefäß läßt sich nicht beurteilen, da sowohl Zeichnung als auch Ritzung sehr flüchtig durchgeführt sind. Daher ist auch der Tatsache, daß sie wohl ein Untergewand tragen, weniger Bedeutung beizumessen.

²⁴² Solche Frauenfiguren gibt es in den Prothesis-Szenen nur sehr selten. In den Ekphora-Bildern befinden sich jedoch weit ausschreitende Männer.

²⁴³ Angaben zur genauen Anzahl der Figuren sind der Publikation nicht zu entnehmen.

ihnen sicher mit derselben Bedeutung unterlegt sind²⁴⁴. Es ergibt sich also bei den Frauenfiguren die größere Gestenvielfalt. Dennoch läßt sich dieses Bild nicht für Identifizierung oder Benennung von Personen heranziehen, dafür fehlt der Ikonographie ein verbindendes Muster.

Bemerkenswert sind die beiden Dialosspieler auf dem Alabastron **S408*** und dem Tonei **S403***; es sind die beiden einzigen Darstellungen dieser Art in den griechischen Vasenbildern. Hier scheint die Klage der Frauen, die im ersten Beispiel sehr eng, im zweiten sehr weit auseinander stehen, musikalisch begleitet worden zu sein. Da beiden jegliches Anzeichen für eine Bewegung fehlt, ist von einer Deutung als Zug oder Prozession abzusehen, vor allem da in anderen Szenen die Vorwärtsbewegung verbildlicht wurde (vgl. **S404**)²⁴⁵. Prinzipiell wäre eine Interpretation als Tanzdarstellung möglich, doch bleibt die Aufreihung außer auf **S404** derart stereotyp. Zudem müßten dann die folgenden Motive ebenfalls als Tänze zu deuten sein; dies läßt sich jedoch aus ikonographischen Gründen nicht durchführen²⁴⁶. Die Szene auf dem Alabastron **S408*** wurde auch als Prothesis gedeutet (s.o.). Wäre dies richtig, hätten wir zusammen mit der Darstellung auf der Dreifußpyxis **S107** zwei ikonographische Belege für eine Verbindung zwischen Totenklage und Musik. Auf letztgenanntem Fragment steht eine Dialospielerin neben dem Fußende der Kline (1b), und vor dem Fußende befindet sich ein Kitharöde, der von links auf die Kline zuzuschreiten scheint²⁴⁷.

b) Klagereihen im Anschluß an die Prothesis

Aneinandergereihte Klagende sind ein unabdingbares Motiv der Gefäße und Pinakes, auf denen eine Aufbahrung dargestellt wurde. Sie schließen sich, je nach Ausrichtung der Figuren, entweder direkt an die Prothesis an oder kehren ihr den Rücken zu. Bekannt sind sie von nahezu allen Gefäßformen mit Prothesis-Darstellungen, vor allen von Lutrophoren (**S101. S104. S106. S108. S109. S113. S116. S118. S119. S131-S134. S138-S142. S145. S146*. S147. S151-S154. S504. S512. S516. S517**)²⁴⁸, aber auch von Phormiskoi (**S111. S135. S148**), einer

²⁴⁴ Zwei von ihnen sind ganz offensichtlich Varianten von einander (x1/C, x2/C). Die dritte Gesten-Kombination ist nur dieses eine Mal zu finden und verbildlicht vermutlich eine dritte Ausprägung dieses Typus (C/D **S406**), während die vierte gänzlich auf Lydos beschränkt ist (C/C **S401. S503. S511**).

²⁴⁵ Bei den Ekphorai gehörten die Aulosspieler zu den Gruppen der Waffentänzer, vgl. dazu oben B 3.

²⁴⁶ Vgl. dazu im Folg. Zur Deutung der Reihen als Tanz vgl. auch im Geom., Kap. III. Zur musikalischen Begleitung der Ekphorai s. bei den Quellen, Kap. II B 2 c); weder bei den vorbereitenden Handlungen, bei den anderen Bestandteilen des Bestattungsablaufes noch bei den regelmäßig wiederkehrenden Besuchen am Grab scheint Musik aufgeführt worden zu sein, vgl. dazu allgemein Kap. II.

²⁴⁷ Zwischen diesen beiden Musikanten befinden sich eine Klagende an 3a sowie eine Klagende, die der Kline den Rücken kehrt und eng mit einem Knaben verbunden ist. Hinter dem Kitharöden steht ganz links im Bild noch eine Frau, die nicht an der Klage beteiligt ist - vgl. zu dieser die Frau auf dem Pinax **S618** ganz rechts. - Zur Musik im Totenkult zuletzt vgl. A.Z. Zschätzsch, Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult (2002).

²⁴⁸ Wahrscheinlich stammt auch das Frgt. **S502** von einem solchen Gefäß.

Schale (**S110**)²⁴⁹, einem Amphoriskos (**S130**) und einem eiförmigen Gefäß (**S136**). Denselben Charakter haben die Reihen, sie sich auf zwei Füßen der Dreifußpyxis **S120** befinden, denn auf dem dritten befindet sich die Aufbahrungsszene²⁵⁰; dieselbe Zusammenstellung wird sicherlich auch für die Pyxiden **S107**, **S115** und **S506** derselben Form zu rekonstruieren sein. In einem Fall ist die Klagereihe mit Reitern kombiniert (**S130**)²⁵¹.

Auf den zeitgleich hergestellten²⁵² Einzelpinakes haben diese Figuren eine ikonographische Entsprechung. Hier befinden sie sich besonders am Fuß- (**S601***, **S608**, **S619***, **S621**, **S627**, **S634**, **S635**) oder am Kopfende der Totenbahre (**S630**); zwei Beispiele zeigen sie an beiden Klinenenden (**S612**, **S629**)²⁵³. Die flächige Darstellung auf diesen Tontafeln ist damit nichts anderes als das in die Ebene projizierte umlaufende Figurenband der genannten Gefäßformen. Auf den Pinakes bis um 530 v.Chr.²⁵⁴ wurden sie auf mehrere Tafeln verteilt, so daß Serien entstanden. Bei ihnen kann eine entsprechende Bildstruktur beobachtet werden: Anschluß ans Fuß- (**S604b**²⁵⁵, **S609b**²⁵⁶, **S609c**²⁵⁷, **S610b**, **S611b**, **S616b**, **S624**, **S625**, **S631**, **S632**) bzw. ans Kopfende der Totenbahre (**S625**, **S628**, **S631**, **S632**, **S633**)²⁵⁸. Mit dieser Art von Figuren läßt sich die Reihe dann beliebig erweitern und eine größere Fläche schmücken. Umschließen die Serien z.B. einen Grabbau, geschieht das analog zu den einzelnen Keramikformen, deren Bildfriese ebenfalls ununterbrochen das ganze Gefäß umlaufen²⁵⁹. Wenn auch für einige Einzel- bzw. Serienpinakes eine sichere Verbindung zur Prothesis fehlt, findet sich dennoch auch bei ihnen die beschriebene Einpassung der Klagereihen ins Bild (**S624-S626**, **S628-S635**)²⁶⁰.

²⁴⁹ Von der Bandschale **S123** ist nicht genügend erhalten, um eine längere Reihe im Anschluß an die Prothesis zu rekonstruieren, die zwei erhaltenen Männer am Kopfende der Bahre weisen jedoch auf sie hin.

²⁵⁰ Genannt wird hier jedoch nicht das Geschlecht der Figuren, sondern nur „Prozessionen nach links“: Zschietzschmann 1928, Nr. 84.

²⁵¹ Zu den Reitern s. im Folg. B 5 c). Nur wenige Aufbahrungen sind auf der Gefäßrückseite mit anderen Motiven verbunden (**S112** Ringer über einem Kessel und Beifiguren, **S117** Grablegung, **S302** gesamter Gefäßkörper mit Athleten und Dreifußträgern).

²⁵² Herstellung ab ca. 530 - um 480 v.Chr., zur Datierung der Einzelpinakes vgl. Boardman 1955, 53f.

²⁵³ Auf diesem Pinax sind am Kopfende nur zwei Männer erhalten, die ikonographische Verwandtschaft ist jedoch eindeutig. Vgl. **S123**.

²⁵⁴ Zur Datierung der Serien s. Boardman 1955, 51.

²⁵⁵ Schwer zu erklären ist der erhobene Arm der Frau an der linken Fragmentkante - s. dazu die Rekonstruktion bei S. Papaspiridi, Guide du Musée National. Marbres, Bronzes et Vases (1927?) 328 Abb. 67. Boardman 1955, 60 Nr. 12 schließt diese Platte von links an die Prothesis-Tafel an. Es ist m.E. jedoch auch denkbar, die Rekonstruktion analog zu Papaspiridi vorzunehmen und den Arm der Frau zu einer an 2a oder 2b zu rechnen, an die sich nach rechts noch Männer anschließen, vgl. **S612**. Dazu könnte sich auch der Glanztonrest an der Ecke ganz rechts einfügen.

²⁵⁶ Hier sind zwar nur die Reste von zwei Männern erhalten, sie sind jedoch vom selben Charakter wie die anderen aufgereihten Männer.

²⁵⁷ Von dieser Platte ist ebenfalls nur wenig erhalten, die Darstellung ist aber aufgrund der Ikonographie eindeutig.

²⁵⁸ Hier sind ebenfalls nur Reste von zwei Männern erhalten (nach Kreuzer 1992, 19f. Nr. 6).

²⁵⁹ Die Henkelansätze stellen keine Unterbrechung des Bildbandes dar, unterhalb dieser Stellen paßte man nur gelegentlich die Größe der Figuren an.

Sich anschließende Frauenfiguren

Auf Grabgefäßen kommen Frauenfiguren in den Bildbereichen, die sich an die Aufbahrung anschließen, selten vor. Hier bilden sie keine Reihen, sondern sind fast immer einzeln dargestellt (**S106. S117. S129**²⁶¹. **S140**²⁶². **S141 (2). S142. S148**)²⁶³. Diese Frauen wenden sich entweder der Prothesis-Szene zu (**S140. S141**) oder kehren ihr den Rücken (**S106. S107. S117. S141. S148**)²⁶⁴. Dabei befinden sie sich sowohl am Fuß- als auch am Kopfende der Totenbahre (**S106**²⁶⁵. **S117**²⁶⁶. **S141 (2). S148**), auf der Rückseite der Lutrophoren-Hydria **S142** stehen sie sich zu beiden Seiten des vertikalen Henkels gegenüber. Ihre Ikonographie und Gestik entsprechen denen der Frauen in den Prothesis-Bildern. Es sind vor allem Klagende²⁶⁷, aber auch eine trauernde Frau (**S141**).

Im Gegensatz dazu sind auf Serientafeln tatsächlich Frauenreihen dargestellt, die nicht ikonographischer Bestandteil der Prothesis sind (**S609. S610b. S616b. S628. S631**). Sie sind dabei in verschiedene Richtungen orientiert, müssen sich also von beiden Seiten an die Prothesis angeschlossen haben. Die Tafelserie des Exekias **S609** ist in jeder Hinsicht exzeptionell, so daß sie im Anschluß eingehender betrachtet wird. In den anderen Klagereihen sind zwischen drei und fünf Figuren dargestellt bzw. erhalten (**S610b. S616b. S628. S631**)²⁶⁸. Diesen Frauen scheint keine Bewegung eigen zu sein. Drei Reihen sind nach rechts orientiert (**S610b. S616b. S631**), eine nach links (**S628**)²⁶⁹. Auf dem Fragment **S616b** läßt sich sogar eine

²⁶⁰ Die Zuordnung zu Einzel- und Serienpinakes folgt Boardman 1955. Hinzuzufügen ist **S633** (möglicherweise Teil einer Tafelserie).

²⁶¹ Die Anordnung auf diesem Phormiskos läßt sich nicht mehr untersuchen, da das Gefäß heute verschollen ist. Beschrieben wird sie lediglich mit „ringsum noch acht klagende Frauen“: F. Furtwängler, AA 1895, 36 Text zu Nr. 27. Hierfür gäbe es verschiedene Möglichkeiten.

²⁶² Ihre Füße sind zwar nach links zu den Männern gewandt, doch ist der gesamte restliche Körper nach rechts orientiert.

²⁶³ Damit ist den Frauen allgemein der Platz unmittelbar um die Totenbahre herum vorbehalten, und es verhält sich bei ihnen genau umgekehrt wie bei den Männern, die nur selten auf der Vorderseite zu finden sind, zu diesen s.o. B 2 b). Auf **S108** ‚empfängt‘ eine Frau am Fußende der Kline eine Reihe klagender Männer, damit gehört sie zur Gefäßrückseite. Zu den ‚Empfangenden‘ s. im Folg. Von den drei Frauen, die sich auf **S135** an jedes Klinkenende anschließen, greifen zwar auch eine oder zwei auf die Gefäßrückseite über, doch sind sie zur Prothesis orientiert, so daß sie in diesem Fall die Bereiche 2b und 3b besetzen.

²⁶⁴ Die sitzenden Frauen, die sich gelegentlich unterhalb der Henkel, d.h. an der Grenze zwischen den beiden Gefäßseiten befinden, sind meist auf die Prothesis ausgerichtet (**S109. S131. S132. S145. S153**), s. dazu bereits B 2 c).

²⁶⁵ Auch die rechts folgende Figur war nach rechts orientiert, vielleicht auch noch die nächste. Beide unterscheiden sich anhand der Kleidung von der rechtsgerichteten Frau (daher Männer?), ihr Geschlecht läßt sich jedoch nicht bestimmen.

²⁶⁶ Auf sie folgt rechts eine fragmentarisch erhaltene Frauenfigur, die sich wieder der Prothesis zuwendet. Zu den drei Frauen, die der Grablegung beiwohnen, s.u. beim Besuch am Grab B 6.

²⁶⁷ C/D **S117. S141** (< 2.), D/D **S142. S148**, Trauende **S141** (> 1.) zu diesen Figuren s.u. B 7. Einzigartig ist die Frau auf **S140**. Sie streckt ihren linken Arm aus, die rechte Hand befindet sich an ihrer Hüfte (vgl. das Mädchen im Halsbild **S138**). Die Frau auf **S106** und **S107** hatten wahrscheinlich beide Arme erhoben, mit letzterer ist ein Knabe sehr eng verbunden.

²⁶⁸ Nach der Verteilung der Ornamentik und der Größe der Figuren gehören die Frauen auf zwei verschiedene Platten: S. Papaspyridi-Karusu, Sophilos, AM 62, 1937, 112; sie nimmt daher auch an, daß die Tafeln sogar für unterschiedliche Gräber hergestellt wurden.

²⁶⁹ Zur Problematik dieser Darstellung s. im Folg.

Gruppierung erkennen: die beiden Frauen ganz links stehen einander näher als der Frau vor ihnen²⁷⁰. Wie schon in den Prothesis-Darstellungen und den Klagegruppen, sind auch innerhalb der Frauen der Klagereihen keine Altersunterschiede festzustellen. Nur auf **S628** bestehen zwischen den Figuren Unterschiede nach Größe und Gestik, ansonsten sind sie in Körperhöhe, Tracht und Gestik identisch²⁷¹. Dargestellt sind in diesen drei Reihen drei Gesten-Typen: das beidhändige Schlagen des Kopfes (D/D **S610b**), zwei erhobene Arme (C/C **S631**) sowie einer, der in den schwarzfigurigen Prothesis-Bildern nicht nachweisbar ist: das Schlagen des Kopfes (D), das vermutlich mit dem Schlagen der Brust verbunden ist (H **S616b**). Dieser Pinax ist der älteste der drei²⁷², und die Gesten-Kombination läßt sich erst in weißgrundigen Klagedarstellungen wiederfinden²⁷³. Die lose herabhängenden Haarsträhnen auf dem Pinax sind **S631** die frühesten nachweisbaren. Diese Frauenreihen gehören an den Anfang der schwarzfigurigen Vasenmalerei²⁷⁴.

Besonders ausführlich zeigen mehrere Platten der Exekias-Serie **S609** Reihen klagender Frauen. Diese Tafeln sind in jeder Hinsicht exzeptionell, vor allem in der Ausführung der Figuren, im Umfang der Serie, in der Größe der Platten sowie in der Wahl der einzelnen Themen; Vergleichbares ist von keinem anderen Vasenmaler überliefert²⁷⁵. Zudem weicht sie mit ihrer Entstehungszeit um 540 v.Chr. merklich von den anderen ab. Innerhalb der Serie sind - unabhängig von ihrer rekonstruierten Abfolge²⁷⁶ - mindestens zwei Frauenreihen gezeigt. Mit ihren unterschiedlichen Richtungen schließen sie sich von beiden Seiten an die Prothesis an²⁷⁷: sind sie nach rechts gerichtet, folgten sie auf das Fußende (**S609b**²⁷⁸, **S609e**²⁷⁹, **S609f**, **S609g**, **S609h**), orientierte man sie nach links, kamen sie zum Kopfende der Kline (**S609m**, **S609n**). Diejenige am Fußende ist teilweise sogar als eine Doppelreihe ausgebildet, in der zwei verschiedene Frauentypen kombiniert wurden (**S609e**, **S609f**)²⁸⁰; die andere bleibt

²⁷⁰ Von ihr sind nur die Haare erhalten. Vgl. zur Gruppierung auch **S609e**, s. im Folg.

²⁷¹ Auf **S628** sind drei verschieden große Figuren dargestellt, von denen eine ein Kleinkind auf dem Arm trägt. Die beiden größeren sind aufgrund ihrer Frisur (schulter- bzw. nackenlange Haare), der Kleidung und im Falle der rechten durch das Kind als Frauen anzusprechen. Die Gestik der Frau links ist nicht erhalten, die rechte berührt mit der freien Hand ihren Kopf (D). Auch das Kind hat kurzes Haar und führte seine rechte Hand an den Kopf. Zwischen den beiden großen Frauen sind im Vordergrund Reste einer kleineren Figur zu erkennen, die möglicherweise ebenfalls als Kind zu deuten ist (D/D).

²⁷² Er wird um 630/620 v.Chr. datiert, ihm folgen **S610b** um 600 (D/D) und gegen 580 v.Chr. **S631** (C/C).

²⁷³ Dazu s. Kap. VII. Vgl. aber auch zur Geste H mit der rechten Hand die linke Frau auf dem Teller **S301**, der um 540 v.Chr. datiert wird. Sie hatte die Hand vor der Brust möglicherweise geschlossen.

²⁷⁴ Der Pinax **S616b** ist der älteste (630/620 v.Chr.), auf ihn folgt um 600 **S610b** und gegen 580 v.Chr. **S631**.

²⁷⁵ Kleinere Pinax-Frgte. in Athen lassen auf eine weitere ähnliche Tafelserie des Exekias schließen (**S626**).

²⁷⁶ Vgl. dazu Mommsen 1997, Beil. D.

²⁷⁷ Nach Mommsens Rekonstruktion sind sie allerdings auf das Frauengemach ausgerichtet, das sie rechts neben die Prothesis-Tafel plazierte. Dies wäre inhaltlich durchaus möglich, doch scheint mir eine Kontinuität am Kopfende der Kline ebenfalls vertretbar, zumal dieser Bereich auf der Prothesis-Tafel sehr schmal gestaltet ist.

²⁷⁸ Ihnen gingen wenigstens zwei Männer voraus: Mommsen 1997, Taf. 2, dazu s. im Folg.

²⁷⁹ Die Platten **S609c** und **S609d** tragen Männerreihen.

²⁸⁰ Vgl. zu den doppelten Männerreihen im Folg.

einfach. Beiden ist gemeinsam, daß die dargestellten Frauen auf manchen Platten hinter einem Gespann stehen und von diesem großflächig verdeckt werden (**S609g. h. m. n**).

In beiden Reihen sind ohne erkennbares Muster verschiedene Bekleidungsformen dargestellt worden: die Frauen tragen sowohl Peplos und Mantel als auch nur den Peplos. Nur auf der Platte **S609b** ist eine Figur etwas kleiner dargestellt, man wird sie als Mädchen interpretieren können, doch bleibt sie das einzige in diesen Reihen. Allein auf **S609b** scheint eine Schrittstellung angegeben zu sein, die anderen Frauen stehen offenbar ruhig, vergleichbar den Pferden, die als in wartender Position gedeutet werden²⁸¹, und nur an diesen Frauen sind lose Haarsträhnen zu bemerken.

Trotz dieser einzigartigen Gestaltung des Themas verwendete Exekias die Gesten-Typen, die sowohl in den Prothesis-Szenen als auch den Klagegruppen vorkommen; insgesamt sind sie aber leider nur von wenigen Figuren erhalten. Sicher nachweisen lassen sich bei den Frauen solche, die mit beiden Händen ihren Kopf berühren (D/D **S609e. g**) sowie Trauernde (**S609e (2). S609n**)²⁸². Hinzu kommt die ebenfalls sehr gängige Kombination aus erhobenem Arm und Schlagen des Kopfes bei dem Mädchen auf **S609b** (C/D) Zwei Gesten, die in den genannten Kombinationen nicht enthalten sind (E **S609h. x1 S609g**), sowie weitere Einzelgesten machen allgemeine Aussagen zur Gestik der Frauen dieser Klagereihen möglich: die genannten drei Figurenschemata können nicht die einzigen gewesen sein, und innerhalb der Reihen, sogar auf derselben Grabtafel waren ehemals verschiedene Frauentypen dargestellt. Die Doppelreihe verband sogar klagende und trauernde Frauen (**S609e**). Damit stehen diese Reihen des Exekias im Gegensatz zu den vorher betrachteten, innerhalb derer sich die Figuren in ihrer Ikonographie komplett entsprachen: ihnen ist ein weitaus umfangreicheres Gesten-Spektrum eigen als den früheren Klagereihen. Dennoch sind weder diesen noch der Reihe des Exekias Hinweise auf identifizierbare Frauen zu entnehmen, einerseits aufgrund der Homogenität²⁸³, andererseits aufgrund von Exzeptionalität und großem Umfang der mit der Prothesis assoziierten Reihen. Beide chronologischen Gruppen bleiben im Rahmen der zeitgenössischen Figurenkonventionen. Interessant ist jedoch die Feststellung, daß sie, soweit erhalten, nur im Anschluß an Frauen-Aufbahrungen dargestellt wurden²⁸⁴.

²⁸¹ Mommsen 1997, 40 u. passim. Obwohl die Darstellungsweise vor allem der Vorderbeine ein langsames Schreiten andeuten könnte, entsprechen sie damit der malerischen Konvention.

²⁸² Zu den Trauernden ausführlich s.u. B 7.

²⁸³ Ausnahme **S628**.

Sich anschließende Männerfiguren

Den wenigen Beispielen aufgereihter Frauen steht die große Anzahl an Männerreihen gegenüber, welche die schwarzfigurigen Prothesis-Bilder sowohl auf den Gefäßen als auch auf den Pinakes ergänzen²⁸⁵. Auf den Einzelpinakes ist die Prothesis nicht immer im Bildzentrum dargestellt, so daß Platz für diese Figuren entsteht. Bei den Serienpinakes machen genau diese Reihen die zusätzlichen Tafeln aus, die sich an die Prothesis-Platte anschließen²⁸⁶; sie selbst trägt keine aufgereihten Männer²⁸⁷. Auf den Gefäßen schließen diese Reihen die Szene zu einem umlaufenden Fries zusammen.

Dargestellt sind, unabhängig von Alter und Geschlecht des Toten, zwischen drei und elf männlichen Figuren, die vielfach sehr eng nebeneinander stehen und sich daher großflächig überschneiden²⁸⁸. Vor allem auf den Pinakes werden die Männer paarweise zu Reihen gruppiert sowie als Paare mit Einzelfiguren kombiniert (**S110. S130. S504. S609. S611b. S624. S625. S629. S635; S110. S134. S139. S153. S601*. S604b. S619**). Sind sie nach rechts ausgerichtet, schließen sie sich an das Fußende der Kline an (**S101. S104. S108. S111. S118. S130. S131. S133. S135. S151. S512. S516. S517. S601. S608. S611b. S612. S617. S619-S621. S624. S627. S634. S635**). Hier können sie so nahe an den Toten herangerückt sein, daß sie sich an den Positionen 3a und 3b des Prothesis-Bildes befinden (**S130. S136. S601*. S607. S608. S618. S619*. S621**). Diese Männer sind trotz ihrer Nähe zum Toten nicht in die Prothesis einbezogen, denn sie entsprechen ikonographisch exakt den Männern der Gefäßrückseiten und Randbereiche der Pinakes²⁸⁹. Erfolgt die Orientierung der aufgereihten Männer nach links, erweitern sie den Bereich am Kopfende der Totenbahre (**S120. S123. S132. S153. S623. S630. S631**). Schließen sie sich an beide Klinienenden an, entfernen sie sich von einem scheinbaren Mittelpunkt auf den Gefäßrückseiten (**S119**²⁹⁰. **S134. S136. S152**); bei den Pinakes entspricht er den äußeren Enden der Tafeln, da die Szene hier in die Fläche projiziert wurde (**S625. S629. S632**)²⁹¹. Bei vollständigen Darstellungen ist entweder das

²⁸⁴ Sicher nachgewiesen ist das für **S609, S610** und **S616**. Bei **S628** und **S631** fehlt der Nachweis des Geschlechts des Toten.

²⁸⁵ Zu den aufgereihten klagenden Reitern (**S130. S137. S143. S411**, vgl. **S202**) s.u. B 5 c).

²⁸⁶ Dasselbe galt auch für die aufgereihten Frauen: sie sind nur auf Platten von Tafelserien zu finden, welche sich an die Hauptplatte anschlossen.

²⁸⁷ Unsicher muß das Frgt. **S620** bleiben. Es wurde von Boardman 1955 den Serienpinakes zugeordnet. Hier steht ein Mann am Fußende der Bahre. Der linke Tafelrand fehlt, so daß nicht festzustellen ist, ob sich noch weitere Männer anschlossen (Einzelpinax?).

²⁸⁸ Zur Tiefenstaffelung werden zwei Methoden verwendet. Entweder werden die folgenden Männer z.T. vom vorhergehenden überschritten (**S108. S131. S132. S135. S140. S141. S601. S607. S617. S621**), oder der letzte der Reihe ist vollständig zu sehen, während die Männer vor ihm von ihm teilweise verdeckt werden (**S134. S151. S504. S612. S619. S630. S633. S634**). Bei Paardarstellungen wechseln die Überschneidungsrichtungen innerhalb derselben Szene (**S110. S111. S130. S604b. S611b. S625. S629. S635**).

²⁸⁹ Zur Ikonographie der Männerfiguren innerhalb der Prothesis s.o. B 2 b).

²⁹⁰ Hier befindet sich an dieser Stelle eine Säule.

²⁹¹ Die Verwandtschaft zwischen den umlaufenden Hauptbildfriesen und den Szenen auf den Pinakes zeigen die Lutrophoren **S119** und **S134**, der Phormiskos **S114**, der Amphoriskos **S136** sowie die Pinakes **S602, S612, S618, S625, S629** und **S632** besonders deutlich.

Zahlenverhältnis auf beiden Seiten ausgewogen, oder es sind am Fußende mehr Figuren dargestellt²⁹², wie dieser Bereich auch häufiger mit klagenden Männern besetzt ist. Einzelne Beispiele zeigen nur eine oder zwei Männerfiguren im Anschluß an die Klinenenden (**S602 - je 1***. **S607 - 2 von links**. **S617 - 2 von links***). Hierbei spielt zwar der zur Verfügung stehende Platz eine Rolle, doch ist die ikonographische Parallelität zu den Reihen so groß, daß sie wohl eine solche Männerreihe symbolisieren und somit dieselbe Bedeutung besitzen wie den Reihen aus bis zu elf Figuren. Die Richtung der Männerfiguren wird aber auch umgekehrt, denn gelegentlich treffen sich zwei Reihen etwa in der Mitte der Gefäßrückseite (**S109**. **S110**. **S114**. **S139**. **S146**. **S504**)²⁹³ bzw. am rechten Plattenrand (**S612**)²⁹⁴; sie kehren also alle der Prothese den Rücken. Diese beiden Anordnungsmöglichkeiten schließen sich aus²⁹⁵.

Die aufgereihten Männerfiguren werden an allen genannten Positionen in Schrittstellung wiedergegeben²⁹⁶. In Verbindung mit der einheitlichen Kleidung²⁹⁷ und Gestik entsteht eine Rhythmik, die sich schon in der spätgeometrischen Ausprägung dieses Motivs erkennen ließ²⁹⁸. Nur selten stehen sie mit geschlossenen Füßen (**S135**. **S154**. **S602***. **S607**. **S608**. **S618**. **S629**)²⁹⁹. Die Einzel- wie die Doppelreihen sind aus Männern unterschiedlicher Altersstufen zusammengesetzt. Dafür ist keine Regel erkennbar, an jeder Stelle können sich Jünglinge, Bärtige³⁰⁰ oder Greise befinden; dasselbe gilt für die Männer, die eine solche Reihe vertreten³⁰¹. Gelegentlich werden Bärtige kleiner dargestellt, sie befinden sich dann am Anfang

²⁹² **S119**: zum Fußende 2:zum Kopfende 2; **S134**: 5:2 - **S114**: 2:2; **S136**: 1?:3 fragmentiert, evl. nicht alles abgebildet; **S152**: 2(?):(2?); **S602**: 1:1; **S618**: 5:1 (neben einer Frau); **S625**: 4:6 (aber Serienpinax); **S629**: 4:2 (Mitte fehlt); **S632**: mind. 3:mind. 1 (aber Serienpinax u. Frgte.).

²⁹³ Treffen können sich zwei Reihen aus Einzelfiguren oder Paaren sowie einzelne Paare bzw. einzelne Figuren.

²⁹⁴ Vgl. hier auch eine Tafel der großen Serie des Exekias: **S609c**. Sie wurde von Mommsen 1997, Taf. 3 derart rekonstruiert, daß sich am rechten Bildrand zwei nach links gerichtete Figuren befanden, denen zwischen drei und vier männliche Figuren gegenüberstanden. Möglicherweise war hier ein vergleichbares Motiv wie auf dem Einzelpinax **S612** dargestellt.

²⁹⁵ Nur auf dem Pinax **S612** sind sie verbunden: von links schließen sich drei Männer dem Fußende der Bahre an, während sich vor dem Kopfende jeweils drei gegenüberstehen.

²⁹⁶ Dies geschieht hier jedoch nicht nur durch die kanonisch weite Fußstellung und die gelegentlich angehobene hintere Ferse (**S101**. **S108**. **S151**), sondern man verwendete in einigen Fällen auch ein leichtes Zurückstellen des hinteren Beines (**S101**. **S131**. **S132**. **S133**).

²⁹⁷ Selten tragen sie ein Untergewand (**S135** sehr flüchtige Zeichnung. **S151**. **S602**. **S625**), das auch allein durch einen Saum im Knöchelbereich, jedoch nicht durch einen Halsabschluß angegeben sein kann (**S601**. **S607** sehr flüchtige Zeichnung. **S608**. **S629**); vgl. die Reihe im Fries unter der Hauptszene von **S122**. Aus diesen letzten Fällen wird klar, daß eine Unterscheidung nicht von großer Bedeutung gewesen sein kann. In jeder dieser Reihen bleibt die Bekleidung ansonsten einheitlich.

²⁹⁸ Dazu s. Kap. III. Vgl. hier auch die Männerreihen auf den Lutrophorenhälsen unter B 5 d).

²⁹⁹ Vgl. dazu die Männer auf dem Hals der Lutrophore **S145**. Einige Beispiele mögen eine Zwischenstellung wiedergeben (**S101**. **S108**. **S617**. **S621**. **S625**).

³⁰⁰ Im Sf. treten neben den normal großen auch kleinere klagende Männer auf, die bärtig sind (**S104**. **S131**. **S612**. bei der ersten Figur der Männerreihe auf **S135** ist das Alter nicht erkennbar). Sie befinden sich wie die Knaben am Ende oder am Anfang einer Reihe. Ihre Größe ist in den meisten Fällen anhand der Platzaufteilung zu erklären. So befinden sie sich unter Gefäßhaken (**S104**. **S108**. **S119**. **S151**. **S152**) oder unter dem Arm einer größeren Figur (**S135**). Einige scheinen aber mit Absicht so klein dargestellt worden zu sein (**S612**), auch wenn sie sich unter einem Henkel befinden (**S131**); eine Erklärung für diese Ikonographie läßt sich nicht erbringen.

³⁰¹ Möglicherweise repräsentieren die verschiedenen Altersstufen die Zusammensetzung der männlichen Gesellschaft, vgl. dazu Laxander 2000, 82 mit Anm. 405.

und am Ende der Männerreihen (**S104. S108. S119. S131. S135. S151. S612**). Knaben befinden sich ebenfalls nur an Anfang oder Ende der Reihe (**S132 (2). S133. S151**) oder zwischen bzw. neben den Männern (**S609c. S626**)³⁰². Zwei Charakteristika sind unregelmäßig und offenbar ohne festes Muster verwendet worden, und sie betreffen jeweils nur eine oder zwei Figuren: die angehobenen Köpfe (**S130. S132. S140. S601*. S617**) und die geöffneten Münder (**S109?. S111. S604b. S608. S609a*. S609b. S609c. S624-S626. S630. S632. S635**)³⁰³. Beide Merkmale sind gelegentlich an derselben Figur vereint (**S110. S146. S611b. S619. S621. S634**), können sich aber auch auf verschiedene desselben Bildes verteilen (**S621. S635**). In wenigen Beispielen betreffen sie alle Männer der Reihe (**S132. S617; S110** - linke Reihe. **S111. S619. S624. S625. S630. S632**; beides **S110** - rechte Reihe. **S611b**)³⁰⁴. Sowohl der angehobene Kopf als auch besonders der geöffnete Mund lassen an Lautäußerungen denken, welche bei den Frauen in dieser Weise nicht nachzuweisen sind. Vereinzelt Beischriften zwischen den Männerfiguren bestärken diesen Eindruck (**S111 oimoi o thyga[...] . S619 oimioi**)³⁰⁵.

Nahezu alle aufgereihten Männerfiguren besitzen dieselbe Gestik. Ihr linker Arm ist gesenkt und mit in den Mantel gehüllt (Geste x1)³⁰⁶, auf einem Pinax halten sie damit einen Stab mit gekrümmten Ende (**S602 (2)***)³⁰⁷. Den rechten Arm erheben sie mehr oder weniger steil (C)³⁰⁸, die Hände sind offen und meist mit der Fläche nach vorn gerichtet³⁰⁹, gelegentlich auch flächig dargestellt (**S151. S611b. S612. S618. S632**). Damit entsprechen sie alle *der* Klagegestik der Männer (x1/C), wie sie sowohl im Schwarzfigurigen als auch im Rotfigurigen und Weißgrundigen zu finden ist³¹⁰. Da die Männer derart stereotyp dargestellt wurden und es bei der Gestenverteilung offenbar keine Rolle spielt, ob die Figuren nach links oder rechts orientiert sind, muß das Verhältnis zwischen den Armen bzw. Händen und den Körperseiten von Bedeutung gewesen sein, vor allem da den Frauen diese Bindung fehlt. Diese einheitliche Darstellungsweise ermöglicht es jedenfalls, diese Männerfiguren beliebig oft zu wiederholen.

³⁰² Der Knabe auf **S607** gehört zu den ‚Empfangenden‘, dazu s. im Folg.

³⁰³ Auch auf den Lutrophorenhälsen heben einzelne Männer den Kopf leicht an: **S101, S131, S143 - alle, S145, S518**.

³⁰⁴ In den Klagereihen der Frauen traten angehobene Köpfe dagegen nicht auf. Einen geöffneten Mund hat vielleicht das Mädchen auf **S609b**. Eine leichte Neigung des Kopfes gehört dagegen zur Darstellungskonvention der Figuren beider Geschlechter (vgl. bes. **S608**).

³⁰⁵ Die unförmigen Punkte vor dem Mund des Mannes auf **S508** könnten ebenfalls Sprache andeuten. Auf **S619** steht *oimoi* auch zwischen Frauen, deren Mund nicht geöffnet ist.

³⁰⁶ Manchmal schaut sie aus dem Mantel heraus (**S153. S618. S625. S632**), doch kommt einer freien linken Hand keine andere Bedeutung zu als einer unter dem Mantel verborgenen, denn beide sind nicht für die Klage verwendet. Teilweise ist die linke Hand aufgrund der Manteldrapierung nicht erkennbar (**S611b. S618**).

³⁰⁷ Vgl. das Halsfrgt. **S518** auf der Vorderseite.

³⁰⁸ Manchmal werden sie innerhalb einer Darstellung auch unterschiedlich weit erhoben bzw. nach vorn gestreckt (**S104. S110. S151. S619. S625**), an der Deutung der Geste ändert dies jedoch nichts.

³⁰⁹ Auf die Trennung der einzelnen Finger wurde des öfteren Wert gelegt (**S110. S111. S130. S602. S619. S625. S634**). Dasselbe gilt für die Frauenfiguren allgemein. Diese kleinteilige Darstellungsweise entspricht der malerischen Konvention und beinhaltet keine spezifische Bedeutung.

³¹⁰ Vgl. dazu Kap. VI und VII. Im Spätgeom. und Protoatt. ist die Trennung der Körperseiten nicht explizit durchgeführt, doch finden sich auch hier ikonographische Entsprechungen zur Gesten-Kombination x1/C, vgl. Kap. III u. IV.

Kompositorisch entstehen dadurch beliebig lange Klagereihen und eine variierende Anzahl der Anwesenden.

Neben diesen stereotypen Männerfiguren gibt es in den Klagereihen, die sich an die Prothesis anschließen, Einzelfiguren, die von diesem Klageschema abweichen³¹¹. Diese fünf Figurentypen sind weitaus weniger dominant, und es handelt sich jeweils um den ersten Mann bzw. einen aus dem ersten Figurenpaar, der von den folgenden abweicht. Sie besitzen allerdings verschiedene Altersstufen. Aufgrund dieser malerübergreifenden Darstellungspraxis möchte man an eine gewisse Hervorhebung dieser Männer denken, man könnte sie vielleicht als die Anführer der klagenden Männer interpretieren. Eine solche Unterscheidung einzelner Personen war jedoch nicht fest in der Ikonographie der Klagereihen verankert, dafür wurde sie viel zu selten durchgeführt.

Schließlich gibt es bei den aufgereihten männlichen Figuren auch solche, die nicht an der Klage beteiligt sind (**S609d. S629**)³¹². Von den kleiner dargestellten Männern sind die meisten mit der Kombination mit dem erhobenen rechten Arm dargestellt worden (C), während der linke gesenkt ist; nur auf dem Pinax **S612** erheben zwei beide Arme (C/C). Die klagenden Knaben entsprechen dem üblichen Klagetypus x1/C (**S133. S151. S609c**), zwei gestikulieren nicht (**S132 (2)**)³¹³.

„Empfangende“

Personen, die Reihen klagender Männer in Empfang nehmen, wurden an Kopf- (**S123**) und Fußende der Totenbahre dargestellt (**S108. S607. S619*. S621**). In dieser Funktion treten vier Männer (**S123. S607. S619*. S621**) und eine Frau auf (**S108**)³¹⁴. Die Empfangenden sind im

³¹¹ x1/C (**S136 (alle, je 3). S153 (2). S635**); diese Gesten-Kombination ist als eine Variante des Haupttypus der Männer zu betrachten; D/C (**S604b. S612**), auf **S612** auch einmal umgekehrt als C/D (in der rechten Reihe, hier sind die Bezüge zwischen Figuren und Gesten nicht vollständig klar). Offenbar blieb diese Gestik auf die Pinakes beschränkt. Seinen Kopf berührt auch jeweils ein Mann auf Frgten. von **S609b** (geöffneter Mund), **S626** und **S632 (D)**. Für den Bärtigen auf **S626** wird die linke Hand angenommen, vgl. Mommsen 1997, 62 (Vergleich der Ritzlinien am Unterarm mit dem Mann aus der Prothesis-Szene **S609a**; Boardman 1955, 60 zu Nr. 10 und Mommsen 1997, 62 sehen in diesem Frgt. den Rest einer Männerreihe), analog dazu ist der Arm des Mannes auf **S609b** gestaltet. Vor seinem Oberarm sind noch die ausgestreckten Finger einer weiteren Hand zu erkennen. Sie müssen zu einem vorgestreckten rechten Arm gehört haben, da die Handhaltung die bekannte des weit nach vorn erhobenen Armes C ist. Aufgrund der Platzverhältnisse ist es eher nicht die Rechte zu dem erhaltenen Kopf. Der Bärtige auf **S632** berührt mit seiner Rechten den Kopf, denn zum einen wird ein Teil des Unterarmes von seinem Gesicht verdeckt, zum anderen wölben sich die Finger über die Kalotte. Auf keinem der Beispiele sind Spuren des zweiten Armes erhalten; x1/D (**S153**); E/C (**S604b**); D/D (**S633**), als Mann deutet ihn Kreuzer 1992, 19f. Nr. 6. Von einem ehemals rechts vorhandenen weiteren Mann ist ein Ellenbogen erhalten, so daß hier wohl mindestens zwei klagende Figuren mit dieser Gestik dargestellt waren.

³¹² Vgl. auch die nicht-klagenden Frauenfiguren in den Prothesis-Szenen s.o. B 2 b).

³¹³ Die Gestik der zwei Jungen auf der Tafel **S626** ist nicht erhalten.

³¹⁴ Auf dem Frgt. **S107** befindet sich ebenfalls eine Frau an der Position einer „Empfangenden“. Im Unterschied zu den hier genannten Figuren klagt sie jedoch mit beiden Armen, und ihr ist ein Knabe unmittelbar zugeordnet, denn er hat offenbar den Saum ihres Mantels ergriffen. Da sich dieser Frau keine aufgereihten Klagenden nähern, sondern ihr ein Kithara-Spieler und eine nicht-klagende Frau gegenüberstehen, muß ihre Funktion jedoch eine andere sein. - Vgl. die Frau auf dem Oonfrgt. **S507**, sie wendet sich nach links.

Profil vollständig in Richtung der ‚Ankommenden‘, also mit dem Rücken zum Toten orientiert³¹⁵. Sie stehen³¹⁶ hauptsächlich am Fußende der Totenbahre (3a **S607. S619*. S621. 3b S108 Frau**³¹⁷), einer auch am Kopfende (2a **S123**), damit sind sie optisch in den unmittelbaren Umkreis des aufgebahrten Toten einbezogen. Die Männer sind verschieden alt; dies paßt zur gemischt-regellosen Darstellung der Altersstufen innerhalb der Klagereihen. Dargestellt sind ein Jüngling (**S123**), ein Bärtiger, also reifer Mann (**S607**), ein Grauhaariger (**S619**) und ein Greis (**S621**)³¹⁸. Einmal steht vor dem Mann noch ein Knabe, der sich umwendet und zu ihm aufblickt (**S607**)³¹⁹.

Mit ihrer geschlossenen Fußstellung unterscheiden sich die Empfangenden markant von den Ankommenden. Dennoch tragen die Männer den spezifischen Mantel und erheben in der charakteristischen Weise ihren rechten Arm (C). Nur der Greis auf dem Pinax **S621** berührt dabei noch mit seiner linken Hand seine Stirn (D/C). Diese Gestik wurde auch *innerhalb* einer Klagereihe dargestellt (**S604b. S612**). Das Anheben den Kopfes findet sich beim Empfangenden auf dem Pinax **S630**, der Empfangende der Tafel **S619*** öffnet zudem auch den Mund. Die Frau trägt Chiton und Mantel sowie die in der Prothesis-Szene vorherrschende Kurzhaarfrisur. Damit ist sie äußerlich nicht von den anderen Frauenfiguren unterschieden. Sie hatte beide Arme erhoben und auf die Männer gerichtet³²⁰. Obwohl sie als einzige empfangende Figur räumlich von der Prothesis getrennt ist³²¹, werden auch die empfangenden Männer vom eigentlichen Geschehen um die Prothesis getrennt werden müssen, da sie dieser den Rücken zukehren. Eine paralleler Ablauf des hier festgehaltenen Vorganges mit der Aufbahrung ist vielleicht durch die Überschneidungen mit der Kline und den Figuren der Prothesis-Szene sowie durch die räumliche Nähe der Empfangenden zu dieser angedeutet. Beide Geschehnisse wären dann optisch komprimiert inszeniert. Mit Sicherheit gehören beide zum Bestattungsablauf. Die vielfältige Gestaltung im Habitus der ‚Empfangenden‘ läßt den Schluß zu, daß diese Funktion weder an ein Geschlecht noch an ein bestimmtes Alter gebunden war.

³¹⁵ Dieses Kriterium erfüllt die Frau am Fußende der Kline auf **S140** nicht, da zwar ihre Füße nach links ausgerichtet sind, sich aber ihr gesamter Körper der Prothesis zuwendet. Dasselbe gilt für die sich zur Gefäßrückseite umwendende Frau auf **S153**, deren Füße jedoch zur Prothesis zeigen.

³¹⁶ In der Beschreibung von **S134** wird noch ein sitzender Greis erwähnt, der der Prothesis den Rücken zugewandt hat (Furtwängler 1883, Text zu Taf. 52,4). Seine Gestik wird nicht beschrieben, aber gesagt, daß er jammere und ihm die Männer entgegenkämen. Es muß offen bleiben, ob er als sitzender Empfangender angesehen werden könnte, da das Gefäß heute verschollen ist. Möglicherweise ist er in Haltung und Gestik mit den sitzenden Greisen auf der Rückseite von **S101** vergleichbar, die jedoch keine Empfangenden darstellen.

³¹⁷ Sie befindet sich unterhalb des linken Lutrophorenhenkels.

³¹⁸ Hinter diesem steht noch eine Frau, die ebenfalls nach links ausgerichtet ist (**S621**), sie ist nicht zwingend zu den Empfangenden zu rechnen.

³¹⁹ Eine Hand hat er unter seinem Mantel, mit den Fingerspitzen der anderen berührt er seinen Hinterkopf.

³²⁰ Da die weiße Auflage des rechten Armes vollständig fehlt und der linke Arm hinter dem erhobenen rechten Arm des ersten Mannes verborgen zu sein scheint, sehe ich von einer genaueren Gestenbestimmung ab.

³²¹ Zwischen ihr und der Kline steht eine weitere Frau (diese an 3a).

Die Männerreihen schließen sich bevorzugt an die Aufbahrung von Männern an, sie begleiten jedoch auch tote Frauen. Dagegen bleiben die Frauenreihen, soweit der Nachweis noch möglich ist, auf Darstellungen mit aufgebahrten Frauen beschränkt. Die Empfangenden sind fast ausschließlich bei der Aufbahrung von Männern erhalten; daß sie aber auch bei toten Frauen dargestellt wurden, bezeugt der Pinax **S607**³²². Die Varietät der Figuren im Motiv ist damit so groß, daß sich anhand der Figurenmerkmale wie Körperhaltung, -perspektive, Kleidung, Gestik und Position im Bild keine Individuen identifizieren oder benennen lassen³²³.

c) Klagereihen als schmaler Fries unter dem Prothesis-Bild

Die zweite Stelle, an der Klagereihen in Kombination mit der Prothesis vorkommen, sind die Bildstreifen, die unterhalb des Hauptbildes verschiedene Lutrophoren umlaufen³²⁴. In diesen wurden nur klagende Männer dargestellt, vor allem als Reiter, aber auch zu Fuß. Diese Reihen sind ausschließlich nach rechts ausgerichtet. Exzeptionell ist die Darstellung auf der Lutrophore **S518**. Hier sind zum einen zwei gemischte Reihen dargestellt, die sich begegnen, zum anderen befinden sich sie in einem schmalen Figurenband unterhalb des Halsbildes. Diese Position des schmalen Frieses wiederholt sich auf der Lutrophore **S121**.

Stehende

Bei diesen Figuren handelt es sich um Jünglinge (**S122**, **S153***) und möglicherweise um Bärtige (**S121**), die mit geschlossenen Füßen hintereinander stehen und nur selten ein Vorwärtsschritt zu machen scheinen (einzelne **S121**). Alle tragen den bekannten Mantel; auf **S122** kombiniert ihn ein Jüngling mit einem Untergewand, bei den anderen wurde dieses lediglich durch den Saum im Knöchelbereich angedeutet. Alle Figuren sind im typischen Klageschema der Männer dargestellt (x1/C), dabei hält dieser letztgenannte Jüngling mit Untergewand seinen unbeteiligten Arm angewinkelt an seiner Seite; dies bestätigt, daß beide Gesten-Kombinationen gleichwertig sind.

Reiter

In den schmalen Friesen mit dem aufgereihten Motiv des klagenden Reiters herrscht dagegen eine kontinuierliche Vorwärtsbewegung, denn die Pferde werden mehr oder weniger im

³²² Nur auf der Lutrophore **S108** ist der Kopf des Toten nicht erhalten.

³²³ Zu den beiden Pinakes mit Beischriften s.o. bei der Prothesis B 2 e).

³²⁴ Auf Serien- und Einzelpinakes ist dieses Motiv dagegen nicht zu finden. Eine Lutrophore sowie ein Pinax bilden an dieser Stelle ein Wagenrennen ab, das möglicherweise auf derartige Ehrenbezeugungen verweist **S117**, **S617**; vgl. auch **R410**.

Galopp gezeigt (**S109. S131. S145. S146. S504**³²⁵. **S515. S517. S519**³²⁶. **S527. S528**). Möglicherweise sind hier sogar verschiedene Geschwindigkeiten intendiert. Die Abstände zwischen den Reitern variieren von sehr groß (**S131**) bis sehr gering (**S145. S517**), die Regel ist ein mittlerer Abstand (**S109. S146. S504. S519. S527. S528**). Von diesem Raumverhältnis hängt die Anzahl der dargestellten Reiter ab. Auf den Lutrophoren-Fragmenten **S504, S517** und **S527** sind es eindeutig Jünglinge, auf **S109, S131, S145, S146, S515, S519** und **S528** könnte es sich ebenfalls um solche gehandelt haben. Die kanonische Tracht dieser Reiter ist der thrakische Kurzmantel, der gelegentlich durch die typische Mütze ergänzt wird (Zaira und Alopekis)³²⁷. Manche Reiter tragen unter dem Mantel einen kurzen Chiton (**S130. S517. S527**). Allen ist kurzes Haar gemeinsam. Ihre linke Hand befindet sich auf der linken Seite des Pferdes und hält die Zügel bzw. einen oder zwei Speere, während die rechte weit nach vorn erhoben bzw. vorgestreckt ist und mit der Handfläche nach vorn weist (C).

Klagende Reiter sind nicht auf diese kleinen Friese unter dem Prothesis-Bild der Lutrophoren beschränkt. Ein Halsfragment zeigt auf einer Seite ein schmales Figurenband unter dem Bildfeld, innerhalb dessen sich klagende Jünglinge zu Fuß und zu Pferd abwechseln (**S518**). Ihre Ikonographie entspricht den Männern in den Friesen auf den Gefäßkörpern mit der Ausnahme, daß auf **S518** die zwei rechten Figuren, ein Reiter und ein Jüngling zu Fuß, nach links orientiert sind³²⁸.

Eine Reihe aus klagenden Reitern wurde auf einem Phormiskos (**S410 (5)**) sowie auf zwei Korbhenkelgefäßen (**S407 (5)**³²⁹. **S411 (5)**) als Hauptthema dargestellt. Ihre Tracht und Gestik

³²⁵ Unterhalb dieses Frieses befindet sich nur auf dieser Lutrophore ein weiterer, der offenbar etwas höher war als das Reiterband. Erhalten sind hier die Überreste von mindestens drei sitzenden Frauen. Das mittlere Frgt. zeigt, daß sich zwei von ihnen gegenüber saßen. Alle Frauen tragen Untergewand und Mantel und heben wenigstens eine ihrer Hände. Die Szene mutet wie eine Konversation an, wie sie wohl auch das Innenbild eines Tellers in Brüssel zeigt: Brüssel, MR A2100: CVA Brüssel (2) III H e Taf. 15,2; Callipolis-Feytmans 1974, Taf. 49 Nr. 18. Die beiden hier abgebildeten Männer sitzen auf Diphroi, eine der Frauen auf der Lutrophore ebenfalls, eine weitere auf einem Klappstuhl.

³²⁶ Auf dieser Lutrophore waren die Reiter vollständig mit Weiß aufgesetzt, diese Technik ist mir von keiner weiteren sf. Klagedarstellung bekannt.

³²⁷ W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jh. v.Chr. (1981) 67ff. Zur Mode dieser Tracht in der 1. H. des 5. Jhs. v.Chr. in Athen vgl. K. Zimmermann, Thrakerdarstellungen auf griechischen Vasen, Actes du IIe Congrès International de Thracologie 1 (1980) 429-446. M. Schäfer, Zwischen Adelsethos und Demokratie. Archäologische Quellen zu den Hippeis im archaischen und klassischen Athen (2002) geht auf diese schmalen Reiterfriese nicht ein; vgl. 16ff die Schriftquellen zu den Hippeis. Zur Darstellung der Thraker allgemein vgl. D. Tsiphaki, Η Θράκη στην αττική εικονογραφία του 5ου αιώνα π.Χ. Προσεγγίσεις στις σχέσεις Αθήνας και Θραάκης (1998).

³²⁸ Von links nach rechts folgen hier aufeinander zwei Reiter und ein Fußgänger nach rechts, danach ein Reiter und ein Fußgänger nach links. Eine Lutrophore zeigt anstelle der Männer- bzw. Reiterreihe ein umlaufendes Wagenrennen (**S117**). Diese Darstellung bildet jedoch eine Ausnahme (wie die meisten Bilder auf dieser Lutrophore überhaupt). Eine einzelne Entsprechung findet sich auf dem Einzelpinax **S617**. Die Wagenlenker sind verschieden alt, sie klagen jedoch nicht. Damit sind Wagenfahrten und -rennen im Vergleich zu den spätgeom. Darstellungen nur noch selten ein Thema auf der sf. Sepulkralkeramik.

³²⁹ Müller 1925, 104 Nr. 18 bezeichnet es als Eimer. Vgl. zur Form das bereits genannte Korbhenkelgefäß Brunswick, Bowdoin College Mus. of Art 1984.23, Thanatos 177ff. Abb. 52-54; Oakley 2004b, 36; Oakley 2005.

sind dieselben wie bei den kleinformatigen Reitern, doch gibt es bei ihnen Altersdifferenzierungen. Auf **S407** ist einer bärtig, auf **S410** und **S411** sind es alle fünf. In diesen Zusammenhang gehören auch die großformatigen Reiter, die sich auf den Rückseiten zweier Lutrophoren und eines Amphoriskos befinden (**S130 (mind. 3). S137 (mind. 4). S143 (4)**)³³⁰. Auf jenen ersetzen sie die aufgereihten klagenden Männer, auf diesem folgen sie hinter ihnen im Anschluß an das Klinenende. Auf **S137** befanden sich wohl zwei Reiterpaare, die einander zugewandt waren und vermutlich einen Grabhügel flankierten³³¹. Die anderen sind alle nach rechts orientiert. Die vier bärtigen Reiter auf **S143** werden von zwei Hunden begleitet. Von den Reitern auf **S130** sind zumindest die zwei vorderen bärtig. Soweit ihre Gestik erhalten ist, entsprechen sie den anderen klagenden Reitern (x1/C)³³²; dasselbe gilt für die Tracht.

Somit bilden auch die großformatigen Reiter Reihen (**S130. S143**) bzw. sich gegenüberstehende Paare (**S137**). Ihre Ikonographie verbindet sie bis ins Detail mit den Reitern in den kleinen Friesen unterhalb der Prothesis-Bilder, und ihre Klage wird mit derselben Gestik ausgedrückt. Beide Motive wie auch die Männer zu Fuß treten nur in Verbindung mit aufgebahrten Männern, vor allem mit Jünglingen auf³³³. Die Reiter selbst sind oft nur jugendlich, in einigen Beispielen sind jedoch sowohl Bärtige als auch Jünglinge dargestellt; eine Kongruenz zwischen ihrem Alter und dem des Toten war offenbar nicht gefordert. Weiterhin befinden sich die Reiter beider Formate nahezu ausschließlich auf Lutrophoren (Ausnahme **S130**), und hier auf der Amphorenform³³⁴. Keine der erhaltenen Lutrophoren-Hydrien wurde mit einem solchen Figurenzug bemalt. Daher mutet es widersprüchlich an, daß ausgerechnet in der sehr umfangreichen Tafelserie des Exekias, die in ihrem Zentrum die Prothesis einer Frau zeigt (**S609a***), sowohl mehrere Viergespanne (**S609g-n**) - die sich im Vergleich zu denen auf **S117*** und **S617*** nur langsam bewegen³³⁵ - als

³³⁰ Vgl. zu Motiv und Gefäßform auch die wgr. Lekythos Athen, NM 1975, Kurtz 1975, Taf. 20,3. Hier steht links neben einer Frau mit Opferkorb eine Lutrophore mit einem Reiter mit dieser Ikonographie.

³³¹ Von ihrer Ausrüstung sind zwei Lanzen und ein Mantelzipfel an den Flanken der nach links gerichteten Pferde erhalten. Zwischen den nach rechts orientierten Pferden befand sich offenbar ein Führer zu Fuß, der die Zügel hielt. Die weiße Fläche in der rechten unteren Ecke des Frgts. könnte einen Grabhügel darstellen: Greifenhagen 1935, 448, vgl. dazu das Halsbild von **S117**. Zu den Besuchsszenen am Grab s.u. B 6. Im Rücken des nach links orientierten Reiterpaares könnte die Kline gestanden haben, da sich hier eine zweifarbig quergestreifte Fläche befindet: Greifenhagen 1935, 448 Nr. 23 zu Frgt. b; in dieser Weise war auch das Leichentuch verziert.

³³² Auf **S137** ist hiervon jedoch nichts erhalten.

³³³ Erhalten sind die Toten auf **S130, S143** und **S153**. Aus diesem Grund sind männliche Verstorbene auch für **S131, S137** und **S518** zu vermuten. Vgl. auch die Lutrophore **S117** und den Einzelpinax **S617** jeweils mit einem Wagenrennen, auch hier sind die Aufgebahrten männlich. Vgl. hierzu im Rf., Kap. VI.

³³⁴ Vgl. zur Verbindung von Gefäßform und Geschlecht der Toten Boardman 1988. Motivische Parallelen weist der jugendliche Reiter im kurzen Mantel und mit Stab oder Speer in der rechten Hand auf, der sich am rechten Ende der Ekphora eines Bärtigen auf dem Kyathos **S202** befindet. Allerdings klagt er nicht, dazu s.o. bei der Ekphora B 3.

³³⁵ Mommsen 1997, 40: wartend; ebd. 45: zum Aufbruch bereit, aber ohne Unruhe. Vgl. zur Bewegung der Gespanne auf den archaischen Kriegerabschiedsbildern Wrede 1916, 285ff.

auch einige jugendliche und bärtige Reiter dargestellt sind (**S609i**)³³⁶. Diese sind allerdings nackt³³⁷ und klagen nicht, sondern fassen mit den Händen in die Zügel³³⁸.

Die Ikonographie der Reiter in Thrakischer Tracht war in der Forschung mehrfach Gegenstand der Diskussion³³⁹. Der Umstand, daß sie klagen und sich auf Grabkeramik befinden, stand dabei weniger im Blickpunkt der Argumentation, doch deutete man sie in diesen Fällen als Standesgenossen des Verstorbenen und auch als Angehörige der Hippeis³⁴⁰. Diese Interpretation sowohl der klein- als auch der großformatigen Reiter erhält durch die angeführten Kriterien eine wichtige Stütze. Daß in derselben Weise wie die kleinen Reiterfriese auch Klagereihen aus stehenden Jünglingen in die Tektonik der Lutrophoren einbezogen wurden, scheint allerdings übersehen worden zu sein. Sie werden, ganz ähnlich wie die Reiter, ebenfalls als mit dem Toten in besonderer Weise verbundene Personen zu interpretieren sein. Somit ist wiederum eine Personengruppe dargestellt, die in besonderer Weise Anspruch auf eine eigene Ikonographie hatte. Trotz dieser Bedeutung wird in dem kleinen Fries, der Fußgänger und Reiter verbindet, das Versatzstückhafte der Einzelmotive deutlich³⁴¹.

d) Klagereihen als Nebenthema

Außer den bereits besprochenen Klagegruppen und Klagepaaren³⁴² befinden sich in den Halsbildern der Lutrophoren mit Prothesis regelmäßig rechtsgerichtete Klagereihen; es war also für diese Bereiche auf dem Gefäß keine festgeschriebene Ikonographie vorhanden, doch sind die Darstellungen dennoch analog zu deuten³⁴³. Auf der Hydrienform sind es entweder drei (**S104. S119**) oder fünf Frauen (**S142**; vgl. **S405**) bzw. drei Männer (**S152**). Auf den Lutrophoren-Amphoren gehören sie innerhalb desselben Bildes immer demselben Geschlecht an, hier ist ihre Zahl auf drei Klagende beschränkt (**S118. S131. S132. S139. S143. S145**).

³³⁶ Deutung Mommsen 1997, 39f. 40: verhaltene Bewegung, abwartende Haltung.

³³⁷ Sie seien unbekleidet, weil die Thraker zur Entstehungszeit der Tafeln in Athen noch keine Bedeutung hatten oder die thrakische Tracht noch nicht in Mode war, vgl. dazu W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jh. v.Chr. (1981) 67ff. Mommsen 1997, 40 deutet dies als athletische Nacktheit, die auf ihre Zugehörigkeit zur Aristokratie verweise, und betrachtet die Reiter daher als Standesgenossen der Verstorbenen.

³³⁸ Sie sind die einzigen mir bekannten Reiter auf einem Pinax. Vgl. hier auch den nicht klagenden Reiter auf **S202**. Eine als Anschirrung gedeutete Szene befindet sich auf **S611c**, vgl. Wrede 1916, 354 Kat. 178. Vgl. auch **S609o**.

³³⁹ Sie treten erst gegen 560 v.Chr. auf: H. Brijder, Siana Cups II, The Heidelberg Painter (1991) 390; Lissarrague 1990, 191ff.

³⁴⁰ Vgl. aber auch Mommsen 1997, 22: möglicherweise sogar als professioneller Trauerchor thrakischer Söldner aufzufassen. Vgl. allgemein M. Schäfer, Zwischen Adelsethos und Demokratie. Archäologische Quellen zu den Hippeis im archaischen und klassischen Athen (2002).

³⁴¹ Vgl. besonders die typische klagende Männerfigur und die sich umwendende klagende Frau.

³⁴² Dazu s.o. B 4 b) und c).

³⁴³ Vgl. dazu im Folg. sowie bei den Klagegruppen und Klagereihen B 4.

S153)³⁴⁴. Die Verteilung der Geschlechter auf die Gefäßseiten entspricht derjenigen der Klagepaare: die Frauenreihe befindet sich immer auf der Prothesis-Seite, die Männerreihe in Assoziation mit den klagenden Männern (**S118. S131. S132**)³⁴⁵). Drei Lutrophoren tragen beiderseits Männerreihen (**S139. S143. S145**), auf **S153** müssen sich beiderseits drei Frauen befunden haben³⁴⁶. Drei gleichgerichtete Figuren zeigen weitere Halsfragmente von Lutrophoren, ohne daß bei ihnen ein Zusammenhang mit der Prothesis zu belegen wäre; er kann aber mit großer Sicherheit angenommen werden³⁴⁷: dargestellt sind sowohl Frauen (**S521**), hier in bisher einzigartiger Linksausrichtung³⁴⁸, als auch Männer (**S508. S518*. S524**)³⁴⁹). Die Zahl der Männerreihen in den Halsbildern überwiegt leicht die der Frauen, dies gleicht sich jedoch durch die zweifigurigen Halsbilder und diejenigen mit Klagegruppen aus. Die Frauen sind innerhalb dieser Klagereihen nicht voneinander unterschieden, dagegen variieren die Männerreihen die Zusammenstellung verschiedener Altersstufen an verschiedenen Positionen, wie es auch von den Männern in den Klagereihen bekannt ist, welche sich an die Prothesis anschließen³⁵⁰.

Die Halsverzierung der Lutrophore **S151** weicht von allgemeinen Gestaltungsprinzip ab. Zum einen befinden sich auf beiden Halsseiten *zwei* Friese. Im jeweils oberen waren ca. sechs Männer verschiedenen Alters, im unteren ca. fünf Frauen dargestellt. Die Einteilung des Gefäßhalses erinnert an die spätgeometrischen Amphoren, auf denen ebenfalls die klagenden Männer oben, die klagenden Frauen unten aufgereiht wurden; die von dort bekannte große Figurenzahl erreichen die Reihen auf **S151** jedoch nicht³⁵¹. Zum anderen wechseln in der Mitte des Frauenfrieses der Rückseite zwei Frauen die Richtung³⁵². In dieser Reihe trägt die zweite

³⁴⁴ Mischungen der Geschlechter innerhalb einer Reihe finden sich damit nur in den Klagereihen, die ein Gefäß als Hauptthema schmücken (**S404. S409**).

³⁴⁵ Hier befinden sich auf der Vorderseite zwei Frauen, auf der Rückseite drei Männer.

³⁴⁶ Von ihnen sind nur wenige Spuren erhalten.

³⁴⁷ Beim Frgt. **S518** sind vom Hauptbild noch die Köpfe und zwei weiß gedeckte Arme von zwei klagenden Frauen erhalten.

³⁴⁸ Die Zugehörigkeit zu einer Lutrophore ist für dieses Halsfrgt. nicht völlig gesichert, vgl. dazu CVA München (3) 32 mit Abb. 2. Aufgrund der Darstellungsweise dieser drei Frauen ist eher nicht damit zu rechnen, daß ihre Füße nach rechts ausgerichtet waren, sie sich also umwandten.

³⁴⁹ Dieses Frgt. kann nicht als Beleg für die Linksläufigkeit einer klagenden Männerfigur im Halsbild einer Lutrophore herangezogen werden, wie es im CVA Oxford (3) 13 vermutet wurde (Abb. links). Vielmehr erweist sich die fragliche Hand in derselben Weise aufgebaut wie die andere erhaltene. Zudem würde dem rechten Mann, der sich direkt an der rechten Fragmentkante befindet, die Hand zum erhobenen Unterarm fehlen - von diesem ist noch ein kleiner Rest erkennbar. Auf dieser Scherbe sind sehr wahrscheinlich drei, auf der rechten sicher drei Männer erhalten (Abb. rechts).

³⁵⁰ Dazu s.o. B 5 b).

³⁵¹ Vgl. dazu Kap. III.

³⁵² Ungewöhnlich ist die Staffelung der rechtsgerichteten Männerfüße auf einem Halsfrgt. einer Lutrophore von der Athener Agora: Athen, Agora-Mus. P21702, Lydos, ABV 110,36, Agora XXIII, 148f. Nr. 378 Taf. 37; Mommsen 1997, Nr. 11. Es waren mindestens drei aufeinanderfolgende Männer dargestellt, es könnten sogar drei Paare sein (vgl. auch Agora XXIII, 148). Sollten sie ebenfalls mit einer Klagereihe verbunden werden können, wären auch hier die Figuren sehr außergewöhnlich angeordnet worden. Dasselbe gilt für das Halsfrgt. Tübingen, Univ. S./10 1479, Watzinger 1924, D 28 Taf. 11; CVA Tübingen (3) Taf. 14,1-2; Mommsen 1997, Nr. 76. Hier sind Bereiche vom Unterkörper von insgesamt sechs Frauen erhalten, die sich über die gesamte Halsfläche verteilen. Drei sind nach rechts gerichtet, drei nach links, sie stehen sich mit

Frau von links eine rote Binde im Haar, ein Schmuck, der in den Sepulkralbildern äußerst selten dargestellt wurde.

Die Haltung der Frauen in den Reihen der Halsbilder ist durchgehend ruhig (**S104. S118. S119. S131. S142. S151**)³⁵³, auf **S142** und **S151** entsteht allerdings der Eindruck einer Schrittstellung³⁵⁴. Am häufigsten werden im Halsbild aufgereichte Frauen im Profil dargestellt, vereinzelt treten auch frontal Abgebildete auf (**S131. S142. S151**). Nur selten findet sich eine Umgewandte (**S131. S151** - evl. Rückseite ganz rechts). Ausnahmslos alle sind mit Chiton und Mantel bekleidet und tragen, soweit erhalten, langes Haar. Lose Stirnsträhnen wurden zweimal dargestellt (**S131. S151 (RS)**). Offene Münder und ein Neigen des Kopfes sind nicht, ein Anheben möglicherweise dargestellt (evl. **S118. S131. S151 (VS)**).

Von der Gestik der Frauen ist wenig erhalten geblieben. Einer bestimmten Kombination lassen sich nur einzelne Figuren in den Halsbildern von **S131, S142** und **S151** zuordnen. Dargestellt waren hier zwei Frauentypen, die sowohl aus den schwarzfigurigen Prothesis-Szenen als auch aus den Klagegruppen, den Klagepaaren und auch aus den Klagereihen im Anschluß an die Prothesis gut bekannt sind. Die Frauen erheben entweder einen Arm und schlagen sich mit der anderen Hand den Kopf (C/D **S131 (2)**)³⁵⁵, oder sie tun letzteres mit beiden Händen (D/D **S142 (5). S521**)³⁵⁶³⁵⁷. Man gewinnt anhand der Reste den Eindruck, daß die Gestik innerhalb der meisten Frauenreihen einheitlich war; hiervon weicht wiederum **S151** ab, in deren Friesen die Frauen verschieden gestikulierten: eine rauft sich mit beiden Händen das Haar (E/E), und zwei schlagen sich mit einer Hand den Kopf, während die andere unbeteiligt herabhängt (D/x1).

geschlossenen Füßen gegenüber. Wenigstens zwei von ihnen waren frontal, mindestens zwei im Profil dargestellt. Waren diese Figuren ursprünglich mit Klagegesten ausgestattet, wofür die Faltenführung ihrer Kleidung spricht (erhobene Arme), dann wäre dieses Halsbild das einzige, auf dem sich zwei Klagereihen treffen.

³⁵³ Von den Frauen auf den beiden Halsseiten von **S153** ist zu wenig erhalten, um dies zu beurteilen.

³⁵⁴ Ein einziges Halsfrgt. könnte stark bewegte Frauen mit erhobener hinterer Ferse gezeigt haben, sie sind jedoch nur bis etwa Hüfthöhe erhalten: Athen, Agora-Mus. P10192, Agora XXIII, 149 Nr. 387 Taf. 38; Mommsen 1997, Nr. 8. Nach der Gestaltung der Kleidung könnten ihre Arme erhoben gewesen sein.

³⁵⁵ Hier ist das ehemals aufgelegte Weiß nicht mehr vorhanden.

³⁵⁶ Dies ist die einzige Reihe mit Linksrichtung, sie gehört zu den frühen sf. Darstellungen (vgl. **S405**).

³⁵⁷ Auf **S118** fehlt ebenfalls das aufgelegte Weiß, so daß für zwei Frauen die Gesten-Kombination C o. D/(G) nur vermutet werden kann; D/G wäre aus den Prothesis-Bildern bekannt, C/G hier das erste und einzige Mal verwendet worden. Diese Frauen wurden für Männer gehalten: CVA Athen, NM (1) 5. Dies läßt sich anhand ihrer Ikonographie widerlegen. Zunächst tragen sie Chiton und Mantel in einer Drapierung und Ausstattung, wie sie bei den Männern niemals vorkommen. Auf der gegenüberliegenden Halsseite sind Männer dargestellt, die sich diesbezüglich vollkommen von ihnen unterscheiden. Außerdem haben die drei Figuren auf der Vorderseite einen ‚verwaschenen‘ Kopf, der nahelegt, daß hier ehemals vorhandenes Weiß abgerieben ist. Dasselbe gilt auch wenigstens für den erhobenen Arm der mittleren Figur; dieser und der der linken Figur waren wahrscheinlich für die Deutung ausschlaggebend. Auf **S104** fehlen jegliche Hinweise, auf **S119** müssen die Frauen ihre Arme erhoben gehabt haben, wie die Bekleidungsreste nahelegen. Die beiden erhaltenen Frauen auf dem Hals von **S153** berührten wohl wenigstens mit je einer Hand ihren Kopf.

Fast alle Männer in den Klagereihen der Halsbilder tragen den üblichen Mantel (**S118. S131. S132. S139**³⁵⁸. **S143. S145. S152. S508. S518***)³⁵⁹; mit einem Untergewand kombinieren ihn diejenigen auf **S151** sowie jeweils die mittlere Figur auf **S518**³⁶⁰. Auch diese Figuren zeigen die charakteristische Schrittstellung³⁶¹; hiervon weichen nur die mit sehr geringem Fußabstand stehenden Männer auf **S145** und **S152** ab. Vereinzelt heben diese Klagenden den Kopf leicht an (**S101. S131 (2). S143 (alle 6). S145. S518***), ein geöffneter Mund läßt sich auf der Rückseite von **S143** und auf **S518** nachweisen³⁶². Dargestellt sind Jünglinge, reife Männer und Greise in wechselnder Anzahl und Zusammenstellung. Soweit ihre Gestik erhalten ist, entsprechen sie ausnahmslos der kanonischen Klagegestik der Männer, die einen Arm in Richtung des Toten erheben (x1/C). Auf beiden Seiten des Halsfragments **S518** hält der jeweils linke Bärtige einen Stab mit gebogenem Ende in seiner Linken (x2, vgl. **S602***), und der mittlere auf **S152**, ein Greis, hält einen Kranz in der Hand.

Der markanteste Unterschied zwischen den Reihen klagender Frauen und Männer auf den Halsbildern der Lutrophoren ist also die gleichmäßige Vorwärtsbewegung, in der sich die Männer befinden, die Frauen nicht. Den Frauenreihen fehlt zudem die Rhythmik, die bei den aufgereihten Männern, unabhängig von der Altersdifferenzierung, durch die stereotype Wiederholung des Motivs entsteht, denn bei ihnen wechseln mehrfach die Körperperspektiven. Dennoch wird den Klagereihen beider Geschlechter dieselbe Intention zugrunde liegen, vor allem da sie gleichzeitig denselben Gefäßhals schmücken können (**S118. S131**). Die Verbindung zwischen den Motiven ‚Klagereihe‘ und ‚Klagepaar‘ stellt **S132** her, denn hier befinden sich auf der Prothesis-Seite zwei Frauen, auf der anderen drei Männer. Der Vergleich der Reihen untereinander erbrachte keine Betonung einzelner Figuren weder durch Körpermerkmale noch durch die Gestik, für diese wurden die gängigsten Figurentypen gewählt. Eine Differenzierung innerhalb derselben Reihe wurde nur auf der Halsvorderseite

³⁵⁸ Diese Tracht ist hier zu rekonstruieren, obwohl nur die Beine und der schräge Mantelsaum erhalten sind. Letzterer ist charakteristisch.

³⁵⁹ Auf **S524** ist er anhand der Ritzung zu vermuten.

³⁶⁰ Dies ist hier jedoch nicht am Saum, sondern nur an den Ärmeln zu erkennen. Den Halsausschnitt verdeckt der erhobene Arm des folgenden Mannes.

³⁶¹ Auch wenn im Halsbild von **S139** die Füße der Figuren eng hintereinander stehen, ist durch die Schrägstellung der Beine eher an die konventionelle Schrittstellung als an einen ruhigen Stand zu denken. Auf **S143** hebt jeweils der mittlere sogar die hintere Ferse an.

³⁶² Vgl. hier auch das Frgt. **S508**: der Mund des letzten Bärtigen war wahrscheinlich ebenfalls geöffnet, vier schräg angeordnete Glanztonpunkte vor seinem Gesicht könnten Gesprochenes symbolisieren, möglicherweise jeder Punkt für einen einzelnen Buchstaben (so auch Lullies 1946, 73 Nr. 75). Dieser Mann wirkt etwas kleiner als die beiden vor ihm, doch ist die Spitze seines Bartes noch an der Fragmentkante zu erkennen; man vergleiche auch die Haarlinien über der Stirn, die sich bei ihm und den beiden anderen Männern entsprechen.

von **S151** durchgeführt³⁶³, doch reicht dieses ein Beispiel für zur Benennung von Individuen nicht aus; auch der Vergleich mit der zugehörigen Prothese hilft hier nicht weiter.

6. Grablegung und Besuch am Grab

Das einzige bekannte Vasenbild einer Grablegung befindet sich auf der Lutrophore des Sappho-Malers, die in ihrem gesamten Bildprogramm einzigartig ist (**S117**). Hier nimmt es die Gefäßrückseite ein. Zwei Männer senken den Sarg ab, zwei weitere, die sich in der Grube befinden, nehmen ihn in Empfang. Drei klagende Frauen wohnen dieser Handlung bei, eine links, zwei rechts. Alle drei tragen Mantel und Chiton. Die linke Frau erhebt beide Arme (C/C). Die erste rechts legt ihre Linke um ihren Nacken (G), mit der Rechten berührt sie ihren Kopf (D). Diese beiden Gesten-Kombinationen sind von den Frauen der schwarzfigurigen Prothese-Bilder gut bekannt. Von der zweiten Frau rechts läßt sich nur noch sagen, daß sie beide Arme erhoben hatte³⁶⁴.

Eine weitere Innovation des Sappho-Malers ist die Thematisierung des Grabbesuches (**S117***, **S137**)³⁶⁵. Auf diesen Lutrophoren verzierte der Maler die Halsfläche der Prothese-Seite (**S117**)³⁶⁶ und die gesamte Rückseite mit dieser Szene (**S137**). In beiden Bildern wird der zentrale Tymbos von Frauen (**S117**) bzw. von Reitern flankiert (**S137**). Von den Besuchern zu Pferde ist fast nichts³⁶⁷, die Szene mit den Frauen dagegen verhältnismäßig gut erhalten. Auf dem Grabhügel zwischen ihnen steht eine Lutrophore in Amphorenform, wie sie das Gefäß selbst darstellt³⁶⁸. Beide Frauen tragen Chiton und Mantel. Die linke erhebt einen Arm, mit der anderen Hand berührt sie ihren Kopf (C/D); diese Gesten-Kombination ist aus den schwarzfigurigen Prothese-Szenen gut bekannt. Die Gestik der Frau rechts ist nicht mehr

³⁶³ Zudem ändert sich hier die Richtung der Figuren; dies gilt auch für die RS, die Figuren selbst sind jedoch nicht erhalten.

³⁶⁴ Thematisch vergleichbar ist die Szene einer Deponierung des Toten in einem Sarg auf einem Gefäß, das sich in Brunswick befindet: Brunswick, Bowdoin College Mus. of Art 1984.23, ehem. Lausanne, Privat, Thanatos 177ff. Abb. 52-54; Neils/Oakley 2003, 166 Abb. zu Kat. 112. 297 Abb. zu Kat. 112. 298 Abb. zu Kat. 112; Laxander 2000, Kat. PS120 Taf. 68; Oakley 2005, 14 Abb. 2.1-4. Dargestellt ist das Einsargen eines toten Mannes mit verschiedenen Aktivitäten im Umfeld. Am Ablegen des Leichnams sind zwei Frauen aktiv beteiligt und eine dritte eng assoziiert, von ihnen klagt jedoch keine. Alle drei tragen Chiton und Mantel, zwei haben kurzes Haar.

³⁶⁵ Vgl. dazu die einzelnen Beispiele im Rf., Kap. VI. Im Wgr. ist dies das Hauptthema der Grabgefäße, s. Kap. VII.

³⁶⁶ Auf der Rückseite des Halses befindet sich ebenfalls ein einzigartiges Thema: vier nach rechts orientierte Frauen, die beiden mittleren etwas größer, tragen Gegenstände, die wohl mit dem Bestattungsablauf verbunden sind: CVA Athen, NM (1) 6 u. III H g Taf. 8,2; O. Tzachou-Alexandri (Hrsg.), *Mind and Body. Athletic Contests in Ancient Greece*, Ausst. Athen 15.5. 1989-15.1. 1990 (1989) 144 zu Nr. 34.

³⁶⁷ Dazu s.o. bei den Reitern B 5 c).

³⁶⁸ Die kleinen geflügelten mit Weiß aufgemalten Figuren sind heute fast verschwunden, die Beischrift ist nicht mehr zu lesen: CVA Athen, NM (1) 6: *ἀνδρὸς ἀποφθιμένοιο ῥάκος κακὸν ἐνθάδε κείμαι*; vgl. G. Kaibel, *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta* (1878, Nachdr. 1965) 1143.

vollständig zu bestimmen. Mit einer Hand berührte sie ihren Kopf (D), die andere könnte sie zum Hals geführt haben (G?)³⁶⁹.

7. Trauernde Figuren

Ab der Wende zum 5. Jh. v.Chr. wird auf der schwarzfigurigen Grabkeramik ein neues Figurenmotiv verwendet: die trauernde Frau. Der gesamte Habitus dieser Figuren, ihre ganze Körpersprache, legt eine Deutung als Trauernde nahe, da sie eher in sich gekehrt sind und nicht nach außen agieren³⁷⁰. Allem Anschein nach geht diese Neuerung auf Exekias zurück, denn in seiner berühmten Tafelserie treten sie gleich mehrfach auf: sowohl in den Klagereihen (**S609e (2)**³⁷¹, **S609n**³⁷²) und als auch in der Frauengemachsszene (**S609p (2)**³⁷³). Hauptsächlich sind trauernde Frauen jedoch in späteren Prothesis-Bildern zu finden, die von verschiedenen Vasenmalern stammen, und hier treten sie ausschließlich als Einzelfiguren auf (**S131. S132. S135. S140. S141. S143. S145. S603. S629**³⁷⁴)³⁷⁵; im Halsbild von **S138** ist auch ein trauerndes Mädchen dargestellt, es befindet sich innerhalb einer Klagegruppe.

Bestimmte ikonographische Merkmale teilen die trauernden mit den klagenden weiblichen Figuren der Sepulkraltbilder, so die Bekleidung mit Chiton und Mantel, die leichte (**S135. S143. S609p. S629**) oder starke Neigung des Kopfes (**S131**) sowie die losen Haarsträhnen vor dem Ohr, den Schläfen, an der Stirn und über den Wangen (**S603. S609p***)³⁷⁶. Dasselbe gilt für die Körperhaltungen wie das ruhige Stehen, das den meisten Trauernden eigen ist (**S135. S140. S141. S143. S603. S629**)³⁷⁷, sowie das Sitzen (**S131. S132. S145. S609p**)³⁷⁸. Als Sitzmöbel finden der Klappstuhl (**S131. S132**) und der Diphros (**S609p**) Verwendung³⁷⁹, so daß auch mit dem Motiv der Trauernden keine bestimmte Stuhlform verbunden ist³⁸⁰.

³⁶⁹ Dieser Frauentypus wäre ebenfalls einer der in den Aufbahrungsbildern häufig verwendeten. Vgl. hierzu die erste Frau rechts auf der Rückseite dieser Lutrophore.

³⁷⁰ Ausnahmen bilden die Frau auf **S140** und das Mädchen auf **S138**.

³⁷¹ Möglicherweise waren hier mehrere Trauernde neben den klagenden Frauen dargestellt, erhalten sind jedoch nur zwei.

³⁷² In dieser Frauenreihe hinter dem Gespann ist neben dem Hals des Pferdes der Hinterkopf einer Trauernden erkennbar; so kann man sicherlich mit weiteren Verhüllten hinter den Gespannen dieser Tafelserie rechnen.

³⁷³ Hier sind die beiden Zentralfiguren als Trauernde charakterisiert. Obwohl die rechte der beiden teilweise nicht erhalten ist, ist sie entsprechend zu rekonstruieren, vgl. dazu auch Mommsen 1997. Ähnliche Szenarien finden sich erst wieder auf den wgr. Lekythen, dazu s.u. Kap. VII.

³⁷⁴ Von der Kline oder dem Toten selbst ist zwar nichts erhalten, die Komposition des Bildes schließt sich aber an die der Prothesis-Szenen an. Diese Trauernde steht wohl an derselben Bildposition wie diejenige in **S603**.

³⁷⁵ Aufgrund der erhaltenen Faltenzüge war die Sitzende auf **S612** vermutlich ebenfalls trauernd dargestellt, eine sichere Bestimmung ist jedoch aufgrund der starken Fragmentierung nicht möglich.

³⁷⁶ Auf **S609p** sind sie jedoch heute nicht mehr sichtbar.

³⁷⁷ Für die Frauen in der Klagereihe **S609e** läßt sich nur bedingt auf die Bewegungsintensität schließen, da kein Frgt. mit der Darstellung der Füße diesen Figuren sicher zugeordnet werden kann (vgl. Mommsen 1997, Taf. V). Die Reste von **S609n** lassen diesbezüglich keine Aussage zu.

³⁷⁸ Die ersten drei Figuren wurden wie die Klagenden unter die Henkel plaziert; auf **S609p** sind es die beiden Zentralfiguren der Frauengemachsszene, die sitzen. Alle anderen sitzenden Frauen, die sich hinter diesen beiden Hauptfiguren zur Seite hin staffeln, sind weder mit Klage- noch mit Trauergestik ausgestattet.

³⁷⁹ Auf **S145** nicht erkennbar.

³⁸⁰ Vgl. ebenso bei den sitzenden Klagenden der Prothesis-Szenen B 2 c).

In zwei Eigenschaften heben sie sich jedoch markant von den Klagenden ab, und diese definieren sie als Trauernde: die Verhüllung und die Gestik. Der Körper dieser Figuren ist im Profil gezeigt und vollständig mit dem Mantel verhüllt³⁸¹. Hinzu kommen die Bedeckung des Kopfes mit dem Mantel (**S135. S138. S140. S141. S603. S609e. S609n. S609p*. S629**), wobei das Gesicht frei bleibt, sowie die Verhüllung der Hände (**S131. S132. S135. S143. S145. S603**). Zwei Frauen bedeckten Kopf und Hände (**S135. S603**), doch muß dies nicht beides der Fall sein, um sie als Trauernde auszuweisen.

Die spezifische Gestik findet sich in dieser Form nicht bei anderen Figuren der Sepulkralbilder. Eine Hand ist kanonisch gesenkt und verhüllt³⁸². Die andere, ebenfalls verhüllte Hand wird sehr oft zum Gesicht geführt (**S131. S132. S143. S145. S603**) bzw. ist bis in dessen Höhe erhoben (**S135**), einmal stoßen die Fingerspitzen dabei fast an Hals bzw. Kinn (**S141**). Sind die Hände nicht bedeckt, wurden sie geöffnet dargestellt; unter dem Mantel zeichnet sich die Fingerhaltung allerdings nicht ab³⁸³. Obwohl die Frauen mit dieser Hand ihr Gesicht nicht berühren, ist die Tendenz klar; das unmißverständliche Berühren des Gesichts ist späteren trauernden Figuren eigen. Hierauf verweist aber bereits die einzigartige Ausprägung dieser Gestik auf der Tafelserie des Exekias. In der sog. Frauengemachsszene **S609p*** berührt die linke zentrale Frauenfigur ihr Kinn mit der *geschlossenen* Linken, die Rechte liegt dabei auf dem Oberschenkel³⁸⁴. Eine solche Frauenfigur tritt im Schwarzfigurigen kein zweites Mal auf, findet aber sowohl in der rotfigurigen als auch in der weißgrundigen Sepulkralikonographie ihre Entsprechungen³⁸⁵. Wie bei den Klagenden gilt auch bei den Trauernden der Grundsatz, daß der Blick des Betrachters auf beide Arme fallen kann und sie einander nicht verdecken³⁸⁶. Dieselben Gesten werden also sowohl mit verhüllten als auch mit nicht vom Mantel bedeckten Händen ausgeführt, und bei identischer Arm- und Handhaltung kann der Kopf bedeckt und unbedeckt sein. Aus diesem Grund lassen sich mittels Gestik

³⁸¹ Ausnahmen: Frau **S140** (3b), Mädchen **S138** (Hals, Mitte der Klagegruppe, zu diesem s.o. B 4 b).

³⁸² Die Frau auf **S603** hat den rechten Arm unter dem Mantel angewinkelt, so daß der Ellenbogen über die Rückenlinie hinausragt; mit ihm gestikuliert sie also ebenfalls nicht.

³⁸³ Vielfach möchte man an geschlossene Hände denken, da das Mantelende volutenartig gestaltet wird, vgl. die vielfältige Darstellungsweise der gesenkten Hände der klagenden Männer des Figurentypus x1/C.

³⁸⁴ Die im Bildzentrum rechts sitzende Frau berührte ihr Kinn sicherlich mit ihrer Rechten, die unter dem Mantel gesenkte Linke befindet sich neben ihrem Oberschenkel - vgl. Mommsen 1997, Taf. 15.

³⁸⁵ Dazu s. im Rf., Kap. VI, sowie im Wgr., Kap. VII. Von der eben beschriebenen Gestik weichen zwei bereits aufgefallene Figuren ab: eine Frau **S140** und ein Mädchen **S138**. Beide strecken ihren linken Arm nach vorn, der der Frau wird vom Körper der Frau vor ihr verdeckt. Die linke Hand des Mädchens war vermutlich geöffnet. Der rechte Arm beider Figuren ist angewinkelt, die Hand befindet sich jeweils offen vor dem Oberkörper. Bisher waren identische selten verwendete Gesten-Kombinationen entweder auf dasselbe Gefäß oder zumindest auf denselben Maler beschränkt (s.o.); diese beiden Lutrophoren sind jedoch nicht demselben Maler zugewiesen (vgl. zuletzt Mommsen 1997, Nr. 47 u. Nr. 51). Da ihnen der bedeckte Kopf gemeinsam ist, ließe sich hier eine spezifische Bedeutung der Figur vermuten, die jedoch nicht näher erfaßt werden kann. - Bei einigen trauernden Frauen ist die Gestik nicht erhalten: **S609e. S609n. S629**; zweiter Arm **S141**.

³⁸⁶ Vgl. dazu auch bei den mythologischen Darstellungen C passim.

solche Figuren den Trauernden zuordnen, die weder einen verhüllten Kopf noch bedeckte Hände aufweisen wie die sitzende Figur rechts auf dem Pinax **S609p**³⁸⁷.

Zur näheren Bestimmung der sitzenden Trauernden läßt sich auf die sitzenden klagenden Frauen zurückgreifen. Bei ihnen lag es nahe, sie als alte oder ältere Frauen zu betrachten, da sich auch die sitzenden klagenden Männer alle im fortgeschrittenen Alter befanden³⁸⁸. Überträgt man diese Überlegung auch auf die stehenden Trauernden, wäre das Motiv mit einer bestimmten Altersgruppe verbunden³⁸⁹. Wie eng sie mit den verstorbenen Frauen (**S135**³⁹⁰), Jünglingen (**S131. S140. S145**) oder Bärtigen (**S143**), zu deren Prothesis sie gehören³⁹¹, verbunden sind, läßt sich allerdings nur vermuten: in Analogie zu den rotfigurigen Prothesis-Bildern, vor allem **R103***, könnte man an Ammen denken, zumal es sich bei ihnen ebenfalls um je eine Figur pro Bild handelt. In eine solche Interpretation fügt sich auch die Trauernde, die ein Kleinkind auf ihren Schultern trägt (**S135**). Gleichzeitig sind den Trauernden der Prothesis-Szenen jedoch Bildpositionen in größerer Entfernung zum Toten zugewiesen, eine einzige steht unmittelbar an der Totenbahre (2a **S143**)³⁹², wo sich auch die sog. Amme auf **R103** befindet; diese ältere Frau wurde allerdings nicht als Trauernde gekennzeichnet ist. Die Vielzahl der Verhüllten in der Serie des Exekias läßt sich damit jedoch nicht erklären (**S609e. S609n**); vielleicht läßt sich in diesen Fällen im bedeckten Kopf ein Altersmerkmal erkennen.

C) Vergleich mit Figuren in nicht-sepulkrallen Bildern

Sowohl mythologische Szenen als auch solche, in denen Realität und Mythos vermischt wurden, bilden klagende und trauernden Personen ab; diese führt der folgende Abschnitt

³⁸⁷ Dennoch ist auch ihre Ikonographie exzeptionell. Sie hatte ihre Füße nicht direkt auf den Boden gestellt (vgl. hier die Frauen an 2a auf **S606** und **S609a**, ebenso im Geom. an derselben Position innerhalb der Prothesis: Kap. III). Außerdem sitzt sie nur halb auf der Sitzfläche eines Lehnstuhles und neigt ihren Oberkörper dabei leicht, ihren Kopf etwas weiter nach vorn. Ihre rechte Hand führte sie zum Gesicht, sie ist jedoch nicht erhalten. Die Handhaltung war sicher mit der der verhüllten Frau gegenüber vergleichbar (geschlossen nahe dem Gesicht). Einzigartig ist auch die Frisur dieser Frau: das Haar ist im Nacken hochgebunden. Weder auf der Sepulkralkeramik noch in anderen sf. Darstellungen findet sich eine Entsprechung. Vgl. dazu auch Mommsen 1997.

³⁸⁸ Zu den Sitzenden der Prothesis-Szenen s.o. B 2 c). Dem steht vielleicht die Frauengemachsszene aus der Tafelserie des Exekias entgegen (**S609p**). Hier sitzt nämlich die Trauernde, die sich mit den Trauernden der anderen sf. Sepulkralbilder parallelisieren läßt, der eben beschriebenen einzigartig gestalteten trauernden Frau gegenüber, die Mommsen 1997 als eine alte Frau deutet. Trifft dies tatsächlich zu, wären möglicherweise auch die beiden Frauen am Kopfende der Kline, die ebenfalls auf einer Art Fußbank stehen, als alte Frauen zu betrachten (**S606. S609a**), vgl. im Geom., Kap. III.

³⁸⁹ Dagegen spricht vielleicht, daß sich die sitzenden Trauernden vornehmlich unterhalb der Henkel befinden und hier zur besseren Platznutzung dargestellt wurden.

³⁹⁰ Hier ist die Zeichnung sehr flüchtig, es könnte sowohl ein Jüngling als auch eine Frau dargestellt gewesen sein; letzteres ist jedoch das Wahrscheinlichere, da auch auf den anderen drei Phormiskoi **S111. S114. S129** eine Frau aufgebahrt ist (bei **S129** nach der Beschreibung, das Gefäß ist verschollen).

³⁹¹ Auf **S132, S141, S603** und **S629** ist von der Kline oder dem Toten selbst nichts erhalten.

³⁹² Die anderen befinden sich hinter dem Kopf- (2b **S131. S135**) und dem Fußende der Kline (3b **S132. S140. S145?. S603. S629**), sie sind daher durch mindestens eine Figur vom Zentrum des Geschehens getrennt. Die Trauernde auf **S141** (2b) wendet dem Toten sogar den Rücken zu; da sie unterhalb des Henkels steht, kann man sie zur Gefäßrückseite rechnen. Das trauernde Mädchen befindet sich im Halsbild der Lutrophore **S138** und ist somit ebenfalls vom Toten abgerückt.

exemplarisch vor und stellt sie neben die Figuren der Sepulkralbilder. Vertreten sind sie in Darstellungen mit verschiedener Thematik, so bei Tötung oder Raub einer Person, beim Transport eines Gefallenen und bei Zweikämpfen. Als überhöhte Darstellungen sind die sog. Kriegerabschiedsszenen zu nennen, die auf der attisch-schwarzfigurigen Keramik sehr präsent sind³⁹³. Fast alle Vergleiche befinden sich auf Symposionskeramik, also auf Gefäßen, die sich in Form und Funktion gänzlich von der Sepulkralkeramik unterscheiden³⁹⁴. Ihr Formenspektrum ist sehr groß, doch gibt es zwischen den Darstellungen desselben Themas auch hier formübergreifend ikonographische Verbindungen. Auf diesen befinden sich die Klagenden und Trauernden sowohl in Haupt- als auch in Nebenszenen, und hier sind sie nicht so sehr Haupt-, sondern vor allem Nebenfiguren. In dieser Eigenschaft kann an ihnen die Stimmung des Geschehens abgelesen werden, und sie führen dem Betrachter die Tragik des Ereignisses eindrucksvoll vor Augen. Die Benennung dieser Figuren ist nicht immer möglich, denn charakterisierende Attribute sowie Namensbeischriften fehlen ihnen fast völlig³⁹⁵; besonders bei den Frauen ist man vielfach auf Vermutungen angewiesen, wer dargestellt ist, vor allem da sich die Figurentypen innerhalb der verschiedenen Bildthemen wiederholen. Den folgenden Vergleich rechtfertigt einerseits die Aussicht, mit Hilfe von Ikonographie und Typologie dieser Figuren die Personen in den Sepulkralbildern näher zu bestimmen oder gar zu benennen; andererseits wird hieraus die enge ikonographische Verbindung zwischen diesen Vasenbildern mit grundverschiedenem Inhalt, die dazu noch von verschiedenen Malern stammen, ersichtlich.

1. Die Prothesis des Achilleus

Die Aufbahrung von Heroen ist aus attisch-schwarzfiguriger Keramik nicht überliefert³⁹⁶. Dagegen verbildlicht sie eine korinthische Hydria im Louvre, die zwischen 560 und 550 v.Chr. entstand (**Abb. 4**)³⁹⁷. Die anwesenden Frauen sind aufgrund beigeschriebener Namen als Nereiden zu identifizieren. Der aufgebahrte Tote ist somit Achilleus, den Helm und Schild, die vor der Kline aufgestellt sind, als Helden ausweisen³⁹⁸. Er und die Frau am Kopfende der

³⁹³ Zur Verknüpfung von Mythos und Realität in den Bildern des Kriegerabschieds sowie zu ihrer erzieherischen Funktion und ihrem Wertetransport s. Spieß 1992, 90ff.

³⁹⁴ Von den Gefäßformen, die später auch im Grabzusammenhang vorkommen, zeigen allein die Lekythen nicht-sepulkrale Themen mit klagenden und trauernden Figuren.

³⁹⁵ Vielfach sind die Beischriften ohne Sinn. Vgl. allg. zum Sinngehalt B. Kaeser, Zuschauerfiguren, in: Vierneisel/Kaeser 1990, 151-156. bes. 155f.; K. Junker, Symposionsgeschirr oder Totengefäße? Überlegungen zur Funktion attischer Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr., *AntK* 45, 2002, 5 mit Anm. 13.

³⁹⁶ Bekannt ist sie lediglich von einer späteren wgr. Darstellung auf einer rf. Lekythos des Eretria-M.: New York, MMA 31.11.13, ARV² 1248,9. 1688, Lezzi-Hafter 1988, Nr. 239 Taf. 152a - hier **Abb. 30**.

³⁹⁷ Paris, Louvre S643, 560-550 v.Chr., Damon-M., Zschietzschmann 1928, Nr. 90; Arias 1963, Taf. 24; Kurtz 1984, 314; Denoyelle 1994, 45 Abb.

³⁹⁸ In den attisch-sf. Aufbahrungsbildern hängen allenfalls Binden und Kränze im Hintergrund von der Wand herab. Dagegen waren derartige Attribute im Geom. zahlreich vorhanden, s. dazu Kap. III.

Kline (2a) sind jedoch nicht durch Namensangaben benannt³⁹⁹. Diese identifizierte man als Achilleus' Mutter Thetis⁴⁰⁰. Alle Frauenfiguren stehen ruhig und tragen Peploi. Nahezu jede hat ihr Haar mit einer Binde geschmückt und trägt ein Halsband, und ebenso hängen fast allen lose Haarsträhnen von der Stirn, über Schläfen und Wangen sowie über den Hals herab. Thetis neigt sich leicht zu Achilleus herab und umarmt ihn (A/A)⁴⁰¹. Auch die Nereide vor seinem Gesicht berührt ihn mit beiden Händen (A/A). Die besonders vielen losen Haarsträhnen dieser beiden Frauen lassen den Eindruck einer zerrauten Frisur entstehen. Die beiden Nereiden hinter der Kline (1b) sind verschieden gestaltet. Die erste hält rechts eine Leier, als ob sie sie dem Betrachter präsentierte⁴⁰²; ihre Linke wurde nicht dargestellt. Diejenige hinter ihr hat mit beiden Händen Haarsträhnen erfaßt (E/E). Am Kopfende der Kline schließt sich eine Frau an (2. an 2a), die mit der Rechten den Kopf des Toten berührt (A) und mit der Linken eine Haarsträhne ergreift (E). Die Nereide hinter ihr (2b) hat mit rechts eine Strähne aus dem Nackenhaar ergriffen, die Linke hält sie gesenkt (x1/E). Schließlich hält diejenige ganz rechts im Bild in ihrer gesenkten Linken eine Binde (x2), die Rechte befindet sich geschlossen am Gesicht unterhalb des Ohres und hat keine Haarsträhne ergriffen (F). Am Fußende der Kline schließen sich ebenfalls drei Nereiden an. Diejenige direkt an der Bahre (3a) berührt mit ihrer Rechten den Toten (A), während die Linke am Hals der abgewandten Gesichtsseite verschwindet (I). Die Frau hinter ihr tut mit ihrer linken Hand dasselbe (F?), in ihrer Rechten hält sie ihre Stirnsträhne (E). Die letzte Nereide links berührt mit ihrer Linken ihre Stirn, die Hand befindet sich dabei teilweise auf der abgewandten Gesichtsseite (D)⁴⁰³, in der Rechten hält sie eine Art Gürtel oder Perlenkette (x2).

Die Komposition dieses korinthischen Aufbahrungsbildes ist mit derjenigen der attisch-schwarzfigurigen Protheseis, welche zeitgleich und etwas später entstanden, direkt vergleichbar; der einzige Unterschied besteht in der Präsentation von Rüstungsteilen, Leier und Gürtel⁴⁰⁴. Zwei der insgesamt neun Gesten-Kombinationen sind von den Frauen der attischen Prothesis-Darstellungen nicht bekannt (x1/E, x2/F), dagegen treten die anderen dort regelmäßig, wenn auch nicht allzu häufig auf. Achilleus wird demnach nahezu dieselbe

³⁹⁹ Zu den Beischriften: Wachter 2001, Kat. COR 77 86f. 313ff. §457.

⁴⁰⁰ Ebd. 313. Im Folg. halte ich mich an diese Benennung. Vgl. zu dieser Position Achilleus beim toten Patroklos Il. 23,136f. sowie Andromache beim toten Hektor Il. 24,724.

⁴⁰¹ Vgl. die Umarmende auf **S137**, diese Frau befand sich aber vor dem Gesicht des Toten (1a).

⁴⁰² Nach Schefold 1993, 327 Achilleus' Leier.

⁴⁰³ Auch diese Erscheinungsform der Geste ist von den klagenden Frauen der attischen Prothesis-Darstellungen bekannt (**S111. S133. S601. S604. S619**).

⁴⁰⁴ Zur Leier vgl. auch einen korinthischen Teller in New York, MMA 06.1021.26, 6. Jh. v.Chr., Vermeule 1979, 209 Abb. 31. Hier liegt ein Bärtiger auf einer Kline, wie es von den aufgebahrten Toten bekannt ist. Er ist bekränzt, und unter seinem Bett steht ein niedriger Beistelltisch - beides ist ebenfalls in den attischen Prothesis-Darstellungen üblich. Über ihm hängt eine Leier, die in ihrer Anbringung an geom. Darstellungen erinnert, bei denen manchmal Schwertgehänge, Schilde und Lanzen an dieser Stelle über dem Toten erscheinen (s. Kap. III). Aus diesen Gründen ist hier wahrscheinlich ebenfalls ein aufgebahrter Toter dargestellt (Vermeule denkt auch an einen Schlafenden: ebd. Bildunterschrift). Begleitende Personen fehlen.

Zuwendung zuteil, wie sie die attischen Toten erfahren. Ohne die Beischriften ließe sich nicht sagen, in welcher Beziehung die Frauen zum Aufgebahrten stehen, da sie sich äußerlich weitgehend gleichen und ebenso alterslos dargestellt sind wie die attischen Frauen. Die Odyssee spricht von Thetis und den Nereiden, die sich jammervoll klagend um den Leichnam stellen (Od. 24,59)⁴⁰⁵. Außerdem stimmen aber auch die neun Musen einen Klagegesang an, der vermutlich in Gegenwart des Toten zu denken ist (Od. 24,61); daher könnte man auch sie in dieser Darstellung vermuten, doch wäre in diesem Fall Thetis von den Musen ebenfalls nicht zu unterscheiden. Von Klagehandlungen wird in der Odyssee nichts berichtet⁴⁰⁶.

2. Der Raub der Thetis

In drei Szenen dieses Themas wurden die Begleiterinnen der Nereustochter mit Klagegestik ausgestattet⁴⁰⁷. Zudem wurden sie durch die weite Schrittstellung mit angehobener Ferse des hinteren Fußes als Fliehende charakterisiert, während die erhobenen und klagenden Arme gleichzeitig ihren Schreck signalisieren⁴⁰⁸. Sie treten jeweils zu zweit auf und rahmen die Entführungsszene, als wollten sie zu beiden Seiten die Szene verlassen oder dem Räuber hinterhereilen. Diese Frauen unterscheiden sich innerhalb derselben Szene weder durch Kleidung noch Frisur, in denen sie auch mit der Figur der Thetis übereinstimmen; allen ist auch die rote Haarbinde gemeinsam. Die Gestik der klagenden Nereiden ist nahezu dieselbe wie in den Sepulkralbildern und entspricht den dort hauptsächlich verwendeten Gesten-Kombinationen⁴⁰⁹. Bemerkenswert ist dabei die linke Nereide auf einer Lekythos, die sich ehemals im Kunsthandel befand, denn sie führt ihre Rechte vor die Brust (Geste H)⁴¹⁰; diese

⁴⁰⁵ Vermutlich gehört dies noch nicht zur eigentlichen Prothesis, da erst danach gesagt wird, sie hüllten ihn ein; die Prothesis beginnt aber m.E. erst nach Abschluß aller Vorbereitungen, vgl. zu den Schriftquellen Kap. II B 1 c).

⁴⁰⁶ Vgl. den klagenden Achill auf seiner Kline in einer ähnlichen Bildkomposition auf einer Oinochoe in Brüssel, MR A4, der ebenfalls seinen Kopf berührt: CVA Brüssel (1) III c Taf. 5,2. Der Aufbau dieser Szene folgt ganz dem der Prothesis-Darstellungen, das Gefäß ist korinthischer Herkunft; zu den Beischriften: Wachter 2001, Kat. COR 88, 93f. 311 §451.

⁴⁰⁷ Zur Deutung als Raubszene jeweils im CVA, zur Benennung als Ringkampf E. Grabow, Schlangenbilder in der griechischen schwarzfigurigen Vasenkunst (1998) 206ff. Zu den Beifiguren der kompositorisch vergleichbaren Zweikampfbilder s. im Folg. C 5. Für die geraubte Thetis gilt dasselbe wie bei den Tötungsszenen: auch sie wird durch erhobene Arme und vor allem durch das Berühren des Kopfes als Opfer gekennzeichnet: CVA Ferrara (2) III H Taf. 9,1 (Kleeblattkanne, flüchtige Zeichnung, Weiß verloren, Geste D); CVA München (9) Taf. 57,1 (HA, Geste C).

⁴⁰⁸ Die weitaus meisten wurden allerdings lediglich als erschreckt Fliehende wiedergegeben, ihnen fehlen dann die charakteristischen Klagegesten. Im Rf. werden solche Erschreckte mit hochgeworfenen Armen nahezu ausschließlich dargestellt, sie begleiten Szenen verschiedenen Inhalts, dazu s.u. Kap. VI.

⁴⁰⁹ C/C: CVA München (9) Taf. 57,1 (HA, linke Frau); C/D: ehem. Philadelphia, Kunsthandel, Hesperia Art Bulletin XXXVII Philadelphia, Nr. A6 (Kyathos, Frau re der Mittelgruppe: Nereide); D/D: CVA Ferrara (2) Taf. 9,1-2 (Kleeblattkanne, flüchtige Zeichnung, Weiß verloren, linke, vermutlich auch rechte Frau). Die rechte Nereide auf der Amphora in München erhebt ihren linken Arm und hat den rechten gesenkt (C/x1): diese Gestik ist die typische sowohl der flüchtenden Nereiden als auch der erschreckten Beifiguren unzähliger anderer sf. und vor allem rf. Mythenbilder.

⁴¹⁰ C/H: ehem. Basel, Kunsthandel, Kunst und Handwerk der Antike, Aukt. 14, 2.12. 1983, Auctiones AG Basel, 16 Abb. 48 (Lek, linke Frau, sehr flüchtige Zeichnung); möglicherweise auch ehem. Philadelphia,

Geste ließ sich nur in einer Klagegruppe nachweisen (**S301**). Vor allem die erhobenen Arme verbinden in diesen Darstellungen die Klage mit Erschrecken und Entsetzen⁴¹¹; die einzelnen Nereiden sind jedoch nicht eigens bezeichnet, sondern die Schwestern der Thetis führen allgemein verschiedene Gesten aus, so daß keine spezifisch mit ihnen verbunden ist.

3. Der Tod von **Kassandra, Astyanax und Priamos**

Die Bilder, die den Moment kurz vor oder nach der Tötung einer Person zeigen, stammen vorrangig aus dem trojanischen Sagenkreis; sie bilden die größte Bildgruppe, die mit den Sepulkralbildern verglichen werden kann. Zum einen sind die ‚Opfer‘ mit Klagegestik gezeigt, durch die auf ihren unvermeidlichen Tod hingewiesen wird; dies geschieht jedoch verhältnismäßig selten: Frauen wie Männer berühren mit einer Hand den Kopf (D)⁴¹². Den anderen Arm strecken sie aus, vor allem in Richtung des drohenden Todes, wie um Gnade zu erflehen (vgl. Geste B)⁴¹³. Dabei sind sie den Beifiguren, vor allem den Fliehenden, sehr ähnlich. Selbst nicht-menschliche Wesen werden durch die Berührung ihres Kopfes mit der Hand als ‚Todgeweihte‘ gekennzeichnet⁴¹⁴. Dasselbe gilt für Sterbende und bereits tot am Boden liegende Gefallene, um deren Leichnam teilweise noch gekämpft wird⁴¹⁵.

Zum anderen werden zahlreiche Nebenfiguren einer solchen Mordszene mit Klagegesten dargestellt. Es sind allgemein zwischen einer und vier Figuren, die das Geschehen begleiten;

Kunsthandel, Hesperia Art Bulletin XXXVII Philadelphia, Nr. A6 (Kyathos, Frau re neben dem Henkel: Nereide).

⁴¹¹ Vgl. dazu auch im Rf., Kap. VI.

⁴¹² Oder sie führen die Hand nahe an ihn heran. z.B. **Kassandra**: Berlin, Antikenslg. F1698, LIMC I 2, Taf. 254 Aias II 18 (BA); CVA München (1) Taf. 15,1 (BA); CVA Nordrhein-Westfalen (1) (Krefeld) Taf. 35,1 (BA); **Polyxena**: Kunstwerke der Antike, Aukt. 40, 13.12. 1969, MuM AG Basel, Taf. 27 Nr. 77 (Lek); Aukt. 3, Jean-David Cahn AG Basel, 13.10. 2001, Abb. S. 1 (Lek); New York, MMA L. 1983.71.4, J.R. Mertens in: A.J. Clark u.a. (Hrsg.), Essays in Honour of Dietrich von Bothmer (2002) Taf. 56b (Lek); **Priamos/Astyanax**: CVA Paris, Louvre (4) III H e Taf. 41,5. 41,8 (HA); **Priamos**: CVA London (4) Taf. 59,1a (HA); Berlin, Antikenslg. F3996, LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 88 (HA); **Herakles bzw. Hoplit/unterlegener Bärtiger**: ehem. London, Kunsthandel, Sotheby's London, Antiquities, Aukt. 13./14.7. 1984, Nr. 456 (HA) sowie Sotheby's London, Antiquities, Aukt. 22.5. 1989, Nr. 313. Vgl. den Gestürzten unter zwei Pferden Mailand, Mus. Poldi-Pezzoli 1062, E. Böher, Der Schaukelmaler (1982) Nr. 57 Taf. 59A.

⁴¹³ Dies kann auch mit beiden Händen geschehen, vgl. z.B. **Priamos**: Leiden, Rijksmus. van Oudheden I 1992/6.100, Mangold 2000, 16 Abb. 3 (HA); London, BM 1899.2-18.67, LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 90 (Lek).

⁴¹⁴ **Nessos**: Paris, Louvre E803, A. Rumpf, Sakonides (1976) Taf. 7c (Hy); Agora XXIII, Nr. 118 Taf. 14 oben (BA); CVA Neapel (1) III H e Taf. 1,5 (BA).

⁴¹⁵ In mythologischen Szenen oder beim Zweikampf zwischen Menschen oder Kreaturen: **Priamos/Astyanax**: Berlin, Antikenslg. 1685, Mangold 2000, 21 Abb. 10 (BA, Toter unbenannt); **Herakles/Geryoneus**: **Eurytion**: CVA London (4) Taf. 53,4a (HA); CVA Los Angeles (1) Taf. 3,1 (BA); Würzburg, MvWM 246, Langlotz 1968, Taf. 66 (BA); **Gigantomachie (?)**: CVA Florenz (5) III H Taf. 40,2 (Frgt. BA?, wohl ein toter Grieche); **Herakles/Nereus**: CVA London (4) Taf. 55,3a (HA); CVA Paris, Bib. Nat. (2) III H e Taf. 58,6. 60,1-2 (Hy); **menschliche Gegner**: CVA Karlsruhe (3) Taf. 13,2 (BA, Toter unbenannt); **Kampf vor Troja**: CVA München (1) Taf. 45,2. 47,3 (BA, Toter unbenannt, da die Beischrift nicht mehr lesbar). Mit wie herabhängend wirkenden Händen bzw. den auf den Kopf gelegten Armen wurde wohl auch auf das entweichende Leben bzw. die Leblosigkeit hingewiesen; ehem. London, Kunsthandel, Chr. Ellinghaus, Aristokratische Leitbilder. Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit (1997) Abb. 24 (BA).

die Anzahl der Klagenden variiert zwischen einer und drei. Meistens handelt es sich dabei um Frauen, es finden sich aber auch klagende Männer, und man deutet sie in Verbindung mit der Person, die getötet wird. Daher ist bei Priamos nahezu durchgehend Hekabe anwesend, bei Astyanax wechseln die Bezeichnungen zwischen Andromache und Hekabe, da mit ihm meist auch der Tod seines Großvaters dargestellt ist. Die klagenden Männer, die dem Tod von Cassandra oder Astyanax beiwohnen, werden daher auch als Priamos interpretiert⁴¹⁶. Beide Geschlechter stehen meist ruhig, selten bewegen sie sich mit einem großen Schritt. Ihre Kleidung entspricht dem allgemeinen Rahmen schwarzfiguriger Darstellungskonventionen; innerhalb desselben Bildes ist sie bei den Geschlechtern einheitlich, und es läßt sich keine Regel erkennen, nach der eine bestimmte Tracht verwendet wurde. Die Frauen tragen üblicherweise langes Haar, die Kurzhaarfrisur wurde, wie um den Ausgang des Geschehens schon vorher ins Bild zu setzen, kaum verwendet⁴¹⁷; lose Haarsträhnen finden sich gelegentlich. Vielfach tragen die Klagenden rote Binden im Haar sowie die Frauen Hals- und Armschmuck. Hekabe, Andromache und Polyxena berühren besonders oft ihren Kopf (D) und richten einen oder beide Arme zum Opfer und vor allem zum Tötenden hin, wie um Gnade zu erleben oder ihre Bestürzung auszudrücken (vgl. Geste B). Daher wird die Ambivalenz dieser Geste besonders in diesen Tötungsszenen deutlich, denn man kann hier nicht mehr klar trennen zwischen einem erhobenen Arm und einem, mit dem die Figur einen indirekten Kontakt zum Sterbenden bzw. zum Tötenden aufbaut. Insgesamt fanden sechs Handmotive Verwendung, so daß elf Frauentypen entstehen, die aus den zeitgleichen schwarzfigurigen Prothesis-Bildern meist gut bekannt sind⁴¹⁸. Trauernde Frauen scheinen in

⁴¹⁶ Vor allem die Frauen werden gleich gedeutet wie diejenigen, die in anderen Bildern desselben Themas zwar anwesend sind, jedoch nicht klagen. Diese gestikulieren zwar auch meist, doch nicht mit ausgesprochener Klagegestik, z.B. Leiden, Rijksmus. van Oudheden I 1992/6.100, Mangold 2000, 16 Abb. 3 (HA, rechte von zwei Frauen: evl. unbenannt); CVA Karlsruhe (3) Taf. 13,2 (BA, Zweikampf: beide Frauen unbenannt); CVA London (4) Taf. 59,1 (HA, linke von zwei Frauen: Andromache). Die Kombination mit in dieser Weise zurückgenommenen und weniger raumgreifenden Armen kommt sehr oft in den besprochenen Szenen vor, vgl. auch die schematisierte Geste auf Rom, Kapitolin. Mus. 98 (4), LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 87 (BA: Hekabe).

⁴¹⁷ **Priamos:** Würzburg, MvWM L179, LIMC IV 2, Taf. 283 Hekabe 50 (HA, rechte der zwei Frauen: Hekabe).

⁴¹⁸ A/A **Priamos/Astyanax:** Berlin, Antikenslg. 1685, Mangold 2000, 21 Abb. 10 (BA, vordere der beiden rechts: unbenannt, evl. Hekabe).

A/B **Priamos:** Würzburg, MvWM L179, LIMC IV 2, Taf. 283 Hekabe 50 (HA, rechte der zwei Frauen: Hekabe). Diese Gesten-Kombination ließ sich allerdings nur einmal nachweisen: **S151** am Kopfende der Kline (2a); vgl. zur Art der halb erhobenen Hand die Frau vor dem Gesicht des Toten auf **S102** (1a).

A/C **Priamos:** Berlin, Antikenslg. F3996, LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 88 (HA, mittlere der drei Frauen: Hekabe); ehem. Genf/New York, Kunsthandel, Mangold 2000, 17 Abb. 4 (HA, Hekabe); vgl. die rechte Frau der Berliner Amphora: sie hat ihre Rechte gesenkt, mit der Linken berührt sie ihren Kopf und entspricht damit genau der Gesten-Kombination A/D, allerdings kehrt sie dem sterbenden Priamos den Rücken zu und berührt ihn auch nicht. Vgl. auch **Priamos:** London, BM 1899.2-18.67, LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 90 (Lek, linke der zwei Frauen, wendet sich zum Geschehen um: unbenannt; die rechte Hekabe).

A/D **Priamos:** London, BM 1899.2-18.67, LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 90 (Lek, rechte von zwei Frauen: Hekabe, mit Mantel über dem Kopf); London, BM, LIMC VII 2, Taf. 410 Priamos 116. Zu dieser oder der Kombination A/C gehörte wohl auch Hekabe auf der Amphora in Paris, Louvre F29, LIMC VII 2, Taf. 412 Priamos 136 (BA, rechte von zwei Frauen: Hekabe).

den Tötungsszenen nicht dargestellt worden zu sein. In einer der Szenen hat Hekabe ihren Mantel über den Kopf gezogen, sie klagt jedoch wie die anderen (A/D)⁴¹⁹. Zudem ist sie in einer weiten Schrittstellung gezeigt. Damit sind bei den Frauen nahezu alle Einzelgesten, die in den schwarzfigurigen Sepulkralbildern verwendet wurden, auch in mythologischen Szenen zu finden, die den Tod einer Person zum Thema haben. Von den Gesten-Kombinationen kommen vor allem diejenigen vor, die in den Klagebildern am häufigsten dargestellt wurden. Vor allem Hekabe als Ehefrau wendet sich ihrem sterbenden oder toten Mann Priamos zu

A/F **Priamos/Astyanax**: Berlin, Antikenslg. 1685, Mangold 2000, 21 Abb. 10 (BA, hintere der beiden rechts: unbenannt). Auch diese Kombination wurde insgesamt kaum dargestellt.

B/B **Astyanax**: München, Staatl. Antikenslgen. 1700, Vierneisel/Kaaser 1990, 212 Abb. 34.4 (Hy, Schulterbild: Burgmauer von Troja, linke Frau von insgesamt drei Frauen: unbenannt, evl. Hekabe oder Andromache, Sonderfall, da vom Schulterbild ins Hauptbild orientiert) - hier **Abb. 7**.

B/C **Priamos**: Würzburg, MvWM L311, LIMC VII 2, Taf. 406 Priamos 93 (Hy, rechte von zwei Frauen: wohl Hekabe); ehem. Basel, Kunsthandel, Kunze-Götte 1992, Kat. I 25, Taf. 33,2 (HA: wohl Hekabe); **Priamos/Astyanax**: CVA London (3) III H e Taf. 43,2a (BA, linke von zwei Frauen: Andromache, vgl. hier aber auch die Kombination C/C).

B/D **Priamos/Astyanax**: CVA London (3) III H e Taf. 43,2a (BA, rechte von zwei Frauen: Hekabe, vgl. hier aber auch die Kombination C/D). Vgl. auch **Priamos/Astyanax**: Athen, NM 11050, LIMC VII 2, Taf. 410 Priamos 119 (Lek: Hekabe, dabei hält sie in der ausgestreckten Rechten einen Stab, wie es kein zweites Mals vorkommt).

C/C **Priamos**: CVA Berlin (7) Taf. 42,4 (Dreifußpyxis, rechte der zwei Frauen: Hekabe oder Andromache); Paris, Louvre F29, LIMC VII 2, Taf. 412 Priamos 136 (BA, linke der zwei Frauen, d.h. hinter dem Altar: Polyxena oder Andromache); Syrakus, Mus. Arch. Regionale 21894, LIMC II 2, Taf. 682 Astyanax I 7 (Lek, zwei Frauen: unbenannt, evl. Hekabe bzw. Andromache); Würzburg, MvWM L179, LIMC IV 2, Taf. 283 Hekabe 50 (HA, linke der zwei Frauen: unbenannt); Berlin, Antikenslg. F3996, LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 88 (HA, linke der drei Frauen: unbenannt); **Astyanax**: Neapel, NM De Cumes, LIMC II 2, Taf. 686 Astyanax I 28 (Deckel einer Lekane: unbenannt, evl. Hekabe oder Andromache, vor ihr Priamos mit derselben Gestik); vgl. auch Bonn, Akad. Kunstmus. 45, LIMC VII 2, Taf. 412 Priamos 138 (BA, nur ein Arm dargestellt, aber vermutlich als beide aufzufassen: Hekabe); **Verfolgung des Troilos**: Arete. Galerie für antike Kunst, Zürich, S. 2 (Lek, Flichende rechts: Polyxena).

C/D **Verfolgung des Troilos**: CVA London (6) Taf. 80,1 (Hy, Schulterbild, linke von zwei stark bewegten Frauen, d.h. hinter der Verfolgungsszene: unbenannt; die rechte nicht-klagende: Polyxena); **Astyanax**: München, Staatl. Antikenslgen. 1700, Vierneisel/Kaaser 1990, 212 Abb. 34.4 (Hy, Schulterbild: Burgmauer von Troja, mittlere von drei Frauen: unbenannt, evl. Hekabe oder Andromache) - hier **Abb. 7**; zum Hauptbild vgl. W.A.P. Childs, A New Representation of a City on an Attic Red-Figured Kylix, Greek Vases in the J. Paul Getty Mus. 5, 1991, 33 Abb. 2c - hier **Abb. 7**.

C/F **Priamos**: CVA London (4) Taf. 59,1a sowie LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 92 (HA, rechte von zwei Frauen: Hekabe; linke Andromache). Hekabe hält ihre Linke offen an den Hals wie die Sitzende und das Mädchen auf **S109**, ansonsten tritt die Geste F/F? in dieser Form nirgends auf (die Amphora gehört zur Leagros-Gruppe, die Lutrophore **S109** ist dagegen nicht zugewiesen). Eine interessante Parallele befindet sich auf einem korinthischen Krater in Paris, Louvre E635, um 600, Schefold 1993, 328 Abb. 368; LIMC I 2, Taf. 248 Aias I 120. Hier entdecken Odysseus und Diomedes Aias, der sich in sein Schwert gestürzt hat. Odysseus greift sich mit seiner rechten Hand in den Nacken, eine Geste, die bei den Frauen der attisch-sf. Sepulkralbilder verhältnismäßig häufig dargestellt wurde; vgl. auch oben den korinthischen Krater mit der Prothesis des Achilleus.

Überhaupt einzigartig ist die Gesten-Kombination der dritten klagenden Frau auf dem Schulterbild der bereits genannten Hydria in München: **Astyanax**: München, Staatl. Antikenslgen. 1700, Vierneisel/Kaaser 1990, 212 Abb. 34.4 (Hy, Schulterbild: Burgmauer von Troja, rechte von drei Frauen: unbenannt) - hier **Abb. 7**. Diese Frau greift sich mit der rechten Hand ins Stirnhaar, die Finger sind dabei deutlich als gekrümmt gezeigt, eine Haarsträhne liegt über ihrem Daumen (vgl. **S526**). Ihre Linke befindet sich geschlossen vor ihrem Hals, sie könnte sogar das Kinn berühren. Eine längere Haarsträhne hängt ihr vor dem Ohr herab. - Eine Hand zum Kopf führt eine Frau in einer Szene der Verfolgung des Troilos, die andere hat sie gesenkt: Verbleib unbekannt, J.C. Hoppin, A Handbook of Greek Black-Figured Vases with a Chapter on the Red Figured Southern Italian Vases (1924) 430f. (Kleinmeisterschale (?): Polyxena).

⁴¹⁹ **Priamos**: London, BM 1899.2-18.67, LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 90 (Lek, rechte der zwei Frauen: Hekabe). Eine Altersangabe durch den verhüllten Kopf, wie sie bei den trauernden Frauen möglich wäre, läßt sich vielleicht auch hier postulieren?

bzw. sorgt sich um seinen Leichnam. Zwischen diesen beiden entstehen direkt vergleichbare Beziehungen wie zwischen dem Toten und den Frauen der Prothesis-Szenen: sie steht an denselben Positionen und wendet sich Priamos auf dieselbe Weise mit denselben Gesten zu. Aus der räumlichen Aufteilung entstehen die Positionen vor dem Gesicht des Toten (1a **Abb. 5**)⁴²⁰ sowie am Kopfende der Kline (2a)⁴²¹. Im Gros der Tötungsszenen befinden sich die klagenden Frauen Hekabe, Andromache und vielleicht auch Polyxena jedoch an verschiedenen abwechselnd besetzten Bildpositionen, so daß die Komposition der Darstellungen variiert. Da auch keine bestimmte Gestik mit einem festen Platz im Bild verbunden ist, muß auch hier der Maler weitgehend frei gewesen sein, diese Beifiguren im Bild anzuordnen. Umgekehrt kann vor allem die Person der Hekabe mit verschiedenen Handlungen und Klageweisen dargestellt sein, so daß ihre Benennung allein an das Thema der Szene gebunden ist.

Exzeptionell ist eine Reihe aus drei klagenden Frauen auf der Rückseite einer Halsamphora mit der Tötung des Priamos in Bonn (**Abb. 6**)⁴²². Benannt wurden sie daher allgemein als Trojanerinnen. Wie alle aufgereihten Klagenden der Sepulkralbilder⁴²³ sind auch diese Figuren nach rechts gerichtet, doch schreiten weit sie aus, die erste und letzte wenden sich sogar um. Alle tragen Mantel und Chiton sowie langes Haar, viele lose Haarsträhnen rahmen ihre Gesichter. In ihrer Gestik entsprechen sie jedoch mehr den Frauen der Prothesis-Darstellungen und denen der Klagegruppen als den Klagenden der Reihen: alle drei schlagen sich mit einer Hand den Kopf, die andere erheben sie wild gestikulierend bzw. umgreifen damit ihren Kopf (von rechts: D²/C, G/D⁴²⁴, C/D)⁴²⁵.

⁴²⁰ **Priamos**: Würzburg, MvWM L179, LIMC IV 2, Taf. 283 Hekabe 50 (HA, rechte der zwei Frauen: Hekabe); Berlin, Antikenslg. F3996, LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 88 (HA, mittlere der drei Frauen: Hekabe) hier **Abb. 5**.

⁴²¹ **Priamos/Astyanax**: Paris, Louvre F29, LIMC VII 2, Taf. 412 Priamos 136 (BA, rechte der zwei Frauen: Hekabe); **Priamos**: Berlin, Antikenslg. 1685, Mangold 2000, 21 Abb. 10 (BA, beide Frauen: unbenannt, vordere evl. Hekabe). Ähnlich Mangold 2000, 15, sie nennt hier aber nur zwei Beispiele. - Zur Beziehung von Darstellungen der Auslösung von Hektors Leichnam und der Prothesis-Ikonographie s. K. Junker, Symposionsgeschirr oder Totengefäße? Überlegungen zur Funktion attischer Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr., AntK 45, 2002, 22f. Vgl. M. Recke, Gewalt und Leid. Das Bild des Kriegers bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v.Chr. (2002) Taf. 48ff.

⁴²² **Priamos/Astyanax**, RS: Bonn, Akad. Kunstmus. 39, aus Bomarzo, Slg. Fontana, um 500 v.Chr., M. der klagenden Trojanerinnen (namengebend), Kunze-Götte 1992, Taf. 57,2 (HA).

⁴²³ Ausnahme **S521** (Halsbild einer Lutrophore?).

⁴²⁴ Die Finger sind am Hinterkopf zu sehen. Der linke Arm verschwindet dabei in Nasen- bzw. Augenhöhe auf der abgewandten Gesichtseite.

⁴²⁵ Die letzte dieser Frauen könnte unterhalb des Ohres am Hals bzw. am Kinn zwei dunkelrote (? Blick durch das Vitrinenglas in der Troja-Ausstellung in Bonn) kurze breite Streifen aufweisen, die auf das Weiß der Haut aufgesetzt wurden. Sie wären dann als Blutstriemen zu interpretieren und blieben neben den Streifen der Frau an 2a auf **S602**, die möglicherweise ebenfalls Kratzspuren im Gesicht trägt, die einzigen Nachweise für ein Zerkratzen bzw. Verletzten der Haut bei Frauen; in der Publikation findet sich weder ein Hinweis noch eine Deutung für sie.

Drei Tötungsszenen sind mir bekannt, in denen klagende Männer das Geschehen flankieren. Sie wurden alle als Priamos gedeutet, da sie als Greise in Chiton und Mantel dem Tod von *Kassandra*⁴²⁶ und *Astyanax*⁴²⁷ beiwohnen. Ihre Gestik ist jedoch völlig verschieden. Im erstgenannten Bild berührt der Greis seinen Kopf mit der Rechten, in der Linken hält er ein langes Zepter (x2/D)⁴²⁸. Diese Gesten-Kombination ist aus den schwarzfigurigen Sepulkralbildern bekannt, wurde hier jedoch verhältnismäßig selten dargestellt⁴²⁹. In der zweiten Darstellung erhebt Priamos beide Hände (C/C), eine Gestik, die sich ebenfalls kaum innerhalb der Klageszenen finden⁴³⁰. Die dritte Priamos-Darstellung ist außergewöhnlich, denn hier kauert er hinter Neoptolemos (**Abb. 7**)⁴³¹. Seinen rechten Arm hält er schräg nach vorn, er hat ihn wohl auf die Knie aufgelegt; mit seiner Linken umgreift er seinen Kopf, so daß die Finger im Nacken sichtbar sind (G/B). Damit ist nicht nur die Körperhaltung, sondern auch die Gestik einzigartig⁴³², beide wiederholen sich in den griechischen Klagebildern nicht⁴³³.

4. Die klagende Eos

Allgemein bekannt ist die Darstellung einer Frau in einem Hain bei einem Toten (**Abb. 8**)⁴³⁴. Dargestellt ist hier vermutlich Eos, die ihren toten Sohn Memnon beklagt. Den Darstellungskonventionen entsprechend trägt sie Chiton und Mantel. Ihren Kopf schmückt eine rote Binde, ihren Hals eine Kette; beide sind bei den Frauen der zeitgleichen Sepulkralbilder ein überaus seltener Schmuck, in den zeitgleichen mythologischen Bildern jedoch sehr häufig dargestellt⁴³⁵. Mit der linken Hand hat Eos Stirnsträhnen ergriffen, diese Geste ist aus den Sepulkralbildern bekannt (E). Den rechten Arm hat sie angewinkelt, die

⁴²⁶ **Kassandra**: CVA Gela (3) III H e Taf. 19,1 (Lek: Priamos).

⁴²⁷ **Astyanax**: Neapel, NM De Cumes, LIMC II 2, Taf. 686 Astyanax I 28 (Deckel einer Lekane: Priamos, hinter ihm evl. Hekabe oder Andromache mit derselben Gestik); München, Staatl. Antikenslg. 1700, W.A.P. Childs, A New Representation of a City on an Attic Red-figured Kylix, Greek Vases in the J. Paul Getty Mus. 5, 1991, 33 Abb. 2c (Hy: Priamos) - hier **Abb. 7**.

⁴²⁸ Stäbe oder Zepter in der gesenkten Hand der Männer sind generell ein gängiges Merkmal anwesender Männer in mythologischen und überhöhten Szenen, vor allem der nicht-klagenden.

⁴²⁹ Alle klagenden Männer der Prothesis-Szenen berührten mit einer Hand ihren Kopf. Da aber in allen Fällen der zweite Arm nicht erhalten war, läßt sich nur vermuten, daß diese Kombination auch Bestandteil der Aufbahrungsbilder war. Zu den Männern der Klagereihen mit dieser Gestik s.o. B 5 b).

⁴³⁰ Vgl. hier besonders die Szenen des Lydos **S401**, **S503** und **S511**.

⁴³¹ München, Staatl. Antikenslg. 1700, LIMC II 2, Taf. 686 Astyanax I 29.

⁴³² Die Geste G wurde nur im Sf. und hier bei klagenden Frauen dargestellt; es verwendeten sie jedoch verschiedene Vasenmaler.

⁴³³ Vgl. zur Gestik allein den korinthischen Krater in Paris, Louvre E635, um 600, Schefold 1993, 328 Abb. 368; LIMC I 2, Taf. 248 Aias I 120 (Odysseus links beim Auffinden des toten Aias). Zur Körperhaltung vgl. nur den kauern den Bärtigen neben der Grabstele auf der wgr. Lekythos Boston, MFA 01.8080, Fairbanks 1907, Taf. 6; Kurtz 1975, Taf. 31a-b. - Vgl. allerdings den klagenden Greis auf einer Pyxis in Athen, NM, Jacobsthal 1931, 139 Abb. 29 (Tod des Aktaion: Kadmos): er berührt mit seiner Rechten sein Gesicht, in der gesenkten linken hält er einen Stab. Die Szene mutet wie die Nachstellung einer Prothesis an, sie ist sehr flüchtig ausgeführt.

⁴³⁴ Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 350/16589, Beazley 1951, Taf. 33 (BA: Eos).

⁴³⁵ Vgl. dazu den gesamten Abschnitt VI C.

Hand befindet sich geschlossen vor ihrem Gesicht. Damit hat sie offensichtlich ihren Mantel ergriffen und bringt ihn nahe an ihr Gesicht. Eine solche Handlung ist bei keiner anderen Figur nachzuweisen, sie kommt aber der Gestik der Trauernden nahe, die ebenfalls eine Hand zum Gesicht erheben, welche meist mit dem Mantel bedeckt ist. Ihren Kopf neigt Eos nach vorn, wie es von den Trauernden ebenfalls bekannt ist. Daß sie sich hier zu Füßen des Toten befindet, hat jedoch kompositionelle Gründe. Die Besonderheiten dieser Frauenfigur verwundern insofern nicht, da dieses Gefäß der Gruppe E zugeordnet wurde⁴³⁶.

5. Zweikämpfe

Klagende Figuren flankieren regelmäßig zwei kämpfende Gegner und kommentieren das Geschehen durch ihre Gestik. Sie begleiten die Auseinandersetzungen sowohl zwischen menschlichen Gegnern, die teilweise über einem Gefallenen entstehen, sowie ihren Kampf mit mythischen Tieren und Ungeheuern als auch den Handel zwischen Göttern und mythischen Geschöpfen⁴³⁷. Meist sind hier klagende Frauen dargestellt, klagende Männer finden sich äußerst selten. Ihre Zahl variiert zwischen einer und zwei, und sie werden einerseits als Fliehende, die sich zum Geschehen umwenden, andererseits als ruhig Dabeitstehende wiedergegeben; gelegentlich eilen sie aber auch zum Kampfe hin. Kleidung und Frisur entsprechen den allgemeinen Konventionen, und auch diese Begleitfiguren tragen gelegentlich rote Binden im Haar; lediglich bei einer Frau könnten drei kurze lose Haarsträhnen angedeutet sein⁴³⁸. Bemerkenswert ist das gelblich-weiße Haar, das die Frauen in manchen Beispielen haben bzw. hatten; möglicherweise ist hier ein Greisenalter gemeint. Im Gegensatz zu den Tötungsszenen sind bei den Zweikämpfen die meisten Frauenfiguren ungedeutet; werden sie benannt, orientierte man sich ebenfalls am dargestellten Geschehen, so daß gelegentlich die Mütter vor allem der unterlegenen Gegner oder Ehefrauen wie Deianeira, die verschiedenen Kämpfen ihres Mannes Herakles beiwohnt, klagen; Ariadne begleitet Theseus' Kampf mit dem Minotauros ebenfalls mit ausgreifenden Gesten. Auch in den Zweikampfszenen fallen die häufig auf das Geschehen gerichteten Arme auf, die gerade oder erhoben sein können, wie es bei den Tötungsszenen der Fall war; so kommt wiederum die Ambivalenz der Geste zum tragen, die im indirekten Bezug zur Szene als Flehen (B) und im erschrockenen Hochreißen der Arme besteht (C)⁴³⁹. In den Zweikampfbildern wurden diese Frauenfiguren aber mit

⁴³⁶ Beazley-Archiv 310.352: nach Beazley near group E bzw. Painter of the Vatican Mourner.

⁴³⁷ Chr. Ellinghaus, Aristokratische Leitbilder. Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit (1997) 253ff. spricht die Bedeutung klagender und trauernder Zuschauerfiguren nicht an (hier die Zweikampfbilder bis 508 v.Chr. betreffend).

⁴³⁸ **Herakles/Antaios**: CVA München (1) Taf. 49,2 (BA: unbenannt, evl. Mutter des Antaios, Beischrift nicht zu lesen).

⁴³⁹ Besonders deutlich wird dies bei der Verteilung auf die Gewinner- (links) und die Verliererseite (rechts). Vgl. auch die Deutung als ansponnend: **Achilleus/Memnon** (?): CVA München (8) Taf. 371,1 (HA, zwei Frauen:

weniger Gesten-Kombinationen ausgestattet, so daß der Eindruck entsteht, daß ein kleineres Spektrum mit dieser doch sehr themenreichen Bildgruppe verbunden war als mit der thematisch sehr begrenzten Gruppe der Tötungsbilder. Bei den klagenden Frauen, die mit den Akteuren in verschiedenster Beziehung stehen, wurden sieben Gesten-Typen darstellt⁴⁴⁰. Diese Kombinationen sind aus den Sepulkralbildern gut bekannt, das Vorherrschen der Gesten B und C erklärt sich durch den unmittelbaren Bezug der Figuren auf das Geschehen. Daneben werden aber auch trauernde Frauen dargestellt, welche sich in den Bildern des Frauenraubes sowie in den Tötungsszenen nicht feststellen ließen. Gedeutet werden sie wiederum im Sinne der Szene, so als Ariadne und in einem Fall auch als Nereide⁴⁴¹. Ihr Erscheinungsbild ist im Vergleich zu den Sepulkralbildern vor allem durch die Gestik geprägt,

wohl die Mütter der Kontrahenten) sowie die Berührung der Gegner durch die anwesenden Frauen (Geste A).

⁴⁴⁰ A/D² **Achilleus/Memnon**: ehem. Basel, Kunsthandel, Kunstwerke der Antike, Aukt. 22, 13.5. 1961, MuM AG Basel, Taf. 44 Nr. 150 (Kleeblattkanne: Memnons Mutter Eos).

B/B **Herakles/Löwe**: Bologna, Mus. Civ., G. Pellegrini, Catalogo dei vasi Greci dipinti delle necropoli Felsinee, Museo Civico di Bologna (1912) 23f. Nr. 60 mit Abb. (VolutenKr: unbenannt); **Theseus/Skiron**: CVA Toledo (1) Taf. 32,3-4 (Sky, RS: unbenannt, evl. Skirons Mutter); **zwei menschliche Kontrahenten**: CVA Bologna (2) III H e Taf. 20,3 (HA, rechte von zwei Frauen: unbenannt). Vgl. z.B. **Herakles/Nessos**: CVA Leipzig (2) Taf. 4. 5,2, auf der die Frauen diesen Gesten-Typus wohl in verkürzter Form zeigen, denn hier werden nur die Unterarme schräg nach vorn gehalten (je Seite zwei Frauen: unbenannt, alle mit dünner Haarsträhne vor dem Ohr, inkl. Deianeira); vgl. auch **Achilleus/Memnon** (?): CVA München (8) Taf. 371,1 (HA, linke Frau: Thetis?).

B/C **Theseus/Minotauros**: CVA München (8) Taf. 419,4. 423,2 (HA: Ariadne, als erregt Anteil nehmend gedeutet); London, BM B247, Burrow 1989, Taf. 2A (HA: Ariadne); **Herakles/Antaios**: Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina T.963V.T., LIMC I 2, Taf. 651 Antaios I 14 (Hy, Frau unter dorischer Architektur: evl. die Mutter des Antaios); **menschliche Kontrahenten**: Agora XXIII, Taf. 87 Nr. 1181 (Lek: unbenannt).

B/D [**Achilleus**]/**Memnon**: Athen, Akropolis-Mus. 1211a, Graef/Langlotz Nr. 2611a Taf. 111 (Frgt. eines Epinetrons, evl. Memnons Mutter Eos). Vgl. auch **Herakles/Hesione**: CVA Tarent (3) III H Taf. 24,3. 25,1 (Schale: Deianeira): diese Frau berührt mit ihrer Linken ihren Kopf (D), den rechten Arm hatte sie vielleicht in Richtung Herakles ausgestreckt; dieser Arm fehlt ab etwa dem Ellenbogen.

C/D **Theseus/Prokustes**: CVA Toledo (1) Taf. 32,1-2 (Sky: unbenannt, evl. Mutter des Prokustes); CVA Laon (1) III H Taf. 25,10 (Sky: unbenannt, evl. Mutter des Prokustes); **Herakles/Nereus**: Philadelphia, Univ. MS 5481, G. Ferrari Pinney - B. Sismondo Ridgway, Aspects of Ancient Greece, Ausst. Allentown, Art Mus. 16.9.-30.12. 1979 (1979) 52f. Nr. 23 Abb. (Sky: unbenannt, hat evl. offenes Haar); Privat, W. Hornborstel, Kunst der Antike. Schätze aus norddeutschem Privatbesitz, Ausst. Hamburg, Mus. für Kunst u. Gewerbe 21.1.-6.3. 1977, 294 Nr. 255 Abb. (Lek: Nereide); **Herakles/Antaios**: CVA München (1) Taf. 49,2 (BA: unbenannt, evl. Mutter des Antaios, Beischrift nicht zu lesen); **Theseus/Stier**: Athen, NM 1124, CC 965 Taf. 37 sowie Haspels 1936, Taf. 29,4b (Lek: unbenannt).

C/E **Theseus/Skiron**: CVA Laon (1) III H Taf. 25,8 (Sky: unbenannt, evl. Skirons Mutter; **ungedeutet**: CVA Paris, Bibl. Nat. (2) Taf. 83,24 (Schalenfrgt.: unbenannt). Diese Frau wird durch ein Gespann mit zwei nach rechts kämpfenden Kriegern getrennt, deren Gegner nicht mehr vorhanden sind. Vgl. zur Haar ergreifenden Hand dieser beiden Frauen das Halsfrgt. einer Lutrophore **S526**.

C/G **Herakles/Antaios**: London, BM B196, LIMC I 2, Taf. 648 Antaios I 3 (BA, Frau re unter dorischer Architektur: wohl Mutter des Antaios).

Eine Hand zum Kopf (D²) führt eine Frau in einer weiteren Szene mit dem Ringkampf zwischen Herakles und Antaios. Die andere hält sie gesenkt vor ihren Körper: London, BM B322, LIMC I 2, Taf. 649 Antaios I 6 (Hy, Schulterbild, Flichende re der Mittelszene: Mutter des Antaios).

⁴⁴¹ **Theseus/Minotauros**: CVA Paris, Bib. Nat. (1) Taf. 35,7 (HA: Ariadne); **Theseus/Stier**: CVA Fiesole (1) Taf. 23,1 (Hy, Schulterbild, stehende Frau am li Bildrand, zwischen ihr und dem Geschehen zwei weitere Figuren: unbenannt); **Herakles/Löwe**: CVA Zürich (1) Taf. 12,1. 13,3 (HA: unbenannt, bedeckter Kopf, unverhüllte Hände); **Herakles/Nessos**: CVA London (4) Taf. 56,1a (HA: Deianeira); **Herakles/Triton**: CVA München (8) Taf. 377,1 (HA: eine Nereide; li Nereus). Vgl. aber auch **Theseus/Minotauros**: Durham, Univ. 1974.6, H.A. Shapiro, Art, Myth, and Culture. Greek Vases from Southern Collections (1981) 78f. Nr. 29 Abb. Seite B (HA: Frau re vielleicht ein Athener-Mädchen).

einen verhüllten Kopf haben diese Frauen selten⁴⁴². Ebenso sind die Hände sowohl unverhüllt als auch vom Mantel bedeckt⁴⁴³. Somit sind für die Zweikampfbilder auch trauernde Frauen signifikant, die weder ihren Kopf noch ihre Hände eingehüllt haben⁴⁴⁴. In den Zweikampfbildern wurde also das Motiv der Trauernden regelmäßig verwendet, während sie in den zeitgleichen Sepulkralbildern als markante Einzelfiguren auftreten⁴⁴⁵.

Weit weniger zahlreich begleiten klagende Männerfiguren einen Zweikampf; bekannt sind mir sechs Szenen, in denen insgesamt sechs Greise und zwei Bärtige klagen⁴⁴⁶. Zwei strecken jeweils ihren rechten Arm zum Kampfgeschehen aus, während sie den linken mit dem Mantel verhüllen und in der Hand einen langen Stab tragen (x2/B)⁴⁴⁷. Damit sind sie zwar dem typischen Klageschema der Männer ähnlich, doch ist dieser vorgestreckte Arm wie der der Frauen eher als eine Flehens- oder Erschreckensgeste zu deuten. Ein Greis und ein Bärtiger berühren mit ihrer Linken den Kopf (D²), während sie mit der Rechten auf das Kampfgeschehen deuten (B)⁴⁴⁸. Ein Gegenstück zum erstgenannten befindet sich auf der anderen Bildseite derselben Szene (B/D)⁴⁴⁹; beide Gesten-Kombinationen sind für die klagenden Männer der attisch-schwarzfigurigen Keramik einzigartig. Ihre wechselseitige Ausrichtung liegt im Prinzip von der Sichtbarkeit der Gesten begründet, das bei den Frauen

⁴⁴² Vgl. hier aber Deianeira im genannten Kampfbild **Herakles/Hesione**: CVA Tarent (3) III H Taf. 24,3. 25,1 (Schale): sie sitzt mit verhülltem Kopf auf einem massiven Block am linken Bildrand und *klagt*. Vgl. hier auch die Ikonographie der Frau bei Herakles mit Eber/Eurystheus: CVA München (8) Taf. 411,1 (HA: unbenannt). Sie hat ihren Kopf verhüllt und führt eine unbedeckte Hand zum Gesicht, gestikuliert aber wie die meisten Frauen in derart dramatischen Szenen.

⁴⁴³ Im Sf. werden aber auch Frauen in anderen nicht-sepulkralen Vasenbildern dargestellt, die eine verhüllte Hand zu ihrem Gesicht erheben: hier sind sie nicht zwingend als Trauernde zu interpretieren: z.B. auf dem Hauptbild der genannten Hydria in Fiesole in einer Hochzeitsdarstellung. Ebenso führen unverhüllte Frauen eine unbedeckte Hand zum Gesicht (wie auf dem genannten KolonettenKr in Leiden), die sich ebenfalls nicht zwingend als Trauernde deuten lassen: z.B. auf dem Hauptbild einer Hydria in Oxford, CVA Oxford (3) Taf. 38,3, ebenfalls eine Hochzeitsdarstellung (wohl Peleus/Thetis, daher wohl dessen Mutter). Besonders diese Gesten-Kombination ist in den sf. mythologischen wie nicht-sepulkralen Vasenbildern sehr verbreitet, dabei kann die Hand vor dem Gesicht auch etwas weiter entfernt von diesem sein.

⁴⁴⁴ **Herakles/zwei Krieger (einer davon Kyknos?)**: CVA Leiden (1) Taf. 19,1 (KolonettenKr: unbenannt); **Zweikampf über einem Toten, wohl Achilleus/Memnon über Antilochos**: CVA Oxford (3) Taf. 38,3 (Hy, Schulterbild, rechte von zwei Frauen: wohl Eos).

⁴⁴⁵ Dazu s.o. B 7. Im Gros der Kriegerabschiedsszenen sind sie sogar die hauptsächliche Darstellungsform der anwesenden bzw. betroffenen Frauen, dazu s.u. C 8.

⁴⁴⁶ In einer siebenten Szene muß ein klagender Jüngling mit kurzem Chiton, Chlamys und Petasos sowie zwei Lanzen dargestellt sein: **Theseus/Stier**: Athen, NM 1124, CC 307 Nr. 965 Taf. 37 sowie Haspels 1936, Taf. 29,4a (Lek: Jüngling: unbenannt); nur die Abb. bei Haspels läßt ein Teil des erhobenen linken Armes erkennen.

⁴⁴⁷ **Athena/Gigant**: ehem. Basel, Kunsthandel, Aukt. 51, 14./15.3. 1975, Kunstwerke der Antike, MuM AG Basel Taf. 28 Nr. 133 (Sky, beide Seiten: unbenannt). Ebd. 53 wird diese Geste verschieden gedeutet: flieht der Greis, betrachtet man sie als Schreckensgebärde, bewegt er sich auf das Geschehen zu, bestaunt er den Sieg. Vgl. Sotheby's London, Antiquities, Aukt. 13./14.7. 1981, 116 Nr. 261, hier beide Male als klagender Greis bezeichnet.

⁴⁴⁸ **Aias/Odysseus**: CVA San Francisco Coll.s (1) Taf. 10,1a (BA, li Greis: unbenannt; re Greis: unbenannt); **Herakles/Antaios**: Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina T.963V.T., LIMC I 2, Taf. 651 Antaios I 14 (Hy, Mann unter dorischer Architektur: evl. die Vater des Antaios - bei ihm ist die Seitenverteilung allerdings etwas schwieriger zu deuten).

⁴⁴⁹ Die rechte Hand, die den Kopf berührt haben muß, ist zwar nicht erhalten, doch weist ein Glanztonrest vor dem Gesicht der Figur auf einen erhobenen Arm hin; zudem war diese Darstellung streng symmetrisch aufgebaut, vgl. dazu CVA 28.

der Sepulkral- wie der mythologischen Szenen durchweg Anwendung findet. Dies und die strenge Symmetrie der Darstellung führen sie als eine ‚anpaßbare‘ Kombination vor, die der Anteilnahme der Greise am Geschehen Rechnung trägt⁴⁵⁰. Ähnlich verhält es sich bei zwei alten Männern, die mit jeweils der vom Besucher abgewandten Hand ihre Stirn berühren und in der anderen einen Stab halten (D/x1 bzw. x1/D)⁴⁵¹. Sie und der Bärtige, der ebenfalls seinen Kopf berührt (D)⁴⁵², wiederholen einen Figurentypus, der aus den Prothesis-Szenen gut bekannt ist, und der auch in der Folgezeit für die Männerfiguren kennzeichnend bleibt⁴⁵³.

6. Die Schleifung Hektors

Auf einer Hydria in Boston schleift Achilleus Hektors Leichnam um den Grabhügel des Patroklos (**Abb. 9**)⁴⁵⁴. Im Vordergrund des Bildes befindet sich an zentraler Stelle eine stark bewegte geflügelte Frau in Chiton und Mantel, die um das Schicksal des Toten klagt und sich mit beiden Händen den Kopf schlägt (D²/D²). Sie wird als Iris gedeutet⁴⁵⁵. Am linken Bildrand beobachten ein Mann und eine Frau das Geschehen. Sie stehen unter einer Architektur, die als Chiffre für Troja oder den Palast des Priamos dient; in diesen beiden Figuren müssen Hektors Eltern bzw. sein Vater und seine Frau Andromache dargestellt sein⁴⁵⁶. Die Frau berührt mit einer Hand flach die Stirn, der andere Arm ist gesenkt (D/x1); damit ist sie mit der verbreitetsten Klagegeste überhaupt dargestellt. Der greise Priamos vereint auf sich Merkmale klagender *und* trauernder Figuren. Einerseits hat er seinen Mantel über den Kopf gezogen, andererseits erhebt er seinen rechten Arm in Richtung des sich wie herausfordernd umblickenden Achilleus (Geste C), als ob er ihn anrufen würde. In der Linken

⁴⁵⁰ Möglicherweise ist auch der Greis auf einem Frgt. in Malibu als Klagender dargestellt: CVA Malibu (1) Taf. 39,1 (HA?). Wiedergegeben war hier wahrscheinlich der Kampf zwischen Herakles und Kerberos. Da der Alte auf der rechten Bildseite hinter einer Säule steht, wurde er als Hades gedeutet. Er erhebt seinen rechten Arm, doch ist dessen Position ungewöhnlich: er hat ihn so weit nach hinten erhoben, daß sich seine Hand, die sehr wahrscheinlich offen dargestellt war, über seinem Hinterkopf befindet. In der Linken hält Hades einen langen Stab. Unbenannt muß auch die Geste des Jünglings auf einer Hydria in London bleiben: CVA London (6) Taf. 96,2 (Hy, Herakles/Nessos, unbenannt). Er steht rechts der Mittelgruppe und führte eine Hand zum Gesicht. Da die Zeichnung sehr flüchtig ist, könnte er sowohl als Klagender als auch als Trauernder zu deuten sein.

⁴⁵¹ **Kampf zweier Hoplithen**: Zürich, Slg. Hirschmann G40, H. Bloesch (Hrsg.), Griechische Vasen der Sammlung Hirschmann (1982) 37 Abb. zu Nr. 13 (Thyrrehnische A, beide Greise unbenannt, die Beischriften ergeben keinen Sinn).

⁴⁵² **Kampf um einen Gefallenen** (?): ehem. München, Kunsthandel, H. Bulle - E. Langlotz, Slg. antiker Kunst. Marmorskulpturen, Bronzen, Terrakotten, Vasen, Gläser aus dem Nachlaß des verewigten Freiherrn Max von Hey, Aukt. Helbig, München, 28.-29.10. 1930, Taf. 32 Nr. 98 (VollutenKr, re Bärtiger: unbenannt, ebd. als ‚Heroenmutter‘ bezeichnet). Die Szene gehört offenbar in des Kampfgeschehen um Troja, vgl. den Bildfries darüber.

⁴⁵³ Ein Klagender ist vielleicht auch im sitzenden Betrachter des Kampfes zwischen Theseus und dem Minotauros gemeint: M. Flashar - R. von den Hoff - B. Kreuzer, Theseus. Held der Athener, Ausst. Freiburg, Univ. 11.5.-22.6. 2003 (2003) Abb. 23-24.

⁴⁵⁴ Boston, MFA 63.473, um 520 v.Chr., Leagros-Gruppe, CVA Boston (2) Taf. 82 (Hy). Vgl. Il. 22,405ff. In Il. 24,14-22 schleift Achilleus den Leichnam um Patroklos‘ Grab, ohne daß es die Verwandten beobachten können.

⁴⁵⁵ CVA Boston (1) 25 zu Taf. 82; Friis Johansen 1967, 150f. Vgl. ebenso ihre Frisur, die mit den ausgezogenen Strähnen über der Stirn auch bei den Frauen der Sepulkralbilder zu finden ist, z.B. **S303**.

hält er einen Stab (x2). Damit paßt Priamos aufgrund seiner Gestik zu den typischen klagenden Männern der Sepulkralbilder, der sein verhüllter Kopf, der sein Alter bekräftigen könnte, bleibt jedoch ein Einzelbeispiel.

7. Transport eines Gefallenen

Das Motiv eines Kriegers, der einen Gefallenen, den er offenbar aus der Schlacht geborgen hat, trägt, wird des öfteren von einer oder zwei klagenden Frauen flankiert. Sie wurden bisher jedoch nicht benannt. Diese Figuren stehen selten ruhig, meistens folgen sie der Mittelgruppe mit einem großen Schritt oder gehen ihr voraus; hier fliehen sie nicht. Bekleidet sind auch diese Frauen mit einem Chiton oder kombinieren ihm mit einem Mantel; sind zwei dargestellt, entsprechen sie sich in ihrer Kleidung und weichen auch nicht von den schwarzfigurigen Darstellungskonventionen ab. Keine von ihnen trägt kurzes Haar, die roten Haarbinden wurden hier weniger regelmäßig dargestellt, gelegentlich tragen die Frauen Halsschmuck. Für ihre Klage verwendete man wiederum zwei der häufigsten Gesten: das Schlagen des Kopfes und das raumgreifende Gestikulieren (D/D⁴⁵⁷, C/C⁴⁵⁸, C/D⁴⁵⁹) sowie drei der seltenen Geste-Kombination der Sepulkralbilder: das Raufen der Haar, verbunden mit dem Schlagen des Kopfes bzw. dem Gestikulieren und das Klagen mit einer Hand (D/E **Abb. 10**⁴⁶⁰, C/E⁴⁶¹, D⁴⁶²) wie auch das Motiv der trauernden Frau⁴⁶³. In zwei Beispielen steht auch ein klagender Greis bei einer solchen Transportgruppe. Er ist ebenfalls nicht benannt, doch klagt er in einer

⁴⁵⁶ In dieser Weise Friis Johansen 1967, 150.

⁴⁵⁷ **Aias/Achilleus**: ehem. London, Kunsthandel, Sotheby's London, Antiquities, Aukt. 10./11.12. 1984, Nr. 316 (Olpe: unbenannt); San Antonio, Mus. of Art 86.134.48, H.A. Shapiro - C.A. Picón - G.D. Scott, III (Hrsg.), Greek Vases in the San Antonio Museum of Art (Texas) (1995) 117 Abb. zu Nr. 58 (Olpe, re und li je eine Frau: unbenannt).

⁴⁵⁸ **Wohl Aias/Achilleus**: CVA Leiden (1) Taf. 28,1 (HA: unbenannt); Paris, Louvre F201, Burow Taf. 23A (HA, Halsbild: unbenannt).

⁴⁵⁹ **Aias/Achilleus**: New York, MMA 56.171.20, Burow 1989, Taf. 49B (HA: unbenannt).

⁴⁶⁰ **Wohl Aias/Achilleus**: CVA Altenburg (1) Taf. 33. 34,1 (Olpe: unbenannt). Die linke Hand dieser Frau ist dabei allerdings nicht geschlossen, wie es allgemein üblich ist, sondern ist offen, durch ihre Finger laufen Haarsträhnen hindurch (CVA 33 spricht vom Greifen ins aufgelöste Haar).

⁴⁶¹ **Aias/Achilleus**: Baltimore, Walters Art Gallery 48.17, Burow 1989, Taf. 48A (HA: unbenannt).

⁴⁶² **Transport eines Gefallenen**: CVA Syrakus (1) III H, Taf. 5,3 (HA: unbenannt); CVA Tarquinia (2) III H Taf. 32,2 (HA, rechte von zwei Frauen, hinter der Transportgruppe: unbenannt).

⁴⁶³ **Aias/Achilleus**: CVA Paris, Louvre (5) III H e, Taf. 56,8 (HA, linke von zwei Frauen: unbenannt, die Hände sind verhüllt, der Kopf jedoch nicht); ehem. Beverly Hills, Kunsthandel, The Summa Galleries Inc., Beverly Hills, California, Kat. 5: Ancient Art, Sept. 1979, Nr. 5 (HA: Thetis, auch sie erhebt die Hand/Hände unter dem Mantel zum Gesicht u. hat den Kopf nicht verhüllt, sie neigt ihren Kopf nach vorn). Vgl. **Aineas/Anchises**: CVA Malibu (2) Taf. 41,1 (HA: Aphrodite, diese Frauenfigur erhebt eine Hand unter dem Mantel, sie befindet sich dabei in etwas größerem Abstand zum Gesicht als bei den anderen, dennoch ist die Ikonographie direkt mit der der Trauernden vergleichbar); CVA New York, MMA (4) Taf. 28,1 (HA, linke von zwei Frauen: Aphrodite oder Kreusa). Diese Frau steht ruhig und erhebt beide Arme halb (verabschiedend nach CVA), während die Frau auf der rechten Bildseite vor Aineas hergeht (Aphrodite oder Kreusa).

Weise, die aus den schwarzfigurigen Klagereihen bekannt ist: in einer Hand hält er einen Stab, mit der anderen schlägt er sich den Kopf (x2/D)⁴⁶⁴.

8. ‚Kriegers Abschied‘

Sowohl bei der Kriegerausfahrt als auch bei der Verabschiedung zu Fuß werden Figurenmotive zur Umsetzung der Grundstimmung im Bild verwandt. In der Regel sind hierfür jeweils ein Mann und eine Frau dargestellt, die die Bewaffneten flankieren; in den Ausfahrtsbildern sind es gelegentlich auch mehrere. Die Komposition der Abschiedsszenen zu Fuß ist mit der einiger Transportbilder vergleichbar, in denen die Nebenfiguren, ebenfalls Mann und Frau, die Mittelgruppe rahmen⁴⁶⁵ und vor allem die Frauen als Klagende das Geschehen begleiten. Der wesentliche Unterschied besteht jedoch darin, daß jetzt die Figuren beider Geschlechter zu Hauptfiguren werden, da sie für die Deutung des Vorganges unabdingbar sind; in den Transportbildern müssen sie nicht dargestellt sein. In den Abschiedsbildern stehen diese Figuren ruhig im Bild. In den Ausfahrtsbildern kommen gelegentlich sitzende oder kauernde Männer hinzu, die ebenfalls als ‚Stimmungsanzeiger‘ fungieren. Bekleidet sind beide Geschlechter ganz konventionell, sie tragen sowohl Chiton als auch Mantel. Ihr Haar schmückt gelegentlich eine rote Binde. Nur mit Hilfe der Gestik ist den Bildern folgende Charakteristik abzulesen: bei der *Ausfahrt* eines Kriegers wurden häufiger *Klagende* verwendet, Männer sitzen dabei oft. Beim *Abschied zu Fuß* sind es eher *trauernde* Frauen, und Männer gestikulieren hier öfter als bei der Ausfahrt.

a) *Kriegerausfahrt*

Zwei Themen sind hier zu trennen: einerseits die Ausfahrt des Amphiaraios als einer der Kämpfer vor Theben sowie solche Ausfahrtsbilder, die sich auf den ‚Alltag‘ der Athener beziehen, wie es die Abschiedsbilder zu Fuß ebenfalls tun.

Der Abschied von Amphiaraios wird von weitaus mehr Figuren begleitet als sie die ‚Alltagsbilder‘ aufführen. Auf einer Amphora in Florenz befinden sich klagende Figuren sowohl vor als auch hinter dem Gespann⁴⁶⁶; in letzteren sind mit großer Wahrscheinlichkeit die Angehörigen dargestellt⁴⁶⁷. Nach einer Frau mit Kleinkind folgen nach rechts eine Frau,

⁴⁶⁴ **Transport eines Gefallenen:** CVA Adolphseck, Schloß Fasanerie (1) Taf. 6,2 (HA: unbenannt); CVA München (14) Taf. 17,1 (HA: unbenannt).

⁴⁶⁵ z.B. CVA Leiden (1) Taf. 28,1 (HA, re Greis, li Frau); CVA Syrakus (1) III H, Taf. 5,3 (HA, li Greis, re Frau); vgl. auch CVA Altenburg (1) Taf. 34,1 (Olpe, li Frau - hier **Abb. 10**, re Greis). Vgl. auch die Zweikampfbilder CVA München (8) Taf. 377,1 (HA, li Greis, re Frau); CVA Paris, Bib. Nat. (1) Taf. 35,7 (HA, li Jüngling, re Frau; der Jüngling erscheint hier wohl aufgrund des Themas Theseus/Minotaurus).

⁴⁶⁶ ‚Tyrrenische‘ Amphora Florenz, Mus. Arch. 3773, H. Thiersch, Tyrrenische Amphoren (1899) Taf. 3; D.A. Amyx, Archaic Vase Painting vis-à-vis „Free“ Painting at Corinth, in: W.G. Moon (Hrsg.), Ancient Greek Art and Iconography (1983) 40 Abb. 3.3a (A).

⁴⁶⁷ Vgl. dazu den korinthischen Krater chem. Berlin, Antikenslg. F1655 (verschollen), FR III Taf. 121f.; Amyx a.O. 39 Abb. 3.2a (Kr); zu den Beischriften Wachter 2001, COR 66, 75ff.

ein Knabe und ein Mädchen, die Amphiaros beide Arme entgegen strecken, um von ihm Abschied zu nehmen; diese Gestik ist aus den attischen Sepulkralbildern gut bekannt (B/B, C/C)⁴⁶⁸. Die fünf Frauen vor dem Gespann wurden ebenfalls mit bereits bekannten Kombinationen versehen. Die erste berührt mit beiden Händen ihren Kopf (D/D), die zweite und vierte tun dies mit einer Hand, die andere haben sie erhoben (C/D)⁴⁶⁹. Diese beiden Gesten-Typen sind die häufigsten in den Sepulkralbildern. Die dritte und fünfte Frau berühren ihren Kopf ebenfalls, hatten aber den zweiten Arm gesenkt, so daß sie mit nur einer Hand eine Klagegeste ausführen (D/x1). Benannt wurden diese Frauen nicht. Gemeinsam ist diesem Amphorenbild und der Szene auf dem bekannten korinthischen Krater ein betagter Mann, der vor dem Gespann kauert bzw. sitzt und mit der Rechten seinen Kopf berührt (**Abb. 11**)⁴⁷⁰; ein verwandtes Motiv findet sich auf einer Amphora in Leipzig⁴⁷¹. Solche sitzenden klagenden Männer kommen offenbar nur in den Ausfahrtsbildern vor⁴⁷²; für denjenigen auf der Amphora in Leipzig findet sich in den Sepulkralbildern eine gewisse ikonographische Entsprechung, denn er sitzt auf einem niedrigen massiven Hocker⁴⁷³. Derjenige auf dem korinthischen Krater ist als Halimedes bezeichnet⁴⁷⁴, so daß man diese Deutung wohl auch auf die anderen Greise übertragen kann⁴⁷⁵. Auf einem Fragment von der Athener Agora ist ein solcher Sitzender mit Trauergestik dargestellt: er berührt sein Gesicht mit seiner Rechten, die

⁴⁶⁸ Auf dem korinthischen Krater sind es von links aus die Frau des Amphiaros, Eriphyle, die nicht klagt, Ainippa, die den jüngsten Sohn Amphilochos trägt, Damoanassa und Eurydika sowie Alkmaion: Schefold 1993, 282. Zu den Beischriften Wachter 2001, 76.

⁴⁶⁹ Der ersten von diesen hängt vermutlich eine lange Haarsträhne vor dem Ohr herab.

⁴⁷⁰ Ehem. Berlin, Antikenslg. F1655 (verschollen), Amyx a.O. 39 Abb. 3.2a.

⁴⁷¹ Leipzig, Univ. T3322, CVA Leipzig (2) Taf. 8,1 (tyrrhenische A). Der Sitzende im Ausfahrtsbild auf T3323, CVA Leipzig (2) Taf. 6 entspricht dieser Ikonographie jedoch nicht, da er seinen Kopf nicht berührt - vgl. zu diesem Gefäß I. Krauskopf, Die Ausfahrt des Amphiaros auf Amphoren der tyrrenischen Gruppe, in: H.A. Cahn (Hrsg.), *Tainia*, FS R. Hampe (1980) 105-116. Die Klagegeste wird noch auf einer etruskisch-sf. Amphora wiederholt: München, Staatl. Antikenslg. 838, LIMC IV 2, Taf. 557 Amphiaros 17; hier sitzt Halimedes auf einem Klappstuhl.

⁴⁷² Vermutlich jedoch nicht nur in Szenen, die als Ausfahrt des Amphiaros zu deuten sind, sondern auch in **Bildern der ‚bürgerlichen‘ Ausfahrt eines Kriegers**, z.B. CVA Altenburg (1) Taf. 28,2 (Hy, Schulterbild, Klappstuhl, ohne Gestik: unbenannt); CVA Fiesole (1) Taf. 24,1 (Hy, Schulterbild, massiver Hocker mit halb wie zum Gruß oder Gespräch erhobener rechter Hand: unbenannt); CVA Kopenhagen, NM (3) Taf. 108,2a (HA: unbenannt); CVA München (8) Taf. 417,2. 417,4 (HA, hier sitzt jeweils ein Greis vor und hinter dem Gespann, beide befinden sich unterhalb der Henkel: unbenannt). Vgl. zur Vorbildwirkung der korinthischen Szene LIMC IV 1 (1988) 409 s.v. Halimedes (I. Krauskopf).

⁴⁷³ Vgl. auch die sitzenden klagenden Männer auf der RS von **S101** sowie denjenigen auf dem Korbhenkelgefäß in Brunswick: Brunswick, Bowdoin College Mus. of Art 1984.23 4 (ehem. Lausanne, Privat), Thanatos 177ff. Abb. 52-54; Neils/Oakley 2003, 166 Abb. zu Kat. 112. 297 Abb. zu Kat. 112. 298 Abb. zu Kat. 112; Laxander 2000, Kat. PS120 Taf. 68; Oakley 2005, 14 Abb. 2.1-4.

⁴⁷⁴ Zu seinem Namen s. Wachter 2001, 77 unter (j). Vgl. auch Wrede 1916, 270ff.; LIMC IV 1 (1988) 408f. s.v. Halimedes (I. Krauskopf). Aufgrund seiner Haltung ist ein Sitzender auf der Henkelplatte eines italo-korinthischen Kolonettenkraters vergleichbar: Boston, MFA 13.96 (?), Fairbanks 1928, 174 Nr. 497 Taf. 49 (Frgt.), er berührt mit beiden Händen seinen Kopf. Seine Kleidung besteht jedoch nur aus einer Art Hemd oder Wams, das lediglich seinen Oberkörper, nicht aber sein Geschlecht bedeckt. Daher kann man ihn nicht in derselben Weise deuten; man beachte auch die offenbar gefesselten Füße, vgl. zu dieser Figur N. Himmelmann, Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei, *Abh. d. Akad. d. Wiss. und Lit., geist. u. sozialwiss. Klasse* (1971) 12.

⁴⁷⁵ Vgl. dazu LIMC IV 1 (1988) 409 s.v. Halimedes (I. Krauskopf).

Linke hält er geschlossen vor seinen Körper⁴⁷⁶, dabei neigt er seinen Kopf nach vorn⁴⁷⁷. Dieses Männermotiv bezeichnet also einen Seher, der eng mit der betroffenen Familie verbunden ist; es deutet ebenso wie die Beifiguren der bereits besprochenen Vasenbilder den tragischen Ausgang der Situation durch Körperhaltung und vor allem durch die Gestik an und verstärkt dadurch die Grundstimmung der Bilder⁴⁷⁸.

Bemerkenswert einheitlich stellen sich auch die Ausfahrtsbilder ‚bürgerlicher‘ Krieger dar⁴⁷⁹. Hier wurde offenbar nur ein Motiv verwendet, um die Stimmung des Bildes auch mit Gestik zu verdeutlichen: das der einzelnen trauernden Frau, die hinter den Pferden oder dem Wagen steht (**Abb. 12**)⁴⁸⁰. Mir sind nur drei mit verhülltem Kopf bekannt, von den anderen tragen die meisten eine Binde im Haar. Bei den Frauen, die über ihrem Untergewand keinen Mantel tragen, der ihren Körper vollständig umhüllt und auch die Arme bedeckt, wird dennoch anhand der Gestik klar, daß es sich um Trauernde handeln muß, denn auch sie führen alle eine ihrer Hände zum Gesicht und berühren es nahezu⁴⁸¹.

⁴⁷⁶ Athen, Agora-Mus. P18567, Agora XXIII, 322f. Nr. 1912 Taf. 121. Er sitzt oder kauert zwischen einem frontal dargestellten Pferd links und einer sehr wahrscheinlich weiblichen Figur rechts. Von ihr sind Reste eines faltenreichen Untergewandes und eines Mantels erhalten. Hier wird in ihm Nestor in einer Darstellung vom Tod des Antilochos vermutet.

⁴⁷⁷ Vgl. als motivische Parallele den Seher aus dem Ostgiebel des Zeustempels von Olympia: E. Simon, Zu den Giebeln des Zeustempels von Olympia, AM 83, 1968, Taf. 51,2, vermutlich Amythaon: er berührt mit seiner geschlossenen Rechten seine rechte Wange. Zum charakteristischen Sitzen der Seher auf dem Boden vgl. ebd. 157-162. Vgl. dasselbe Motiv auch bei freiplastischen Grabfiguren von Mädchen sowie solche Sitzenden auf Grabreliefs.

⁴⁷⁸ Vgl. zum Motiv des sitzenden klagenden bzw. trauernden Greises auch das Frgt. aus Oria, G. Sameraro, *Ev vησοί*. Ceramica greca e società nel Salento arcaico, Beni archeologici - conoscenza e tecnologia 2 (1997) 180 Nr. 475 Abb. 135 links.

⁴⁷⁹ Zum heroischen Idealismus und zur Austauschbarkeit mythischer und ‚realistischer‘ Szenen der spätarchaischen Kunst vgl. Himmelmann a.O., passim.

⁴⁸⁰ **Kopf und Hände verhüllt:** Leiden, Rijksmus. van Oudheden PC63, Burow 1989, Taf. 11A (Hy, Schulterbild, Frau ganz li: unbenannt); CVA München (8) Taf. 417,1 (HA: unbenannt); **Kopf verhüllt:** ehem. London, Kunsthandel, Sotheby's London, Antiquities, Aukt. 11./12.7. 1983, Nr. 352 (Hy, Schulterbild: unbenannt); **verhüllte Hände:** Leiden, Rijksmus. van Oudheden PC63, Burow 1989, Taf. 11A (Hy, Schulterbild, Frau ganz re: unbenannt); CVA Kopenhagen, NM (3) III H Taf. 108,2a (HA: unbenannt); Mannheim, Reiss-Mus. Cg4, K. Brodersen (Hrsg.), *Liebesleiden in der Antike. Die „Erotika Pathemata“ des Parthenios* (2000) 118 Abb. sowie 139 Nr. 36 (BA: unbenannt); CVA München (1) Taf. 46,1 (BA: unbenannt); **ohne Mantel:** Boston, MFA 22.404, Burow 1989, Taf. 52B (HA: unbenannt); CVA Tübingen (3) Taf. 2,1. 3,1 (HA: unbenannt - hier **Abb. 12**; die fast vollständig verhüllte Frau ohne Gestik, die am rechten Bildrand vor den Pferden steht, ist ein kanonisches Motiv in sf. Gespannbildern, vgl. z.B. auch die Serie des Exekias bes. **S609g, S609n**); CVA München (1) Taf. 16,1 (BA: unbenannt; hier befindet sich hinter dem Gespann weiter rechts eine zweite Frauenfigur, bei ihr ist jedoch keine Gestik erkennbar).

Sitzende Männer, z.T. eingehüllt, finden sich ebenfalls gelegentlich, sie klagen jedoch nicht, vgl. zu diesem Motiv LIMC IV 1 (1988) 409 s.v. Halimedes (I. Krauskopf). Es sind sowohl Greise, Bärtige als auch Jünglinge, ihnen fehlt die konkrete Bedeutung, so daß sie sowohl der Vater des Ausfahrenden oder ein beliebiger Zuschauer sein können; das Motiv wird am Ende der Archaik aufgegeben.

Vgl. zum Typus der Frau mit verhülltem Kopf und verhüllten Händen auch Szenen, die die Übergabe des kleinen Achilleus an Chiron zum Thema haben: ehem. London, Kunsthandel, Sotheby's London, Antiquities, Aukt. 13./14.7. 1987, Nr. 385 (HA: Thetis); I. Bovio Marconi, Museo Archeologico di Palermo (1969) Taf. 40 Abb. 89. 90 (Lek: Thetis).

b) Kriegerabschied zu Fuß

Zum ikonographischen Schema dieser Abschiedsbilder gehören eine trauernde Frau sowie ein Mann, vor allem ein Greis, der gestikulieren kann. Solche Figuren flankieren das Mittelmotiv und tragen entscheidend zur Deutung der Szene bei. Kompositorische Varianten entstehen, wenn sich die Trauernde zwischen den Kriegern befindet, dann ist kaum eine weitere Männerfigur angefügt, oder wenn zwei solche Frauen die stehenden Krieger oder einen Reiter einrahmen. Auch in diesen Fällen bekunden diese Figuren die Stimmung des Bildes⁴⁸². Klagende Frauenfiguren der bekannten Schemata wurden dagegen nicht dargestellt.

Die weitaus meisten trauernden Frauen haben sowohl ihren Kopf als auch ihre Hände verhüllt und führen eine von diesen vor ihr Gesicht (**Abb. 13**)⁴⁸³. Der andere Arm ist jeweils gesenkt bzw. so angewinkelt, daß der Ellenbogen über die Rückenlinie hinausragt, die Hand befindet sich dann auf Taillenhöhe. Damit entspricht ihre Ikonographie der der Trauernden in den Sepulkralbildern. Einige Figuren haben auch nur die Hände, nicht aber ihren Kopf verhüllt⁴⁸⁴. Einzelbeispiele belegen, daß Frauen ohne verhüllten Kopf und Hände, ein in der schwarzfigurigen Vasenmalerei allgemein sehr verbreitetes Motiv, bzw. ganz ohne Mantel allein durch ihre Arm- und Handhaltung ebenfalls zu den Trauernden zu rechnen sind; ihren

⁴⁸¹ Vgl. dazu auch die anderen mythologischen Vasenbilder.

⁴⁸² Zu den Bildern, in denen nur gestikulierende Männer dargestellt sind, vgl. im Folg. Auch sie kennzeichnen, nicht zuletzt durch die enge Verbindung der Einzelmotive zu den Szenen, in denen Mann und Frau dargestellt sind, das Grundgefühl der Darstellung.

⁴⁸³ **Frauen, Kopf und Hände verhüllt:** CVA Adolphseck, Schloß Fasanerie (1) Taf. 6,1 (HA: unbenannt); CVA Bologna (2) III H e Taf. 17,4 (HA: unbenannt); CVA Bologna (2) III H e Taf. 19,4 (HA: unbenannt); CVA Kopenhagen, Thorvaldsenmus. (1) Taf. 10,7B (HA: unbenannt, sie ist die einzige mit loser Haarsträhne, ihre Ikonographie ist direkt vergleichbar mit der trauernden Frau auf **S603**, die HA entstand um 500, der Pinax um 510, beide sind keinem M. zugewiesen); CVA Limoges & Vannes Taf. 6,1 (HA: unbenannt); CVA London (3) III H e Taf. 31,1b (BA: unbenannt); CVA London (4) Taf. 57,4b (HA: unbenannt). 66,2b (HA: unbenannt); ehem. London, Kunsthandel, Sotheby's London, Antiquities, Aukt. 14.12. 1987, Nr. 288 (HA: unbenannt); CVA Los Angeles (1) Taf. 6,3 (HA: wohl die Mutter); CVA Mainz, Univ. (1) Taf. 34,2 (HA, beide Frauen: unbenannt); CVA Malibu (1) Taf. 41,4 (HA, Halsbild: unbenannt); CVA München (8) Taf. 414,2 (HA: unbenannt). 421,2 (HA: unbenannt - hier **Abb. 13**); CVA New York, MMA (4) Taf. 28,3 (HA: unbenannt); CVA Rom, Villa Giulia (1) III H e Taf. 4,5 (HA: unbenannt); St. Petersburg, Ermitage B1496, Kunze-Götte 1992, Kat. III 7 Taf. 49,2; Würzburg, MvW-Mus. L202, Kunze-Götte 1992, Taf. 52,2 (HA: unbenannt); CVA Zürich (1) Taf. 12,2. 13,4 (HA: unbenannt); ehem. Kunsthandel, Kunst der Antike, Galerie Günter Puhze, Kat. 1979, Nr. 64 mit Abb.; ehem. Philadelphia, Kunsthandel, Hesperia Art Bulletin XXI Philadelphia, Nr. 273; vgl. auch ehem. Luzern, Kunsthandel, Ars Antiqua, Aukt. 2, 14.5. 1960, Ars Antiqua AG Luzern, Taf. 56 Nr. 140 (HA: unbenannt), hier mit verhülltem Kopf, aber ohne die charakteristische Gestik. Die Aufzählung ließe sich fortführen. - Gelegentlich sind die Frauen auf der linken Bildseite dargestellt, so daß sich auch die Gestik der neuen Position anpaßt.

⁴⁸⁴ **Frauen mit verhüllten Händen Kopf unbedeckt:** CVA Kopenhagen, NM (3) Taf. 107,2a (HA: unbenannt); CVA London (3) III H e Taf. 31,4b (BA: unbenannt; Krieger beim Orakel); CVA London (4) Taf. 67,2b (HA, 2 Frauen: unbenannt); CVA Los Angeles (1) Taf. 9,2 (HA: wohl die Mutter); CVA Malibu (1) Taf. 32,2 (HA: unbenannt); CVA München (8) Taf. 417,2-3 (HA: unbenannt, hier könnte die Frau aufgrund der Ritzlinie, die teilweise ihr Gesicht rahmt, ebenso den Kopf bedeckt haben, vgl. dazu die Frau auf der anderen Gefäßseite hinter dem Gespann Taf. 417,1); CVA New York, Hoppin & Gallatin Coll.s Taf. Gallatin Coll. 5,2 (HA: unbenannt); CVA Oxford (3) Taf. 13,4 (HA: unbenannt); CVA Paris, Bib. Nat. (1) Taf. 41,4 (HA: unbenannt); Würzburg, MvW-Mus. L187, Burow 1989, Taf. 9B (HA: unbenannt); vgl. auch CVA Fiesole (1) Taf. 24,1 (Hy, Schulterbild, zwei Frauen in den Randbereichen: unbenannt). Vgl. auch bei der Leberschau, z.B. Florenz, NM 3856, A.M. Esposito - G. de Tommaso, Vasi Attici, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (1993) 44 Abb. 55; sogar mit verhülltem Kopf und verhüllten Händen, von denen eine ans Gesicht geführt wird, z.B. Göttingen, Hu 548x, Lissarrague 1990, 60 Abb. 30.

Kopf schmückt dann eine Tānie⁴⁸⁵. Viele der Trauernden scheinen zudem ihren Kopf zu neigen, allerdings gehört auch bei ihnen die leichte Neigung zur darstellerischen Konvention, wie es ebenso bei vielen klagenden Frauen der Sepulkralbilder der Fall ist⁴⁸⁶.

Die Männer der Kriegerabschiedsszenen stehen ruhig⁴⁸⁷ in einen Mantel, manchmal zusätzlich in einen Chiton gekleidet, bei ihnen handelt es sich ausschließlich um Greise⁴⁸⁸. Einige neigen ihren Kopf leicht nach vorn, ebenso tragen sie gelegentlich Binden im Haar. Bei ihrer Gestik halten sich zwei Motive die Waage. Die einen führen in der einen Hand einen langen Stab mit sich, die andere ist gesenkt oder befindet sich an der Hüfte, so daß diese Greise nicht gestikulieren⁴⁸⁹. Die anderen besitzen ebenfalls einen Stab, erheben den zweiten Arm aber in Richtung der Krieger. Die Hand ist dabei offen und flächig dargestellt oder mit der Fläche nach vorn gerichtet, wie es der allgemein gängigen Darstellungsweise der Hand entspricht. Ein Teil der Greise erhebt den rechten Arm weit nach vorn, so daß sie mit den typischen klagenden Männern der Sepulkralkeramik vergleichbar sind (C)⁴⁹⁰. Der andere Teil erhebt den rechten Arm nur ab dem Ellenbogen, so daß die Geste weniger ausladend und heftig wirkt⁴⁹¹. Sie ließe sich daher eher als Gesprächsgeste deuten, doch sind sie damit auch mit den typischen klagenden Männern verwandt. Schließlich sind in den Abschiedsbildern auch Männer dargestellt, die ihren *linken* Arm erheben; da sie aber ansonsten nicht von der Ikonographie dieser Greisenfigur abweichen, wird ihnen keine andere Bedeutung zukommen

⁴⁸⁵ **Frauen ohne verhüllten Kopf und Hände:** CVA Neapel (5) Taf. 45,2, 46,3 (Hy: unbenannt); CVA Oxford (3) Taf. 19,4 (HA, sitzend: unbenannt); **Frauen ohne Mantel:** CVA Boston (1) Taf. 43,4 (HA: unbenannt). Zu den Trauernden wird man in diesen Abschiedsbildern auch das Frauenmotiv rechnen können, bei dem die Figur mit gesenkten Armen vollständig in ihren Mantel gehüllt ist und nur ihr Kopf frei bleibt: z.B. CVA Paris, Bib. Nat. (1) Taf. 38,2 (HA: unbenannt).

⁴⁸⁶ Gelegentlich finden sich in solchen Szenen aber auch Frauen, die raumgreifend gestikulieren, z.B. CVA London (4) Taf. 67,4b (HA: unbenannt, ihre Gestik ist teilweise mit derjenigen klagender Frauen vergleichbar, denn sie erhebt ihren linken Arm, der rechte ist halb erhoben wie bei den meisten Männern der Kriegerabschiedsbilder, s. dazu im Folg.).

⁴⁸⁷ Der Schritt, den der Greis auf einer BA in London scheinbar macht, ist nicht als eine Vorwärtsbewegung zu deuten: da er auf den Ballen geht und sich auf seinen Knotenstock stützt, sind hier vielmehr der gebrechliche Körper und der unsichere Stand ins Bild gesetzt: CVA London (3) III H e Taf. 31,4b, Krieger beim Orakel, vgl. dazu die beiden Greise auf der RS der Lutrophore **S146**, die einzigen ihrer Art auf der sf. Grabkeramik.

⁴⁸⁸ Auf einer Lekythos ist anstelle der trauernden Frau ein Jüngling mit Stab dargestellt: CVA Vibo Valentia, Taf. 103,-4 (Lek), auf einer BA an dieser Stelle ein Bärtiger: CVA London (3) III H e Taf. 30 (BA), hier ist allerdings eine Rüstungsszene dargestellt.

⁴⁸⁹ Gelegentlich sitzen diese Männerfiguren auch, z.B. CVA London (4) III H e Taf. 57,4b (HA); CVA München (8) Taf. 417,3 (HA); CVA Oxford (3) Taf. 19,4 (HA).

⁴⁹⁰ CVA London (3) III H e Taf. 30,2a (BA, Rüstungsszene, er scheint den Kopf leicht anzuheben: unbenannt); CVA London (3) III H e Taf. 31,4b (BA: unbenannt; Krieger beim Orakel). Es besteht jedoch ein markanter Unterschied zu den Klagenden der Sepulkralbilder: in den Abschiedsbildern sind die Greise fast ausschließlich mit langem Haar dargestellt, in den Klagebildern jedoch niemals; umgekehrt haben die trauernden Frauen der Abschiedsbilder niemals kurzes Haar, vgl. hier auch die Trauernden der Sepulkraldarstellungen B 7.

⁴⁹¹ CVA Bologna (2) III H e Taf. 17,4 (HA: unbenannt); Bonn, Akad. Kunstmus. 464,39: Greifenhagen 1935, 439f. Abb. 25 (HA: unbenannt); CVA Limoges & Vannes, Taf. 6,1 (HA: unbenannt); CVA London (3) III H e Taf. 31,1b (BA: unbenannt); CVA London (4) Taf. 66,2b (HA: unbenannt); ehem. Luzern, Kunsthandel, Ars Antiqua, Aukt. 2, 14.5. 1960, Ars Antiqua AG Luzern, Taf. 56 Nr. 140 (HA: unbenannt); CVA Malibu (1) Taf. 41,4 (HA: unbenannt); vgl. hier auch den sitzenden Greis vor einem abfahrenden Gespann: CVA Fiesole (1) Taf. 24,1 (Hy, Schulterbild: unbenannt).

als denen, die mit rechts gestikulieren⁴⁹². Ein Einzelbeispiel ist dagegen ein trauernder Mann, der einen Arm unter seinem Mantel erhebt und die Hand in Richtung Gesicht führt; er ist damit den trauernden Frauen vergleichbar, eine Entsprechung zu ihm findet sich in den Sepulkralbildern jedoch nicht⁴⁹³.

Waren die klagenden und trauernden Figuren in den anderen nicht-sepulkralen Szenen noch Beifiguren, sind sie beim Kriegerabschieds zu Fuß zu Hauptfiguren aufgerückt, mit deren Hilfe die Stimmung des Bildes maßgeblich ausgedrückt wird. Zum einen nehmen sie jetzt eine festgelegte Position innerhalb der Bildkomposition ein, von der sie nur selten auf einer andere versetzt wurden⁴⁹⁴. Zum anderen ist ihnen bis hin zur Gestik eine kaum variierende Ikonographie eigen, so daß sowohl bei den Frauen als auch bei den Männern stereotype Figuren entstehen, die sich in nahezu jedem Abschiedsbild an derselben Position befinden; dies geschieht maler- und werkstattübergreifend. Da die Männer nahezu ausschließlich als Greise wiedergegeben sind, wird man sie als Väter der Ausziehenden, sowohl der Jünglinge als auch der Bärtigen, ansehen dürfen. Demzufolge wird es sich bei den trauernden Frauen um die Mütter handeln; vor allem bei bärtigen Kriegern möchte man bei ihnen aber auch an die Ehefrauen denken, besonders dann, wenn Kinder dargestellt sind⁴⁹⁵.

9. Fazit

Die besprochenen nicht-sepulkralen Szenen entstanden weitgehend in der spätarchaischen Zeit, vor allem um die Wende zum 5. Jh. v.Chr.; einige wenige gehören noch ins 3. Viertel des

⁴⁹² CVA Adolphseck, Schloß Fasanerie (1) Taf. 6,1 (HA, hier ist der Arm derart gestaltet, daß er auch ab dem Ellenbogen wie ein ganz erhobener aussieht, vgl. Geste C: unbenannt); CVA Vibo Valentia Taf. 10,1-2 (Lek, Arm weit nach vorn erhoben: Geste C, unbenannt); CVA Neapel (5) Taf. 45,2. 46,1 (Hy, Arm halb erhoben: unbenannt); CVA Malibu (1) Taf. 32,2 (HA, sehr flüchtige Zeichnung: unbenannt). Vgl. hier auch eine Frau, die einen ihrer Arme in ähnlicher Weise erhoben hat: CVA Capua (2) III H Taf. 6,2 (KolonettenKr, sehr flüchtige Zeichnung, daher nur ein Arm dargestellt: unbenannt). Diese Frau befindet sich an der Bildposition, die fast ausschließlich die Greise einnehmen, nämlich *vor* dem ausziehenden Krieger, und sie gestikuliert wie sie.

⁴⁹³ CVA Paris, Bib. Nat. (1) Taf. 38,2 (HA: unbenannt). Daß diese Handhaltung für Männerfiguren nicht ungewöhnlich ist, belegt z.B. die Darstellung auf einer Olpe in Paris, Louvre F325, C. Fournier-Christol, *Catalogue des Olpés Attiques du Louvre de 550 à 480 environ* (1990) Taf. 56 Nr. 98 (steht an einer Herme, unbenannt). Vielleicht läßt sich hier auch ein Mann auf der rechten Bildseite einer Hydria in London vergleichen: auch er führt seine Rechte zum Gesicht; ob sie verhüllt war, ist dem Bild nicht zu entnehmen, denn die Zeichnung ist sehr flüchtig: Raub der Deianeira durch Nessos: CVA London (6) Taf. 96,2 (Hy: unbenannt).

⁴⁹⁴ Die Männer links und vor den ausziehenden Kriegern, die Frauen rechts und hinter ihnen. Abweichungen sind sehr selten.

⁴⁹⁵ Vgl. in derselben Weise vermutlich Spieß 1992, zu den Frauen, 121ff., zu den Männern 124ff. Bei Knittlmayer 1997, 73ff. sind in den Darstellungen mit Kriegern die Mütter, nicht die Ehefrauen präsent, und sie verweisen nach ihr, zusammen mit den Vaterfiguren, auf die Abstammung der Helden. Bemerkenswert sind zwei Hydrien des Antimenes-Malers: Dresden, Staatl. Kunstslgen., Skulpturenslg. ZV 1779, Burow 1989, Nr. 17 Taf. 19 sowie ZV 1780, Burow 1989, Nr. 18 Taf. 20. Hier befanden sich auf dem Hals jeweils fünf bis sechs stehende klagende Frauen auf weißem Grund. Soweit ihre Gesten erhalten sind, entsprechen sie denen der Frauenfiguren der sf. Prothesis-Bilder. Die Hauptbilder zeigen ein Viergespann in Frontalansicht, das von zwei Jünglingen gerahmt wird, sowie einen jugendlichen Reiter, der von drei Männern begleitet wird. Zwei der letztgenannten sind ebenfalls Jünglinge, einer von ihnen ist nackt. Ob hier

6. Jhs. Die Vasenbilder thematisieren alle, trotz verschiedener Inhalte, den Verlust oder Tod einer Person, selbst wenn nur die Vorahnung davon festgehalten wurde. Die klagenden und trauernden Beifiguren machen die herrschende Stimmung eindringlicher und das Geschehen dramatischer⁴⁹⁶. Die Ereignisse selbst sind fast vollständig benennbar, dagegen können die zusätzlichen Anwesenden in einem Großteil der Bilder nicht mit Sicherheit identifiziert werden. Ermöglichen dies z.B. Beischriften oder charakteristische Attribute, handelt es sich vor allem um enge Verwandte wie die Mutter, den Vater, die Schwestern oder die Ehefrau der Personen, die getötet und entführt werden, die kämpfen oder die sich beim Auszug in den Krieg verabschieden. Betroffen sind hiervon sowohl Menschen als auch Götter.

Sowohl an Einzelgesten als auch an Gesten-Kombinationen liegt diesen Darstellungen dasselbe Repertoire zugrunde, das auch die Maler der Sepulkralbilder verwenden, beide Themengruppen entsprechen sich diesbezüglich sogar in der Häufigkeit; gleichzeitig sind in beiden auch Einzelbeispiele an Gesten-Typen zu finden, die nicht zu den gängigen bzw. beliebten zählten. Den Beifiguren beider Geschlechter ist in den nicht-sepulkralen Vasenbildern keine kanonische Verbindung zwischen einer festen Ikonographie, ihrer Position im Bild sowie ihrer Deutung abzulesen, vielmehr herrscht hier eine Vielfalt, über die die Maler offenbar frei verfügen konnten. Einzig die Szenen des Kriegerabschieds zu Fuß sind sowohl durch eine nahezu stereotype Komposition als auch die permanente Anwesenheit zweier Figurentypen gekennzeichnet, ohne die die Deutung dieser Bilder nicht möglich wäre.

Auffallend ist der Unterschied zwischen den Gesten der Beifiguren in den aktionsreichen gegenüber den eher aktionslosen Vasenbildern. In den Szenen mit dem Raub der Thetis, den verschiedenen Tötungsbildern, den Zweikampfszenen sowie beim Transport von Gefallenen finden sich fast ausschließlich heftig gestikulierende Figuren, die sich auch mit ihrer Gestik auf das Geschehen selbst beziehen. Die Kriegerabschiedsbilder zeigen dagegen vor allem Figuren, die kaum ausladend gestikulieren, sondern auf sich selbst bezogen als Trauernde charakterisiert sind. Bemerkenswert ist auch der Unterschied in der Präsenz der Geschlechter, denn es wurden fast nur Frauen als klagende und trauernde Beifiguren verwendet; stellte man Männer dar, handelt es sich fast ausschließlich um Greise.

Die in diesem Abschnitt untersuchten Bilder machen nur einen kleinen Anteil am jeweils gesamten bekannten Bildbestand zu den einzelnen Themen aus. Zudem ist in den Szenen selbst fast immer nur ein Teil der Figuren in Klage- bzw. Trauerikonographie wiedergegeben, so daß insgesamt verhältnismäßig selten eine aktive dramatisierende Anteilnahme am

die figürlichen Darstellungen zu verbinden und im Zusammenhang zu deuten sind, muß vorerst offen bleiben. Die Predellen zeigen einen Löwen zwischen zwei Ebern sowie Schwan und Schlange.

⁴⁹⁶ Die hier aufgeführten Bilder scheint Knittlmayer 1997, 74 übersehen zu haben, wenn sie meint, daß weder im Zusammenhang mit den gefallenen Helden noch beim Kampf oder Abschied die Frauen „Trauergesten“ ausführten; vgl. dazu auch die rf. Darstellungen, Kap. VI C.

Geschehen dargestellt ist. Hier paßte man die Gestik an das jeweilige Geschehen an, so daß sich zwei Stränge ergeben. Einerseits blieb sie innerhalb derselben Themengruppe weitgehend einheitlich, konnte aber auf verschiedene Einzelthemen angewandt werden, so daß die Umsetzung für verschiedene Personen möglich war (vgl. vor allem die Zweikampfbilder). Andererseits verwendete man eine Vielzahl von Gesten für ein und dieselbe Person, so daß man von ihr verschiedene Erscheinungsformen innerhalb der vielen Darstellungen desselben Themas finden kann (vgl. vor allem die Tötungsszenen und hier den Tod von Priamos und Astyanax). Der andere Teil der Beifiguren klagt und trauert nicht, und die hier dargestellten Gesten sind ebenso aus anderen nicht-sepulkralen Bildzusammenhängen bekannt; selbst die trauernden Frauen, die ein fester Bestandteil vor allem der Kriegerabschiedsszenen sind, wurden ebenso in anderen Bildzusammenhängen dargestellt, so daß sie also nur aufgrund des Bildkontextes als solche gedeutet werden können.

Aus diesen Gründen entfällt die direkte Vergleichbarkeit der dargestellten Figuren mit den Sepulkralbildern und zugleich die Möglichkeit, Benennung und Identifizierung bestimmter Personen anhand ihrer Gestik auf sepulkrale Darstellungen zu übertragen. Vielmehr müssen sie in den nicht-sepulkralen Szenen primär als allgemeine Stimmungsanzeiger betrachtet werden, deren Gestik eine nuancenreichere Deutung erlaubt als in den Klagebildern⁴⁹⁷.

D) Synthese

Die attisch-schwarzfigurige Vasenmalerei stellte drei sepulkrale Themen regelmäßig dar: die Prothesis, Klagereihen sowie Klagegruppen. Die ersten beiden waren bereits Bestandteile der spätgeometrischen und der protoattischen Grabikonographie, ihre Kompositionsweise hat sich seither nicht verändert. Dagegen ist das Motiv der Klagegruppe, in der die Figuren ohne feste Ausrichtung zusammengefügt wurden, eine spätarchaische Innovation. Dies gilt ebenso für das Motiv der trauernden Frau, das sich zum ersten Mal um 540/30 v.Chr. auf einem Phormiskos sowie in der Tafelserie des Exekias fassen läßt (S135. S609p*) und danach erst in den späten Prothesis-Bildern zwischen 510 und 490 wiederkehrt; außer auf der Serientafel bleibt sie eine Einzelpersone innerhalb desselben Bildes. Drei weitere vollkommen neue Sepulkralthemen stellte der überhaupt sehr experimentierfreudige Sappho-Maler auf seinen Grabgefäßen dar. Zwei davon, das Betten eines Toten in einen Sarg und das Absenken eines Sarges in die Erde, werden auf der griechischen Grabkeramik nicht wiederholt. Sein ‚Besuch am Grab‘ nimmt dagegen ein später im Rotfiguren vielfach dargestelltes Thema vorweg, das

⁴⁹⁷ Dies manifestiert sich nicht zuletzt in den Publikationen der Gefäße, in denen dieselben Gesten sowohl als Klage bzw. Trauer, aber auch weitergehender interpretiert werden, z.B. als Gesten der Verzweiflung, der Hoffnungslosigkeit, der Hilflosigkeit, der Erregung, des Schreckens und der Bestürzung; dies ist nur aufgrund des jeweiligen Szeneninhalts möglich.

im Weißgrundigen das bestimmende überhaupt wird. Dennoch bleibt auch dies ein Einzelbeispiel.

Die zweite Hälfte des 6. Jhs. und besonders die Jahrhundertwende bis ca. 480 liefern etwa drei Viertel der Szenen, die sich hier zusammentragen ließen, und diese befinden sich auf dem reichsten Spektrum an Gefäßformen mit griechischen Sepulkraldarstellungen überhaupt. Gleichzeitig führen viele von ihnen eine große Figurenmenge vor, die die wenigen früheren Sepulkralbilder nicht kennen, sondern die lediglich durch die Bildung von Tafelserien erreicht wird; doch auch hier wurden jeweils weit weniger Figuren auf den einzelnen Platten dargestellt.

In der Überlieferung der schwarzfigurigen Sepulkralbilder entsteht zwischen 580 und 550 bzw. 540/530 v.Chr. eine Lücke. Da die Beispiele aus der Zeit zwischen 630 und 590/580 insgesamt jedoch nur sehr wenige sind, läßt sich keine Verbindung zu den Regelungen, mit denen Solon den Grabkult ordnete, herstellen⁴⁹⁸. Zudem bleiben die ikonographischen Unterschiede zwischen früheren und späteren Szenen auf die Anzahl der Figuren und motivische Variationen bei der Gestaltung des Szenenhintergrundes beschränkt. Bereits die frühen Darstellungen der Prothesis führen deren ikonographische Hauptmerkmale vor: die wichtigsten Bildpositionen vor dem Gesicht des Toten (1a), am Kopf- (2a) sowie am Fußende der Kline (3a) sind besetzt, die Dargestellten sind hauptsächlich weiblich, und die vorherrschende Klageweise ist das Schlagen des Kopfes (Geste D), das mit beiden Händen ausgeführt wird (Typus D/D) und das sowohl vorher als auch in den späteren Klagedarstellungen *das* typische Klageverhalten ist. Die Zusammensetzung der Klagereihen aus Frauen bestimmt jedoch nur die frühschwarzfigurigen Beispiele, in den späteren werden sie ausschließlich aus Männerfiguren gebildet; das jüngste Beispiel einer Klagerreihe aus Frauen ist die Tafelserie des Exekias, die jedoch überhaupt außergewöhnliche Komposition und Motive verbindet. Sowohl innerhalb der frühen als auch der späten Reihen klagender Figuren ist deren Ikonographie einheitlich, bei den Männern sogar stereotyp wiederholt, hier durchbrechen nur wenige Figuren das Muster durch ihr Äußeres oder ihre Gestik. Eine klare Verbindung zwischen den älteren und den jüngeren schwarzfigurigen Grabgefäßen entsteht jedoch über die Klagereihen auf nebengeordneten Bildfeldern wie dem Lutrophorenhals: hier

⁴⁹⁸ Vgl. zu diesen Kap. II passim. Vgl. speziell zu den Pinakes Brooklyn 1982, 43-51. Zu den sog. Grabluxusgesetzen vgl. R. Garland, *The Well-Ordered Corpse. An Investigation into the Motives behind Greek Funerary Legislation*, BICS 36, 1989, 1-15; zuletzt Engels 1998. Zur Auswirkung der Kleisthenischen Reformen, die mit dem unvermittelten Abbruch der archaischen Grabplastik am Anfang des 5. Jhs. verbunden werden, s. B. Schmaltz, *Griechische Grabreliefs* (1983) bes. 139; ders., *Zur Weiter- und Wiederverwendung klassischer Grabreliefs*, AM 113, 1998, 165-190. Vgl. auch K. Stears, *Losing the Picture. Change and Continuity in Athenian Grave Monuments in the Fourth and Third Centuries BC*, in: N.K. Rutter - B.A. Sparkes (Hrsg.), *Word and Image in Ancient Greece* (2000) 206-227. bes. 207ff. Zur Wirkung auf die Grabkeramik s. im Kap. VI; vor allem die sf. Lutrophoren wurden um 490/480 parallel zu den frühen rf. hergestellt, und diese setzen sich bis in die klassische Zeit fort.

sind Frauen immer zu finden, die Männer erobern sich jedoch erst wieder im Spätarchaischen den Platz, den sie bereits 200 Jahre früher im Spätgeometrischen einnahmen.

Die Figuren beider Geschlechter entsprechen in den Sepulkralenzen in ihrem Äußeren den malerischen Konventionen der Zeit, ihre Gestik wiederholt sich jedoch ausschließlich in solchen Vasenbildern, die den Tod direkt oder indirekt zum Thema haben. In beiden Bildkategorien ist ein festes Repertoire an Gesten sowie ihren Kombinationen verwendet worden, das weder in älteren noch in jüngeren Kunstepochen derart groß ist. Frauen und Mädchen schlagen sich vor allem den Kopf (Geste D), zerren an ihrem Haar (E) und gestikulieren raumgreifend mit erhobenen Armen (C), außerdem berühren sie den Toten oder seine Kline (A) und bauen durch ihre Gestik eine enge Beziehung zum ihm auf, auch wenn sie ihn nicht berühren (B). Die Männer wirken dagegen inaktiv, und sie gestikulieren nahezu einheitlich. Das Schlagen des Kopfes hat bei ihnen kaum Bedeutung. Vielmehr erheben sie fast immer ihren rechten Arm mit offener Hand; ob die Hand dabei flächig oder im Profil nach vorn gerichtet dargestellt ist, hängt von der Malweise des Vasenmalers ab, nach ihrer Bedeutung besteht jedoch kein Unterschied. Der linke Arm gestikuliert nur sehr selten ebenfalls. Die Verbindung dieser beiden Gesten ist *das* typische Klageverhalten der männlichen Figuren (x1/C). Mit diesem erhobenen Arm sind sie sowohl in Richtung des Toten auf seiner Kline als auch gegen andere gleichgestaltete Männerfiguren gerichtet, so daß diese Gruß- oder Abschiedsgeste entweder mit der Prothesis selbst oder einem zeitgleichen bzw. einem assoziierten Vorgang verbunden gewesen ist. Dieser festen Ikonographie für verschiedene Altersstufen verbinden sich variabel ein geöffneter Mund und ein angehobener Kopf, die beide auf eine stimmliche Begleitung dieses Prozederes hinweisen. Bei den Männern gilt die Zuweisung auf die Körperseiten unabhängig von der Ausrichtung der Figuren, und diese Bindung wird auch von den wenigen anderen Gesten-Kombinationen sowie durch die Reiter bestätigt. Bei den weiblichen Figuren ist diese Gesetzmäßigkeit nicht vorhanden, vielmehr verteilte man die Gesten derart, daß sowohl Arme und Hände als auch die Köpfe der Figuren für den Betrachter sichtbar blieben. Damit ergibt sich bei ihnen keine feste Konstellation zwischen Position im Bild, Körperhaltung und -perspektive, Kleidung, Frisur und Gestik; für die Wiederholung mancher Kombinationen im selben Bild bzw. auf dem ganzen Gefäß zeichnet allein die Vorliebe des Malers verantwortlich. Bei den männlichen Figuren gilt dies ebenfalls: auch aus dem Verhältnis ihrer Bildpositionen, ihrem Bezug zu den anderen, ihrer Kleidung und Körperhaltung kann kein Schluß auf eine intentionelle Hervorhebung Einzelner gezogen werden. Hierein fügen sich auch die Sitzenden, bei denen die einzige Besonderheit in ihrer Position im Bild besteht: sie befinden sich aufgrund ihrer Größe bevorzugt unter Gefäßhenkeln bzw. an den Grenzen der Prothesis-Szenen, die Männer teilweise auch auf den Rückseiten. Bei diesen werden allerdings nur Greise sitzend dargestellt,

so daß das Sitzen auch als Zeichen für ein hohes Alter der Figur gewertet werden und auch auf die sitzenden Frauen übertragen werden könnte⁴⁹⁹. Die zwei wesentlich kleiner gestalteten und auf einem sehr niedrigen massiven Hocker sitzenden Frauen haben dabei eher eine zusammengekrümmte Haltung (S146*. S617*). In dieser Eigenart lassen sie sich mit der einzig bekannten schwarzfigurigen Knienden parallelisieren, die außerdem durch bemalte oder tätowierte Arme auffällt (S137)⁵⁰⁰. Da man in dieser Frau die früheste Ammendarstellung vermuten kann, ließe sich diese Deutung auch auf die beiden anderen Frauen übertragen⁵⁰¹. Ikonographisch ließe sich auch das Motiv der stehenden Frau mit Kind als Amme deuten. Zwei Phormiskoi, die um 540/530 bzw. 510/500 datiert werden (S135. S129), sowie zwei Serientafeln, die um 600 v.Chr. entstanden, bilden es ab (S620 Prothesis. S628 nach rechts anschließende Platte, mit Frauenreihe?). Unterstützen können diese Deutung zwei Bildmerkmale. Das eine ist das Geschlecht der Toten: auf den beiden Phormiskoi liegen Frauen auf der Kline; auf den beiden Pinakes ist vom Verstorbenen leider nichts erhalten. Hier ist die Frauengemachsszene in der großen Tafelserie des Exekias, die einer toten Frau gewidmet ist, direkt vergleichbar: unter den stehenden Frauen wird ein Kind herumgereicht⁵⁰². Das zweite Merkmal besteht in der Tatsache, daß die Frau mit dem Kleinkind auf den Schultern auf dem Phormiskos S135 als Trauernde wiedergegeben wurde. Da in den schwarzfigurigen trauernden Frauen ebenfalls ältere bzw. alte Frauen vermutet werden können, ließe sich diese Frau anhand von drei verschiedenen Kriterien als Amme deuten⁵⁰³. Schließlich wurden zwei Frauenfiguren durch ihre Fußbank, auf der sie am Kopfende der Totenbahre stehen (2a) und von hier aus den Toten berühren, von den anderen unterschieden (S606*. S609a*). Auf dem erstgenannten Pinax ist vom Aufgebahrten nichts erhalten, auf der Tafel des Exekias handelt es sich um eine Frau. Dieses Motiv begegnete bereits spätgeometrischen Prothesis-Bildern⁵⁰⁴, hier scheint es sowohl mit toten Frauen als auch Männern verbunden zu sein. Auch diese Frauen wenden sich intensiv den Toten zu. Eine Frau, die sich an derselben Bildposition ebenso um der Toten sorgt, befindet sich auf der rotfigurigen Lutrophore R103*. Diese Frau trägt Altersmerkmale im Gesicht und wird als

⁴⁹⁹ Dies unterstützt auch das späte Beispiel S124, bei dem der Greis direkt am Kopfende der Totenbahre sitzt (2a); analog war wohl S126 gestaltet. Diese beiden Skyphoi fallen im Material aber aufgrund von Zeichenstil und Bildkomposition auf. - Den sitzenden Männern ist das Schlagen des Kopfes gemeinsam (D), während die Frauen sowohl mit verschiedenen Gesten klagen als auch trauern.

⁵⁰⁰ Möglicherweise sind ihre Unterarme auch teilweise zerkratzt (vgl. dazu S602).

⁵⁰¹ Vgl. hierzu auch zwei der besprochenen Gefäße mit der Ausfahrt des Amphiaraios: korinthischer Krater, ehem. Berlin, Antikenslg. F1655 (verschollen), FR III Taf. 121f.; D.A. Amyx, *Archaic Vase Painting vis-à-vis „Free“ Painting at Corinth*, in: W.G. Moon (Hrsg.), *Ancient Greek Art and Iconography* (1983) 39 Abb. 3.2a; zu den Beischriften Wachter 2001, COR 66, 75ff.; ‚tyrrhenische‘ Amphora Florenz, Mus. Arch. 3773, H. Thiersch, *Tyrrhenische Amphoren* (1899) Taf. 3; Amyx a.O. 40 Abb. 3.3a.

⁵⁰² Schulze 1998, 21 im nicht-mythischen Bereich: bei Prothesis und Alltagsleben im Frauengemach.

⁵⁰³ Möglicherweise läßt sich diese Interpretation sogar generell auf die als Trauernde dargestellten Frauen übertragen.

⁵⁰⁴ Dazu s. Kap. III.

Amme der Verstorbenen gedeutet⁵⁰⁵. Daher wäre es aufgrund der Art, mit der sich diese Personen den Toten zuwenden, auch in den schwarzfigurigen und vielleicht sogar den spätgeometrischen Ammen oder zumindest ältere Frauen zu erkennen. Damit ergeben sich also für die schwarzfigurigen Klagebilder sechs verschiedene Möglichkeiten, Figuren aufgrund ihrer Ikonographie als Ammen oder Frauen hohen Alters zu interpretieren; eine endgültige Entscheidung ist derzeit nicht zu treffen.

Für die Frauen stand den Vasenmalern also eine größere Anzahl von Gesten zur Verfügung, die beliebig an den Figuren kombiniert werden konnten. Daraus läßt sich folgern, daß diese Einzelgesten ihre Aussage in jeder der Zusammenstellungen beibehalten. Aus ihnen entstanden Figurenschemata, die sich bei verschiedenen Malern wiederholen und so zu gängigen Darstellungskonventionen wurden, um ein bestimmtes Klageverhalten zu symbolisieren. Diese Grundtypen paßte man dann in Bezug auf das jeweilige Geschehen an. So entstanden die notwendige Verbindung zum Aufgebarhten sowie die äußerliche Vielfalt und Lebendigkeit der gestikulierenden Frauen. Durch die nahezu beliebige Kombination der Gesten werden alle Handlungen, die zum Ausdruck Klage bei der Prothesis dienen, in einer Szene verbunden. Sie sind in einem so hohen Maße aussagekräftig, daß nicht immer alle Gesten bei den Frauenfiguren vorkommen müssen und daß leichte Abwandlungen, z.B. in der Haltung der Finger, möglich sind. Innerhalb der Klagegruppen sind dann die offenbar wichtigsten Gesten wiederzufinden, in den Reihen ging man noch pragmatischer vor, denn hier wiederholte man formelhaft dieselbe Gestik. In dieser Weise präsentiert sich die gesamte Klageikonographie der Männer. Bei ihnen hatten die Maler offensichtlich einen weit geringeren Spielraum als bei den Frauen. Bei ihnen entfällt nicht nur das Variieren mit der Körperhaltung, seiner Perspektive, der Bekleidung und ihrer Drapierung sowie den Frisuren, sondern sie sind zudem an die festgefügte Gestik gebunden, von der sie nur vereinzelt abwichen⁵⁰⁶. Diesem mit großem Abstand am häufigsten dargestellten Gesten-Typus, bei dem die Männer ihre rechte Hand weit nach vorn erheben (C), muß daher eine sehr große Bedeutung zugrundeliegen, die sich mit ihrem Wiedererkennungswert paart. Alle Altersstufen des männlichen Geschlechts bedienen sich seiner, sofern sie stehend dargestellt sind, so daß eine Unterscheidung von Individuen in den Hintergrund tritt bzw. ganz unmöglich wird. Durch die stereotype Wiederholung dieses Typus, die beliebig fortsetzbar ist, wurde seine Aussagekraft gesteigert. Die anderen Gesten und ihre Kombinationen nehmen sich dagegen wie der Versuch aus, diese Stereotypie aufzulockern und auch für die Männer die Schmerzäußerungen bildlich faßbar zu machen. Vergleichbares gilt jeweils für die meisten

⁵⁰⁵ Dazu s. ausführlich im Kap. VI.

⁵⁰⁶ Zur möglichen Bedeutung der verschiedenen Altersstufen als Widerspiegelung der Zusammensetzung der männlichen Gesellschaft vgl. Laxander 2000, 82 mit Anm. 405.

Mädchen- und Knabenfiguren: man glied sie in den Einzelgesten weitgehend den Erwachsenen an, doch verwandte man für sie gleichzeitig auch neue eigene Gesten-Zusammenstellungen, die sich in keinem anderen Sepulkralbild wiederholen. Da die Kinder in allen Szenen an verschiedene Bildposition gestellt wurden und sich keine Komposition diesbezüglich gleicht, ergeben sich bei ihnen wie beim Gros der Erwachsenen keine Hinweise auf benennbare anwesende Personen oder spezifische persönliche Verhältnisse zum Toten oder zu anderen Dargestellten.

Sowohl die Frauen- als auch die Männerfiguren entsprechen demnach Schemata, die sich bereits kurz nach dem Beginn des Schwarzfigurigen etablierten, die in der Folgezeit beibehalten und durch weitere ergänzt wurden. Ihre Ikonographie macht sie zu Einzelmotiven, wie es durch den Vergleich der Sepulkralbilder untereinander sowie besonders gut mit Hilfe der Kyathoi mit Ekphora-Szene und der mythologischen Vasenbildern deutlich wird. Dasselbe läßt sich für die Figuren, die mit Beischriften näher bezeichnet sind, konstatieren. Von den Mythosbildern ließe sich erwarten, daß man aufgrund der Erkenntnis der Geschehnisse und Figuren einen Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Position der Figuren im Bild und ihrer Gestik feststellen und auf die spezifische Verbindung zwischen diesen Personen und der Hauptperson der Szene schließen könnte. Dies ist jedoch nicht der Fall, da nicht nur die Typen der Beifiguren variieren, sondern sich auch die Bilder desselben Themas in Bezug auf diese Beifiguren nicht entsprechen, d.h. die gleiche Szene kann immer wieder andere Beifiguren an anderen Positionen innerhalb der Szene aufweisen. Einzelne Familienmitglieder oder assoziierte Personen können zwar aufgrund des Ereignisses, das beklagt oder betrauert wird, angenommen werden, im Vergleich zwischen den Bildern sind diese jedoch nicht an derselben Ikonographie wiedererkennbar. Dasselbe gilt für die drei Szenen auf der Grabkeramik, da auch hier verschiedene Gesten-Typen an verschiedenen Positionen im Bild auftauchen und es zwischen den einzelnen Darstellungen für eine bestimmte Position oder Gesten-Kombination Unterschiede gibt. Hinzu kommt, daß viele Figurentypen in mehreren Bildbereichen der einzelnen Gefäße verwendet werden und damit eine Deutung mit Hilfe der Gestik nahezu unmöglich wird, da diese Figuren denen der Prothesis in jeder Hinsicht weitgehend entsprechen⁵⁰⁷. Die Gesten und ihre Kombinationen, die im Schwarzfigurigen für Klage und Trauer um Tote reichlich vorhanden sind, wiederholen sich größtenteils in den nicht-sepulkralen Szenen, werden leicht abgewandelt und damit den Szenen angepaßt sowie mit leicht veränderter Bedeutung unterlegt und schließlich auch mit anderen Gesten neu kombiniert, so daß sie sich nur aufgrund des szenischen Zusammenhangs als Klage- und Trauergesten erkennen und deuten lassen. Wirft man zudem einen Blick auf die Gesamtheit aller im Schwarzfigurigen dargestellten Arm- und Handhaltungen, wird klar, daß

in dieser Epoche die Vielfalt der möglichen Gesten nicht so groß ist, wie es den Anschein hat. Vielmehr werden bestimmte Arm- und Handhaltungen immer wieder verwendet und sind nur anhand des Szeneninhalts und der Figuren selbst verschieden zu deuten.

Dennoch wird man in den Darstellungen der Prothesis sowie der Klagegruppen und Klagereihen ein gewisses Abbild der Lebenswirklichkeit erkennen können. Dies ist auch für die drei überlieferten Ekphora-Bilder, wenn sie auch für den Export und nicht für den Gebrauch am griechischen Grab hergestellt und bemalt wurden, anzunehmen. Die Maler verwendeten neben der kanonischen Ikonographie der Szenen feste Figurenmuster, um bestimmte Sachverhalte und Handlungen auszudrücken, wie das Klagen mit dem Schlagen des Kopfes (D), dem Raufen des Haares (E) und dem ausgreifenden Gestikulieren (C) sowie das Trauern mit dem bedeckten Kopf und den meist unter dem Mantel zum Gesicht erhobenen Händen, wie um es damit zu verbergen. Ebenso gehören das Grüßen und Abschiednehmen durch die erhobene Hand (C), der Ausdruck der engen Verbindung durch Berührungen (A) und das explizite Hinwenden der Figur (B) dazu. In den schwarzfigurigen Prothesis-Bildern erhalten dadurch die Toten beiderlei Geschlechts die gleiche Art der Zuwendung. Ebenso schließen sich bei beiden Reihen klagender Männer an die Aufbahrungsszene an, und die Lutrophoren belegen bei beiden sowohl Klagegruppen als auch Klagereihen in den Halsbildern. Einzig sich an die Kline anschließende aufgereichte Frauen bleiben, soweit der Befund eine Beurteilung zuläßt, auf die Prothesis von Frauen und auf die Zeit bis 540/530 v.Chr. beschränkt (Serie des Exekias). Ihnen scheint das Motiv der Reihen thrakisch gekleideter Reiter in den schmalen Friesen unterhalb des Hauptbildes sowie der Reiter auf der Rückseite von Gefäßen zu entsprechen, so daß man in beiden Fällen auf eine Intensivierung der Klage und ihre Ausweitung auf Personenkreise aus der Lebenswelt der Toten schließen kann. Ansatzweise benennen lassen sich allerdings nur diese Reiter als Standesgenossen im weitesten Sinne, den aufgereichten Frauen fehlt dagegen jedes individualisierende Merkmal.

⁵⁰⁷ Vgl. dazu auch die Figuren auf den Henkelstützen auf S151 und S520.

VI. Die rotfigurige Vasenmalerei

Bei den rotfigurigen Sepulkral szenen mit klagenden und trauernden Figuren lassen sich anhand der überlieferten Gefäße zwei chronologische Schwerpunkte erfassen. Die weitaus meisten Darstellungen stammen aus der 1. Hälfte des 5. Jhs. v.Chr., vor allem aus der Zeit um 480-460; die zweite Konzentration umfaßt das 3. Viertel dieses Jahrhunderts. Den folgenden Ausführungen liegen 42 Gefäße und Fragmente zugrunde, die wieder alle aus Attika und vor allem aus Athen stammen. Im Vergleich zum Schwarzfigurigen steht uns damit eine weitaus geringere Anzahl an Grabbildern zur Verfügung.

A) Bildthemen und Gefäßformen

Im Rotfigurigen ist wiederum die Prothesis die häufigste Szene mit klagenden und trauernden Figuren, sie befindet sich fast ausschließlich auf Lutrophoren (**R101-R116. R118. R119. R410**¹), seit kurzem ist jedoch auch eine Hydria mit Prothesis bekannt (**R117**). Die Ekphora eines Toten ist aus der rotfigurigen Vasenmalerei nicht bekannt. Die Motive der Klagegruppe (**R103. R104**) und der Klagepaare sind selten zu finden, beide schmücken den Hals von Lutrophoren mit Prothesis-Szene; gelegentlich treten an dieser Stelle am Gefäß auch Einzelfiguren auf. Klagereihen, die im Schwarzfigurigen das Hauptmotiv am Hals der Lutrophoren bildeten, stellte man dagegen nicht mehr dar, sondern sie befinden sich jetzt nur noch auf den Gefäßrückseiten (**R101. R103. R104. R108-R110. R112-R114. R118?. R409. R410**) und, wie im Schwarzfigurigen, gelegentlich in einem schmalen Fries unter dem Hauptbild. Dargestellt sind sowohl Figuren zu Fuß (**R201**)² als auch Reiter (**R105**³. **R114. R402**), welche auch im Rotfigurigen mit den großformatigen Reitern auf den Rückseiten der Lutrophoren zu verbinden sind (**R101. R103**). Das sepulkrale Motiv des Grabbesuches gewinnt jetzt an Bedeutung, und es bildet jetzt auch das Hauptthema von Gefäßen (**R117 (RS)**⁴. **R301-R308. R403**⁵).

Die meisten Figuren der rotfigurigen Sepulkralbilder sind Klagende, der Anteil der Trauernden ist im Vergleich zum Schwarzfigurigen jedoch vergleichsweise hoch. Dieses Motiv erfährt im 5. Jh. eine Wandlung: seine Ikonographie wird ‚emotionaler‘, und es werden nun auch beide Geschlechter als Trauernde wiedergegeben.

¹ Auf **S410** ist zwar nichts vom aufgebahrten Toten oder seiner Kline erhalten, Verteilung und Ausrichtung der Figuren lassen eine solche Szene jedoch mit Sicherheit rekonstruieren. Die Lutrophore selbst fällt durch die Eiform ihres Körpers aus dem allgemeinen Rahmen. Vgl. die Lutrophorenfrgte. **R404, R409** und **R411**, die vermutlich ebenfalls zu Prothesis-Darstellungen gehörten.

² Hier befindet sich der schmale Fries unter einem Kampfbild.

³ Nach Driessche 1985, 44 Nr. 7 ist hier ein sf. Reiterfries nach links dargestellt, eine Abb. ist jedoch nicht publiziert (vgl. die Abb. der meisten Frgte. im Beazley-Archiv 205827).

⁴ Hier in Kombination mit der Prothesis auf der Vorderseite.

⁵ Allein diese Szene wurde, wie auf der Lutrophore des Sappho-M. **S117**, auf den Hals gemalt. Auf der Gefäßrückseite wie auf **S137** befindet sich dieses Thema nicht.

Die Vielfalt der schwarzfigurigen Gefäße mit Darstellungen der Klage und Trauer um Verstorbene ist im Rotfigurigen nicht wiederzufinden. Die Themen beschränken sich auf vier Gefäßformen. Die Hauptform ist wiederum die Lutrophore⁶, die sowohl mit Prothesis-Darstellungen (**R101-R118. R119**) als auch mit dem Besuch am Grab verziert ist (**R301. R308**). Ihre Rückseite zeigt, soweit der Befund eine Aussage zuläßt, ausschließlich Klagereihen (**R101. R103. R104. R108-R110. R112-R114. R118?. R409. R410?**), die auf den ersten beiden Lutrophoren durch Reiter ergänzt werden⁷. Die Lekythen sind jetzt im sepulkralen Formenrepertoire von größerer Bedeutung (**R302. R305-R307. R412**) und entsprechen in Format und Ikonographie dem Besuch am Grab den weißgrundigen Lekythen desselben Themas⁸. Schließlich sind eine Oinochoe (**R304**) und zwei Hydrien zu nennen (**R117. R303**), die, neu im sepulkralen Gefäßspektrum, ebenfalls den Grabbesuch bzw. die Prothesis und den Besuch am Grab abbilden⁹.

B) Bild- und Figurenanalyse

Der lebendige Eindruck, den die Klagenden und Trauernden der schwarzfigurigen Vasenmalerei aufgrund ihrer Gestik hinterließen, setzt sich in der rotfigurigen fort; zusätzliche Farbaufträge in Weiß und Rot sowie größere Flächen innerhalb der Figuren, die mit Glanzton abgedeckt sind, unterstützen dies. Die Gestaltung der Figuren unterliegt den zeitgenössischen künstlerischen Konventionen, die sich der Kleidung, Frisur, Bewegung und auch der Gestik ablesen lassen. Die veränderte Maltechnik macht es möglich, Arm- und Handhaltungen weiter zu differenzieren und organischer zu gestalten, als es noch im Schwarzfigurigen möglich war. So entsteht wiederum der Eindruck einer großen Varietät an Gesten, die jedoch nicht über das bekannte Gesten- und Typenrepertoire hinausgeht; verschiedene Höhen und leicht verschobene Positionen von Armen und Händen führen vielmehr die Bandbreite der Einzelgesten vor Augen. Auch im Rotfigurigen gilt dies vor allem für die Frauenfiguren, und es läßt sich sowohl bei verschiedenen Malern als auch innerhalb der verschiedenen sepulkralen Bildthemen feststellen, welche sich typologisch ebenfalls werkstattübergreifend entsprechen. Schon mit den frühesten rotfigurigen Klagebildern ist eine Reduzierung der Personenanzahl verbunden. Prothesis-Bilder und Klagereihen sind weniger figurenreich, als sie es im Schwarzfigurigen waren. Die Szenen mit dem Besuch am Grab bleiben bei der

⁶ Wie für das Sf., ist auch für das Rf. festzuhalten, daß weitere Lutrophoren bekannt sind, die jedoch bisher nicht mit Abb. publiziert sind. Manche der Gefäße in alten Listen lassen sich heute nicht mehr identifizieren.

⁷ Nicht bestimmen läßt sich der thematische Zusammenhang auf **R401-R409. R411-R414**.

⁸ Vgl. dazu Kap. VII.

⁹ Eine bisher einzigartige Vergesellschaftung; vgl. dazu die wgr. Lekythen **W117** mit Prothesis und Grabstele sowie **W103** und **W112** mit großen Lekythen im Hintergrund der Prothesis.

Zweifigurigkeit, eine Komposition, die auf den weißgrundigen Grabgefäßen die bestimmende sein wird¹⁰.

1. Vorbemerkungen

a) Geschlechtsbestimmung und Kleidung

Auch im Rotfiguren ist die Unterscheidung zwischen weiblichen und männlichen Figuren durch Anatomie sowie Kleidung und Attribute durchgeführt. Die wenigen Kinder entsprechen in ihrem Erscheinungsbild den Erwachsenen. Die Kleidung der Frauen besteht fast ausschließlich aus Chiton und verschieden drapiertem Mantel, die beide sehr faltenreich sind. Selten tragen sie nur einen Chiton (**R407. R408. R411*. R414**) oder einen Peplos (**R103*. R106. R112*. R113?. R115. R403***); schleppende Untergewänder treten kaum noch auf. Gelegentlich deutete man durch Stoffbereiche, die mit Glanzton überzogen wurden, farbige oder dunkle Kleidung an (Mantel **R109. R115**; Chiton **R106**; Peplos **R112***)¹¹. Die Kleidung der Männer besteht wiederum bei fast allen aus dem waden- bis knöchellangen Mantel, der die rechte Schulter, manchmal auch den Oberkörper teilweise freiläßt; der linke Arm bleibt verhüllt; ein Knabe trägt einen langen dunklen Mantel (**R112**). Von diesem Bild weicht ein einzelner Jüngling in Reisekleidung ab (**R302***): sein Mantel ist kurz, im Nacken hängt ihm ein Hut, ein Schwert an der linken Seite, links trägt er zwei Speere¹². Die Reiter tragen wie im Schwarzfigurigen eine eigene Bekleidung, die aus einem kurzem Chiton, dem thrakischen Kurzmantel sowie der charakteristischen Mütze besteht (**R101. R103*. R114**), auf **R103** tragen sie auch Stiefel. Damit entsprechen alle weiblichen und männlichen Figuren den zeitgenössischen Darstellungskonventionen¹³.

b) Altersbestimmung und Frisur

Fast alle der klagenden und trauernden Figuren sind auch im Rotfigurigen nicht durch physiognomische Altersmerkmale gekennzeichnet. Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt die Frau am Kopfende der Kline (2a) auf der Lutrophore **R103*** dar. Sie ist durch das Hervortreten des Jochbeins und die schlaffe Haut unter ihrem Kinn als alte Frau gekennzeichnet. Zwischen den erwachsenen Personen einer Szenen sind die Größenunterschiede nur minimal¹⁴, so daß deutlich kleinere Figuren trotz fehlender kindlicher

¹⁰ Vgl. dazu Kap. VII.

¹¹ Zur Farbe der Kleidung vgl. das Kap. II zu den Quellen.

¹² Vgl. den Gerüsteten auf **R301**.

¹³ Vgl. zum Wandel der Athenischen Männerkleidung im 5. Jh. v.Chr. A.G. Geddes, Rags and Riches. The Costume of Athenian Men in the Fifth Century, *CIQ N.S.* 37, 1987, 307-331.

¹⁴ Die Figuren unterhalb der Henkel wurden manchmal etwas kleiner dargestellt (Frauen **R104. R108. R111**; Männer **R103. R108. R110**).

Proportionen als Kinder zu interpretieren sind (Mädchen **R101. R109 (2)**)¹⁵. Im Gegensatz zum Schwarzfigurigen tragen die weiblichen Figuren der Sepulkralbilder keinerlei Schmuck, und auch Haarbinden sind nur zweimal dargestellt (**R411*. R414**). Keine der Frauen ist durch eine besondere Musterung der Kleidung hervorgehoben; vielmehr ist ihre Kleidung regelmäßig mit Borten verziert, die sich vor allem am Mantel- und Untergewandsaum, seltener am Halsausschnitt und an der Mittelborte befinden. Das Herabbeugen zum Toten kennzeichnet nicht zwingend ein hohes Alter.

Die weitaus üblichste Frisur der klagenden und trauernden weiblichen Figuren ist im Rotfigurigen das kurze Haar, es ist kinn- bzw. nackenlang. Hin und wieder treten im selben Bild bzw. auf demselben Gefäß verschiedene Haarlängen auf (**R101. R103*. R107. R108. R111?. R113*. R414**)¹⁶. Bei der Frau am Kopfende der Kline auf der Lutrophore **R103** (Position 2a) wurde mittels variiertes Dichte und Konsistenz des Tonschlickerauftrags vermutlich helleres oder lichter Haar dieser älteren Person dargestellt. Das zweimal für das Haar verwendete Weiß (**R106. R112**) sowie die Angabe der Jochbeinlinie und der schlaffen Haut unter dem Kinn auf **R103**¹⁷ sind die einzigen sicheren äußerlichen Alterskennzeichen der Frauen; die anderen sind nach wie vor ‚alterslos‘ wiedergegeben. Die losen Haarsträhnen, wie sie den schwarzfigurigen Frauen vor den Ohren, von den Schläfen, der Stirn und im Nacken herabzuhängen pflegen, fehlen bei den rotfigurigen klagenden und trauernden weiblichen Figuren nahezu völlig. Die einzige Frau mit solchen Strähnen hinter dem Gesicht trägt, im Gegensatz zum Schwarzfigurigen, kurzes Haar (**R410***). Einige Frauen klagen mit aufgelöstem langen Haar, das in Strähnen herabfällt (**R103. R107. R108. R411***).

Die Männer werden durch verschiedene Haartrachten wieder nach Jünglingen, Bärtigen und Greisen unterschieden. Die Vielfalt von Haar- und Bartfarbe, die bei den reifen Männern im Schwarzfigurigen begegnete, ist im Rotfigurigen nicht mehr vorhanden. Lediglich Haupt- und Barthaar der alten Männer werden durch aufgelegtes Weiß charakterisiert. Zwei der Greise und zwei Bärtige halten zudem einen Stock (**R112. R117 (2). R301**), die drei letztgenannten stützen sich darauf.

c) Perspektive und Bewegung

Wie in den anderen rotfigurigen Vasenbildern sind die Frauen und Mädchen der Sepulkralbilder sowohl im Profil, in Dreiviertelansicht sowie mit dem Oberkörper *en face*

¹⁵ Kleinkinder, die von Erwachsenen gehalten werden, wurden im Rf. nicht dargestellt.

¹⁶ Vgl. auch die Frau auf **R307**, die ihre Haare hochgebunden trägt.

¹⁷ Die drei gebogenen Linien unter dem Kinn dieser Frau könnten sowohl Falten als auch Tätowierungen sein. Für Pfisterer-Haas 1989, 27 ist ihre Interpretation nicht entscheidend, sie betrachtet „das hängende Inkarnat unter dem Kinn“ als Alterskennzeichen.

dargestellt¹⁸. Sich umwendende Frauen wurden nur noch selten wiedergegeben (**R104***. **R111**. **R113***. **R114**). Bei allen diesen Körperhaltungen ist der leicht geneigte Kopf wiederum ein feststehendes Merkmal; jetzt entsteht allerdings der Eindruck, als sei diese Neigung hier eher beabsichtigt als bei den Figuren der schwarzfigurigen Vasenmalerei, denn es gibt nun auch völlig gerade stehende Frauen im selben Bild mit solchen, die den Kopf leicht oder stärker neigen. Diese absichtliche Unterscheidung gilt vor allem für die späten Beispiele, die frühen stehen in der Tradition der spätarchaischen schwarzfigurigen Figurengestaltung. Die männlichen Figuren sind wie im Schwarzfigurigen ausnahmslos im Profil gezeigt.

Eine Vorwärtsbewegung ist bei den rotfigurigen Frauenfiguren kaum dargestellt worden, ihre Gewänder scheinen dann aber dieser Bewegung zu folgen (Hals **R111**; Körper **R104**. **R112**. **R114 (2)**). Die meisten stehen ruhig im Bild, ebenso die Mädchen; bei vielen Figuren sind die Füße allerdings nicht erhalten. Ebenfalls selten beugen die Frauen ihren Oberkörper leicht nach vorn (1a: **R108**. **R115**. **R116**; 2a: **R103**. **R106**. **R113**. **R115**. **R116**), im Schwarzfigurigen war dies häufiger und sogar noch tiefer zu finden. Dagegen bewegt sich das Gros der männlichen Figuren mit einem leichten Vorwärtsschritt, doch stehen sie vielfach ebenfalls ruhig da.

2. Prothesis

Rotfigurige Aufbahrungsbilder sind seltener überliefert als schwarzfigurige und spätgeometrische, doch bleiben sie auch in dieser Epoche dominierend (**R101-R119**. **R410**¹⁹). Besonders zahlreich sind die Vertreter des 1. und 3. Viertels des 5. Jhs. v.Chr. Die Komposition der untersuchten 20 Beispiele, die sich mit einer Ausnahme auf Lutrophoren befinden (**R117** Kalpis), folgen dem Schema, das seit dem Spätgeometrischen festgelegt ist, es sind jedoch jeweils weniger Figuren abgebildet als in den schwarzfigurigen Prothesis-Darstellungen.

Fast alle Anwesenden stehen, Sitzende und Kniende wurden selten dargestellt²⁰. Die Grenze bilden auch hier die Gefäßseiten bzw. die Henkel, und die Szenen beider Seiten bilden meist eine in sich geschlossene ikonographische Einheit. Gelegentlich sind sie aber auch auf die Prothesis-Seite bezogen, indem die Figuren auf sie ausgerichtet sind.

¹⁸ Bei drei Frauen ist ein Fuß in Vorderansicht gezeigt, wie es bei Figuren zeitgleicher und späterer Vasenbilder anderer Themen häufig vorkommt (**R108**. **R112 (2)**). Die Mädchen befinden sich ausschließlich in Prothesis-Szenen (**R101**. **R109 (2)**).

¹⁹ Auf **S407** ist zwar nichts vom aufgebahrten Toten oder seiner Kline erhalten, Verteilung und Ausrichtung der Figuren lassen eine solche Szene jedoch mit Sicherheit rekonstruieren. Die Lutrophore selbst fällt durch die Eiform ihres Körpers aus dem allgemeinen Rahmen. Vgl. die Lutrophorenfrgte. **R404**, **R409** und **R411**, die vermutlich ebenfalls zu Prothesis-Darstellungen gehörten.

²⁰ Diese Körperhaltungen nehmen ausschließlich Frauen ein: sitzend **R411**, kniend **R105**. **R106**. **R410**, zu diesen s.u. B 2 c) und d).

a) Der aufgebahrte Leichnam

Der aufgebahrte Leichnam bildet in den rotfigurigen Prothesis-Bildern wiederum den kompositorischen Mittelpunkt. Seine Füße weisen in allen Darstellungen nach links, der Körper wird im Profil, das Auge geschlossen gezeigt²¹. Er ist immer bedeckt bzw. in das Leichentuch eingehüllt; seine Füße bleiben selten (**R112***), sein Kopf jedoch immer frei. Gelegentlich tragen tote Männer einen Kranz (**R109. R112. R114**) oder eine Tānie (**R106?. R116. R118**), tote Frauen ein Diadem (**R103*. R107**) bzw. eine Haarbinde (**R117**). Die Kinnbinde ist auch im 5. Jh. ein übliches Detail (**R103. R107. R114. R118. R119**)²². Manchmal liegen Tānien über dem bedeckten Körper, häufig hängt das Bahrtuch, auf dem der Tote liegt, von der Kline herab.

b) Stehende Figuren

Szenenaufbau

Der Tote ist in allen Szenen von Figuren umstanden (Positionen 1, 2, 3a)²³, deren Darstellung jetzt mehr Raum zur Verfügung steht als im Schwarzfigurigen. Gleichzeitig ist vom Aufgebahrten mehr zu sehen als in den älteren Bildern²⁴. Die Umstehenden sind auch im Rotfigurigen nahezu ausschließlich Frauen. Nur drei Szenen zeigen Männer, in allen Fällen Greise an der Bahre bzw. in ihrem nahen Umkreis (2a **R112***. 3b **R113***. 3b? **R410***)²⁵; männlichen Figuren sind dagegen wieder die Rückseiten der Lutrophoren vorbehalten, nur selten befinden sich hier Frauen (**R112. R115**)²⁶.

Die rotfigurigen Prothesis-Szenen sind nach der Anzahl der dargestellten Personen weniger ausführlich als die schwarzfigurigen, jetzt variiert auch ihre Zahl an den einzelnen Bildpositionen kaum. In jedem Bild sind fast alle Hauptpositionen besetzt: vor dem Gesicht

²¹ Auf **R104** wirkt es halb geöffnet.

²² Zur Kinnbinde vgl. P. Wolters, Ein griechischer Bestattungsbrauch, AM 21, 1896, 367-371; F. Poulsen, Die Dipylongräber und die Dipylonvasen (1905) 38f.; J. Wiesner, Grab und Jenseits. Untersuchungen im ägäischen Raum zur Bronze- und frühen Eisenzeit (2000 - 1000 v.Chr.) (1938) 118. 185; Ohly 1953, 68ff.; A. von Salis, Antiker Bestattungsbrauch, MusHelv 14, 1957, 89f.; Ker. V 1, 22 mit Anm. 54; Andronikos 1968, 41ff.; Mommsen 1997, 19 mit Anm. 138. Vgl. dazu auch im Sf., Kap. V. - s. den rf. Kelchkrater New York, MMA 08.258.21, Nekyia-M., Vermeule 1979, 15 Abb. 8b: eine Frau kommt mit Kinnbinde im Hades an.

²³ Nur auf **R103, R116** und **R117** stehen die Figuren ausschließlich vor der Kline. Zu den Positionen innerhalb der Prothesis-Szenen vgl. ausführlich in der Einführung, Kap. I, sowie **Taf. II**.

²⁴ Diese Tendenz verstärkt sich im Wgr. noch mehr, vgl. dazu Kap. VII.

²⁵ Derjenige auf **R113** ist überhaupt die einzige Figur, die in den untersuchten rf. Bildern bei der Prothesis die Position 3b besetzt. Auf **R116** befindet sich jeweils ein Bärtiger unter den senkrechten Henkeln; diese Figuren sind jedoch nur bedingt zu den Bereichen 2b bzw. 3b zu rechnen, da sie aufgrund ihrer Position nicht im Blickfeld der VS liegen. - Zu diesem Verhältnis zwischen anwesenden Frauen und Männern vgl. auch im Sf., Kap. V.

²⁶ Dazu s.u. B 4 a). Vgl. dazu auch Kap. V. Das Übergreifen dieser ikonographisch festgelegten Männerfiguren in die Prothesis-Szene, das im Sf. mehrfach vorkommt (Kap. V B 5 b), ist im Rf. nicht zu finden; der erste der Männer, die sich auf **R108** an das Kopfende anschließen, befindet sich schon unterhalb des rechten Lutrophorenhenkels, vgl. **R117**.

des Toten (1a) sowie direkt am Kopf- (2a)²⁷ und am Fußende der Kline (3a)²⁸. Hier befinden sich jetzt nur Einzelfiguren, im Schwarzfigurigen waren es gelegentlich zwei. Ebenso stehen in fast jedem rotfigurigen Aufbahrungsbild Figuren an den Langseiten der Kline (1b)²⁹, an den Klinenenden schließen sie sich dagegen fast nie an (2b, 3b)³⁰.

In zwei der 20 Prothesis-Szenen wurden Mädchen dargestellt (**R101. R109 (2)**)³¹, Knaben lassen sich nicht nachweisen. Sie befinden sich wie im Schwarzfigurigen im Vordergrund der Szene und nehmen hier dieselben dieselben Bildpositionen ein (4a **R109**; 4c **R101. R109**). Die einzige bekannte Sitzende muß sich, wie die drei knienden Frauen **R105*. R106*. R410***³², ebenfalls in der vorderen Bildebene befunden haben (**R411***)³³; neu gegenüber den archaischen sitzenden Figuren ist, daß sie eine der stehenden Klagenden großflächig verdeckt, während jene ihren eigenen Platz im Bild erhielten³⁴.

Allgemeine Erscheinungsform

Sowohl die verschiedenen Körperperspektiven als auch die Gestaltung der Kleidung der weiblichen Figuren entsprechen den malerischen Konventionen der rotfigurigen Vasenmalerei. Wie im Schwarzfigurigen, so gibt es auch jetzt sich umwendende Frauen, die aus anderen zeitgleichen Vasenbildern in dieser Form bekannt nicht sind; es sind vergleichsweise wenige und kommen nur in den älteren rotfigurigen Prothesis-Szenen vor. Sie befinden sich in nächster Nähe zum Gesicht des Toten (1a **R111. 1b R104*. R113*. 2b R114**). Mit beiden Händen berühren sie ihren Kopf und sind, da fast alle auch im Oberkörper *en face*

²⁷ Diese Position ist nur einmal nicht besetzt (**R108**). Hier nähern sich von rechts Männer, die ikonographisch zu den Reihen auf den Rückseiten gehören; der erste befindet sich jedoch schon unterhalb des Henkelansatzes. Zu den an die Prothesis anschließenden Klagereihen s.u. B 4 a).

²⁸ Auch diese Position ist einmal nicht besetzt (**R110**). Die erhaltene Frau befindet sich noch im Bereich 1b, da die seitliche Kante ihres Gewandes nur knapp hinter dem Klinenende hervorschaut. Der erste der anschließenden Männer befindet sich bereits unterhalb des Henkels.

²⁹ Im Rf. befinden sich in diesem Bereich im Gegensatz zum Sf. immer Figuren, allerdings besetzen die Frauen auf **R116** und **R117** auch gleichzeitig 1a.

³⁰ Auf die Figur direkt am Kopfende (2a) folgen in keiner der untersuchten Prothesis-Darstellungen Figuren, so daß die Position 2b nicht besetzt ist. Die Figuren auf 2a befanden sich vielmehr immer ganz rechts am Bildrand unmittelbar neben oder unterhalb des Henkels, so daß hinter ihnen die Darstellung der Rückseite beginnt. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zum Großteil der sf. Aufbahrungsbilder. In einem Fall bleibt die Zuordnung einer Figur allerdings unsicher (**R410**). Hier befindet sich hinter der Frau an 2a ein Greis. Da auf diesem Gefäß keine Henkelspuren erhalten sind, läßt sich nicht sagen, ob dieser Mann schon zur Rückseite gehört oder die Position 2b einnimmt. Ebenso ist der Bereich im Anschluß an das Fußende nur in einer Prothesis-Szene mit Sicherheit besetzt (**R113**), da auch mit der Figur direkt an diesem Klinenende (3a) das Ende der Bildfläche erreicht ist (vgl. auch **R108**, hier befindet sich die Frau bereits teilweise unterhalb des Henkels und teilweise auf der anderen Gefäßseite).

³¹ Diejenige auf **R109** ließe sich möglicherweise auch als kleinere Frau deuten. Aufgrund der Proportionen steht hinter der Knienden auf **R105** vermutlich eine Mädchenfigur. Ihr Mantel hüllte sie weitgehend ein, eine Hand hatte das Kind vermutlich unter dem Mantel erhoben. Auf dem Frgt. **R411** sind möglicherweise die Reste eines weiteren Mädchens erhalten, es könnte sich vor der Sitzenden befunden haben (vgl. die Bekleidungsreste am rechten unteren Fragmentrand).

³² Zu den Knienden s.u. B 2 d).

³³ Sie war möglicherweise im Bereich 1b dargestellt, aufgrund eines Vergleichs mit den sf. Prothesis-Bildern könnte sie aber auch zu 3b gehört haben.

³⁴ Vgl. Kap. V. Zu den rf. Sitzenden s.u. B 2 d), zu den rf. Knienden s.u. B 2 d).

dargestellt wurden, den schwarzfigurigen weiblichen Figuren mit dieser Ikonographie vergleichbar. Die männlichen Figuren entsprechen mit ihrer Darstellung im Profil und dem kanonischen Mantel ebenfalls vollständig den Regeln der zeitgenössischen Vasenmalerei. Der Greis, von dem die Füße erhalten sind, steht ruhig am Kopfende der Kline (2a **R112**), für denjenigen auf **R113** (3b) ist dies ebenfalls anzunehmen; für den Greis auf **R410*** (2b o. bereits RS) ließe sich auch eine Schrittstellung annehmen (vgl. **R104** sowie **R108**).

Bemerkenswert ist, daß sich keine der Figuren an der Bahre mit einem großen Schritt auf den Toten zubewegt³⁵ oder sich ihm so intensiv zuwendet, wie es vielfach im Schwarzfigurigen der Fall war: dort beugten sich die Frauen oft tief zum Toten herab und umarmten ihn sogar³⁶. Körperliche Zuwendung erfahren die Verstorbenen im Rotfigurigen nur durch eine *leichte* Beugung des Oberkörpers (1a **R108. R115. R116**; 2a **R103*. R106*. R113*. R115. R116. R410***)³⁷. Die geneigten Köpfe, die nicht Ausdruck künstlerischer Konvention, sondern inhaltlich zu deuten und als tatsächliche Zuwendung aufzufassen sind, lassen sich dagegen auch in den rotfigurigen Prothesis-Szenen im unmittelbaren Klinenumfeld feststellen (1a **R103*. R104*. R107. R108. R112*. R113*. R114. R115. R410***; 1b **R103*. R104***; 2a **R103*. R104*. R106*. R410***; 3a **R112***). Aus diesem Befund ergibt sich, daß die Frauen am Kopfende der Bahre (2a) einen intensiveren Kontakt zum Verstorbenen herstellen als diejenigen vor dem Gesicht des Toten (1a); im Schwarzfigurigen war dies umgekehrt.

Die bestimmende Haartracht der weiblichen Figuren bei der Prothesis ist die Kurzhaarfrisur, ein Motiv, daß außerhalb der Sepulkralbilder keine derart große Bedeutung hat. Das Haar ist durch einzelne feine Striche offenbar als strähnig oder fransig angegeben; dies scheint einer Konvention zu entsprechen, mit der wirres Haupthaar dargestellt wurde, denn diese Charakterisierung führten verschiedene Maler durch. Bei zwei Frauen ist das kurze Haar mit weiß (1a **R112***; 2a **R106***), bei einer durch verdünnten Tonschlicker heller angegeben (2a **R103***). Langes Haar wird selten dargestellt (1a **R103*. R107. R108**; 2a **R113***)³⁸. Diejenigen vor dem Gesicht des Toten haben ihr Haar aufgelöst, und es umspielt in Strähnen ihr Gesicht (1a, ebenso **R411***)³⁹; ansonsten fehlen die aus dem Schwarzfigurigen bekannten losen Haasträhnen, die den Frisuren ein wirres Aussehen verleihen und vermutlich auf das Raufen der Haare verweisen. Es entsteht also ein umgekehrtes Verhältnis der Frisuren, als es im

³⁵ Einen kleinen Schritt scheint die Frau am Kopfende der Kline (2a) auf **R104** in Richtung der Bahre zu machen, ihr vorderer Fuß ist jedoch nicht explizit dargestellt, sondern er befindet sich hinter dem Sockel des Klinenbeins.

³⁶ Vgl. dazu Kap. V. Vgl. aber die Frauen an 1a auf **R104** und **R113**, die mit ihren Händen den Kopf des Toten umfassen (A/A, sie beugen sich dabei jedoch nicht herab), vgl. auch **R116**.

³⁷ Einen solchen Eindruck erwecken drei Frauen aufgrund ihrer Kopfeigung (1a **R103. R112. R113**). Bei der Frau an 2a auf **R115** wird diese Beugung durch den gebogenen Rücken betont. Die Frau auf **R104** neigt den Kopf sehr tief, so daß der Eindruck entsteht, sie beuge auch den Oberkörper nach vorn.

³⁸ Die anderen Frauen dieser vier Prothesis-Szenen tragen kurzes Haar.

Schwarzfigurigen bestand: dort war die Langhaarfrisur die dominierende. Bei den Frisuren der Männer gibt es keinerlei Unterschiede zu denen in nicht-sepulkralen Vasenbildern, man charakterisierte alle drei Greise durch weißes Haar und weißen Bart (**R112***, **R113***, **R410***)⁴⁰.

Details wie Schmuck oder ein geöffneter Mund lassen sich bei den Figuren, die die Totenbahre umstehen, kaum nachweisen⁴¹. Außergewöhnlich ist jedoch die Ikonographie zweier Figuren. So ist der Greis auf der Lutrophore **R112** der einzige Mann, der seinen Mund geöffnet hat, als ob er etwas kundzutun hätte, und dabei rinnen ihm Tränen aus dem Auge. Bei den Frauen ist es die Kniende auf **R105**⁴².

Damit ergeben sich für die Frauen vielfältige Darstellungsmöglichkeiten. Das Erscheinungsbild der drei Männer ist, soweit es erhalten ist, stereotyp. Die Gestik der Figuren weist in dieselbe Richtung.

Die Gestik der Stehenden

Die Ikonographie der stehenden Figuren innerhalb der rotfigurigen Prothesis-Bilder entspricht derjenigen in den schwarzfigurigen weitgehend; die große Vielfalt der dort vorgeführten Einzelgesten und Gesten-Kombinationen wiederholt sich allerdings nicht. Man verwendete insgesamt zehn Figurentypen, von denen drei an allen bzw. nahezu allen Bildpositionen dargestellt wurden und die bereits in den schwarzfigurigen Prothesis-Bildern die dominierenden Gesten-Typen waren⁴³. Neben ihnen hat die intensive Zuwendung zum Toten, die mit beiden Händen geschieht, eine große Bedeutung⁴⁴. Die verbleibenden sechs Klage Typen wurden nur in wenigen oder einer einzelnen Aufbahrungsszene benutzt und bleiben hier auch manchmal auf eine Position beschränkt; zwei dieser Kombinationen treten im Rotfigurigen neu auf⁴⁵. Damit wurden sowohl die vier Hauptkombinationen als auch die anderen sechs weniger verwendeten Gesten-Typen diachron von verschiedenen Vasenmalern dargestellt, so daß zwischen ca. 480 bis um 440 v.Chr. eine Kontinuität in ihrer Darstellung entsteht. Ihre Verteilung im Bild ist wie im Schwarzfigurigen vom Inhalt der einzelnen Handlungen, die die Frauen ausführen, abhängig. Die direkte Zuwendung durch Berührung erfolgt nahezu ausschließlich im Bereich des Kopfes des Aufgebahrten (Positionen 1a, 2a), sehr selten am Fußende der Kline (3a), und sie ist weit weniger intensiv als im Schwarzfigurigen. Die indirekte Kontaktaufnahme durch leichtes Herabbeugen oder das

³⁹ Die Frau an 2a trägt offensichtlich einen Zopf, der über ihren Rücken herabfällt.

⁴⁰ Zu den Bärtigen auf **R116** fehlen Angaben und Abb.

⁴¹ Geöffneter Mund: **R101** (1b/3a), Kniende **R105**; Mann **R112** (2a).

⁴² Zu den Knienden s.u. B 2 d).

⁴³ A/D, C/D, D/D.

⁴⁴ A/A.

⁴⁵ B/D, D/F, E/E, F/F; neu C/F, I/I.

Neigen des Kopfes zum Toten hin geschieht jedoch im ganzen Klinenumfeld⁴⁶. Das Abnehmen der Intensität des Kontaktes mit dem Abstand zum Toten hat in den rotfigurigen Prothesis-Darstellungen kaum Relevanz, da die Frauen ihn einerseits eng umstehen, andererseits gehen die Bilder nicht über die erste Figur an den Klinenenden hinaus. Stellen mehrere Frauenfiguren einen Kontakt zum Toten her, entsteht der intensivste jetzt am *Kopfende* der Kline (2a)⁴⁷. Auffällig ist, neben der sehr geringen Zahl der Kinderdarstellungen, daß es keine Frauen mit Kleinkindern in den Szenen gibt. Dafür finden Frauen mit verschiedenen Gegenständen aus dem Totenkult Eingang in die Prothesis-Szenen: sie tragen kleinere Gefäße wie Lekythen und Alabastra sowie Tänien in ihren Händen (**R112***, **R115 (3)**)⁴⁸. Außer diesen Frauen finden sich in den Aufbahrungsbildern keine, die nicht an der Klage um die Aufgebahrten beteiligt wären⁴⁹.

Zwei der drei Mädchenfiguren⁵⁰ schlagen sich mit beiden Händen den Kopf und zeigen damit die Gestik, die sich bei den Frauen am häufigsten nachweisen läßt (D/D); sie befinden sich dabei sowohl beim Kopf des Toten (4a) als auch am Klinenende (4c, **R109**). Das dritte Mädchen stand wahrscheinlich ebenfalls am Fußende der Bahre (4c, **R101**). Obwohl seine Gesten, das Schlagen des Kopfes (D) und das Raufen der Haare (E) in den rotfigurigen Prothesis-Szenen auch bei den stehenden Frauen dargestellt wurden, ist deren Kombination nur von ihm bekannt; da sie bei den Frauen im Schwarzfigurigen häufig verwendet wurde und die Lutrophore **R101** um 480/470 v.Chr. entstand, nutzte man diese Gestik im späteren 5. Jh. also nicht mehr zur Verbildlichung der Totenklage⁵¹. Diesen zwei Vasenbildern läßt sich leider nicht ablesen, ob im 5. Jh. v.Chr. ein bestimmter Figurentypus mit den Mädchen verbunden war und ob es eine Möglichkeit ihrer Benennung gibt; auf **R101** ist vom Toten nichts erhalten, auf **R109** ist ein Jüngling aufgebahrt.

⁴⁶ Kontakt zum Toten entsteht wiederum durch körperliche Nähe und Berührungen. Beim leichten Herabbeugen des Oberkörpers oder beim Neigen des Kopfes in Richtung des Toten müssen die Arme nicht zum Toten ausgestreckt sein oder ihn berühren. Mit diesen Gesten allein kann ebenfalls die Verbindung zum Toten ausgedrückt sein. Diese beiden Gesten zeigen sowohl Frauen, die sich vorbeugen oder den Kopf neigen, als auch solche, die dies nicht tun; auch im Rf. sind also die einzelnen Gesten nicht mit der Körperhaltung verbunden, sondern von ihr unabhängig.

⁴⁷ Im Sf. dagegen vor dem Gesicht des Toten (1a).

⁴⁸ Vgl. hierzu die Halsbilder der rf. Lutrophoren B 3.

⁴⁹ Vgl. hierzu aber die Halsbilder der rf. Lutrophoren B 3, denn hier gibt es verhüllte Frauen, die nicht gestikulieren (z.B. **R109**).

⁵⁰ Möglicherweise ist eine vierte auf dem Lutrophorenfrgt. **R411** zu fassen. An der rechten unteren Ecke des Frgts. ist ein drapierter Stoffrest erhalten, dessen linke Abschlußlinie recht steil verläuft und an die Rückenlinie einer eingehüllten kleineren Figur denken läßt. Im CVA Prag (1) 44 Text zu Taf. 35,6 wird dieser Bereich für die Füße des Toten gehalten.

⁵¹ Vgl. die Ikonographie der linken Hand, die das Mädchen um die linke Kopfseite herumlegt, so daß die Finger am Hinterkopf zu sehen sind (D); dieses Handgestaltungsmotiv begegnete nur in den spätsf. Klagebildern. Zudem entstand das einzige Prothesis-Bild, in dem sich Frauen die Haare raufen (E), ebenfalls bereits um 460: **R103**.

In zwei der untersuchten 20 rotfigurigen Prothesis-Bilder sind Männer dargestellt, in beiden Fällen sind es Greise. Derjenige auf **R112*** steht an der prominenten Bildposition am Kopfende der Kline (2a). Wie die Männer der schwarzfigurigen Aufbahrungsszenen berührt er mit seiner Rechten den Kopf (D), in der gesenkten Linken hält er einen Stab; jene hatten jedoch einen größeren Abstand zum Toten. Insgesamt wirkt die Figur leicht gekrümmt, ihr Mund ist geöffnet. Ein Motiv unterscheidet den Alten von allen anderen klagenden Figuren der griechischen Sepulkralbilder: aus seinem Auge rinnen Tränen. Der zweite Greis befindet sich am Fußende der Kline und hat damit eine ähnlich entfernte Position wie die schwarzfigurigen Männerfiguren (3b, **R113***). Seine Gestik ist jedoch eine völlig andere, denn er berührt mit seiner geschlossenen Rechten sein Gesicht; diese Trauergeste wiederholt sich bei keinem Mann der rotfigurigen Sepulkralbilder⁵². Ein dritter Greis könnte ebenfalls zur Prothesis gehören, doch läßt sich seine Position nicht mit Sicherheit bestimmen, da auf dem Fragment dieser Lutrophore keine Spuren vom Henkelansatz zu erkennen sind⁵³. Der ausgestreckte Arm, der sich über dem Hinterkopf der Frau am Kopfende der Kline (2a) befindet und diesen zu berühren scheint, gehört wahrscheinlich zu ihm (C)⁵⁴ und weist ihn der typischen Ikonographie der Männer zu, wie sie auch auf den Rückseiten der rotfigurigen Lutrophoren dargestellt wurden⁵⁵. Da es sich bei den beiden erstgenannten Figuren um alte Personen handelt, wäre es möglich, sie als ältere Verwandte der aufgebahrten Jünglinge oder in anderer Weise mit ihnen Verbundene zu interpretieren. Für den Greis auf **R410*** könnte dies ebenfalls gelten (vom Toten ist hier nichts erhalten), da sich ansonsten an die Prothesis nur klagende Jünglinge oder Bärtige, jedoch keine Greise anschließen⁵⁶; hierin besteht ein wesentlicher Unterschied zu den schwarzfigurigen Gefäßen mit Prothesis-Darstellung. Zu denken ist an die Väter und auch an die Pädagogen, die im Laufe des 5. Jhs. v.Chr. mit der

⁵² Durch seinen geneigten Kopf wirkt die Geste wie ein Aufstützen des Hauptes (vgl. bereits im Sf., z.B. die Sitzenden auf der RS von **S101**). Zu denjenigen bei der Prothesis im Folg. B 2 e).

⁵³ Position 2b oder bereits RS. Das Gefäß fällt zudem durch seinen gerundeten Körper auf. In den Publikationen wurde es als Lutrophore bezeichnet, doch ließe sich aufgrund der Formgebung ebenso an einen Phormiskos denken. Angaben zur Größe des Frgts. fehlen, nach Merlin 1937, 185 gehörte es zu einem großen Gefäß.

⁵⁴ So auch Merlin 1937, 187, er strecke den Arm weit nach vorn. Vgl. zur Gestalt die Hand auf der RS von **R120**, die die Zügel des Pferdes hält, die Hand auf dem Frgt. **R110** ganz links sowie diejenige auf dem Frgt. c von **R118**. Vgl. auch die Hände der beiden Jünglinge auf dem Frgt. **R409**. Dennoch kann die Zugehörigkeit zur Frau selbst nicht ausgeschlossen werden; vielleicht hilft der Armrest an der Fragmentspitze weiter.

⁵⁵ Wie im Sf., so schließen sich die klagenden Männer in zwei Prothesis-Bildern direkt an das Kopf- bzw. Fußende an (**R108**, **R110**). Anzufügen ist hier auch das Lutrophorenfrgt. **R409**, auf dem sicher ebenfalls eine Prothesis dargestellt war. Diese Männer entsprechen in ihrer Ikonographie exakt den Männern der RS (x1/C), und sie befinden sich auf den beiden vollständigen Lutrophoren auch unterhalb der Henkel, so daß sie auch räumlich mit den Rückseiten verbunden sind. Zu den an die Prothesis anschließenden Männerreihen s.u. B 4 a).

⁵⁶ Ein älterer Mann ist innerhalb der Reihe auf der RS von **R113** dargestellt, doch wurde er lediglich durch die Stirnglatze als solcher charakterisiert, nicht jedoch durch weißes Haar.

Erziehung männlicher Kinder ab einem gewissen Alter betraut wurden⁵⁷, vor allem da spätestens ab der Wende zum 5. Jh. auch Ammen in den Prothesis-Szenen faßbar sind⁵⁸. Für die Ammen ließen sich im Schwarzfigurigen einzelne Regelmäßigkeiten anführen, die diese Interpretation mancher Figuren rechtfertigte; den rotfigurigen Greisen sind solche jedoch nicht abzulesen, weder bezüglich der Bildposition noch der Gestik⁵⁹.

c) Sitzende Figuren

Innerhalb der erhaltenen rotfigurigen Prothesis-Bilder sind keine sitzenden Figuren dargestellt; damit ist dieses Motiv auch unterhalb der Henkel gänzlich weggefallen. Ein einziges Lutrophoren-Fragment, das vermutlich zu einer Prothesis gehörte⁶⁰, könnte den Kopf einer sitzenden Frau abbilden (**R411***)⁶¹. Ihr verhülltes Haupt ist nach vorn geneigt, der Blick zu Boden gerichtet. Beide Hände führt sie zum Gesicht, das von der Linken größtenteils abgedeckt wird. Mit dieser Ikonographie steht sie in der Tradition der schwarzfigurigen Trauernden⁶². Da man dem Fragment keine Hinweise auf die Bildposition dieser Frau entnehmen kann, sind Schlüsse auf ihre Identität vorerst unmöglich⁶³. Bemerkenswert ist jedoch, daß sie wahrscheinlich nicht, wie in es in den schwarzfigurigen Prothesis-Bildern fast immer der Fall war, im Randbereich der Szene bzw. unter einem Gefäßhenkel saß, denn räumlich hinter ihr steht eine Klagende.

d) Kniende Figuren

Im Rotfigurigen ist eine kniende Frau direkt nachweisbar (**R106***), für zwei gibt es Indizien, die diese Identifizierung nahelegen (**R105***, **R410***)⁶⁴; ihr Anteil an der Prothesis-Ikonographie

⁵⁷ Schulze 1998, 15. Th. Harten, Paidagogos. Der Pädagoge in der griechischen Kunst (1999). Nach den Quellen fehlten in der griechischen Gesellschaft wohl unfreie Kindererzieher zu keiner Zeit völlig; Schulze 1998, 14.

⁵⁸ Zu den Ammendarstellungen im Sf. vgl. Kap. V bei den Knienden der Prothesis-Szenen B 2 d), bei den Trauernden B 7 sowie in der Synthese D. s. auch im Folg. bei den Knienden B 2 d).

⁵⁹ In der Kleidung entsprechen sie, wie die Ammen im Sf., den anderen dargestellten Figuren. Zur alten Frau, die auf **R112** vor dem Gesicht des Toten steht (2a) und lediglich einen Peplos trägt, s.u. im Fazit B 2 f).

⁶⁰ CVA Prag (1) 44 Text zu Taf. 35,6, im drapierten Stoffrest an der rechten unteren Ecke des Frgts. sollen die Füße des Toten zu erkennen sein. Ebenso gut könnten sich die beiden Frauen vor der Totenbahre befinden, so daß rechts der Oberkörper des verhüllten Toten zu sehen ist; die Steigung in der Faltengebung des Leichentuches ist auch anderen Toten eigen, vgl. etwa **R118**, **R119**.

⁶¹ CVA ebd. für eine Kniende gehalten. Dies wäre aufgrund der Kopfhaltung nicht abwegig, vgl. die Kniende auf **R106**. Dagegen sprechen der verhüllte Kopf, die Trauergestik sowie das offenbar als hell oder weiß angegebene Haar, das unter einer Art Kappe hervorschaut. Zu den Trauernden des Sf. s. Kap. V B 7.

⁶² Zu den Trauernden s.u. Punkt e).

⁶³ Vgl. hier aber auch die trauernde Greisin auf dem Wandungsfrgt. einer Lutrophore **R413**; die Höhe am Gefäß wurde im CVA Tübingen (4) 26 zu Taf. 7,3 leider nicht angegeben; s.u. ausführlicher bei den Trauernden B 2 e).

⁶⁴ Der Kopf der Frau auf **R105** befindet sich sehr tief im Bild, dies läßt sich aufgrund der Klinenereste und der stehenden Figur erkennen. Die Ikonographie der sf. und rf. Prothesis-Bilder erlaubt auch auf **R410** nur die Rekonstruktion einer knienden Frau. Von ihr befindet sich nur die Hand auf Kopfhöhe der anderen Frauenfiguren; zwischen diesen ist kein Platz für einen weitere Figur. - Vgl. die Kniende auf der campanisch-

ist damit sehr hoch⁶⁵. Die drei Frauen befinden sich im Vordergrund des Bildes mittig vor der Totenbahre, wie es auch bei der Knienden auf **S137*** der Fall war. Diejenige auf **R106** trägt einen dunklen kurzärmeligen Chiton und kurzes Haar. Sie stützt sich auf beide Unterschenkel und die eingeschlagenen Zehen⁶⁶. Ihren Kopf neigt sie nach vorn, ihr Blick ist zu Boden gerichtet, der Rücken dabei gewölbt. Die Frau hat ihren Mund geöffnet. Mit ihrer Linken berührt sie ihren Kopf (D), mit ihrer Rechten tut sie dies ebenfalls, doch befindet sich die Hand dabei auf der abgewandten Gesichtsseite (I); diese Geste scheint hier verwendet worden zu sein, damit das Gesicht der Frau nicht verdeckt wird. Die beiden anderen Frauen gestikulieren heftiger (**R105. R410**). Erstgenannte streckt beide Arme schräg nach oben, so daß sie wie mit Schwung nach oben gerissen wirken (C/C). Dabei hat sie den Kopf in den Nacken geworfen und ihren Mund weit geöffnet, ihr kurzes Haar hängt fransig nach hinten und auf die Schultern herab. Auch die Frau auf **R410** muß ihren rechten Arm nach oben gestreckt haben, die Hand befindet sich zwischen der Frau vor dem Gesicht des Toten (1a) sowie derjenigen hinter ihr (1b)⁶⁷. Die Klagende auf **R105** weist neben ihrer Kopfhaltung und dem aufgerissenen Mund weitere ikonographische Besonderheiten auf: ihre Arme und ihr Gesicht wurden bemalt. Dieses trägt im Bereich des Kiefergelenkes mehrere parallel verlaufende Wellenlinien, während die Arme verschiedene Tiere und Strichgruppen zeigen. Diese Frau ist somit eindeutig mit derjenigen auf **S137** zu verbinden und als Thrakerin zu interpretieren⁶⁸. Hinweise auf ihre Kleidung sind nicht zu finden⁶⁹.

Die Darstellung kniender klagender Frauen wird also ab ca. 500 bis um 400 v.Chr. kontinuierlich fortgesetzt, denn auch die weißgrundigen Lekythen führen sie in den Bildern vom Grabbesuch zahlreich vor⁷⁰. Das schwarzfigurige **S137** und das rotfigurige Beispiel **R105** belegen Thrakerinnen in dieser Eigenschaft, die als die Ammen der Toten gedeutet werden können⁷¹; leider sind die ehemals aufgebahrten Verstorbenen und weitere Figuren nicht erhalten, so daß eine Aussage über das Alter der Anwesenden möglich wäre. Auch die Frau am Kopfende der Kline (2a) auf **R103** ist vielfach als thrakische Amme gedeutet worden. Sie unterscheidet sich von den beiden Knienden ikonographisch vollkommen, denn sie steht, beugt sich weit nach vorn und sorgt mit beiden Händen für die Tote; zudem hat sie physiognomische Alterskennzeichen. Ihre Kleidung ist einfacher gestaltet als die der anderen

rf. Lekythos in Adolphseck, Schloß Fasanerie 67, A.D.Trendall, The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily (1967) Taf. 95,8.

⁶⁵ Rf. 18 Protheseis:3 Knienden, sf. 71:1 (**S137**). Vgl. zur Bedeutung dieses Figurenmotivs auch bei den wgr. Besuchsbildern, Kap. VII.

⁶⁶ Diese Fußhaltung ist ein wesentliches Merkmal der Knienden auf den wgr. Lekythen, s. dazu Kap. VII.

⁶⁷ Merlin 1937, 187 hält sie für die Hand eines Kindes.

⁶⁸ Vgl. zur sf. Knienden auf **S137** Kap. V B 2 d). Zu den Thrakerinnen vgl. Zimmermann 1980.

⁶⁹ Es ließe sich ein Peplos vermuten, da unter ihrem rechten Arm ein Stück ihres Oberkörpers unbedeckt bleibt - vgl. die Frau an 1a auf **R112**.

⁷⁰ Vgl. dazu Kap. VII.

⁷¹ Vgl. dazu Kap. V B 2 d).

anwesenden Frauen: diese tragen Chiton und Mantel, sie dagegen trägt einen Peplos⁷². Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Szene auf **R106**, die neben der Knienden auch eine vorgebeugte Greisin am Kopfende der Kline (2a) aufweist. Diese Frau trägt keine Altersmerkmale im Gesicht, ihre Kleidung besteht wohl aus Chiton und Mantel. Auf diese Weise ergeben sich für die thrakische Amme zwei völlig verschiedene Motive, die offenbar nicht in jeder Darstellung mit demselben Sinn hinterlegt sein müssen, denn auf **R106** ist mit Sicherheit nur in einer der beiden Frauenfiguren die Amme dargestellt; beide begleiten die Aufbahrung eines Jünglings⁷³. Möchte man sie analog zu **R103*** auf die Greisin am Kopfende der Bahre übertragen, gilt sie dann wohl auch für die Frau an derselben Bildposition auf **R104***. Auch sie steht, hier in Chiton und Mantel, mit kummern Rücken und berührt mit einer Hand die Klinenaufgabe, die andere führt sie geschlossen an die Stirn⁷⁴. Alterskennzeichen trägt sie nicht, und sie begleitet die Prothesis eines Bärtigen. Sich derart um einen Toten sorgende Frauen fanden sich auch in den schwarzfigurigen Prothesis-Bildern, so daß man hier auf eine Kontinuität des Motivs schließen könnte⁷⁵. Für das Rotfigurige ergibt sich also, daß man durch einzelne ikonographische Merkmale offenbar nicht nur alte, sondern auch bestimmte wiedererkennbare Personen in den Prothesis-Szenen darstellte.

e) Trauernde

Die Anzahl der Trauernden nimmt im Verhältnis zum Schwarzfigurigen zu. Außerdem werden in diesem Motiv nicht mehr nur Frauen- (**R103 (3)*. R104*. R107. R112*. R115. R410*. R413***⁷⁶), sondern jetzt auch Männer dargestellt (Greis **R113**)⁷⁷. Die Geschlechter der aufgebahrten Toten halten sich hierbei die Waage, die Darstellungen selbst erstrecken sich über den gesamten Zeitraum der rotfigurigen Prothesis-Lutrophoren von ca. 480 bis um 440 v.Chr. Wie im Schwarzfigurigen handelt es sich jeweils nur um eine Figur pro Bild.

Die ikonographischen Merkmale der schwarzfigurigen Trauernden wiederholen sich im Rotfigurigen. Dominierend ist jetzt allerdings die Gestik, denn die Figuren führen ihre Hände, vor allem mit eingeschlagenen Fingern oder ganz geschlossen, an ihr Gesicht und berühren es an verschiedenen Stellen: an der Stirn, den Wangen, der Nase⁷⁸ und dem Kinn. Dabei decken

⁷² Ähnliches ließ sich auch im sf. Prothesis-Bild beobachten: die erhaltenen Frauenfiguren tragen über ihrem Untergewand ebenfalls einen Mantel, während die Kniende mit einem Chiton bekleidet ist.

⁷³ Aufgrund dessen ist eine Amme hier auch wohl nicht wiedergegeben: nach Schulze wurden zu dieser Zeit die Knaben den Ammen in einem bestimmten Alter entzogen und einem Pädagogen übergeben: Schulze 1998, 15.

⁷⁴ Vgl. zu dieser Gestik im Folg. bei den Trauernden.

⁷⁵ Vgl. dazu Kap. V B 2 e) sowie D.

⁷⁶ Dieses Lutrophorenfrgt. kann nicht sicher einer Prothesis-Darstellung zugeordnet werden, doch legt die motivische Parallele der Gestik diese Rekonstruktion nahe; denkbar wäre auch eine Grabszene.

⁷⁷ Zu den Trauernden auf dem Hals der Lutrophoren s. B 3 a), zu denen der Besuchsbilder s.u. B 5. Auf der untersuchten Keramik befinden sich mehr Frauen in Prothesis-Bildern, mehr Männer in Besuchsszenen.

⁷⁸ Vgl. den Mann auf einem sf. Frgt.: Athen, Agora-Mus. P18567, Agora XXIII, 322f. Nr. 1912 Taf. 121, ABV 43,3, (nahe) Sophilos (sitzt auf dem Boden, Reste eines Gespannes); einen älteren Mann auf der BA London,

sie ganze Gesichtspartien, besonders diejenigen, die sich auf der abgewandten Seite befinden, förmlich ab. Durch den geneigten Kopf und das Abknicken der Hand im Gelenk entsteht hier vielfach ein Stützmotiv, das den Ausdruck der Figuren intensiviert. Einmal wird es durch den zweiten Arm, den die Frau quer über ihren Oberkörper legt und mit der Hand an den erhobenen Unterarm greift, betont (**R103*** Hals)⁷⁹. Genau diese Gestik bleibt die bestimmende aller trauernden Figuren der Sepulkralceramik; bei den Besuchsbildern tritt verstärkend die Körperhaltung hinzu, die ebenfalls ein bestimmendes Merkmal auf den weißgrundigen Lekythen sein wird⁸⁰. Keine der stehenden Trauernden der Prothesis-Szenen verhüllt mehr ihren Körper und ihren Kopf mit dem Mantel; allein die Sitzende auf **R411***, die vermutlich zu einem Aufbahrungsbild gehörte⁸¹, ist in dieser Weise dargestellt. Motivisch einzigartig und nur auf die Prothesis-Bilder beschränkt sind Frauenfiguren, die neben dem Berühren des Gesichts Gesten ausführen, die allgemein von den Klagenden bekannt sind. Sie berühren mit der zweiten Hand die Kline (Geste A 2a **R104***), weisen auf den Toten (B 1b **R103***) oder berühren ihren eigenen Kopf (D 1b **R115**)⁸². Hier scheinen diese Gesten die Trauergeste zu verstärken.

Nahezu alle Trauernden der Prothesis-Szenen entsprechen in ihrer äußeren Erscheinung der konventionellen Darstellungsweise der Figuren. Die Frauen tragen Chiton und Mantel, der Greis den bekannten Mantel. Soweit es sich erkennen läßt, haben alle kurzes Haar, wie es sich im Schwarzfigurigen nicht nachweisen ließ. Die beiden Frauen, die sich am Kopfende der Kline befinden (2a **R104***, **R410***), neigen sich dabei weit zum Toten herab⁸³. Da sich die Trauernden an verschiedenen Positionen an der Kline befinden, gibt es kein festes Muster für ihre Darstellung im Bild⁸⁴. Die trauernde Peplophore neben dem Fußende auf **R112*** (1b) fällt einerseits durch ihre Kleidung, andererseits durch parallele Reihen kurzer Striche, die ihre Ober- und Unterarme aufweisen, aus dem Rahmen. Gedeutet wurden sie als blutende Kratzspuren⁸⁵, dafür sind sie aber zu regelmäßig. Es wird sich wohl eher um Körperbemalung oder Tätowierungen handeln, doch ist auch ein Ärmelgewand unter dem Peplos nicht ganz

BM E255, CVA London (3) III I c, Taf. 3,1b, frührf., Dikaios-M.; eine Frau auf dem rf. Stamnos New York, MMA 17.230.37, Richter 1936, Nr. 82 Taf. 86, ARV2 349,9, Deepdene-M. (Verbannung von Danae u. Perseus, evl. die Amme); ähnlich auch eine Nereide auf der Pelike London, BM E 363, Knittlmayer 1997, Taf. 10,2 (Pelike), 500-470 v.Chr., M. von London E363 - hier **Abb. 21**. - Vgl. zu dieser Geste Weber-Lehmann 2002, 448f.

⁷⁹ Das Unterstützen des Ellenbogens findet sich erst innerhalb der Besuchsbilder, dazu s.u. B 5. Zum „Stützen“ des geneigten Kopfes vgl. die beiden sitzenden Männern auf der Rückseite von **S101**.

⁸⁰ Vgl. dazu Kap. VII.

⁸¹ Vgl. dazu Punkt c).

⁸² Vgl. hier auch die Frau an 2a auf **R410**, denn es läßt sich nicht mit Sicherheit belegen, daß der Arm hinter ihrem Kopf zu dem Greis hinter ihr gehört; es ist allerdings wahrscheinlich.

⁸³ Die Frau auf **R104** besitzt einen derart gekrümmten Rücken, daß der Eindruck entsteht, sie beuge sich auch weit nach vorn. Diese Darstellungsweise steht sicher mit ihrer Position im Bild in Verbindung, da sich diese Frau fast vollständig unter dem linken Bereich des rechten Gefäßhenkels befindet.

⁸⁴ Der Greis auf **R113** ist überhaupt die einzige Figur, die den Bereich im Anschluß an das Fußende besetzt (3b); bei den anderen endet das Bild mit der Figur an Position 3a, oder nicht einmal diese ist besetzt.

auszuschließen. Die Haut zweier weiterer Frauen der rotfigurigen Prothesis-Bilder wurde markiert⁸⁶. Bei ihnen handelt es sich um drei parallel verlaufende gebogene Linien am Kinn einer Frau am Kopfende der Kline (Greisin 2a **R103***) sowie um Liniengruppen und Figuren (Kniende **R105***). Beide Frauen tragen bzw. trugen ebenfalls einen Peplos und kurzes Haar, ihre Bildpositionen wie auch ihre Handlung innerhalb des Geschehens unterscheiden sich jedoch markant. Hinzu tritt die Alterscharakterisierung der Frau auf **R103**, während auf **R112** ebenfalls eine Greisin im Peplos vor dem Gesicht des Toten klagt (1a).

f) Fazit

Die rotfigurigen Prothesis-Bilder unterscheiden sich während ihrer gesamten Laufzeit von ca. 480 bis um 430 v.Chr. kompositionell nicht; sie befinden sich nahezu ausschließlich auf Lutrophoren, deren Anzahl die der spätarchaischen nicht erreicht⁸⁷. Während diese Aufbahrungsszenen, deren letzte Vertreter um 490/480 zu datieren sind, eine sehr große Figurenanzahl vorführen, bleibt sie bei den rotfigurigen von Anfang an verhältnismäßig gering, so daß zum einen die Abstände zwischen den Gestalten allgemein größer, zum anderen die Grenzen der Bildfläche in der Regel schon nach der ersten Figur an den Klinenenden erreicht sind. Wiederum werden um die Bahre herum nahezu ausschließlich Frauen, in den anschließenden Bereich vor allem Männer dargestellt⁸⁸. Diese sowie Kinderfiguren, ausschließlich Mädchen, sind in den rotfigurigen Prothesis-Szenen selten, aber über den gesamten Zeitraum verteilt zu finden. Dies und die folgenden Charakteristika gelten für die Aufbahrung von Frauen und Männern gleichermaßen - einen geschlechtsspezifischen Unterschied bezüglich der Toten gibt es nicht; allerdings sind Bilder mit toten Männern wie im Schwarzfigurigen häufiger überliefert.

Die drei Hauptpositionen im Aufbahrungsbild sind auch im Rotfigurigen nahezu immer besetzt: vor dem Gesicht des Aufgebahrten (Position 1a), direkt am Kopfende der Kline (2b) sowie an deren Fußende (3a). Der Bereich entlang der Kline (1b) wird mit einer wechselnden Anzahl an Figuren gefüllt, während die Bereiche hinter Kopf- (2b) und Fußende der Bahre (3b) quasi nicht existieren, da hier bereits die Gefäßrückseite beginnt. Die genannten Positionen besetzen vor allem Frauen; die beiden sicher nachzuweisenden Männerfiguren, die am Prothesis-Geschehen teilhaben, nehmen zwei verschiedene Plätze ein: einer befindet sich weit entfernt am Fußende der Kline, wie es auch die schwarzfigurigen Aufbahrungsbilder

⁸⁵ Lullies 1955, 30 zu Nr. 66.

⁸⁶ Die feinen Streifen auf dem Frgt. c werden keine Spuren von „Selbstzerkratzung“ darstellen, wie im CVA Tübingen (4) 21 zu Taf. 4,5 erwähnt wurde; außerdem ist hier wahrscheinlicher der erhobene Arm eines Mannes dargestellt, nicht der einer Frau.

⁸⁷ Vor der Zeit um 480 fehlen sie offenbar, so daß sie die sf. tatsächlich abzulösen scheinen.

vorführten (3b **R113**), der andere steht erstmals prominent an deren Kopfende (2a **R112**). Wie im Schwarzfigurigen sind es die Männer Einzelfiguren und jetzt ausschließlich Greise, die nun nur an der Bahre von Jünglingen stehen. Den Mädchen gehört wiederum die vorderste Bildebene. Bei ihnen stellte man verschiedene Altersstufen dar, die ikonographisch jedoch den Frauenfiguren entsprechen und wie diese durch ihr Gestikulieren aktiv am Geschehen am Totenbett beteiligt sind. Nachzuweisen ist ihre Anwesenheit bei der Aufbahrung eines toten Jünglings, bei der sie ein eigenständiges Motiv bilden und nicht mit einer der erwachsenen Figuren verbunden sind.

Fast alle Figuren der rotfigurigen Prothesis-Bilder stehen; lediglich eine sitzende Frau läßt sich erschließen, sie muß sich jedoch *innerhalb* einer Szene und nicht an deren Rand, wie es im Schwarzfigurigen hauptsächlich der Fall war, befunden haben. Ihre Ikonographie mit dem verhüllten Kopf und den zum Gesicht geführten Händen weist sie als Trauernde aus, ein Motiv, das unter den Stehenden verhältnismäßig häufig vorkommt, bei ihnen jedoch ausschließlich über die Gestik verbildlicht wird; damit stehen sie im Gegensatz zu den schwarzfigurigen Trauernden, bei denen der bedeckte Kopf fast immer vorhanden war. Drei Frauen sind bzw. waren als kniende Klagende dargestellt, so daß dieses Motiv seit der Wende zum 5. Jh. kontinuierlich in den Prothesis-Bildern auf den Lutrophoren zu finden ist. Es scheint jedoch fest mit dieser Gefäßform verbunden zu sein und nicht genügend Bedeutung zu besitzen, daß es auch in die weißgrundigen Aufbahrungsszenen übernommen wurde; die Lekythen zeigen kniende Klagende ausschließlich beim ‚Besuch am Grab‘⁸⁹. Die drei rotfigurigen Knienden unterscheiden sich grundlegend in der Haltung des Oberkörpers und ihrer Gestik, so daß sie jeweils eine völlig andere Grundstimmung vermitteln⁹⁰. Eine von ihnen wurde durch Körperbemalung oder Tätowierungen individualisiert und als Thrakerin gekennzeichnet. Möglicherweise ist sie wie die schwarzfigurige Kniende als Amme anzusprechen; von ihr unterscheidet sie sich jedoch durch ihre ausdrucksstarke Gestik, ihren angehobenen Kopf und ihren weit aufgerissenen Mund. Stimmt diese Deutung, wurden für diese Person im Rotfigurigen zwei verschiedene Darstellungsarten verwendet, da auch eine stehende, durch ihre Physiognomie gekennzeichnete alte Frau als Amme zu interpretieren ist. Sie beugt sich zur Toten herab und wendet sich ihr mit beiden Händen zu; dabei trägt sie einfachere Kleidung als die anderen klagenden Frauen dieser Prothesis-Szene. Teile ihrer Ikonographie lassen sich an anderen Frauenfiguren an derselben Bildposition wiederfinden, so die gebeugte Haltung, die Berührung des Toten oder der Kline mit beiden Händen, die

⁸⁸ Zu diesen s.u. B 4.

⁸⁹ Dazu s.u. Kap. VII.

⁹⁰ Ebenso unterschieden sie sich nach ihrer Kleidung, vgl. dazu auch bei der Synthese D sowie bei den wgr. Knienden Kap. VII.

weniger aufwendige Kleidung oder die Alterskennzeichnung. Daher könnte man wohl auch in diesen Frauen Ammen erkennen, sie begleiten jedoch sowohl tote Frauen als auch tote Männer und bei diesen Jünglinge und Bärtige. Schließlich befindet sich eine klagende Greisin auch vor dem Gesicht eines toten Jünglings (**R112**). Da eine Deutung als greise Mutter nicht in Frage kommt⁹¹, wird wohl auch diese Frau als Amme zu deuten sein, vor allem da auch sie lediglich mit einem Peplos bekleidet ist. Zudem befindet sich im selben Bild eine tätowierte jüngere Frau, ebenfalls im Peplos; es muß offen bleiben, ob man gar sie als Amme und die alte Frau als in anderer Weise verbundene Person betrachten muß.

Nahezu alle Dargestellten entsprechen bezüglich der Formen der Alterscharakterisierung, der Kleidung, der Körperperspektiven und bei den Männern auch der Frisur den allgemeinen Darstellungskonventionen der rotfigurigen Vasenmalerei. Auch im Rotfigurigen verwendete man diese Figurenmerkmale variantenreich und ohne erkennbare Muster im Prothesis-Bild; ausgenommen sind allerdings die Männerfiguren, denn es wurden an der Bahre ausschließlich Greise dargestellt. Spezifika, die außerhalb der Sepulkralbilder keine derartig große Bedeutung hatten, sind die Kurzhaarfrisur und die offenen, strähnigen und wirren Haare der klagenden Frauen⁹². Vor allem das kurze Haar ist kanonischer Bestandteil der Anwesenden bei der Prothesis, und dies ist auch innerhalb der Klagegruppen und in den Besuchsbildern der Fall⁹³. Besondere und nicht regelmäßig wiederkehrende Kennzeichen der rotfigurigen Klagenden sind, wie schon im Schwarzfigurigen, der angehobene Kopf und der geöffnete Mund, so daß die Verbildlichung von Lautäußerungen kaum zu finden ist; die dem Greis auf **R112** dabei herabrinneenden Tränen bleiben ein Einzelfall.

Die Gesten, mit denen die Klagenden und Trauernden ausgestattet sind, erhalten auch im Rotfigurigen erst durch den sepulkralen Kontext ihre spezifische Bedeutung⁹⁴. Die festen Kombinationsschemata der Klagenden erreichen die große Anzahl, die die schwarzfigurige Vasenmalerei hervorgebracht hat, nicht wieder, das Typen-Repertoire ist somit stark reduziert. Gleichzeitig treten einzelne Figurentypen neu auf, sowohl bei den klagenden Frauen und Mädchen⁹⁵ als auch das Trauern bei den Männern. Tendenziell ist bezüglich der Gestik eine Trennung zwischen frühen und späteren rotfigurigen Lutrophoren zu treffen: erstere stehen mehr mit den Schemata aus dem Schwarzfigurigen in Verbindung, während letztere häufiger solche Gesten und ihre Kombinationen zeigen, die in der vorhergehenden Epoche nicht

⁹¹ Vgl. in dieser Weise gedeutet bei Lullies 1955, 30 zu Nr. 66.

⁹² Vgl. dazu hauptsächlich die zeitgenössischen Mänaden-Bilder.

⁹³ Zu den Klagegruppen s.u. B 3, zu den Besuchsbildern s.u. B 5.

⁹⁴ Zu den Trauergesten vgl. besonders den Abschnitt zu den nicht-sepulkralen Vasenbildern C.

festzustellen waren. Dennoch werden die Figuren auch jetzt ohne feste Bindung an eine bestimmte Haltung, Körperperspektive, Bewegung und Kleidung sowie an eine Frisur an verschiedenen Bildpositionen dargestellt. Es entstehen keine Regelmäßigkeiten innerhalb der Szenen; besonders klar führen das die Trauernden vor Augen⁹⁶. Somit waren auch im 5. Jh. für die einzelnen Szenenbereiche keine festen Handlungsschemata gefordert, vielmehr entsteht der Eindruck einer besseren Durchmischung der Typen innerhalb der einzelnen Bilder. Die Kurzhaarfrisur, die weit offenen Münder sowie die herabgebeugten Oberkörper und die geneigten Köpfe der Figuren dienen der Intensivierung von Bildausdruck und Anteilnahme, vor allem letzteres Motiv ist nahezu in allen rotfigurigen Prothesis-Szenen zu finden. Diese engere Verbindung zum Toten scheint ihren Ausdruck auch in den verhältnismäßig häufigen trauernden Figuren zu finden. Ebenso wird die Wirkung der Gesten durch die spezifische Frisur und die Körperhaltung, vor allem das Vorbeugen und das Knien, verstärkt. Die verschiedenen Variationen und Details an der Drapierung der Kleidung und der Gestik waren die Mittel zu einer lebendigen und abwechslungsreichen Gestaltung der Szenen. Dem trägt auch die äußerst variantenreiche Darstellung der Einzelgesten Rechnung, denn ein Motiv wiederholt sich kaum innerhalb derselben Szene, wie es noch im Schwarzfigurigen der Fall war, so daß keine Vorlieben eines Malers sichtbar werden⁹⁷. Da zudem insgesamt weniger Figuren mit größeren Abständen zueinander die Bahre umstehen, wirken die Gesten nicht mehr so heftig und mit einem gewissen individualisierenden Charakter versehen. Beschriften fehlen in den rotfigurigen Prothesis-Bildern gänzlich, so daß sich keine Verbindung zwischen explizit benannten Personen und bestimmten Gesten herstellen läßt. Dieser Befund bestärkt die Vermutung, daß es sich bei den beiden schwarzfigurigen Pinakes **S605** und **S619** nicht um einen Hinweis handeln kann, die Anwesenden in anderen Prothesis-Szenen und ihr Verhältnis zu den Toten zu deuten, sondern daß es sich um individualisierte Grabplatten handelt - ungeachtet dessen, ob sie sich auf tatsächliche Familienverhältnisse bezogen und authentische Vorgänge wiedergaben oder nicht⁹⁸.

Damit waren also auch die Maler der rotfigurigen Prothesis-Bilder weder an eine kanonische Figurenanzahl noch an feste Motive gebunden. Vielmehr setzten sie die Szenen aus einem vorhandenen Repertoire zusammen, so daß sich in ihnen ein gewisser ‚Zeitgeschmack‘ spiegelt. Nahezu alle achteten aber darauf, daß die Gesichter der Anwesenden sichtbar blieben. Daher wechseln bei den weiblichen Figuren die jeweils verwendeten Arme, und es ist

⁹⁵ Vgl. dasselbe Verhältnis zwischen den sf. Frauen- und Mädchenfiguren: bei diesen wurden sowohl von den Frauen bekannte als auch bei ihnen unbekannt Gesten-Typen verwendet.

⁹⁶ Zu Verbindungen zwischen einzelnen Merkmalen s. im Folg.

⁹⁷ Vgl. aber Prothesis und Halsbilder von **R101** sowie die Halsbilder von **R114**, die sich nahezu entsprechen, s. dazu B 3 b). Beide Lutrophoren sind früh zu datieren.

dabei unerheblich, ob die Figuren vor oder hinter der Bahre stehen. Die eine Figur, die mit ihrem rechten Arm ihr Gesicht verdeckt, befindet sich in der sehr innovativen Darstellung des Malers von Bologna 228 (**R103**), die auch durch andere Motive auffiel⁹⁹. Die beiden Männer, die am Prothesis-Geschehen teilhaben, klagen bzw. trauern dagegen mit ihrer rechten Hand, obwohl sie sowohl nach links als auch nach rechts zum Toten ausgerichtet sind. Diese feste Belegung der Körperseiten war bereits bei den schwarzfigurigen klagenden Männern aufgefallen, und auch jetzt hängt sie sicher nicht nur von der kanonischen Drapierung des Mantels ab.

3. Klagegruppen, Klagepaare und Einzelfiguren

Das Motiv der Klagegruppe, das in den schwarzfigurigen Sepulkralbildern zum ersten Mal zu fassen war, wurde auch im Rotfigurigen dargestellt. Diese Zusammenstellungen von mindestens zwei klagenden Figuren, die nicht in dieselbe Richtung orientiert sind, befinden sich jetzt ausschließlich in den Halsbildfeldern der Lutrophoren; Hauptthema bzw. einzige Menschendarstellung sind sie auf keinem Grabgefäß mehr. Klagegruppen wurden zweimal dargestellt, sie bestehen aus vier bzw. drei Frauenfiguren (**R103. R104**); es sind also merklich weniger als im Schwarzfigurigen. Vier Lutrophoren tragen auf ihrem Hals Klagepaare, in denen die Figuren sowohl nach rechts (**R108 (VS). R114**) als auch aufeinander zu gerichtet sind (**R101. R108 (RS). R414**). Nur innerhalb dieser Paare treten auch Männer auf. Gelegentlich schmücken Einzelfiguren den Lutrophoren-Hals (**R106. R109. R111. R112. R115. R116**). Es sind vor allem Frauen, nur einmal ist ein Mann überliefert (**R106 RS**). Alle Figuren beider Geschlechter entsprechen in Körperperspektive und Kleidung den nicht-sepulkralen Darstellungen, unterscheiden sich innerhalb desselben Bildes jedoch gelegentlich in ihrer Ikonographie.

a) Klagegruppen als Nebenthema

Die beiden Prothesis-Lutrophoren mit diesem Motiv auf dem Hals entstanden um 480 (**R104**) sowie um 460 (**R103 (VS)**); somit hält es sich bis etwa zur Mitte des 5. Jhs. v.Chr., danach läßt es sich nicht mehr nachweisen. Auf beiden Gefäßen sind ausschließlich Frauen zusammengruppiert, Mädchen befinden sich nicht mehr unter ihnen. Auf dem Hals der Hydria **R103** ist Platz für vier, auf der Vorderseite von **R104** für drei Frauen. Das verwendete Typenspektrum ist entsprechend klein: diese Frauen führen drei oder vier Klagetypen vor, die

⁹⁸ Zu diesen Beischriften s. Kap. V B 2 e).

⁹⁹ Die Verdeckung des Gesichtes der drei Frauen auf **R108 (3a)**, **R112 (1b)**, **R118 (unbest.)** und **R410 (1b)** hat ihre Ursache in der verwendeten Geste: sie führen eine geschlossene bzw. eine offene Hand an die rechte Kopfseite auf Höhe des Ohres (Geste F). Diese Geste ist daher wohl auch für die Frau auf dem Halsfrgt. 2 von **R101** zu rekonstruieren.

aus den Prothesis-Bildern bekannt sind, außerdem sind zwei Trauernde dargestellt (**R103**)¹⁰⁰. Nur deren Gesten-Schema wiederholt sich im Hauptbild der Lutrophore, während es bei den klagenden Frauen keine Wiederholungen auf demselben Gefäß gibt. Damit waren die Maler bei der Auswahl der Gesten offenbar typologisch frei, wobei allerdings auffällt, daß diese Kombinationen bereits im Schwarzfigurigen sowohl in den Aufbahrungs- und vor allem in den Gruppenbildern beliebt waren. Die zweite Frau von links auf der Hydria **R103** legt durch die Gestaltung ihrer rechten Hand, die sich über ihrem Haar befindet, ein Verkrallen der Finger ins Haar oder sogar ein ‚Durchreißen‘ mit der Hand nahe¹⁰¹; ihr offenes, in Strähnen herabhängendes Haar bestärkt diese Deutung. Keiner der Gesten-Typen wiederholt sich an derselben Stelle im Bild, und der Abwechslung beim Ausdruck des Schmerzes scheint in beiden Bildern keine Heraushebung einer der Figuren zugrunde zu liegen¹⁰², so daß innerhalb dieser Klagegruppen keine Personen benennbar sind. Die beiden trauernden Frauen unterscheiden sich von klagenden durch ihre einfachere Kleidung: sie tragen lediglich einen Peplos.

b) Klagepaare als Nebenthema

Verschiedene Maler verzierten die Halsbilder der Lutrophoren mit zwei Klagefiguren (**R101. R104 (RS). R108. R114. R414**)¹⁰³. Wie im Schwarzfigurigen werden auch jetzt nahezu ausschließlich Frauen dargestellt, auf **R114** sogar auf beiden Seiten¹⁰⁴; zwei Beispiele führen Männer vor, die sich, wie auf den älteren Lutrophoren, auf den Rückseiten befinden (**R104. R108**). Damit ist auch im Rotfigurigen den Frauen die Prothesis-Seite zugewiesen. Diese Klagepaare prägen wiederum zwei Kompositionsweisen, die jetzt für *beide* Geschlechter gelten: entweder stehen sich die Figuren gegenüber bzw. kehren einander den Rücken zu (**R101. R108 (RS). R414**), oder beide sind nach rechts gerichtet (**R104. R108 (VS). R114**).

Weder die Frauen- noch die Männerfiguren weichen vom konventionellen zeitgenössischen Figurenbild ab. Erstere tragen Chiton und Mantel, letztere den typischen Mantel mit freier

¹⁰⁰ Jeweils von links: **R103**: Tr (aufgrund des erhaltenen Ellenbogens in Analogie zur dritten Figur), F/D, Tr, D/D; **R104**: D/D², F/D o. I/D, C/D, bei den beiden letzten behindern einerseits Fehlstellen die Beurteilung der wenig qualitätvollen Abb. Die Frau ganz rechts scheint zudem ihren Hinterkopf mit dem Mantel bedeckt zu haben. Andererseits fügt CC 365 zu Nr. 1168 zum Halsbild der Vorderseite hinzu: „Beaucoup de retouches; la figure et le buste entier du premier personnage et la moitié du corps du troisième sont modernes.“ Es bleibt unklar, welche der Figuren tatsächlich gemeint ist; anhand der Abb. lassen sich moderne Figurenbereiche nicht verifizieren. Zur Gestik der Trauernden vgl. bei der Prothesis B 2 e).

¹⁰¹ Die Hand selbst gehört formal zur geschlossenen Hand über dem Ohrbereich (Geste F); ist aber die vorgeschlagene Deutung richtig, rauft sich die Frau ihr Haar (E). Vgl. zur Geste der linken Hand (D), die den Bereich des linken Auges abzudecken scheint, auch die Bemerkungen bei den Trauernden s.o. B 2 e) sowie bei den Besuchsbildern s.u. B 5.

¹⁰² Zu den Trauernden im Halsbild von **R103** vgl. diejenige auf dem Körper an 1b.

¹⁰³ Nur bei diesem Halsfrgt. ist von der Darstellung auf dem Gefäßkörper nichts erhalten, so daß die Verbindung zu einer Aufbahrungsszene nicht gesichert ist.

rechter Schulter. Die Kurzhaarfrisur der Frauen folgt den jeweiligen Prothesis-Bildern; die losen Haarsträhnen, die der rechten Frau auf der Vorderseite von **R108** vor dem Ohr herabhängen, wiederholen sich im Rotfigurigen nur bei der Frau vor dem Gesicht des Toten desselben Gefäßes (Position 1a)¹⁰⁵. Allein die linke Frau auf dem Halsfragmente **R414** trägt langes, zusammengebundenes Haar, sie hält als einzige eine Tānie in den Händen. Bei den anderen verschieden orientierten Frauen ist nun nicht mehr allein das Schlagen des Kopfes dargestellt (D), sondern es wird jetzt auch mit der geschlossenen Hand über dem Ohr kombiniert (F)¹⁰⁶. Bei den nach rechts orientierten Frauen ist die Gestik ebenfalls nicht einheitlich, sondern man stellte neben diesen beiden noch einen dritten Gesten-Typus dar¹⁰⁷. Damit gibt es bei den rotfigurigen Klagepaaren verschiedene Gesten-Typen, die im selben Halsbild kombiniert werden, während die schwarzfigurigen durch Stereotypie geprägt waren¹⁰⁸. Diese Variationsbreite verwundert nicht, da auch innerhalb der Prothesis-Bilder trotz der vergleichsweise wenigen Figurentypen kein monotones Äußeres entsteht. Da dieselben Gesten-Kombinationen auch innerhalb der Klagegruppen zu finden sind, muß neben der ikonographischen Verbindung zwischen diesen beiden Motiven auch eine inhaltliche bestehen. Bei den Männerpaaren wird unabhängig von Orientierung und Alter der Dargestellten ausschließlich *die* typische Klagegestik wiedergeben, welche ebenso die an die Prothesis anschließenden Reihen prägt: den rechten Arm erheben sie nach vorn (C), der linke ist gesenkt. Insgesamt bleibt die Ikonographie der Klagepaare jedoch zu schematisch, als daß sie zur Benennung von Personen beitragen könnte.

c) Einzelfiguren als Nebenthema

Die dritte Verzierungsmöglichkeit für die Halsbilder der rotfigurigen Lutrophoren sind Einzelfiguren. Sie befinden sich ausschließlich auf der jüngeren und schlankeren Form mit zwei Henkeln und weniger ausladender Mündung, die von ca. 460 - 430 v.Chr. mit Prothesis-Szenen bemalt wurde (**R106. R109. R111. R112. R115. R116**). Bemerkenswert ist, daß nur drei von ihnen wirklich klagen, nämlich die Frau auf der Vorderseite und der Mann auf der Rückseite des Halses von **R106** sowie eine der beiden Frauen auf **R116**. Erstere Frau berührte wohl mit ihrer Rechten ihren Kopf und führt damit einen Figurentypus vor, der in den

¹⁰⁴ Auch auf dem Hals von **R115** sollen nach Driessche 1985, 46 Nr. 24 zwei Frauen dargestellt sein; diese Beschreibung ist jedoch nicht eindeutig, sie bezieht sich wohl eher auf beide Seiten, so daß jeweils eine einzelne Frau abgebildet ist.

¹⁰⁵ Beide Frauen haben wohl langes offenes Haar, das sehr stilisiert dargestellt wurde (vgl. dazu im Sf.: hier hatten nahezu ausschließlich langhaarige Frauen lose Haarsträhnen, die aus verschiedenen Bereichen des Haupthaars gelöst waren, s. Kap. V). Die anderen Frauen des Prothesis-Bildes sowie die zweite im Halsbild tragen dagegen kurzes Haar mit ‚Fransen‘, die den Saum entlang laufen.

¹⁰⁶ Weitere Kombinationen lassen sich nicht bestimmen, da jeweils eine der Hände nicht erhalten ist. Die Einzelgesten I und x1 verweisen aber auf weitere Typen.

¹⁰⁷ C/D, D/D, D/F.

¹⁰⁸ Vor allem D/D, selten C/D.

rotfigurigen Sepulkralbildern nicht üblich ist¹⁰⁹. Die Frau auf **R116** berührt ebenfalls mit rechts ihren Kopf, ihre Linke hat sie offenbar gesenkt und mit dem Mantel bedeckt; damit ist sie in derselben Weise dargestellt wie diejenige auf **R106**¹¹⁰. Der Bärtige auf der Rückseite von **R106** scheint seine Linke an den Kopf zu führen (D), die andere hat er gesenkt. Die anderen ausschließlich Frauen halten ein oder zwei Alabastra (**R112**, wohl auch **R111**¹¹¹), wie sie auch im Hauptfries der Lutrophoren dargestellt wurden (**R115**)¹¹², Opferkörbe (**R116**) oder stehen in ihren Mantel gehüllt im Bildfeld (**R109**¹¹³)¹¹⁴. Drei der Frauen wenden sich dabei um (**R106**, **R109**, **R111**) und scheinen leicht in Bewegung zu sein.

d) Fazit

Den Motiven der Klagegruppe, des Klagepaares und der Einzelfigur liegt eine gewisse chronologische Abfolge zugrunde. Die ersten beiden schmücken den Hals vor allem der Lutrophoren der ersten Hälfte des 5. Jhs., während die Einzelfiguren besonders ab der Jahrhundertmitte dargestellt wurden. Sowohl die Gruppen als auch die Paare sind zudem der figürlichen Tradition des Archaischen verbunden, während das Motiv der Einzelfigur auch ikonographisch einen ‚Neuanfang‘ darstellt. Parallel hierzu verläuft die Entwicklung der Gefäßform: sie wird schlanker und der Hals schmäler, so daß hier weniger Platz für Figuren bleibt.

Sowohl im Motiv der Klagegruppe als auch in den Klagepaaren finden sich bei den Frauen dieselben Figurentypen wie in den Prothesis-Bildern¹¹⁵, doch bestehen jeweils zwischen Haupt- und Halsbildern kaum direkte Beziehungen: es werden vielmehr solche Figuren dargestellt, die sich im Hauptbild nicht finden. Eine Ausnahme bilden lediglich **R101**, denn hier wiederholen sich die Figuren in beiden verzierten Bereichen, so daß man eine Vorliebe für bestimmte Gesten-Kombinationen erkennen kann, und **R103**, denn hier befinden sich einander sehr ähnliche trauernde Frauen in beiden Bildfeldern. Bei den Frauenfiguren scheint die gelegentliche leichte Vorwärtsbewegung der Auflockerung des Bildes, nicht aber der besonderen Kennzeichnung einer Figur zu dienen, während sie bei den Männern zur üblichen

¹⁰⁹ x1/D; dies ist trotz der Fehlstelle über dem Kopf der Frau aus der Armhaltung zu rekonstruieren.

¹¹⁰ Beide Frauen auf dem Hals von **R116** scheinen sich umzuwenden.

¹¹¹ Dieses Gefäß ist heute verschollen. Auf der einzig vorhandenen Abb. ist dies nicht genau zu erkennen. Ebenso läßt sich keine Aussage über die gesamte Rückseite dieses Gefäßes machen.

¹¹² Daher könnte ein Halsfrgt. in Wien auch zu einer Grablutrophore gehören: CVA Wien, KHM (3) Taf. 149,4-5 (3775). Auf beiden Seiten befindet sich eine einzelne Frau mit einem Alabastron. Ein wichtiges Unterscheidungskriterium scheint mir aber der Schmuck der Frauen (Halskette und Ohrringe) sowie ihr zu einem Knoten im Nacken geformtes Haar zu sein, so daß das Frgt. ebenso zu einem Hochzeitsgefäß paßt.

¹¹³ Hier vermutlich auch auf der Rückseite. Vor allem diese Figuren erinnern an die Halsbilder der Lutrophoren mit Hochzeitsdarstellungen, z.B. CVA Wien, KHM (3) Taf. 149,2-3 (2027).

¹¹⁴ Vom Hals der Lutrophore **R115** gibt es derzeit keine adäquate Abb.; nach der Beschreibung bei Driessche 1985, 46 Nr. 24 befinden sich am Hals zwei Frauen. Hier wird eine pro Seite gemeint sein, die sich nicht an der Klage beteiligen.

¹¹⁵ Mit C/D und D/D verwendete man die häufigsten, mit D/F einen eher seltenen Gesten-Typus.

Ikongraphie gehört. Diese macht ihre direkte Beziehung zur ‚Männerseite‘ unübersehbar und legt klar, daß die Maler an dieses Figurenschema gebunden sind, wie es auch im Schwarzfigurigen der Fall war. Lediglich einer von ihnen verwendete ein weniger geläufiges Klageschema für den Mann, den er auf die Halsrückseite setzte (**R106**); dies verwundert jedoch kaum, denn sowohl das von ihm geschaffene Prothesis-Bild als auch die Rückseite sind außergewöhnlich¹¹⁶. Bei den Frauenfiguren wählten die Maler die Figurentypen frei aus und arrangierten sie, denn es gibt kein festes Muster, das allen Halsbildern zugrundeliegt¹¹⁷. Sie entschieden sich für die gängigsten und auch für solche, die weniger häufig in die Prothesis-Darstellung Eingang fanden.

Der Vergleich der Lutrophoren-Hälse mit beiden Geschlechtern (**R104. R106. R108**) mit den weitaus zahlreicheren, auf denen nur Frauenfiguren dargestellt wurden, läßt auf dieselbe inhaltliche Bedeutung für klagende Frauen und Männer an dieser Position am Gefäß schließen. Gleichzeitig führt **R108** vor, daß dies auch für nach rechts gerichtete sowie für verschieden orientierte Figuren gelten muß (vgl. **S140. R116**), und **R104** belegt, daß es dabei auch nicht auf die Anzahl der Figuren ankam (VS 3, RS 2)¹¹⁸. Über die tatsächliche Intention, mit der diese Figuren verbunden waren, läßt sich heute jedoch nur spekulieren. Man kann sowohl an eine Verstärkung der Klage, eine Erweiterung der Anwesendenzahl oder nur die vollständige Ausschmückung des Gefäßes (vgl. hier die Hochzeitslutrophoren) denken. Vor allem die einheitlich nach rechts ausgerichteten Figuren könnten einen Hinweis auf eine besondere Gruppe oder eine Reihe von Klagenden geben und sich daher als ein Chiffre deuten lassen. Dagegen scheint die Klagegruppe mit den Trauernden auf **R103** tatsächlich den Kreis der bei der Prothesis Anwesenden zu erweitern. Bei den einzelnen Frauen mit Gefäßen aus dem Grabkult läßt sich an Aktionen aus Bestattungsablauf und Grabkult denken, auf die (im Voraus) verwiesen wird (vgl. dieselben Figuren bei der Prothesis). Da sich aber keine herausgehobenen und regelmäßig wiederkehrenden Figuren finden, sind Schlüsse auf bestimmte oder benennbare Personen mit Hilfe der Halsbilder und ihrer Beziehung zu den Hauptszenen nicht möglich.

4. Klagereihen

Wie auf den Grabgefäßen aller vorhergegangenen Kunstepochen, so gibt es auch auf den rotfigurigen Klagereihen, die sich an verschiedenen Stellen am Gefäß befinden und stereotyp denselben Typus wiederholen. Dieses Motiv aus mindestens drei gleichgerichteten Figuren stellte man jetzt ausschließlich auf Lutrophoren dar. Hier bestehen sie nur aus männlichen

¹¹⁶ Zur Prothesis s.o. B 2 passim, zur Rückseite s.u. B 4.

¹¹⁷ Das gilt ebenso für die Prothesis-Darstellungen, vgl. dazu o. B 2.

¹¹⁸ Vgl. dazu auch die sf. Halsbilder Kap. V B 4.

Figuren und bilden zum einen das Thema der Gegenseite zur Prothesis, zum anderen befinden sie sich in dem bereits aus dem Schwarzfigurigen bekannten kleinen Fries unterhalb des Hauptbildes; hier sind sie in einem Fall das einzige Klagethema, während im Hauptbild ein Kampf zwischen Hoplitentob (R201). Wie im Schwarzfigurigen sind in diesen kleinen Friesen auch klagende Reiter dargestellt. Die einzelnen Frauenfiguren, die sich auf den Gefäßrückseiten befinden, sind alle auf die Prothesis bezogen (R112. R115 (2)). Dabei handelt es sich ausschließlich um solche mit Gefäßen oder Tānien¹¹⁹.

a) Klagereihen im Anschluß an die Prothesis

Sich anschließende Männerfiguren

Alle Figuren, die sich im Hauptfries an die Prothesis anschließen, sind männlich (R101. R103. R104. R108-R110. R112-R114. R116. R118?. R409. R410?)¹²⁰. Die vollständig erhaltenen Beispiele zeigen drei oder vier Aufgereichte; die sechs Männer und der Knabe auf R113 bleiben eine Ausnahme¹²¹. Wie im Schwarzfigurigen folgen sie an den Klinenenden (Kopfende R104. R113; Fußende R104¹²². R109. R110. R409¹²³); an beiden Seiten setzen sie sich auf R108 und R118¹²⁴ fort, so daß ihre Trennung auf der Rückseite erfolgt¹²⁵. Manche kehren der Bahre den Rücken zu, so daß sie sich auf der Gefäßrückseite treffen (R101. R103. R112-R114)¹²⁶; dabei stehen auf der rechten Seite immer weniger Figuren. Beide Möglichkeiten sind auf R116 verbunden: die Männer unter den Henkeln sind auf die Prothesis ausgerichtet, diejenigen auf der Gefäßrückseiten kehren ihr den Rücken und stehen sich damit gegenüber. Ein wesentlicher Unterschied zu den älteren Reihen besteht darin, daß im Rotfigurigen nur

¹¹⁹ Zur Ikonographie der Stehenden der Prothesis-Szenen s.o. B 2 b). Auf R112 schließt sich eine Frau nach dem rechten Henkel an, sie trägt zwei Binden und ein Alabastron. Auf R115 befindet sich unter den beiden waagerechten Henkeln dieser Hydria je eine Frau mit Alabastron. Eine Frau mit Lekythos und Tānie steht zudem auch neben der Kline (1b). Die klagende Frau unter dem linken Henkel von R108 gehört ebenfalls zur Prothesis-Szene. Eine Klagende soll sich auch auf der Rückseite von R104 befinden; sie ist jedoch nur aus der Beschreibung bekannt (CC 365 zu Nr. 1168), eine Abb. war mir bisher erreichbar.

¹²⁰ Wie sich die für R105 bei nach Driessche 1985, 44 Nr. 7 genannten Männer zueinander und zur Prothesis verhalten, ist nicht zu bestimmen, da bisher keine Abb. publiziert wurde. Selbst im Beazley-Archiv 205827 sind solche Frgte. nicht abgebildet.

¹²¹ Hier ist der Knabe die vorletzte Figur und befindet sich nicht am Anfang oder am Ende der Reihe, wie es im Sf. üblich war. Diese Reihe ist die einzige, die an die dort oft sehr langen Reihen erinnert.

¹²² Hier wohl noch von einer weiteren Frau vom Klinenende getrennt.

¹²³ Obwohl von der Kline nichts erhalten ist, ist dies aufgrund der Komposition sehr wahrscheinlich.

¹²⁴ Am Kopfende folgt nach dem Jüngling eine Säule (Frgt. E100c nach Watzinger 1924 bzw. Frgt. a nach CVA); ob sich die Reihe danach fortsetzte, bleibt ungewiß. Zum Frgt. Watzinger E100d sowie Frgt. c nach CVA Tübingen (e) Taf. 4, auf dem das Fußende der Kline abgebildet sein muß: nach CVA 21 zu Taf. 4 ist hier der Arm der Frau „wie zum Schläge ausholend“ dargestellt, er läßt sich aber schlüssiger als erhobener Arm eines Mannes deuten, vor allem da am linken Fragmentrand die ähnlich gestalteten Finger einer zweiten Hand erhalten sind.

¹²⁵ Wie im Sf. schließen sich auch auf R108 mehr Figuren ans Fußende als ans Kopfende an; auf R118 ist die Anzahl nicht mehr zu bestimmen. Evt. könnten die Männer auch auf R410 in ähnlicher Weise verteilt gewesen sein: der Greis bildete dann den Anfang einer Reihe am Kopfende, und da noch die Reste zweier Epheben nach rechts erhalten sind (Merlin 1937, 187), könnten sie am Fußende aufgereiht gewesen sein.

¹²⁶ R101: 4 Reiter : 2; R103: 3 : 2; R112: 1 und 1 passiver Knabe : 1; R113: 6 und 1 aktiver Knabe : 1 passiver Knabe und 1 Mann mit anderer Gestik; R114: 2 und 1 aktiver Knabe : 2.

einfache Männerreihen vorkommen, in denen die Figuren weniger eng angeordnet sind; im Schwarzfigurigen waren sie meist sehr eng gestaffelt und vielfach aus Männerpaaren zusammengesetzt. Auf der Rückseite sind gelegentlich auch nur eine oder zwei Männerfiguren dargestellt (**R101. R103. R112-R114. R116**)¹²⁷; hier spielt zwar der zur Verfügung stehende Platz eine Rolle, doch ist ihre ikonographische Verwandtschaft zu den Figuren der Reihen derart eng, daß sie eine solche Reihe symbolisieren und dieselbe Bedeutung besitzen werden wie die Reihen klagender Männer selbst¹²⁸. Vereinzelt befinden sich Männerfiguren direkt an der Bahre, da diese bis an die Henkelansätze ausgedehnt wurde (2a **R108**; 3a **R106. R110**); hier sind sie den schwarzfigurigen Männern vergleichbar, die sich ebenfalls direkt an der Kline oder sogar mitten im Prothesis-Bild befinden, aber dennoch der stereotypen Männerikonographie entsprechen und daher zu den Gefäßrückseiten zu rechnen sind¹²⁹.

Die meisten dieser Männer sind Bärtige, also reife Männer. Jünglinge befinden sich ebenfalls in den Reihen, ihrer Verteilung ist kein festes Muster zu entnehmen. Greise und Knaben sind ebenso nicht regelmäßig dargestellt worden (**R113. R410; R112-R114**). Offensichtlich gab es weder eine Regel für die Anzahl der abzubildenden Figuren noch für die Position der verschiedenen Altersstufen im Bild. Alle tragen den konventionellen Mantel, der die rechte Schulter freiläßt, und werden weitgehend im Profil dargestellt; ein freier Blick auf den Oberkörper ergibt sich selten (**R103. R108. R112. R114. R201**)¹³⁰. Die im Schwarzfigurigen kanonisch dargestellte Schrittstellung wird im Rotfigurigen kaum wiedergegeben (**R104**)¹³¹. Dennoch entsteht aufgrund der sonst einheitlichen Ikonographie der Gleichklang, der schon in den schwarzfigurigen Klagereihen zu beobachten war, denn nahezu alle Männer- und Knabenfiguren entsprechen *dem* Klagetypus: der linke Arm ist unbeteiligt in den Mantel gehüllt, den rechten erheben sie mehr oder weniger steil mit meist nach vorn weisender Hand (C). Auch im Rotfigurigen bleibt diese Gestik unabhängig von der Ausrichtung der Männer gleich, so daß die Bindung der Gesten an die Körperseiten weiterhin besteht. Einen angehobenen Kopf hat keine der männlichen Figuren, einen geöffneten Mund hat höchstens der ganz rechts erhaltenen Bärtige auf **R103**. Diese einheitliche Ikonographie ermöglicht es,

¹²⁷ **R101**: zwei nach links, gegenüber Reitern; **R103**: gegenüber drei Männern; **R112**: zwei einander gegenüber, zwischen ihnen ein Knabe ohne Gestik nach rechts; **R113**: vor ihr ein Knabe ohne Gestik ebenfalls nach links, der Mann mit abweichender Gestik - vgl. zu ihm den Jüngling auf **R118** Frgt. E100c (Watzinger 1924) bzw. Frgt. a (CVA); **R114**: zwei nach links gegenüber zweien und einem Knaben nach rechts; **R116**: ein Bärtiger und ein Jüngling einander gegenüber. Der Ältere hat hier seine Rechte halb erhoben, als ob er zu dem Jüngling sprechen würde. Dieser hat seinen Hinterkopf verhüllt.

¹²⁸ Vgl. auch **R104**: hier schließt sich nur ein Jüngling am Kopfende an, während insgesamt vier am Fußende folgen. Aufgrund der Ikonographie sind solche Reihen bzw. ihre Vertreter auch auf Gefäßen zu vermuten, die nur in wenigen bzw. kleinen Frgten. überliefert sind: **R401, R405**. - Für **R109** und **R115** fehlen noch immer geeignete Abb.

¹²⁹ Vgl. dazu Kap. V B 5 b).

¹³⁰ Zwei Knaben sind vollständig in den Mantel gehüllt, sie gestikulieren daher auch nicht (**R112. R113**).

¹³¹ Es betrifft den Jüngling, der am Kopfende folgt. Es handelt sich um ein frühes Beispiel, das den sf. Vorgängern näher steht als die jüngeren Lutrophoren.

die männlichen Figuren beliebig oft zu vervielfältigen und den vorhandenen Platz auf dem Gefäß ausgewogen zu füllen. Kompositorisch entstehen hierdurch verschieden lange Klagereihen und eine variierende Anzahl an Teilnehmern.

Zwei der klagenden Männer sind mit einer anderen Gestik dargestellt (**R113. R118**). Ersterer befindet sich unter dem linken Lutrophoren-Henkel und ist nach links gerichtet. Damit gehört er zu den Empfangenden (s. im Folg.). Der Jüngling auf **R118** stand direkt neben dem rechten Henkel, von ihm sind der Kopf und der rechte Unterarm erhalten. Die Hand hat er auf seinen Kopf gelegt (D), die Linke wird gesenkt gewesen sein (x1)¹³². Damit ist im Rotfigurigen das Gestenspektrum innerhalb der Klagereihen weitaus geringer als im Schwarzfigurigen.

In den Klagereihen befinden sich vier Knaben (**R112. R113 (2). R114**). Zwei davon beteiligen sich aktiv am Geschehen, sie verhalten sich wie die Erwachsenen (**R113. R114**): sie strecken den rechten Arm nach vorn (C), der linke ist gesenkt. Die beiden anderen Jungen ergänzen das Geschehen, ohne daß sie es durch ihre Gesten begleiten, sie sind vollständig in ihren Mantel gehüllt (**R112. R113**). Ersterer gehört mit dem Bärtigen hinter ihm zu den Empfangenden (s. im Folg.). Derjenige auf **R113** befindet sich zwischen Männerfiguren mit der gängigen Klageikonographie.

„Empfangende“

Das Motiv der Empfangenden ist bereits aus dem Schwarzfigurigen bekannt¹³³: gegenüber einer längeren Reihe aus klagenden männlichen Figuren befanden sich sowohl Männer als auch eine Frau. Auf fünf rotfigurigen Lutrophoren ergibt sich dieselbe Figurenkonstellation (**R101. R103. R112-R114**)¹³⁴. Vor allem wenn das Zahlenverhältnis besonders stark zugunsten der linken Seite verschoben ist, sind rechts empfangende Figuren zu vermuten; da kein umgekehrtes Verhältnis vorliegt, ist anzunehmen, daß sich diese nur am Fußende der Totenbahre befinden, nicht aber am Kopfende. Der Bärtige und der Knabe auf **R113** erinnern an das Motiv auf dem schwarzfigurigen Pinax **S607**, denn in beiden Bildern steht ein verhüllter Knabe vor einem Bärtigen. Die Geste der rechten Hand des Mannes auf **R113**, mit der er seinen Kopf berührt (D), ist mit der des empfangenden Greises auf dem Pinax **S621** zu parallelisieren, der durch diese unter den Empfangenden auffiel. Der Bärtige auf der Lutrophore hielt seinen linken Arm gesenkt; diese Kombination ist die zweithäufigste bei den klagenden Männern. Die anderen genannten Männer sind alle mit dem erhobenen Arm ausgestattet, so daß sie sowohl als Empfangende als auch als Vertreter einer größeren Anzahl

¹³² Aus dem Sf. ist ein Jüngling an derselben Position mit dieser Gestik bekannt (x1/D): **S153**. Nach CVA 21 zu Frgt. c legt er aufgrund der horizontalen Schulterlinie wohl den *linken* Arm auf den Kopf.

¹³³ Vgl. dazu Kap. V 5 b).

¹³⁴ **R101**: 4 Reiter : 2; **R103**: 3 : 2; **R112**: 1 und 1 passiver Knabe : 1; **R113**: 6 und 1 aktiver Knabe : 1 passiver Knabe und 1 Mann mit anderer Gestik; **R114**: 2 und 1 aktiver Knabe : 2.

klagender Männer verstanden werden können; letzteres ist das Wahrscheinlichere (**R101. R103. R112. R114**). Daher ist es von besonderem Interesse, daß die beiden Figuren mit der Funktion von Empfangenden auf einer Lutrophore dargestellt wurden, welche mit der langen Männerreihe und den sehr eng um die Bahre gestellten Frauen der Ikonographie der spätarchaischen Lutrophoren nahe verwandt ist; sie ist um 480 v.Chr. zu datieren.

Die Reihen aus klagenden männlichen Figuren schließen sich auch im Rotfigurigen bevorzugt an die Aufbahrung von Männern, vor allem von Jünglingen an; bei einem solchen wurden auch die beiden Empfangenden dargestellt. Es scheint keine regelhafte Verknüpfung zwischen dem Alter des Toten und dem der aufgereihten klagenden Männer zu bestehen, denn bei Jünglingen treten Jünglinge und Bärtige auf als auch umgekehrt. Einmal begleiten solche aufgereihten Klagenden eine tote Frau (**R103**). Wie den schwarzfigurigen läßt sich auch den rotfigurigen Lutrophoren ablesen, daß die Prothesis und auch das Klagen der Männer zum Bestattungsablauf gehören; eine Gleichzeitigkeit könnte durch ihre Darstellung auf demselben Gefäß innerhalb desselben Bildfrieses angedeutet sein. Die ikonographische Einheitlichkeit aller Klagenden verleiht den Reihen trotz fehlender Schrittstellung jene Rhythmik, die schon den sehr monotonen Klagereihen des Spätgeometrischen eigen war¹³⁵; sie macht es aber gleichzeitig unmöglich, mit Hilfe von Bildposition und Gestik Individuen zu identifizieren oder Personen zu benennen.

b) Klagereihen als schmaler Fries unter dem Prothesis-Bild

Auch im Rotfigurigen wurden die kleinformatischen Klagereihen in einem Band unterhalb des Hauptfrieses dargestellt¹³⁶. Sie bestehen wiederum nur aus klagenden Männern, sowohl zu Fuß als auch als Reiter. Beide sind nicht mehr ausschließlich nach rechts ausgerichtet, sondern sie wechseln in ihrer Orientierung, so daß sich auch hier zwei Reihen treffen.

Stehende

Auf der Lutrophore **R201*** sind sie innerhalb derselben Reihe als Jünglinge und als Bärtige, von denen sich einzelne auf einen Knotenstock stützen, charakterisiert; hiermit sind offenbar ältere Männer gemeint. Vier Figuren auf der rechten Seite stehen sechs auf der linken Seite gegenüber; beide Reihen haben dieselbe Tür im Rücken. Ihre Manteltracht ist die aller klagenden männlichen Figuren, und auch die Gestik entspricht der üblichen Darstellungsweise

¹³⁵ Vgl. dazu Kap. III.

¹³⁶ Das Gefäß **R410** zeigt in einem solchen schmalen Fries ein Wagenrennen, wie es auch aus dem Sf. bekannt ist (**S117. S617**). Der Fries befindet sich hier jedoch oberhalb der Prothesis-Darstellung. Damit läßt sich zeigen, daß diese Tradition bis in die erste Hälfte des 5. Jhs. v.Chr. reichte.

mit dem erhobenen (C) und dem unbeteiligten Arm¹³⁷. Dieser Klagefries befindet sich auf einer der sog. Kriegerlutrophoren.

Reiter

An derselben Stelle am Gefäß befinden sich auf zwei Lutrophoren Reihen aus klagenden Reitern (**R114. R402**)¹³⁸. Die erstgenannte, schwarzfigurige besteht aus zwei Teilen, denn hier begegnen zwei Reiter von rechts vier weiteren von links; ihr Treffpunkt liegt auf der Höhe des Kopfes des aufgebahrten Jünglings. Auf dem Fragment **R402** sind rotfigurige Reste von zwei Pferden nach rechts erhalten. Alle Pferde sind wiederum im Galopp gezeigt. Die Reiter auf **R114** tragen den thrakischen Kurzmantel mit Zinnenmuster und zwei von ihnen die Mütze mit langen Ohren- und Nackenlappen, einer wohl einen Petasos, ein weiterer offensichtlich keine Kopfbedeckung (kurzes Haar). Derjenige ganz rechts ist bärtig. In der gesenkten Linken halten sie alle zwei Speere, der rechte Arm ist weit nach vorn erhoben, die Hand nach vorn gerichtet (C). Damit entsprechen sie ikonographisch vollständig den Reiterfiguren an derselben Position auf den schwarzfigurigen Lutrophoren¹³⁹.

Großformatige Reiter wurden auch im Rotfigurigen auf Lutrophoren dargestellt (**R101 (mind. 4 in 2 Paaren). R103 (2)**)¹⁴⁰. Hierbei handelt es sich um zwei Gefäße aus der ersten Hälfte des 5. Jhs. (480 bzw. 460 v.Chr.); auf späteren ist dieses Motiv nicht mehr zu finden¹⁴¹. Diese Reiter sind nach rechts orientiert, sie wenden der Prothesis also den Rücken zu. Im ersten Fall sind es Jünglinge, im zweiten ist zumindest einer bärtig. Alle sind mit dem charakteristischen Kurzmantel ausgestattet, hinzu kommen ein kurzes Untergewand (vgl. **S130**) und für die beiden auf **R103** noch die charakteristische Mütze sowie Stiefel. Auch in der Gestik sind sie den schwarzfigurigen Reitern zu vergleichen: ihre gesenkte Linke erfaßt die Zügel oder zwei Speere, während die Rechte erhoben ist; die erhobene, nach vorn gerichtete Hand ist nur auf **R101** erhalten (C). Damit entsprechen diese Männer in ihrer Ikonographie vollständig den kleinformatigen Reiterbildern, die sich sowohl im Schwarz- als auch im Rotfigurigen unterhalb der Hauptszenen aufreihen. Aufgrund des Motivs sind hier vermutlich zwei Kolonettenkratere

¹³⁷ Der rechte Arm wird hier nicht erhoben, sondern waagrecht nach vorn gestreckt, die Hand mit der Fläche nach vorn gerichtet. Gemeint ist jedoch dieselbe typische Geste.

¹³⁸ Nach der Beschreibung von Driessche 1985, 44 Nr. 7 befindet sich auch auf **R105** unterhalb der Hauptszene ein sf. Reiterfries nach links. Dieser Befund ließ sich bisher durch keine Abb. verifizieren; selbst die ausführlichste Abb. im Beazley-Archiv 205827 kennt ein solches Frgt. nicht.

¹³⁹ Dazu s. Kap. V B 5 c).

¹⁴⁰ Auf **R101** stehen ihnen zwei Männer gegenüber. Auf **R103** befinden sich vor ihnen drei ebenfalls nach rechts gerichtete Männer, die zwei anderen, welche nach links orientiert sind, gegenüberstehen. Die Reiter nehmen also nicht wie im Sf. die ganze Gefäßrückseite ein (**S137. S146**); vgl. aber **S130**. Die beiden Reiter auf **R103** überschneiden die alte Frau am Kopfende der Kline (2a) großflächig.

¹⁴¹ Dasselbe gilt für die Reiter in den schmalen Friesen sowie für das Wagenrennen auf **R410**; die Kriegerlutrophore mit der Reihe klagender Männer zu Fuß wird jedoch zwischen 450 und 445 v.Chr. datiert.

anzuschließen, die aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. stammen¹⁴². Es sind jeweils zwei jugendliche Reiter abgebildet, die mit ihren Pferden nach rechts galoppieren. Bekleidet sind sie mit Chlamys, Reischut und Stiefeln, auf dem Krater in Ferrara tragen sie eine Binde im Haar. Die Gestik ist direkt mit den Sepulkralbildern vergleichbar. Ihre linke Hand ist gesenkt, sie befindet sich auf der linken, nicht sichtbaren Seite des Pferdes; auf dem Krater in Syrakus halten sie damit einen Speer. Ihren rechten Arm erheben diese nahe zu waagrecht nach vorn, in diese Richtung weist auch die offene Hand. Die anderen beiden Jünglinge erheben diesen Arm nur halb, ihre Hand ist dabei jedoch mehr aufgerichtet, so daß die Handfläche nach vorn zeigt. Obwohl sich diese beiden Darstellungen nicht auf ausgesprochenen Grabgefäßen befinden, müssen sie aufgrund der motivischen Parallele in derselben Weise zu deuten sein. Dies unterstützt die Herkunft des Kraters in Ferrara: er stammt offenbar aus einem Grab der Nekropole in Spina¹⁴³.

Im Schwarzfigurigen waren die kleinformatigen Fußgänger- und Reiterreihen ausschließlich auf der Amphorenform der Lutrophore dargestellt. Dasselbe gilt für die beiden rotfigurigen Beispiele (**R114. R201***)¹⁴⁴. Erstere zeigt einen aufgebahrten Jüngling, so daß offenbar keine Kongruenz zwischen seinem und dem Alter der Reiter gefordert war, letztere den Kampf zwischen jungen und bärtigen Kriegern. Bei den normal großen Reitern ist einerseits das Geschlecht des Toten nicht mehr zu bestimmen (**R101**), andererseits begleiten sie die Aufbahrung einer Frau auf einer Lutrophoren-Hydria (**R103**). Dieser Umstand ruft die große Tafelserie des Exekias in Erinnerung (**S609**), die im Schwarzfigurigen als einzige ebenfalls eine tote Frau (**S609a***) mit einer langen Reihe wartender Gespanne und Reiter verband (**S609i**); diese waren weder thrakisch gekleidet noch gestikulierten sie. Beiden Kombinationen von Reitern mit einer aufgebahrten Frau müssen ähnliche Vorstellungen zugrundeliegen. Weiterhin ist aufgrund der äußerlichen Ähnlichkeiten zwischen den groß- und kleinformatigen Reitern von einer gemeinsamen Bedeutung auszugehen. Diese Reiter in thrakischer Tracht, als Bestandteil der Grabikonographie, deutete man als Standesgenossen der Verstorbenen und als Angehörige der Hippeis¹⁴⁵. Da sich auch der schmale Fries mit Fußgängern tektonisch an

¹⁴² Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina 9586, G. Sassatelli, *Le ceramiche greche ed etrusche*, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza (1993) Abb. 18 (ungedeutet), Akademie-M.; Syrakus, NM 12233, Mannak 2001, Taf. 39 (ungedeutet), M. von Oxford 529. Auf der anderen Gefäßseite befinden sich jeweils drei Jünglinge im Mantel.

¹⁴³ Man vergleiche auch die Darstellung der Beschwörung eines Toten an seinem Grab: Basel, Antikenmus. BS415, M. Schmidt, *Dionysien*, AntK 10, 1967, Taf. 21,1 (KolonettenKr), um 500/490 v.Chr. Die hier dargestellten drei Schauspielerpaare strecken beide Arme aus, dabei weisen die Handflächen nach vorn bzw. nach unten. Zur Deutung vgl. ebd. 70ff.; P. Blome, *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, Museen der Schweiz 12 (1999) 87 mit Abb. 116; E. Simon, *Die Götter der Griechen*⁴ (1998) 236f. mit Abb. 262.

¹⁴⁴ Auf den Frgten. von **R105** und **R402** ist von Geschlecht und Alter des Toten nichts überliefert. Dies gilt ebenfalls für das Gefäß mit dem Wagenrennen (**R410**).

¹⁴⁵ Vgl. dazu ausführlich Kap. V B 5 c).

derselben Stelle am Gefäß befindet wie die Reiterbänder, werden auch sie als eine Personengruppe zu deuten sein, die in besonderer Weise mit dem Toten verbunden ist und die damit einen Anspruch auf eine eigene Ikonographie hatte. Dennoch wird in beiden kleinformatigen Friesen das Versatzstückhafte der Einzelmotive deutlich.

5. Besuch am Grab

Ein sepulkrales Thema, das im Rotfigurigen merklich in den Vordergrund rückt, ist der Besuch am Grab¹⁴⁶. Neben den Lutrophoren (**R301. R308***) und ihren Halsbildern (**R403**) wird es auf Lekythen (**R302*. R305. R306. R307***) und auf einer Oinochoe dargestellt (**R304***). Hinzu treten zwei Hydrien (**R117. R303**), die zweite zeigt eine solche Szene auf der Rückseite, gegenüber einer Prothesis. Neben dem Grabmal werden klagende (**R117. R307; R302**) und trauernde Frauen und Männer dargestellt (**R303. R304. R305; R301. R306. R308. R403**), wie sie auch auf den weißgrundigen Lekythen zu finden sind¹⁴⁷. Sämtliche rotfigurigen Besuchsbilder stammen aus den Jahren um 440 - 430 v.Chr., sie schließen sich also direkt an die Prothesis-Gefäße an, die aus dieser Zeit nur sehr vereinzelt bekannt sind. Damit scheinen sich beide Themen auszuschließen, so daß der ‚Besuch am Grab‘ quasi die Aufbahrung des Toten ersetzt.

Die Klagegestik, die in den Besuchsbildern zu finden ist, wurde ebenso in den Prothesis-Szenen verwendet. Bei den trauernden Frauen spielt die Verhüllung ebenso wenig eine Rolle, wie es bei der Prothesis der Fall war; bezeichnend ist bei ihnen wieder die Gestik. Dagegen tritt das Verhüllen bei den Männern erstmals auf. Außerdem wird den Trauernden beider Geschlechter ein weiteres Merkmal hinzugefügt: die charakteristische Körperhaltung. Anklänge fanden sich bereits bei den schwarzfigurigen trauernden Frauen, die sowohl sitzend als auch stehend dargestellt wurden, sowie bei den Trauernden der rotfigurigen Prothesis-Bilder. Diese Figuren neigten ihren Kopf nach vorn, teilweise sogar sehr stark, so daß in Verbindung mit der Berührung des Gesichts ein Stützmotiv entstand. In den Besuchsbildern beginnt sich nun der dabei gekrümmte Rücken zu manifestieren, der sowohl bei sitzenden Figuren, bei solchen, die einen Fuß auf das Grab aufsetzen, als auch bei auf ihren Stab gestützten stehenden Männern regelmäßig dargestellt wird. Damit geht eine Ambivalenz der als häufigster Ausdruck der Klage bekannten Berührung des Kopfes einher, die nun ausschließlich im Bereich des Gesichtes stattfindet. Die entsprechende offene Hand deckt dabei wie bei den Trauernden der rotfigurigen Prothesis-Bilder verschiedene Gesichtsbereiche ab, vor allem die Stirn, die Schläfen, die Wangen oder das Kinn bzw. zwei aneinander

¹⁴⁶ Die beiden sf. Beispiele entstanden um 500, beide stammen vom Sappho-M. (**S117. S137**). Das erste befindet sich auf einem Lutrophorenhals, hier flankieren zwei Frauen einen Grabhügel; im zweiten sind je zwei Reiter zu Seiten des Hügel dargestellt.

¹⁴⁷ Vgl. dazu Kap. VII.

angrenzende Bereiche. In Verbindung mit der gesamten Ikonographie der jeweiligen Figur läßt sich dies ebenfalls als eine Trauergeste deuten. Neu ist auch die Position der offenen, ‚entspannt‘ wirkenden Hand unter dem Kinn, welche dieses stützt bzw. deren Finger den Halsbereich der Figur erreichen; der zugehörige Ellenbogen wird dabei auf den Oberschenkel aufgesetzt, denn solche Figuren sitzen oder stellen ein Bein auf die Grabstufen. Diese zweite Form des Stützmotivs ergänzt die bereits genannte, bei der der quer über den Oberkörper gelegte Unterarm der anderen Seite den Ellenbogen stützt und die charakteristisch für aufrecht stehende trauernde Figuren ist. Diese ‚Pudicitia-Haltung‘ ist aus der antiken Kunst allgemein bekannt, und sie begegnet massiv in den zeitgleichen mythologischen und nicht-sepulkralen Vasenbildern für verschiedene Personen¹⁴⁸, zum einen, um tatsächlich Trauernde zu charakterisieren, zum anderen, z.B. um Ausruhen, entspanntes oder konzentriertes Zuhören, Nachdenken oder Zweifeln sowohl von Göttern als auch von Menschen zu verdeutlichen; auch diese Personen stehen, stellen ein Bein dabei hoch oder sitzen¹⁴⁹. Sowohl bei den Trauernden als auch bei den mythologischen Figuren ist der zweite Arm entweder ebenfalls mit auf ein Knie gestützt, er wird neben oder hinter dem Körper herabgeführt, oder die Figuren halten mit dieser Hand Gegenstände¹⁵⁰. Auffallend dabei ist, daß nur bei Frauenfiguren diese Arm- und Handhaltungen ‚offen‘, d.h. ohne Verhüllung dargestellt sind; bei den Männerfiguren ist eine solche Gestik nur mittels der Faltenzüge ihrer Mäntel, welche sie dann nahezu vollständig umschließen, zu erahnen; in nicht-sepulkralen Vasenbildern wird sie sowohl bei Stehenden als auch bei Sitzenden dargestellt. Der geneigte Kopf und der Blick nach unten, zu denen gelegentlich der krumme Rücken hinzukommt, lassen die Figur zusammengesunken und von ihrer Umgebung abgeschieden erscheinen¹⁵¹.

a) Frauenfiguren

Drei Frauen innerhalb der Besuchsbilder trauern (**R303. R304*. R305**), zwei weitere klagen (**R117. R307***). Diejenige auf **R307** steht in Chiton und Mantel neben einem Grabhügel mit Stele. Ihre Knie scheinen gebeugt und ihr Rücken krumm zu sein, so daß ihr Stand unsicher wirkt; für dieses Motiv ist diese Frau überhaupt das einzige Beispiel. Ihren Kopf neigt sie nach vorn, das Haar ist kurz. Bei ihrer erhobenen Linken ist vermutlich das Schlagen des Kopfes intendiert, denn diese Hand neigt sich nach innen (Geste D²); mit der Rechten weist sie auf das Grab (B). Die Frau auf **R117** hält in ihrer Linken einen Opferkorb, die Rechte hat sie zum

¹⁴⁸ Dieses Motiv wird vom fünften zum vierten Jahrhundert immer häufiger und mündet schließlich in den hellenistisch-römischen Pudicitia-Typus der Frauen.

¹⁴⁹ Vgl. hierzu ausführlich im Abschnitt C. Vgl. die wgr. Darstellungen, Kap. VII.

¹⁵⁰ Der Mund mit herabgezogenen Winkeln kann im Grabzusammenhang leicht als ein Kennzeichen Trauernder oder auch Klagender angesehen werden, er ist jedoch nicht auf sepulkrale Szenen beschränkt, sondern kommt gleichzeitig auch im nichtsepulkralen Kontext vor.

¹⁵¹ Vgl. zur Haltung mit gebogenem Rücken und geneigtem Kopf die Kniende auf **R106**.

Kopf erhoben, sie hat jedoch etwas Abstand dazu (D²)¹⁵². Die drei Trauernden ähneln sich in ihrer Ikonographie sehr stark. Zwei von ihnen sitzen auf den Stufen des Grabmals (**R304. R305**), die dritte setzt ihren linken Fuß auf die oberste Stufe (**R303**). Sie tragen Chiton und Mantel, ihr langes Haar ist zu einem Knoten gebunden, damit entsprechen sie den zeitgenössischen Figurenkonventionen. Diejenige auf der Oinochoe **R304** stützt ihr Gesicht in ihre verhüllte Linke, diese Hand führt die Frau auf der Hydria **R303** zum Hals, das Kinn der Frau auf der Lekythos **R305** ruht auf ihrer Rechten. Der jeweils andere Arm liegt ebenfalls auf dem Knie bzw. hängt hinter dem Körper herab. Diejenige auf **R304** krümmt ihren Rücken dabei so stark, daß mit dem fast senkrecht nach unten gerichteten Blick eine in sich zusammengesunkene Haltung verbildlicht ist. Wie bei den weißgrundigen Besuchsbildern, so gehen auch bei den rotfigurigen die Meinungen auseinander, in welcher dieser Personen die Tote zu fassen ist. Die zweite Person, die in drei Szenen zum Grab bzw. zur Frau in Beziehung gesetzt ist, erleichtert die Deutung nicht; es ist je einmal ein Jüngling im Mantel, der ebenfalls auf das Grab deutet (**R307**), ein Jüngling in Reisebekleidung, der den Kopf der Trauernden berührt (**R304**), sowie eine Frau mit Spendenkorb (**R303**). Vielmehr ist für jede Szene neu zu entscheiden, wie die Dargestellten am wahrscheinlichsten zu interpretieren sind, denn keinem der Bilder läßt sich ablesen, in welchem Verhältnis die beiden Figuren zueinander stehen. So ließe sich in der Klagenden auf **R307** wie auch in der Sitzenden auf **R304** am ehesten eine Hinterbliebene erkennen¹⁵³, während die anderen beiden ebenso gut die Tote wiedergeben könnten, vor allem da diejenige auf **R303** Ohrschmuck trägt, ein sehr ungewöhnliches Detail in den Sepulkralbildern¹⁵⁴.

b) Männerfiguren

In fünf Besuchsszenen sind klagende und trauernde Männer dargestellt (**R302***; **R301. R306. R308*. R403**). Der klagende Jüngling auf **R302** ist ikonographisch den Männern der Lutrophoren-Rückseiten verwandt, denn er hält seinen rechten Arm nach vorn in Richtung zum Grab, dabei ist die Hand mit der Fläche nach vorn gerichtet¹⁵⁵. Er macht einen Schritt auf die Stele zu. In seiner Kleidung unterscheidet er sich jedoch von ihnen, denn er trägt

¹⁵² Vgl. zu dieser Handhaltung auch im Wgr., Kap. VII.

¹⁵³ Zum Oinochoen-Bild **R307** in dieser Weise auch CVA Berlin (3) 29 zu Taf. 146,4, der Jüngling in Reisebekleidung wird als tröstender Verstorbener betrachtet; vgl. dort auch zu den Gegenstimmen.

¹⁵⁴ Eine Lekythos in Palermo zeigt das Trauermotiv bei einer Frau, die in Chiton und Mantel und mit hochgebundenen Haaren zurückgewandt auf einer Art Altar sitzt. Mit ihrer Linken stützt sie den rechten Ellenbogen, die rechte Hand führt sie mit der Außenseite unters Kinn. Rechts oben hängt eine Tänie im Hintergrund, links steht eine Palme: Palermo, Banco di Sicilia 2690, F. Guidice u.a., La collezione Archeologia del Banco di Sicilia, Palermo I (1992) 203 Kat. E87 Abb. 215. Vgl. auch die wgr. Besuchsdarstellungen mit Trauernden, Kap. VII. Im Vergleich zu den Klagenden sowohl der rf. als auch der wgr. Darstellungen könnte das lange Haar der Frauen, das sie meist zu einem Knoten oder mit Tänien aufgebunden haben, auf die Darstellung der Verstorbene(n) weisen.

¹⁵⁵ Vgl. Aischyl. Choeph. 8f.; Eur. Hel. 1165-1168.

Reisekleidung: einen kurzen Chiton und Mantel sowie einen Hut im Nacken. Seine Bewaffnung besteht aus einem Schwert und zwei Lanzen; sein Pferd begleitet ihn¹⁵⁶. Auf drei Lutrophoren und einer Lekythos sind trauernde Männer erhalten (**R301. R306. R308. R403**). Diese vier Besuchsbilder unterscheiden sich sowohl kompositionell als auch in der Ikonographie der Trauernden stark voneinander. Der auf den Stufen sitzende Jüngling auf **R306** ist mit der Trauernden auf **R305** vergleichbar: er ist fast vollständig verhüllt, sein linker Arm befindet unter dem Mantel hinter dem Körper, seinen rechten hat er auf den Oberschenkels gestützt und scheint im Begriff, mit der offenen Hand sein Gesicht zu bedecken oder den Kopf aufzustützen. Die Bilder auf **R308** und **R403** zeigen ebenfalls verhüllte Männer. Vom erstgenannten sind die Köpfe dreier Männer, ein Bärtiger zwischen zwei Jünglingen, erhalten, die ihren Hinterkopf mit dem Mantel bedecken und beide Arme darunter gesenkt halten. Diese Lutrophore bildete zu Seiten der Grabstele ursprünglich sieben oder acht solcher eingehüllter Figuren ab. Der Greis auf dem Halsfragment einer Lutrophore **R403** ist bis auf den oberen Gesichtsbereich und die rechte Hand vollständig von seinem Mantel umhüllt. Sein weißes Haupt neigt er leicht und bedeckt mit seiner Hand den Stirn- und den rechten Augenbereich. Sein linker Arm ist unter dem Mantel vor den Körper gelegt und stützt hier möglicherweise den rechten Ellenbogen¹⁵⁷. Seine in leichter Rückenansicht abgebildete Gestalt ist ein Phänomen, das sowohl in den weißgrundigen Trauerdarstellungen als auch innerhalb zeitgleicher rotfiguriger nicht-sepulkraler Vasenbilder zu finden ist¹⁵⁸. Auch der Greis auf der Lutrophore **R301** bedeckt mit seiner rechten Hand den Stirnbereich¹⁵⁹. Er stützt sich auf seinen Stab, den er unter die rechte Achsel geklemmt hatte; dabei entsteht seine gebeugte Haltung, die durch den leicht geneigten Kopf noch verstärkt wird. Seine Linke hat der Greis in die Hüfte gestützt. Auf der anderen Seite steht ein voll gerüsteter Jüngling, der sich ebenfalls nach vorn beugt, den Kopf neigt und sich auf seine Lanze stützt; sein rechter Arm befindet sich in seinem Rücken. Mittels dieser Körpersprache ist auch bei diesem Krieger Trauer ausgedrückt, so daß ein symmetrisches Bild trauernder Männer zu Seiten der zentralen Grabstele entsteht. Da beide keine heftigen Bewegungen ausführen, wird dadurch die ruhige

¹⁵⁶ Zu einem Grabbesuch könnte auch das Lekythenfrgt. **R412** gehört haben. Erhalten sind Kopf und Oberkörper eines klagenden Bärtigen, der sich leicht nach vorn beugt und den Kopf neigt. Mit seiner Rechten berührt er den Kopf (D), seine Linke war wohl gesenkt (x1). Im Hintergrund war vermutlich ein Tuch aufgehängt.

¹⁵⁷ Hier erstreckt die sich die Besuchsszene auf beide Halsseiten: auf der einen befindet sich eine Frau im Peplos mit Opferkorb neben der Stele, auf der anderen eine Frau in Chiton und Mantel sowie mit kurzem Haar und dieser Greis.

¹⁵⁸ Zu den wgr. Szenen s. Kap. VII. Bei den rf. vgl. z.B. London, BM E104, Boardman 1996, Abb. 245 (Schale, Außenbild); New York, MMA 24.97.30, Richter 1936, Nr. 131 Taf. 130 unten Mitte (GlockenKr); vgl. aber auch ein Beispiel um 480: New York, MMA G.R. 575, Richter 1936, Nr. 61 Taf. 62 Mitte (Schale). Diese drei Männer sind nicht vollständig in ihren Mantel gehüllt.

¹⁵⁹ Zu dieser Gestaltung der Geste vgl. auch den Greis auf dem Lutrophorenfrgt. **R406**. Der Bildkontext und seine Position innerhalb der Komposition sind nicht mehr zu bestimmen, er scheint sich unterhalb eines

Atmosphäre der Szene unterstrichen. Zwei Jünglinge, die Waffen tragen bzw. ein Pferd führen, scheinen die beiden Trauernden zu begleiten. Die zwei Stelen auf der Rückseite der Lutrophore lassen an eine Friedhofsszene denken. Das Problem der Identifizierung des oder der Toten stellt sich hier wie bei den Besuchsbildern mit klagenden und trauernden Frauen, und auch hier gehen die Meinungen auseinander. Auch diesen Szenarien ist nicht abzulesen, in welchem Bezug die Männerfiguren zueinander und zum Grab stehen. Während in den beiden Greisen auf **R301** und **R403**¹⁶⁰ wohl eher Hinterbliebene zu erkennen sind, bleibt die Bedeutung des Sitzenden auf **R306**¹⁶¹, der verhüllten Männer auf **R308** sowie des Kriegers auf **R301** ambivalent. Für eine Deutung als Hinterbliebener spräche bei diesem, daß die Leichtbewaffneten ihm zu assistieren scheinen¹⁶², während eine große Anzahl an Toten auf **R308** jeglicher Parallele entbehrt.

c) Fazit

Klagende und trauernde Frauen und Männer schließen sich in den rotfigurigen Szenen des Grabbesuches offenbar aus; dieselbe Gesetzmäßigkeit läßt sich gleichermaßen bei den weißgrundigen Lekythenbildern erkennen, hiervon gibt es nur wenige Ausnahmen¹⁶³. Nicht nur die Körperhaltung tritt als neues definierendes Merkmal der Trauernden hinzu, sondern auch die Gestaltung der Hand, die das Gesicht berührt. Mit ihr bedecken trauernde Personen besonders den Bereich der Stirn und der Augen, so daß man, neben der Verhüllung durch den Mantel, an eine Art Verstecken denken könnte; diese Gestaltungsweise verwendeten verschiedene Vasenmaler, so daß sie als Allgemeingut betrachtet werden kann¹⁶⁴. Im neuen Erscheinungsbild der Trauernden der Besuchsbilder gewinnt die Körpersprache also derart an Bedeutung, daß mit ihr der Ausdruck von Trauer, der damit nicht mehr nur über die Gesten erfolgt, eine intensivere Wirkung hat als sie in den bisher betrachteten Bildern vorhanden war. Ein Grabbegängnis konnte zu verschiedenen Anlässen erfolgen: am Tag der Bestattung selbst, zu den folgenden regelmäßigen Handlungen an festgelegten Tagen, aber vermutlich auch ‚zwischen‘¹⁶⁵. Da man diesen rotfigurigen Besuchsbildern, trotz der weitgehend offenen Frage nach dargestellten Hinterbliebenen oder Verstorbenen, einen gewissen Realitätsgehalt nicht absprechen kann¹⁶⁶, ist hier vermutlich ein späterer Zeitpunkt gemeint als in den Prothesis-Darstellungen. Sie wie vermutlich auch die Ereignisse, die mit Hilfe der Klagereihen

Tierkörpers, z.B. eines Pferdes, das nach rechts gerichtet war, oder unter dem Arm einer Figur zu befinden. Sein Kopf ist vermutlich leicht nach vorn geneigt.

¹⁶⁰ Vgl. CVA Athen, NM (2) 15 zu Taf. 24,1-2. 26,2, hier als Vater des Verstorbenen gedeutet.

¹⁶¹ Nach Furtwängler 1885, 675 der Verstorbenen.

¹⁶² Vgl. dagegen Robertson 1992, 221, der die Jünglinge für Kriegstote hält.

¹⁶³ Vgl. dazu Kap. VII.

¹⁶⁴ Vgl. dazu die große Fülle der Beispiele aus den nicht-sepulkralen Vasenbildern, s.u. Abschnitt C.

¹⁶⁵ Vgl. dazu die Quellen, Kap. II.

¹⁶⁶ Auf den wgr. Lekythen verbinden sich manchmal verschiedene Sphären, vgl. dazu im Kap. VII.

verbildlicht wurden, hatten dagegen ihren festen Platz im Bestattungsablauf und waren daher mit Traditionen und Konventionen belegt. Ihnen ist eine andere Stimmung abzulesen, die sich gegenüber der ruhigen der Besuchsbilder ausgesprochen heftig ausnimmt.

C) Vergleich mit Figuren in nicht-sepulkralen Bildern

Das Themenspektrum attisch-rotfiguriger Vasenbilder, die klagende und trauernde Personen in anderen als sepulkralen Kontexten abbilden, ist sehr breit. Sie schildern Ereignisse des Mythos, setzen Passagen aus Tragödien um und vermischen auch mythische und reale Elemente. Aufgrund ihrer großen Anzahl werden sie im folgenden Abschnitt exemplarisch neben die Figuren der Sepulkralbilder gestellt. Diesen Vergleich rechtfertigt einerseits die Aussicht, mit Hilfe von Ikonographie und Typologie dieser Figuren die Personen in den Sepulkralbildern näher zu bestimmen oder gar zu benennen; andererseits wird hieraus die enge ikonographische Verbindung zwischen diesen Vasenbildern mit grundverschiedenem Inhalt, die dazu noch von verschiedenen Malern stammen, ersichtlich.

Vertreten sind die Klage- und Trauermotive wiederum in Verfolgungsszenen, beim Tod verschiedener Personen, in Zweikampfbildern und beim Transport von Gefallenen. Ebenso sind die Bilder vom Kriegerabschied zu nennen, die bereits auf der schwarzfigurigen Keramik sehr präsent waren¹⁶⁷. In allen diesen Szenen sind es abermals die Nebenfiguren, die durch ihre Klage und Trauer das Geschehen kommentieren und zum Ausdruck der Stimmung dienen; sie führen dem Betrachter die Tragik des Ereignisses vor Augen. Hinzu kommen im Rotfigurigen Ereignisse, in denen Hauptpersonen mit dieser Ikonographie versehen sind, um auf den Ausgang der Geschichte hinzuweisen bzw. ihn bildlich darzustellen. Hierzu gehören der Freitod des Aias, die ‚Hinrichtung‘ des Pelias und die Szenen mit der Abstimmung über die Waffen des Achilleus. Hauptfiguren illustrieren durch ihre Ikonographie auch die momentane Situation, in der sie sich befinden, wie Penelope und der grollende Achilleus. Besonders letztere Darstellungen stehen teilweise mit attischen Tragödien in Verbindung, eine Eigenschaft, die sie mit einigen Einzelszenen gemeinsam haben¹⁶⁸. Die rotfigurigen Vergleiche befinden sich ausschließlich auf Keramik, die nicht explizit mit dem Grab verbunden ist, sondern die vor allem beim Symposion verwendet wurde. Hierbei ist der Formenschatz sehr reich, der Hauptbildträger ist die Schale. Die Benennung der Klagenden und Trauernden ist allerdings auch im Rotfigurigen nicht immer möglich, obwohl hier weitaus mehr charakterisierende Attribute sowie Namensbeischriften zu finden sind; vor allem bei den Frauen ist man oft auf Vermutungen angewiesen, wer dargestellt ist.

¹⁶⁷ Zur Verknüpfung von Mythos und Realität in diesen Bildern s. Spieß 1992, 90ff.; vgl. ebd. den Ausblick auf die rf.

¹⁶⁸ Zu diesen Einzelbeispielen vgl. im Folg. Punkt 9.

1. Die Prothesis des Patroklos

Im unteren Fries eines rotfigurigen Kelchkraters aus der Zeit um 440 v.Chr. war vermutlich der aufgebahrte Gefährte im Zelt des Achilleus dargestellt (**Abb. 14**)¹⁶⁹. Erhalten ist das gedrechselte Bein am Kopfende der Kline sowie die Kalotte des Toten. Vor der Kline steht ein Beistelltischchen, wie es aus den schwarzfigurigen Prothesis-Darstellungen bekannt ist¹⁷⁰. Vor diesem sind die beiden Füße und ein Teil des Mantel einer männlichen Figur zu erkennen, die vermutlich zum sitzenden Achilleus gehörten¹⁷¹. Am Kopfende der Bahre steht eine Frau mit kurzem Haar, die zumindest einen Peplos oder Chiton trug; Hinweise auf einen Mantel lassen sich nicht finden, da der mittlere Bereich dieser Figur nicht erhalten ist. Diese Frau neigt ihren Kopf leicht zum Toten herab, Spuren von ihren Armen und Händen sind ebenfalls nicht erhalten; sie ist für Briseis gehalten worden. Von rechts nähert sich ein Bote dem Zelt.

2. Verfolgungs- und Raubszenen

Wie die meisten Frauenfiguren, die dramatische Ereignisse des Mythos begleiten, werfen auch die verfolgten Frauen bei der Flucht im Schreck und vor Angst ihre Arme hoch; selten erinnert hierbei die nach innen geneigte Hand, welche manchmal fast den Kopf erreicht, an die Klagegesten¹⁷², dasselbe gilt für ihre Begleiterinnen, die vor Schreck fliehen¹⁷³; eine dieser

¹⁶⁹ Wien, Univ. 505, um 440 v.Chr., Polygnotos, Matheson 1995, 79 Abb. A-B.

¹⁷⁰ Vgl. dazu Kap. V.

¹⁷¹ Vgl. zum Aussehen dieser Figur im Folg. Punkt 7 sowie die wgr. Darstellung des aufgebahrten Patroklos auf der Lekythos des Eretria-M. New York, MMA 31.11.13, 420-415 v.Chr., Lezzi-Hafter 1988, Kat. 239 Taf. 150-155 - hier **Abb. 30**.

¹⁷² **Boreas/Oreithyia**: München, Staatl. Antikenslg. 2345, Boardman 1996, Abb. 30 (SpitzA); **Raub der Leukippiden**: Rom, Villa Giulia, Slg. Castellani 50646, Mingazzini 1971, Taf. 155,3-4 (KolonettenKr: beide Leukippiden); **Frauenraub des Zeus**: CVA Rom, Villa Giulia (4) Taf. 29,2 (Pelike: unbenannt). 31,2 (Pelike: unbenannt). Taf. 45,4 (Stamnos: unbenannt); **Verfolgung von Troilos u. Polyxena**: CVA London (5) Taf. 78,4 (Kalpis: Polyxena); Malibu, J. Paul Getty Mus. 81.AE.183.2, M.C. Miller, Priam. The King of Troy, in: Carter/Morris 1995, 458 Abb. 28.15 (Nestoris, Schulterbild: Polyxena). Vgl. hier auch die halb erhobene Hand der Oreithyia und der Begleiterin der Aigina: **Boreas/Oreithyia**: CVA Rom, Villa Giulia (4) Taf. 25,1 (Pelike); **Zeus/Aigina**: Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr., J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit⁴ (1994) Abb. 351 (Stamnos: unbenannt). Ähnlich werden die Gesten der Frauen auf drei Schalen aus der 1. H. 4. Jh. v.Chr. zu deuten sein: **Eros/Mänade**: London, BM E536, Boardman 1996, Abb. 367.2; **Herakles/Nessos**: Boston, MFA 00.344 und 00.345, Boardman 1996, Abb. 290. 291.1 (Tondi: Deianeira).

¹⁷³ **Peleus/Thetis**: CVA Paris, Louvre (6) III I c Taf. 54,5 (Hy: unbenannt); **Peleus/Thetis?**: New York, MMA 06.1021.190, Richter 1936, Nr. 102 Taf. 104 (Hy: unbenannt); **Frauenraub des Zeus**: CVA Rom, Villa Giulia (4) Taf. 45,4 (Stamnos, rechte Frau: unbenannt). Bemerkenswert ist die Nike, die sich auf diesem Gefäß hinter einem der Henkel befindet. Sie gestikuliert in einer Weise, wie es in den sf., rf., aber besonders in den wgr. Prothesis-Darstellungen üblich ist. Mit einer Hand berührt sie ihren Kopf (D²), die andere richtet sie auf das Geschehen (B); der Stamnos wird um die Mitte des 5. Jhs. v.Chr. datiert (M. der Athena-Geburt); **Poseidon/Amymone**: CVA Rom, Villa Giulia (4) Taf. 29,1 (Pelike, rechte Frau: unbenannt). Taf. 31,1 (Pelike, rechte Frau. unbenannt; vgl. hier aber auch die linke Frau). - Die Nereide auf der Bauchamphora D.v. Bothmer (Hrsg.), Glories of the Past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection, Ausst. New York, MMA 14.9. 1990-27.1. 1991 (1990) Nr. 115 Seite B 154 Abb. berührt allerdings mit ihrer Rechten ihren Kopf (**Peleus/Thetis**).

Verfolgten berührt ihren Kopf tatsächlich¹⁷⁴. Bemerkenswert ist eine Gefährtin der Oreithyia, die mit beiden Händen nach dem hilfesuchend ausgestreckten Arm der Entführten greift¹⁷⁵. Bei einer Darstellung ihres Ringkampfes mit Peleus ergreift Thetis mit ihrer Linken ihr langes Haar, das ihr im Nacken herabhängt (E). Dieselbe Geste führt eine der fliehenden Nereiden aus, die im äußeren Fries des Tondos auf Nereus zuläuft und ihm wie hilfesuchend ihren rechten Arm entgegenstreckt¹⁷⁶. Gelegentlich werden diese Ereignisse von klagenden oder trauernden Männern begleitet, um das Tragische deutlicher vor Augen zu führen. So sitzt beispielsweise Priamos am linken Bildrand auf einem Altar und berührt mit seiner Linken seine Stirn¹⁷⁷. Auf einem zweiten Beispiel sitzt der greise Erechtheus trauernd auf einem Stein, fast vollständig in seinen Mantel gehüllt, denn er muß miterleben, wie seine Tochter Oreithyia von Boreas geraubt wird¹⁷⁸. Mit seiner Rechten berührt er seine Stirn, dabei neigt er den Kopf; die Linke stützt sich auf seinen Stab¹⁷⁹.

3. Tötungsszenen

Szenen mit Klagenden und Trauernden, die den Tod einer Person thematisieren, stammen auch im Rotfigurigen vorrangig aus dem trojanischen Sagenkreis. Hinzu treten weitere Zyklen des Mythos, wie die Odyssee und die Taten von Theseus und Herakles. Sie liefern die Themen des Freiermords, den Tod der Krommyonischen Sau durch Theseus sowie das Busiris-Abenteuer. Verschiedene einzelne Szenen wie der Tod der Niobiden und der Prokris erweitern diesen Rahmen. Manchmal werden die ‚Opfer‘ wiederum mit Klagegestik ausgestattet, so daß sie die hoffnungslose Situation selbst kommentieren und auf ihren unvermeidlichen Tod hinweisen: sie berühren mit ihren Händen ihren Kopf, wie es auch in den schwarzfigurigen Tötungsbildern geschah (D)¹⁸⁰. Den anderen Arm strecken Priamos,

¹⁷⁴ **Unbenannte Verfolgungsszene:** Korinth, Mus. C-33-129, C.G. Boulter - J.L. Bentz, Fifth Century Attic Red Figure at Corinth, *Hesperia* 49, 1980, Taf. 82,17 (KelchKr).

¹⁷⁵ **Boreas/Oreithyia:** München, Staatl. Antikenslg. 2345, Boardman 1996, Abb. 30 (SpitzA: unbenannt).

¹⁷⁶ London, BM gr 1864.10-7.1685 (E73), CVA London (9) Taf. 81a (Schale, Tondo: Thetis). 82a (Tondo, Außenfries: Nereide).

¹⁷⁷ **Verfolgung von Troilos u. Polyxena:** Malibu, J. Paul Getty Mus. 81.AE.183.2, M.C. Miller, Priam. The King of Troy, in: Carter/Morris 1995, 458 Abb. 28.15 (Nestoris, Schulterbild: Polyxena).

¹⁷⁸ London, BM E512, J.D. Beazley, *The Pan Painter* (1974) Taf. 5,2 (Oin: Erechtheus, Vater der Geraubten; er scheint Alterszüge zu tragen).

¹⁷⁹ Zu diesem Greis vgl. die sf. Sehergestalten auf den Bildern mit der Ausfahrt des Amphiaraios, Kap. V. Vgl. auch den Greis auf einem Kalpisfrgt. in Boston: L.D. Caskey - J.D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston III* (1963) Suppl. Taf. 20,5. Vermutlich saß er ehemals, in seiner Linken hält er einen Stab, mit seiner Rechten berührt er seinen Bart. - Wie allerdings der klagende Antenor in einer Szene mit der Rettung von Theano und ihm selbst zu bewerten ist, bleibt vorerst unklar: ehem. Basel, Kunsthandel, LIMC I 2, Taf. 657 Antenor I 3 (KelchKr), ARV² 186,48.

¹⁸⁰ z.B. **Priamos:** New York, MMA 06.1021.99, LIMC VII 2, Taf. 406 Priamos 94 (BA, VS u. RS, die jeweils andere Hand führt er vor die Brust); vgl. Priamos bei der **Eroberung Trojas:** Neapel, NM 81669, Simon 1981, Abb. 128 (Hy, das Blut auf seinem Kopf stammt von den Mißhandlungen; er legt beide Hände an seinen Kopf und hat seinen toten Enkel Astyanax auf dem Schoß liegen); **Busiris:** New York, MMA 15.27, M.C. Miller, *The Myth of Bousiris*, in: Cohen 2000, 427 Abb. 26.5; München, Staatl. Antikenslg. 2428, ebd. 425 Abb. 16.4 (Hy: ägyptischer Priester); **eine Nereide**, hier als Fliehende gezeigt: London, BM E81, Oakley 1990, Taf. 129B (Schale); vgl. auch die Fliehende, die vermutlich ebenfalls als Nereide zu deuten ist, und die

Busiris und die Niobiden meistens aus, besonders in Richtung ihrer Mörder, wie um Gnade zu erflehen (vgl. Geste B)¹⁸¹. Hierin entsprechen diese Personen den meisten Beifiguren, die gleichzeitig sehr oft als Fliehende charakterisiert sind und die als Begleiter aller dramatischen Szenen des Mythos dargestellt wurden. Sind beim Tötungsgeschehen Klagende oder Trauernde vorhanden, handelt es sich fast immer nur um eine Figur pro Bild, sehr selten sind es zwei oder drei. Im Gegensatz zu den schwarzfigurigen Vasenbildern mit Tötungsszenen verwendete man hierfür ausschließlich Frauen. Hekabe, Andromache, Elektra und andere trojanische Frauen, sowohl als Freie als auch als Gefangene wie Cassandra, stehen entweder ruhig dabei, eilen hinzu oder fliehen, wobei sie sich gelegentlich zum Geschehen umwenden. Diese Ikonographie ist prägend für nahezu alle dramatischen Ereignisse des Mythos in der rotfigurigen Vasenmalerei; die schwarzfigurigen Begleitfiguren der Tötungsszenen standen dagegen meist ruhig. Diese Frauenfiguren entsprechen den zeitgenössischen malerischen Konventionen, nahezu jede Frau trägt Chiton und Mantel sowie langes Haar, das entweder teilweise in langen Strähnen herabhängt oder zu einem Knoten gebunden ist; äußerst selten ist die Frisur aufgelöst¹⁸², oder die Frauen tragen eine Haube¹⁸³. Die meisten von ihnen tragen auch Binden im Haar. Mit Ohrringen oder Halsketten sind sie verhältnismäßig selten geschmückt, Armreifen sind öfter zu finden. In dieser Weise sind sowohl sterbliche als auch göttliche Frauen wiedergegeben.

In den schwarzfigurigen Tötungsbildern dominierte bei den Klagenden das Schlagen des Kopfes (D); im Rotfigurigen findet sich hauptsächlich der flehend zum Gegner ausgestreckte Arm. Dieser verläuft dabei meist schräg nach oben (Geste C), viel seltener waagrecht (B). In beiden Fällen sind die Hände auf das Opfer und auf den Tötenden gerichtet. Damit entspricht diese Armhaltung ikonographisch diesen beiden Gesten, die auch innerhalb der Sepulkralbilder häufig dargestellt wurden, doch läßt sie sich direkt in Verbindung mit dem Mordgeschehen als Zeichen der Sorge um das Opfer, als Flehen und Hilflosigkeit, als

Figur auf der Schale ehem. London, Kunsthandel, Sotheby's London, Antiquities, Aukt. 6.7. 1995, Nr. 115, sie greift sich jedoch in ihr Haar. Vgl. auch **einen Gefährte des Odysseus**, den Kirke gerade in ein Schwein verwandelt, Berlin, Antikenslg. F2342, Oakley 1990, Nr. 6 Taf. 3B (Nolanische A).

¹⁸¹ Dies ist überhaupt die geläufigste Geste der Opfer; vielfach flehen sie mit beiden Händen, vgl. z.B. **Priamos**: Paris, Louvre G152, LIMC VII 2, Taf. 411 Priamos 124 (Schale), sein Mund ist dabei geöffnet. - Das Berühren des Kopfes durch Sterbende bzw. bereits Tote begegnet jetzt deutlich in einer Form, die Kraftlosigkeit kennzeichnet, z.B. **Herakles/Antaios**: CVA Wien (1) Taf. 4,1 (Schale, vgl. das leblose Auge des Antaios); **toter Jüngling**, der von Thanatos entrückt wird, ungedeutete Szene: CVA London (4) Taf. 35,2a (Kantharos); vgl. aber auch den **Kampf um Patroklos' Leiche**: Berlin, Antikenslg. 2264, Bruhn 1943, 11 Abb. 6 (Schale: Patroklos): er scheint sich mit seiner Linken in sein Haupthaar verkrallt zu haben.

¹⁸² **Aias/Kassandra**: CVA Chiusi (2) Taf. 13,2 (GlockenKr, Fliehende: unbenannt); **Priamos/Astyanax**: Rom, Villa Giulia 121110, S.P. Morris, The Sacrifice of Astyanax, in: Carter/Morris 1995, 229 Abb. 15.9 (Schale, Tondo, im Hintergrund des Altars: Polyxena).

¹⁸³ In einem Großteil der nicht-sepulkralen Szenen auch ohne Klage- und Trauermotive sind solche Frauen vielfach als ältere Personen interpretiert. Daher könnte man dies vielleicht auch generell für diese Frauen annehmen.

Aufhalteversuch und Schreckensgeste deuten¹⁸⁴. Wie in den Verfolgungs- und auch in den noch zu besprechenden mythologischen Bildern sind also das Ausstrecken einer Hand auf das Opfer (B) und der gestikulierend erhobene Arm (C) nicht mehr zu trennen und gleichzeitig mit einem größeren Bedeutungsspektrum hinterlegt. Die Bestürzung wird durch fünf weitere Klagegesten besonders eindrucksvoll gemacht, so daß insgesamt zehn Klageotypen entstehen, von denen fast alle aus den zeitgleichen Prothesis-Bildern bekannt sind¹⁸⁵. Damit sind die Einzelgesten vertreten, die in den zeitgenössischen Prothesis-Darstellungen vorkommen; Zuwendungsmotive wie bei der Prothesis entstehen hier jedoch nicht. Die letzteren fünf Kombinationen waren in den schwarzfigurigen Tötungsszenen nicht nachzuweisen. Zudem sind zwei Gesten zusätzlich dargestellt: zum einen greifen die Frauen in ihr Haar (E), zum anderen führen sie eine ihrer Hände zur Brust (H). Erstgenannte Geste begegnet bereits in

¹⁸⁴ Selbst Göttinnen flehen in dieser Weise: **Wiedertreffen von Menelaos u. Helena**: London, BM E161, A. Birchall - P.E. Corbett, *Greek Gods and Heroes* (1974) Abb. 70 (Hy: Aphrodite). Vgl. den flehenden Priamos: **Menelaos/Helena**: London, BM E294, LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 81 (nolan. A: wohl Priamos).

¹⁸⁵ A/C **Aigisthos**: Bologna, Mus. Civico 230, Boardman 1996, Abb. 36 (KolonettenKr, Frau hinter Aigisthos: wohl Elektra); Bologna, Mus. Civico 230, E. Vermeule, *The Boston Oresteie Krater*, *AJA* 70, 19666, 16 Nr. 15 Taf. 6,14; **Priamos**: New York. MMA 06.1021.99, LIMC VII 2, Taf. 406 Priamos 94 links (BA: Hekabe).

A/D **Aigisthos**: Malibu, J. Paul Getty Mus. 88.AE.66, Shapiro 1994, 140 Abb. 99 (KelchKr, Frau hinter Aigisthos: wohl Elektra).

B/C **Priamos**: Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina 2895, Alfieri 1979, 24 Nr. 79 Abb. (KelchKr, Frau hinter Priamos: unbenannt).

C/C **Agamemnon**: Boston, MFA 63.1246, Shapiro 1994, 128 Abb. 89 (KelchKr, Frau hinter Ag.: Elektra o. Chrysothemis).

C/D⁽²⁾ **Agamemnon**: Boston, MFA 63.1246, Shapiro 1994, 129 Abb. 90 (KelchKr, kleinere Frau rechts hinter einer Säule: Kassandra); **Aias/Kassandra**: Boston, MFA 08.30a, M. Recke, *Gewalt und Leid. Das Bild des Kriegers bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v.Chr.* (2002) Aias-Kassandra Nr. 45 Taf. 13a (Schale, sitzende Frau ganz links, mit offenem Haar: unbenannt).

C/E **Aigisthos**: Berlin, Antikenslg. 2184, M.I. Davies, *The Death of Aigisthos. A Fragmentary Stamnos by the Copenhagen Painter*, *OpRom* 9, 1973, 121 Abb. 11. 123 Abb. 1 (Stamnos: Elektra); Boston, MFA, D. Knoepfler, *Les imagiers de l'Orestie. Mille ans d'art Antique autour d'un mythe Grec*, *Ausst. u.a. Neuchâtel*, Mus. d'art et d'histoire Nov. 1991-Feb. 1992 (1993) 44 Abb. 27 (Stamnos: unbenannt); Philadelphia, Univ. 48.30.2, A.J.N.W. Prag, *The Oresteia. Iconographic Narrative Tradition* (1985) C20 Taf. 14b-c (BA, RS, die linke der beiden Frauen rechts: evl. Dienerin); **wohl Apollon und Artemis/Niobiden**: ehem. London, Kunsthandel, Sotheby's London, *Antiquities*, Aukt. 6.7. 1995, Nr. 115 (Schale: wohl eine Niobide).

C/H **Aigisthos**: Boston, MFA 63.1246, Shapiro 1994, 129 Abb. 90 (KelchKr, Frau hinter Aig.: Elektra); **Priamos**: New York. MMA 06.1021.99, LIMC VII 2, Taf. 406 Priamos 94 rechts (BA: Hekabe).

D/E **Priamos/Astyanax**: Rom, Villa Giulia 121110, S.P. Morris, *The Sacrifice of Astyanax*, in: Carter/Morris 1995, 229 Abb. 15.9 (Schale, Tondo: Polyxena).

E/E **Lykurgos/Dryas**: CVA Krakau, III d Taf. 12,1a (Kalpis: Frau des Lykurgos, Königin). Diese Frau ergreift dabei allerdings kein Haar, die Position der Hände legt diese Deutung jedoch nahe - mit der Geste F haben sie nichts zu tun; nur D **Apollon u. Artemis/Niobiden**: London, BM E81, Oakley 1990, Taf. 129B (Schale: Niobide); **Agamemnon**: Boston, MFA 63.1246, J. Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit*⁴ (1994) Abb. 274.1 (KelchKr, Flichende ganz links: Chrysothemis o. Elektra). Auf der Rückseite dieses Kraters befindet sich eine weitere Frau, die mit einer ihrer Hände ihren Kopf berührt, die andere ist nicht erhalten. Diese Figur ist nicht gedeutet. Nach Shapiro 1994, 140 hatte der Maler für sie, eine weitere Frau und die drei Männer keine Namen, sie bilden wohl eine Art Chor zu dem Geschehen; dieses Gefäß entstand vor Aischylos' Oresteia: ebd. 138 mit Abb. 97.

Einzigartig in der Gesten-Kombination ist die Frau auf einem Kolonettenkrater in Rom: **Priamos/Astyanax**: CVA Rom, Villa Giulia (2) III I c Taf. 18,57 (wohl Andromache). Sie führt jeweils eine geschlossene Hand an ihren Hals bzw. Nacken (F?) sowie an den Stirnbereich. Auch der gängigste Klagetypus der Frauen scheint dargestellt gewesen zu sein, leider weist der Kopfbereich dieser Heraneilenden einige Fehlstellen auf: **Priamos/Astyanax**: CVA Florenz (2) III I Taf. 31,4 (Pelike, RS: wohl Andromache).

frühen rotfigurigen mythologischen Tötungsszenen, und sie bleibt bei allen Themen bis um 470/60 v.Chr. relevant. Das Berühren der Brust führen die Szenen um diese Zeit ein¹⁸⁶; sowohl in den Tötungsszenen als auch in den anderen Darstellung dieses Abschnittes ist es am wahrscheinlichsten als eine Schreckensgeste zu verstehen¹⁸⁷. Die Klagefiguren der rotfigurigen Tötungsszenen führen vor Augen, wie es sich dann bei der zweiten großen Themengruppe, den Zweikampfbildern, verhält. Einerseits werden in weit weniger Darstellungen Klagende wiedergegeben als im Schwarzfigurigen, andererseits ist der Variantenreichtum größer, denn in der Stilepoche vorher verwendeten die verschiedenen Maler stereotyp dieselben Figurentypen. So finden sich in rotfigurigen Tötungsszenen einzelne Klagende, die vom bekannten Figurenbild abweichen. Beispielsweise verband man eine seltene Klagegeste, die geschlossene Hand über dem Ohr (F), mit dem flehend ausgestreckten Arm (B), eine Kombination, die einzigartig, aber mit einem Frauentypus aus den Prothesis-Szenen verwandt ist¹⁸⁸. Dargestellt ist hier offenbar die Amme der Krommyonischen Sau, die von Theseus getötet wird. Nur einmal findet sich bei derselben Person diese Geste F wieder (**Abb. 15**)¹⁸⁹, in den anderen Beispielen desselben Themas fleht sie Theseus an (C)¹⁹⁰; mit der anderen Hand stützt sich Phaia jeweils auf ihren Stab. Diese Frau trägt, wie insgesamt nur wenige, in manchen dieser Szenen kurzes Haar¹⁹¹. Eine Frau, die auf ihrem linken Arm ein Kleinkind trägt, hält ebenfalls ihre Rechte geschlossen auf der Höhe des Ohres an den Kopf (F)¹⁹². Man hat sie, da sie sich unbewegt zwischen Orestes und der auf ihn zueilenden Klytaimnestra befindet, für nicht zur Familie gehörig, sondern für ein Sklavenmädchen oder eine Amme gehalten, die eines der Kinder von Aigisthos und Klytaimnestra auf den Armen hat¹⁹³. Diese Frau trägt jedenfalls kurzes Haar und unterscheidet sich darin von den anderen weiblichen Figuren dieser Szene. Einzigartig bezüglich Körperhaltung und Gestik ist eine dritte Kurzhaarige, die zwischen dem Mörder und seinem Opfer kniet¹⁹⁴. Dabei wendet sie sich zurück und neigt den Kopf, ihre

Sie trägt einen Chiton, hatte vermutlich kurzes Haar und legte wahrscheinlich beide Hände an ihren Kopf (D/D).

¹⁸⁶ Vgl. dazu auch die genannten Verfolgungsbilder.

¹⁸⁷ In den Sepulkralbildern läßt es sich möglicherweise mit dem Schlagen des Brustkorbes verbinden, vgl. dazu bei der Typologie, Kap. I C.

¹⁸⁸ C/F **Theseus/Sau von Krommyon**: CVA Basel (3) Taf. 13,3-4 (GlockenKr: unbenannt, evl. die Amme Phaia).

¹⁸⁹ **Theseus/Sau von Krommyon**: CVA London (9) Nr. 19 Taf. 27a. d (Schale: unbenannt, evl. Amme Phaia).

¹⁹⁰ London, BM E84, A. Birchall - P.E. Corbett, *Greek Gods and Heroes* (1974) Abb. 42 (Schale, Tondo, hier als Personifikation Krommyon oder Waldnymphe des Gebietes gedeutet); CVA Madrid (2) III I D Taf. 4,2B (Schale: unbenannt); CVA Verona (1) III I Taf. 2,1c (Schale: Amme Phaia); Ferrara, Mus. Naz. Arch. di Spina T18, Pfisterer-Haas 1989, 170 Abb. 13 (Schale); London, BM E74, Pfisterer-Haas 1989, 171 Abb. 15 (Schale).

¹⁹¹ Allen diesen Darstellungen sind die Alterskennzeichnung durch helles oder weißes Haar und ihre unmittelbare Nähe zur Sau von Krommyon gemeinsam. In der Bekleidung unterscheiden sie sich jedoch markant.

¹⁹² **Aigisthos**: Malibu, J. Paul Getty Mus. 88.AE.66, Shapiro 1994, 139 Abb. 98 (KelchKr, Frau mit Kleinkind zwischen Orestes u. Klytaimnestra: unbenannt, wohl eine Sklavin oder Amme).

¹⁹³ Shapiro 1994, 140. Der linke Saum ihres Kleides buchtet jedoch nach links aus, ganz so, als ob sie nach links eilen würde; diesem Bewegungsmotiv folgt die gesamte Faltengebung des Rockteils.

¹⁹⁴ **Lykurgos/Dryas**: CVA Krakau, III I d Taf. 12,1a (Kalpis: Frau des Lykurgos, Königin).

Kleidung besteht lediglich aus einem Peplos. Es sind auch drei sitzende klagende Frauen überliefert, sie befinden sich in dem außergewöhnlichen Ilioupersis-Bild auf der berühmten Kalpis des Kleophrades-Malers in Neapel¹⁹⁵. Alle drei Frauen sitzen sehr tief mit kummern Rücken und geneigtem Kopf, keine von ihnen ist benannt worden. Eine befindet sich hinter dem Palladion, eine ihr gegenüber unter der Palme, die dritte am rechten Ende des Frieses bei der Szene mit der Befreiung der Aithra. Aufgrund ihrer offenbar kurzen Haare könnte man sie für Dienerinnen des Königshauses halten, denn dessen Mitglieder werden in diesem Bildfries attackiert und getötet. Damit wären sie den genannten Dienerfiguren vergleichbar, vor allem diejenige unter der Palme trägt nur einen Chiton. In ihrer Gestik unterscheiden sich diese drei Figuren jedoch markant¹⁹⁶, und sie erweitern damit auch das Spektrum der Gesten-Kombinationen innerhalb der Tötungsbilder. Schließlich ist eine klagende Fliehende, die in ihrer Linken ein Kästchen trägt, als Dienerin zu interpretieren, da sie kurzes Haar und lediglich einen Chiton trägt¹⁹⁷.

Die Deutung aller dieser Frauen hängt primär von der Person ab, die den Tod erleidet. Daher ist bei Priamos Tod wiederum meist Hekabe, aber auch Polyxena anwesend; wird gleichzeitig der Tod des Astyanax dargestellt, denkt man auch an dessen Mutter Andromache. Beim Tod des Agamemnon vermutet man die Anwesenheit seiner Töchter Elektra und Chrysothemis. Nach diesem Muster verfährt man auch mit den anderen Darstellungen, so daß jeweils sehr eng verbundene Frauen dargestellt sein müssen; damit werden sie, wie im Schwarzfigurigen, wie diejenigen gedeutet, die in anderen Bildern desselben Themas anwesend sind, jedoch nicht klagen. Allerdings erscheint die Interpretation der Frau, die hinter Aigisthos steht, als er von Orestes erschlagen wird, etwas merkwürdig. Sie paßt zwar aufgrund ihrer Position im Bild und ihrer Ikonographie zu den tatsächlich Betroffenen, doch müßte man bei ihr dieselbe Gestik inhaltlich eher als Ansporn und Freude deuten¹⁹⁸. Das Gros der Klagenden befindet sich an verschiedenen abwechselnd besetzten Bildpositionen, die Komposition der Darstellungen variiert hier noch stärker als im Schwarzfigurigen. Da zudem keine bestimmte Gestik mit einem festen Platz im Bild verbunden ist, müssen die Maler auch hier weitgehend frei gewesen sein, diese Beifiguren anzuordnen und zu gestalten. Umgekehrt können diese eng verwandten

¹⁹⁵ **Eroberung Trojas:** Neapel, NM 81669, Simon 1981, Abb. 128. 129 sowie Mangold 2000, 107 Abb. 59, um 480/475.

¹⁹⁶ C/F, F/F, C/-.

¹⁹⁷ D/- **Ilioupersis (neben der Szene mit dem Tod der Cassandra):** Boston, MFA 59.176/59.178, E.T. Vermeule, *Götterkult*, ArchHom V (1974) Taf. 9a (KelchKr, Frau ganz links: unbenannt). - In einem Fall wird aber auch die trojanische Königstochter Cassandra mit kurzem Haar dargestellt: **Tod des Agamemnon:** Boston, MFA 63.1246, Shapiro 1994, 129 Abb. 90 (KelchKr, die kleinere Frau am rechten Bildrand hinter einer Säule). Bei ihr wird diese Frisur mit dem Leid ihrer Familie und ihres Volkes zusammenhängen.

¹⁹⁸ **Aigisthos:** Bologna, Mus. Civico 230, Boardman 1996, Abb. 36 (KolonettenKr, Frau hinter Aigisthos: wohl Elektra); Boston, MFA 63.1246, Shapiro 1994, 129 Abb. 90 (KelchKr, Frau hinter Aig.: Elektra); Malibu, J. Paul Getty Mus. 88.AE.66, Shapiro 1994, 140 Abb. 99 (KelchKr, Frau hinter Aigisthos: wohl Elektra). Jede dieser drei Frauen wurde mit einer anderen Gestik wiedergegeben, sie haben aber alle dieselbe Bildposition.

Frauen mit verschiedenen Handlungen und Klageweisen dargestellt sein, so daß ihre Benennung allein an das Thema der Szene gebunden ist.

Im Unterschied zu den schwarzfigurigen Tötungsbildern, stellte man in den rotfigurigen auch trauernde Frauen dar; chronologisch und typologisch liegen sie jedoch weit auseinander. Eine von ihnen befindet sich auf einer Schale des Oltos, die um 510/500 v.Chr. datiert wird¹⁹⁹. In ihrer Ikonographie paßt sie zu den spätschwarzfigurigen Frauen der Kriegerabschiedsbilder: ihr Körper und ihr Kopf sind verhüllt, der rechte Arm unter dem Mantel angewinkelt, die Linke auf Gesichtshöhe erhoben. Betrübt um ihr eigenes und das Schicksal ihres Sohnes Perseus legt Danae ihre linke Hand an den linken Kinnbereich, die Finger sind dabei eingeschlagen²⁰⁰. Ihre Rechte hält sie schützend über den kleinen Perseus, der eine Hand aus seinem Mantel reckt wie um Gnade zu erflehen. Die Gegenseite dieses Stamnos bildet drei Figuren ab. Links sitzt auf einem Diphros Danaes Mutter Eurydike, eingehüllt in ihren Mantel, und sie führt eine Hand zu ihrem Mund, wie dies Trauernde vielfach tun. In der Linken hält sie ein Szepter, den Kopf schmücken eine Haube und ein Ohrring. In der Mitte ist eine Frau mit Peplos und kurzem Haar dargestellt, die sich zu Eurydike umwendet. Auf dem linken Arm trägt sie ein Kästchen oder einen Korb, mit der Rechten berührt sie ihre Nase. Dabei sind die Finger derart gestaltet, daß sie sich die Nase zuzuhalten scheint. Sie wurde als Amme gedeutet, die auf diese Weise ihr Entsetzen ausdrückt, ihr Name ist Damolyte. Diese Art, das Gesicht zu berühren, wurde auch bei Frauenfiguren der Prothesis-Szenen dargestellt (1b **R115**; 2a **R107**. **R410**). Alle drei Frauen sind kurzhaarig; da diese aber die häufigste Frisur der Frauen bei der Aufbahrung ist, kann dieser Übereinstimmung keine große Bedeutung beigemessen werden. Zudem tragen die ersten beiden Chiton und Mantel, von der dritten ist die Bekleidung nicht erhalten. Daher ist von weiteren Schlüssen abzusehen. Die dritte Figur auf dem Stamnos, der Zimmermann, der die Truhe für Danae herstellte, erhebt seine Linke wohl auch vor Entsetzen, denn sein Auge scheint weit aufgerissen. Um 440 stellte der Penelope-Maler offenbar eine Dienerin als Trauernde dar (**Abb. 16**)²⁰¹: sie und eine weitere vor ihr, die ihre

¹⁹⁹ **Kassandra/Aias**: Malibu, J. Paul Getty Mus. 80.AE.154, J. Harnecker, Oltos. Untersuchungen zu Themenwahl und Stil eines frührotfigurigen Schalenmalers (1991) Nr. 106 Taf. 11 sowie Mangold 2000, 44 Abb. 22 (Schale: unbenannt).

²⁰⁰ **Verbannung von Danae u. Perseus**: New York, MMA 17.230.37, Richter 1936, Nr. 82 Taf. 86 (Stamnos), um 470/460, Deepdene-M. - Vgl. die Kalpis Boston, MFA 03.792, E.D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Frauen im Klassischen Griechenland (1996) 274f. Kat. 77 Abb., auf der vor Akrisios eine Frau mit Kurzen Haaren und Peplos steht. Sie steht mit vor der Brust verkreuzten Armen: ihre rechte Hand hat sie auf den linken Oberarm gelegt, die Linke befindet sich vor der rechten Schulter. Vermutlich ist hier Danaes Amme oder sogar ihre Mutter dargestellt.

²⁰¹ **Odysseus/Freier**: Berlin, Pergamon-Mus. F2588, CVA DDR (1) Taf. 34,1 (Sky, linke der beiden Frauen: Dienerin). Vgl. aber die Deutung der Gestik bei Shapiro 1994, 61: ihre und diejenige der Dienerin vor ihr komme weniger von der Tat (und damit von der Situation an sich) als von der Arbeit, die danach auf sie warte.

Hände auf Brusthöhe vor dem Körper gefaltet hat²⁰², begleiten Odysseus, der die Freier in seinem Palast erschießt. Ihre Linke legt sie sich an die linke Gesichtsseite, ihr rechter Arm stützt den linken Ellenbogen. Beide Frauen tragen kurzes Haar und lediglich einen Peplos. Sie scheinen mit den kurzhaarigen Klagenden, sowohl mit der Knienden als auch die Frau mit dem Kleinkind²⁰³, vergleichbar zu sein; erstere trägt ebenfalls nur einen Peplos. Für die Frau mit dem Kind wurde eine Deutung als Dienerin oder Amme wahrscheinlich gemacht, aufgrund ihrer Ikonographie muß eine ähnliche auch für die Kniende gelten²⁰⁴. Diese völlig von den Klagenden abweichende Interpretation der Frauen ist bemerkenswert, sie setzt erst für Bilder nach der Mitte des 5. Jhs. ein, im Schwarzfigurigen hält man dagegen eine Anwesenheit dienender Personen offenbar nicht für möglich.

Es sind mir drei Tötungsthemen bekannt, in denen klagende Männer dargestellt sind. Zum einen ist dies das Busiris-Abenteuer des Herakles. In einigen Beispielen berühren forteilende ägyptische Priester mit einer Hand ihren Kopf (D), während sie in der anderen Hand verschiedene Gegenstände oder gar nichts halten²⁰⁵. Zum anderen klagt bei der Verwandlung des Aktaion in einen Hirsch einer seiner Gefährten, während er der Szene zu entkommen sucht (D)²⁰⁶. Das dritte Thema ist der Tod der Prokris²⁰⁷. Im Jüngling in Reisekleidung, der am linken Bildrand seine Linke klagend auf seinen Kopf legt, ist Kephalos, ihr Ehemann dargestellt, der sie versehentlich mit seinem immertreffenden Speer tötete²⁰⁸. Als Trauernde werden zwei Männer wiedergegeben, die wegen ihres eigenen Todes betrübt sind. So legt Aias, sein Schwert in der Rechten, seine geschlossene Linke an die Stirn²⁰⁹, und Pelias scheint zu

²⁰² Vgl. zu diesem Motiv T. Dohrn, Gefaltete und verschränkte Hände. Eine Studie über die Gebärde in der griechischen Kunst, *JdI* 70, 1955, 50-80.

²⁰³ **Lykurgos/Dryas**: CVA Krakau, III I d Taf. 12,1a (Kalpis: Frau des Lykurgos, Königin); **Tod des Aigisthos**: Malibu, J. Paul Getty Mus. 88.AE.66, Shapiro 1994, 139 Abb. 98 (KelchKr, Frau mit Kleinkind zwischen Orestes u. Klytaimnestra: unbenannt, wohl eine Sklavin oder Amme).

²⁰⁴ Vgl. zu den Knienden der Prothesis B 2 d) sowie im Sf., Kap. V.

²⁰⁵ München, Staatl. Antikenslg. 2428, M.C. Miller, *The Myth of Bousiris*, in: Cohen 2000, 425 Abb. 16.4 (Hy); Athen, NM 9683, J.D. Beazley, *The Pan Painter* (1974) Taf. 8 (Pelike, RS); CVA Oxford (1) Taf. 26,3 (Stamnos); Rom, Villa Giulia 57912, Williams 1984, 276 Abb. 2. Vgl. zum Thema J.-L. Durand - F. Lissarrague, *Héros cru ou hôte cuit. Histoire quasi cannibale d'Herakles chez Busiris*, in: F. Lissarrague - F. Thelamon (Hrsg.), *Image et céramique Grecque, Symp. Rouen 25.-26.11. 1982* (1983) 153-167; J.-L. Durand, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne. Essai d'anthropologie religieuse* (1986) bes. 108ff.

²⁰⁶ Toronto, Slg. Elie Borowski, N. Leipen u.a., *Glimpses of Excellence. A Selection of Greek Vases and Bronzes from the Elie Borowski Collection*, Ausst. Toronto, Royal Ontario Mus. 18.12. 1984-30.6. 1985 (1984) 23 Abb. unten zu Nr. 17 (KelchKr).

²⁰⁷ London, BM E477, Vermeule 1979, 19 Abb. 14 (KolonettenKr).

²⁰⁸ In Analogie zu diesen Klagenden wird auch die Geste des orientalisch gekleideten Kriegers aus der Mitte des 4. Jhs. v.Chr. als Klage zu deuten sein: er berührt mit seiner Rechten den Kopf: **Bellerophon/Chimeira**: Neapel, Arch. NM H3243, Boardman 1996, Abb. 349 (GlockenKr: unbenannt). - Auch Perseus' Berührung seiner Kappe ist als Klagegeste, als Schlagen seines Kopfes gedeutet worden: London, BM E169, CVA London (5) III I c Taf. 76,1d (Kalpis). Er muß zusehen, wie ein Gerüst aufgestellt wird, an das Andromeda gekettet werden soll; wollte man diesem zustimmen, müßten auch alle Krieger, die im Rf. ihren Helm berühren, jedoch nicht nur stehen, sondern auch als Einzelfiguren kauern, als Klagende zu betrachten sein.

²⁰⁹ **Freitod des Aias**: CVA Cleveland (1) Taf. 31,2 (Lek). Vgl. die ausdrucksvolle, vor ihrem Schwert kniende Aiasfigur, die beide Arme zum Himmel streckt und über ihr Los zu klagen scheint: Basel, Antikenmus. u. Slg. Ludwig BS1442, Robertson 1992, 152 Abb. 156 (Lek).

ahnen, daß er dem Kessel der Medea nicht lebend entsteigen wird²¹⁰. Der Greis ist mit Chiton und Mantel bekleidet, stützt sich auf seinen Knotenstock und neigt sein Haupt nach vorn. Seine Körperhaltung scheint ihn mehr mit den Trauernden als den Klagenden zu verbinden, obwohl er sich mit einer Hand den Kopf schlägt (D). Über seinen möglicherweise bevorstehenden Tod ist auch eine seiner Töchter besorgt²¹¹. Alle diese Szenen entstanden ab der Zeit um 450 v.Chr. Schließlich ist auch der trauernde Kepheus auf einer Kalpis in London anzufügen²¹². Er sitzt rechts neben den Arbeitern, die das Gerüst für Andromeda aufbauen, stützt beide Hände auf seinen Stab und lehnt seinen Kopf daran, so daß sein Gesicht nicht zu sehen ist. Hierdurch neigt er sich weit nach vorn, und auch sein Rücken krümmt sich dabei. Diese Ikonographie eines Trauernden ist einzigartig.

4. Zweikämpfe

Klagende Figuren begleiten regelmäßig zwei kämpfende Gegner und kommentieren das Geschehen durch ihre Gestik. Sie flankieren die Auseinandersetzungen sowohl zwischen Heroen als auch ihren Kampf mit mythischen Tieren, Wesen und Ungeheuern; die Kämpfe zwischen Helden überwiegen dabei²¹³. Dargestellt werden hier, wie in den schwarzfigurigen Zweikampfbildern, vor allem Frauenfiguren, fast immer eine pro Bild; klagende Männer finden sich nur in den Darstellungen mit Herakles, der Eurystheus den Eber bringt. Die Frauen fliehen vor dem Geschehen nicht mehr so oft, häufiger eilen sie auf den Kampf zu, ruhig Dabeistehende finden sich unter ihnen nicht. Kleidung und Frisur entsprechen den allgemeinen Figurenkonventionen, und auch diese Begleitfiguren haben gelegentlich Binden oder Diademe im Haar sowie verschiedenen Schmuck. Ihr langes Haar tragen sie entweder teilweise offen oder mit Tänien hochgebunden. Die Kurzhaarfrisur wurde auch bei ihnen selten dargestellt, dies betrifft vor allem die frührotfigurigen Szenen; gelegentlich tragen die Frauen eine Haube. Vereinzelt haben diese Klagenden sogar ihren Mund geöffnet. Ein großer Teil dieser Frauenfiguren ist ungedeutet; bei den benannten standen vielfach Beischriften zur

²¹⁰ **Vorahnung des Pelias:** Basel, Antikenmus. u. Slg. Ludwig 4435, B. Cohen, Man-Killers and Their Victims. Inversions of the Heroic Ideals in Classical Art, in: Cohen 2000, 111 Abb. 4.3 (Schale, Tondo, links neben dem Kessel steht Alkandre); ehem. London, Kunsthandel, Sotheby's London, Antiquities, Aukt. 14./15.12. 1981, 95 Nr. 267 Abb. links (KelchKr, rechts neben dem Kessel steht Medea).

²¹¹ CVA Cambridge (1) Taf. 40,8 (Kalpis). Sie hält ihre Rechte mit eingeschlagenen Fingern an den rechten Wangen-Kinn-Bereich, in der Linken trägt sie eine Phiale. Rechts flieht eine ihrer Schwestern, links befindet sich eine weitere oder Medea mit dem Schwert. Sie alle tragen langes, hochgebundenes Haar. Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr., Neumann 1965, Abb. 64 (Schale). Diese Frau steht links, sie legt ihren rechten Arm vor den Körper und stützt den linken Ellenbogen darauf, so daß sich die Hand mit eingeschlagenen Fingern unter dem Kinn befindet. In der Mitte wird Pelias von einer seiner Töchter zum bereitstehenden Kessel geführt, rechts steht eine weitere Tochter oder Medea mit einem Schwert.

²¹² Vorbereitung auf die **Ankettung der Andromeda:** CVA London (5) III I c Taf. 76,1d (Kalpis). Hinter ihm steht der bereits erwähnte ‚klagende‘ Perseus.

²¹³ Auch für das frühe 5. Jh. v.Chr. spricht Chr. Ellinghaus, Aristokratische Leitbilder. Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit (1997) 285ff. die

Verfügung, sowohl für die Kämpfenden als auch für die Frauenfiguren. Unter ihnen klagen vor allem die Mütter der Unterlegenen, z.B. Eos, Aphrodite oder Kallirhoe, aber auch deren Ehefrauen oder Töchter, z.B. die des Antaios und des Nereus. Zu Eurystheus, der von Herakles mit dem Eber bedroht wird, eilen seine klagenden greisen Eltern Kalliphobe und Stenelos.

Auch in den Zweikampfszenen fallen wieder die häufig auf das Geschehen gerichteten Arme auf, die gerade oder erhoben sein können (Gesten B und C); so kommt auch hier die Ambivalenz der Geste zum Tragen, die im indirekten Bezug zur Szene als Flehen und erschrockenes Gestikulieren gedeutet werden kann, und diese Gestik ist auch im Gros der rotfigurigen Zweikampfbilder die dominierende. Bei den klagenden Frauen, die mit den Akteuren in verschiedenster Beziehung stehen, wurden acht Gesten-Typen dargestellt²¹⁴, und es sind wiederum solche, die aus den zeitgleichen Sepulkralbildern gut bekannt sind. Wie im Schwarzfigurigen erklärt sich auch hier das Vorherrschen der vorgestreckten (B) und der

Bedeutung klagender und trauernder Zuschauerfiguren nicht an (hier die Zweikampfbilder nach 508 v.Chr. betreffend).

²¹⁴ A/A **Diomedes/Aineas**: Boston, MFA 97.368, J.D. Beazley, *Attic Red-Figured Vases in American Museums* (1918) 54 Abb. 34 unten (KelchKr: Aphrodite).

A/C **Achilleus/Memnon**: Boston, MFA 97.368, ebd. Abb. 34 oben (KelchKr: Eos).

B/B **Kampf zweier Heroen**: Rom, Villa Giulia, Slg. Castellani 50393, Mingazzini 1971, Taf. 105,1 (Schale, rechte der beiden linken Frauen: unbenannt); **Herakles mit Eber/Eurystheus**: CVA London (9) Taf. 10a (Schale: wohl Kalliphobe, Mutter des Eurystheus, hinter ihr folgt noch dessen Vater).

B/C **Herakles/Kyknos**: London, BM E8, Bruhn 1943, Abb. 44 (Schale, rechte Frau: unbenannt); **Kampf zweier Heroen**: Berlin, Antikenslg. F4221, Bruhn 1943, Abb. 39 (Schale: unbenannt).

B/D **Achilleus/Memnon**: CVA London (9) Taf. 67a (Schale, rechte Frau: Eos); London, BM E468, J.D. Beazley, *The Berlin Painter* (1974) Taf. 30,2 (VolutenKr: Eos); London, BM E37, Pfuhl, MuZ Nr. 323 Taf. 93 oben (Schale, Frau re: unbenannt, berührt mit ihrer Linken ihre Haube).

B/E **Achilleus/Memnon**: Agora XXX, Nr. 1407 Taf. 130 (Schale, rechte Frau: Eos), diese Frau hat allerdings das Ende ihrer Haube ergriffen; möglicherweise zieht sie sie sich vom Kopf; CVA London (9) Taf. 67a (Schale, linke Frau: unbenannt, evl. eine Begleiterin der Eos, welche auf der rechten Bildseite dargestellt ist; sie ergreift keine Haare, die Handhaltung ist jedoch charakteristisch).

C/D **Herakles/Antaios**: Paris, Louvre G103, Euphronios der Maler, Ausst. Berlin, Antikenmus. 20.3.-26.5. 1991 (1991) 79 Abb. zu Nr. 3 (KelchKr, rechte der beiden Frauen rechts: unbenannt, evl. die zweite Tochter des Antaios); **Herakles/Nereus**: Rom, Villa Giulia o. Inv., M. Moretti, *Tomba Martini Marescotti, Quaderni di Villa Giulia* 1, 1966, Coppa di Oltos (Schale, linke der drei Nereiden rechts: Name nicht mehr zu lesen; die Finger ihrer Linken krümmt sie dabei wie die Frauen, die Haarsträhnen ergriffen haben); **Herakles/Geryoneus**: München, Staatl. Antikenslg. 2620 (8704), Simon 1981, Abb. 108 (Schale: wohl/evl. die Okeanide Kallirhoe, Mutter der Geryoneus) sowie Euphronios der Maler, Ausst. Berlin, Antikenmus. 20.3.-26.5. 1991 (1991) 201 Abb. oben zu Nr. 41; **Herakles/Löwe**: St. Petersburg, Ermitage B3386, A.A. Peredolskaja, *Краснофигурные Аттические вазы в Эрмитаже* (1967) Nr. 10 Taf. 9,1 sowie L.I. Gatalinoi, *Олимпийские игры в жизни и искусстве Древней Греции*, Ausst. (1980) 24 Abb. zu Kat. 102 (Kantharos, je eine Frau an beiden Seiten: unbenannt); **Herakles mit Eber/Eurystheus**: CVA Paris, Louvre (10) III I b Taf. 5,1, 5,3 sowie Bruhn 1943, Abb. 46 Zeichnung (Schale: Kalliphobe, Mutter des Eurystheus, hinter ihr folgt noch dessen Vater; auch sie schließt ihre Linke wie die Frauen, die Haare ergreifen); vgl. die gestikulierende Kalliphobe mit verhülltem Hinterkopf auf einer HA in Genf: I. Love, *Ophiuchus Collection*, Genf (1989) 20-27 Nr. 3 mit Abb. Vermutlich war auch die Muse Kalliope, die vor der Auseinandersetzung zwischen Oidipous und Laios flieht, mit dieser Gestik dargestellt: CVA Adria (1) III I Taf. 42,1 (Frgt. eines KelchKr). Erhalten ist ihr rechter erhobener Arm, dessen Hand sich nach innen neigt und nicht weit vom Kopf entfernt ist. Außerdem hat Kalliope einen verhüllten Hinterkopf und aufgelöstes Haar. In dieser Darstellung steht sie für die Lokalität des Ereignisses: Robertson 1992, 211.

C/E **Herakles/Antaios**: Paris, Louvre G103, Simon 1981, Abb. 104 sowie Euphronios der Maler, Ausst. Berlin, Antikenmus. 20.3.-26.5. 1991 (1991) 79 Abb. zu Nr. 3 (KelchKr, linke der beiden Frauen rechts: unbenannt, evl. eine Tochter des Antaios); **Kampf zweier Heroen** (evl. Achilleus/Memnon): London, BM E77, Kavvadias 2000, Nr. 1 Taf. 9 (Schale, rechte Frau: unbenannt, evl. Eos).

erhobenen Hände (C) aus dem unmittelbaren Bezug der Figuren auf das Geschehen; wie bei den Tötungsszenen kann diese Gestik in den Zweikampfbildern auch dem Ansporn eines der Kämpfenden dienen²¹⁵. Bemerkenswert ist eine Darstellung der Aphrodite, die ihren Sohn Aineas nach seiner Niederlage gegen Diomedes gleichsam mit ihren Armen auffängt und stützt²¹⁶. In ihren Mantel gehüllte Frauen, die man aufgrund des dargestellten Themas als Trauernde interpretieren kann, sind mir nur von einem Gefäß bekannt, das um 440 v.Chr. datiert wird; ihre Gestik läßt sich nicht mehr beurteilen²¹⁷. Die beiden Frauen sitzen unter den Ansätzen der waagerechten Henkel dieses Louterions, so daß sie mehr der Verzierung dieses Bereiches dienen als tatsächlich mit dem Geschehen in Verbindung stehen, keine von ihnen wurde mit einer bestimmten Person in Verbindung gebracht. Da keines der Zweikampfbilder mit klagenden Frauen aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. stammt, könnte man innerhalb der mythologischen Bilder einen Wechsel in der Ikonographie der Beifiguren vermuten, wie er bei den Hauptfiguren der Sepulkralenzen zu erfassen ist.

Ein außergewöhnliches Bild mit mehreren Trauernden befindet sich auf der Rückseite eines Stamnos in Privatbesitz (**Abb. 17**)²¹⁸. Hier stehen drei Frauen im Wechsel mit drei verschieden alten Kindern, vermutlich Jünglingen. Alle sind nahezu vollständig in ihren Mantel geschlungen, die Kinder bedecken sogar ihren Kopf ganz oder teilweise damit. Die Frauen tragen darunter einen Chiton, die Linke außerdem eine Haube, die mittlere eine Binde im Haar. Diese bedeckt mit den Fingern ihre Augen und neigt dabei den Kopf. Die dritte Frau führt ihre freie Rechte ans Kinn. Diese Szene ist nur im Zusammenhang mit der Vorderseite des Gefäßes zu deuten: hier sind Theseus und Minotauros sowie König Minos und Ariadne gezeigt. Es wird sich also am ehesten um die Mütter der Athenerkinder handeln, die nach Kreta gebracht wurden oder noch gebracht werden könnten²¹⁹.

Allein das Bildthema, in dem Herakles den Erymantischen Eber zu Eurystheus bringt, führt einen klagenden Mann vor. In beiden mir bekannten Darstellungen ist er als Greis charakterisiert, in einem trägt er eine Namensbeischrift: dargestellt ist Eurystheus' Vater

²¹⁵ **Achilleus/Memnon**: Agora XXX, Nr. 1407 Taf. 130 (Schale, linke Frau: Thetis); London, BM E468, J.D. Beazley, *The Berlin Painter* (1974) Taf. 30,1 (VolutenKr: Thetis); Paris, Louvre G399, Pottier III, Taf. 140 (Schale: wohl Thetis). Vgl. auch die halb erhobene Rechte der Ariadne: **Theseus/Minotauros**: CVA Rom, Villa Giulia (4) Taf. 42,1 (Psykter).

²¹⁶ **Diomedes/Aineas**: London, BM E73, Knittelmayer 1997, Taf. 14,3 (Schale: Aphrodite).

²¹⁷ **Herakles/Stier**: Agora XXX, Nr. 584 Taf. 60a sowie 222 Abb. 30 (Frau unter dem linken Henkel: unbenannt), vgl. die Reste der Frau am rechten Bildende; Gegenseite **Theseus/Kentauren**: Agora XXX, Nr. 584 Taf. 59c sowie 222 Abb. 31 (Frau unter dem linken Henkel: unbenannt).

²¹⁸ B. Philippaki, *The Attic Stamnos* (1967) 65 Taf. 33; H. Bloesch, *Das Tier in der Antike. 400 Werke ägyptischer, griechischer, etruskischer und römischer Kunst aus privatem und öffentlichem Besitz*, Ausst. Zürich, Univ. 21.9.-17.11. 1974 (1974) Taf. 41,245b; H.A. Shapiro, *Comings and Goings. The Iconography of Departure and Arrival on Attic Vases*, *Métis* 5, 1990, 122f. mit Anm. 43; Neils/Oakley 2003 218.220 Kat. 18 Abb., um 470-460 v.Chr., Kopenhagener M., ARV² 257,11.

²¹⁹ Letzteres ebd. 41f.

Stelenos²²⁰. Mit seiner Linken stützt er sich auf seinen Stab, die Rechte führt er nahe an seinen Kopf bzw. berührt in damit (D). Damit ist er im zweithäufigsten Klageschema der Männer wiedergegeben. Auch trauernde Männer sind mir nur von einem Gefäß bekannt, nämlich von der großen Schale des Penthesilea-Malers, die um 450 v.Chr. entstand²²¹. Auf einer der beiden Außenseiten befinden sich auf der linken Seite drei verschieden alte Trojaner (**Abb. 18**)²²², die mit ihrer Trauer das tragische Schicksal des unterlegenen Memnon kommentieren; der Maler vertauschte das kanonische Kompositionsschema Gewinner links - Verlierer rechts. Bei diesen drei Figuren setzt sich die Trauerikonographie aus verschiedenen Merkmalen zusammen. Direkt hinter dem in die Knie gesunkenen Memnon steht ein Bärtiger, der mit seiner Rechten den Mantel nach oben rafft und die Linke mit eingeschlagenen Fingern an die Stirn preßt. Dabei neigt er seinen Kopf leicht, und sein Mund scheint geöffnet. Bemerkenswert ist sein Augapfel, der im Schmerz an das obere Lid gerollt ist. Der Jüngling hinter ihm hat sich vollständig in seinen Mantel gehüllt, so daß nur noch sein Gesicht zu sehen ist. Auch er neigt seinen Kopf, sein Blick ist zu Boden, vielleicht auch auf den Gestürzten gerichtet. Als dritter folgt wiederum ein Bärtiger, der mit der Linken vor seinem Körper den Mantel zusammenhält und mit der Rechten seinen Hinterkopf umfaßt. Mit seinem Oberarm verdeckt er sein Gesicht, auch sein Blick ist zu Boden gerichtet²²³. Es scheint sich also auch bei den Männern die grobe Einteilung vornehmen zu lassen, daß Klagende vor der Mitte des 5. Jhs., Trauernde ab 450 dargestellt wurden; ihre geringe Anzahl der Szenen erlaubt diesbezüglich jedoch nur eine Vermutung.

5. Transport eines Gefallenen

Das Motiv eines Kriegers, der einen Gefallenen aus der Schlacht trägt und von einer klagenden Frau eskortiert wird, ist mir von einer einzigen frührotfigurigen Schale des Euphronios bekannt²²⁴. Hier eilt Thetis, die Mutter des Toten, der Tragegruppe voran und berührt klagend mit ihrer Rechten den Kopf (D), während sie den linken Arm in die Höhe wirft (C); diese Klagegestik ist eine der häufigsten in den archaischen sepulkralen und

²²⁰ **Herakles mit Eber/Eurystheus**: CVA London (9) Taf. 10a. 10c (Schale); CVA Paris, Louvre (10) III I b Taf. 5,1. 5,3 sowie Bruhn 1943, Abb. 46 (Schale). In beiden Szenen befindet sich vor ihm Eurystheus' klagende bzw. flehende Mutter Kalliphobe, beide sind frühf.

²²¹ **Achilleus/Memnon**: Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina T.18C, N. Alfieri - P.E. Arias, Spina. Guida al Museo Archeologico in Ferrara (1960) Taf. 56 (Detail); Simon 1981, Abb. 188.

²²² Robertson 1992, 163. Für Simon 1981, 131 wirken sie wie Gestalten aus dem Chor einer Tragödie.

²²³ Die verhüllten Männer, die sich am rechten Ende dieser Darstellung sowie an beiden Enden der Szene der Gegenseite befinden, auf der der Streit zwischen Aias und Odysseus um Achilleus' Waffen abgebildet ist, sind aufgrund des Kontextes nicht zwingend als Trauernde zu interpretieren. Nach Simon 1981, 132 gehören auch sie zu einem Chor, der den Einfluß des Aischylos spüren lasse und der das Geschehen kommentiere und reflektiere.

²²⁴ **Aias/Achilleus**: Malibu, J. Paul Getty Mus. 77.AE.20, M.B. Moore, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 6, 2000, 177 Abb. 6 sowie Euphronios der Maler, Ausst. Berlin, Antikenmus. 20.3.-26.5. 1991 (1991) 188 Abb. zu Nr. 35 (Schale, Frau vor der Gruppe: Thetis).

mythologischen und auch in den rotfigurigen Prothesis-Bildern. Es stehen sowohl die Darstellung selbst und ihre Komposition als auch die Gestaltungsweise der Gestik der Thetis in archaischer Tradition; später scheint das Thema nicht mehr derart von Interesse gewesen zu sein.

6. Die Entscheidung über Achilleus' Waffen

Wie die Trauernden der anderen mythologischen Darstellungen wird auch der überstimmte Aias wiedergegeben²²⁵. Er steht, auf seinen Stab gestützt, meist derart in seinen Mantel gehüllt, daß außer den Füßen nur noch der geneigte Kopf und die Hand, in der er sein Gesicht birgt, zu sehen ist²²⁶. Einmal wendet er sich dabei von der Abstimmung ab (**Abb. 19**)²²⁷. Seine vorgebeugte Haltung unterstützt manchmal den Ausdruck seines Grams und seiner Enttäuschung. In dem einen Beispiel, in dem er, statt sich zu verhüllen, Chiton und Mantel trägt, ist sein Auge wie bei dem trauernden Trojaner auf der großen Schale des Penthesileia-Malers²²⁸ nach oben gerollt²²⁹.

7. Der grollende und der trauernde Achilleus

In der ersten Hälfte des 5. Jhs. v.Chr. ist die Darstellung des in sich zusammengesunkenen Achilleus besonders beliebt. Sein fest etablierter Figurentypus begegnet hier mit zwei verschiedenen Inhalten. Grollend finden wir ihn in einer Darstellung, die zeigt, wie Briseis weggeführt wird und Achilleus gekränkt in seinem Zelt zurückbleibt (vgl. Il. 1,322ff.)²³⁰. Auf diese Weise ist er auch in einem zweiten Thema zu deuten: bei der Gesandtschaft der Griechen an Achilleus (vgl. Il. 9,182ff.), an der regelmäßig Odysseus, in wechselnder Besetzung Phoinix, Diomedes und Aias teilnehmen (**Abb. 20**)²³¹. Dieser Figurentypus ist in

²²⁵ CVA London (9) Taf. 61a. c (Schale), 490-485 v.Chr., Brygos(-M.); CVA Malibu (8) Taf. 420,4-5 (Schale), ca. 490 v.Chr., Brygos-M.; CVA Wien (1) Taf. 12,2. 13,2 (Schale), um 490 v.Chr., Duris - hier **Abb. 19**; CVA Leiden (4) Taf. 164,2 (Schale), 480/470 v.Chr., vor Mitte 5. Jh. v.Chr., M. von Louvre G265.

²²⁶ Bei ihm wird ganz besonders deutlich, daß man auch bei den Trauernden jeweils die Hand für die charakteristische Gestik benutzte, die zur vom Betrachter abgewandten Körperseite gehört.

²²⁷ Wien, KHM 3695, CVA Wien (1) Taf. 13,2.

²²⁸ **Achilleus/Memnon**: Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina T.18C, N. Alfieri - P.E. Arias, Spina. Guida al Museo Archeologico in Ferrara (1960) Taf. 56 (der rechte dieser drei) - hier **Abb. 18**.

²²⁹ Malibu. - Vgl. die nahezu identische Ikonographie, nur ohne die weitgehende Verhüllung, auch bei Männern in völlig anderen Szenen, die dann nicht als Trauer und Gram gedeutet werden kann, sondern Entspannung und Muße ausdrücken muß, z.B. bei der Ansammlung von jugendlichen Musikanten und bärtigen Anwesenden, die mit ihnen Konversation zu treiben scheinen: CVA Wien (1) Taf. 14,2 (Schale; hier sind alle Anwesenden bekränzt), Anfang 5. Jh. v.Chr., Makron (früh).

²³⁰ London BM 1843.11-3.92, CVA London (9) Taf. 73a (Schale), um 485-480 v.Chr., Briseis-M. Vgl. zum Thema auch Friis Johansen 1967, 155ff.

²³¹ **Gesandtschaft**: Berlin, Antikenslg. F2176, CVA Berlin (9) Taf. 6,4-5 (Kalpis), um 490 v.Chr., evl. M. von Florenz 3984; Rom, Villa Giulia 50441, Mingazzini 1971, Taf. 131,1 (Pelike), 490/480 v.Chr., Tyszkiewicz-M.; Paris, Louvre G146, Pottier III Taf. 118 (Sky), 1. H. 5. Jh. v.Chr., Makron; Paris, Louvre G163, CVA Paris, Louvre (1) III I c Taf. 8. 9,3 (KelchKr), 1. H. 5. Jh., Eucharides-M.; Athen, Kerameikos-Mus. 4118b, U. Knigge, Neue Scherben von Gefäßen des Kleophrades-Malers, AM 85, 1970, Taf. 1,3 (KelchKr), vor 487/486 (Ostrakon gegen Megakles), Kleophrades-M. (früh); Basel, Antikenmus. BS477, CVA Basel (3) Taf. 23,1. 23,3 sowie M. Schmidt, Der Zorn des Achill, in: P. Zazoff (Hrsg.), Opus Nobile, FS zum 60. Geb. U.

zeitgleichen Vasenbildern mit einer zweiten Bedeutung hinterlegt, nämlich mit der des trauernden Achilleus²³², der nach dem Verlust seines Freundes Patroklos die neuen Waffen von seiner Mutter Thetis erhält (vgl. Il. 19,1ff.)²³³. Die Ikonographie des Peliden variiert dabei nur in Details. Vor allem als Jüngling, seltener als Bärtiger, sitzt er auf einem Stuhl oder Hocker und ist meist bis auf Kopf oder Gesicht in seinen Mantel gehüllt. Vielfach neigt er dabei seinen Kopf nach vorn und krümmt auch seinen Rücken, so daß eine zusammengesunkene Haltung entsteht. In einer Hand verbirgt er fast immer sein Gesicht, oder er berührt es zumindest, dabei stützt er den entsprechenden Arm auf seine Oberschenkel. Die andere Hand legt er entweder unter dem Mantel auf seine Beine, vor seinen Oberkörper, oder er hält damit einen Stab. Dieses Figurenmotiv steht, trotz seiner verschiedenen Varianten im Detail, in den Vasenbildern desselben Themas, deren Komposition nahezu unverändert bleibt, immer für dieselbe Person mit einheitlicher

Jantzen (1969) Taf. 25,1 (Stamnos), um 480 v.Chr., Triptolemos-M. - hier **Abb. 21**; München, Staatl. Antikenslg. 8770, Knittlmayer 1997, Taf. 1,2 (Kalpis), um 480/470 v.Chr., Kleophrades-M.; Berlin, Antikenslg. F2326, Die griechische Klassik. Ideal und Wirklichkeit, Ausst. Berlin/Bonn 1.3.-6.10. 2002 (2002) 342 Kat. 227 (Aryballos), um 470 v.Chr., Makron; Malibu, J. Paul Getty Mus. 83.AE.217, Knittlmayer 1997, Taf. 3,1, (Schale), um 470 v.Chr., Duris; London, BM 1843.11-3.61 (E56), CVA London (9) Taf. 41 (Schale, Tondo), ca. 470 v.Chr., Duris (spät); Paris, Louvre G264, T. Dohrn, Gefaltete und verschränkte Hände. Eine Studie über die Gebärde in der griechischen Kunst, JdI 70, 1955, 54 Abb. 1 (Schale; etwas andere Komposition u. ‚Odysseus‘ mit Kerykeion), Mi. 5. Jh. v.Chr. (?), Tarquinia-M. - vgl. auch LIMC I 2, Taf. 106 Achilleus 464; Moskau, Staatl. Puschkin-Mus. der Schönen Künste II 1b 73, CVA Moskau (4) Taf. 2,2. 3,3 (HA), um 440 v.Chr., Polygnotos (spät); Paris, Louvre G374, CVA Louvre (8) III I d, Taf. 45,2. 45,6 (Pelike), 2. H 5. Jh. v.Chr., Hermonax. Vgl. bereits an der Wende vom 6. zum 5. Jh. v.Chr.: Paris, Bib. Nat. 265, CVA Paris, Bib. Nat. (2) III H f Taf. 65,1 (Oin), Athena-M. - Vgl. zum Motiv evl. auch G. Trias de Arribas, *Cerámicas griegas de la península ibérica* (1968) Taf. 61 oben (Schale) sowie die eingehüllte Frau (?) mit Binde, die auf einem Diphros sitzt und bis auf Kopf und Füße in ihren Mantel gehüllt ist, auch sie neigt den Kopf nach vorn: Oxford, Ashm. Mus. 1919.35, G. Ferrari, *Figures of Speech: The Picture of Aidos*, *Métis* 5, 1990, 203 Abb. 5 sowie Beazley-Archiv 462 (Alabastron), fr. 5. Jh. v.Chr. (?), Diosphos-M.; im umlaufenden Bild befinden sich weitere Frauenfiguren. Vgl. zum Thema Friis Johansen 1967, 164ff.

²³² Zur zweifachen Deutung der verhüllten, zusammengesunkenen Achilleus-Figur in dieser Weise auch LIMC I 1 (1981) 127 s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann). s. zum Motiv auch B. Kaeser, *Traurige Helden*, in: R. Wünsche, *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, Ausst. München, Staatl. Antikenslg. u. Glyptothek 21.1.-29.3. 1998 (1998) 102.

²³³ **Waffenübergabe**: Athen, Agora-Mus. P19582, Agora XXX Taf. 35 Nr. 256 (KelchKr), um 480 v.Chr., Kleophrades-M. (der Augapfel dieser Figur ist an die obere Lidlinie gerollt); Leiden, Rijksmus. van Oudheden PC88, CVA Leiden (3) Taf. 134,1 (Stamnos), um 480/470 v.Chr., Hephaisteion-M.; Paris, Louvre G482, CVA Paris, Louvre (5) III I d Taf. 30,1 (VolutenKr), um Mi. 5. Jh. v.Chr., nahe Genfer M.; London, BM E363, Knittlmayer 1997, Taf. 10,2 (Pelike), 500-470 v.Chr., M. von London E363 (früher Manierist) - hier **Abb. 21**; Malibu, J. Paul Getty Mus. 86.AE.235, Matheson 1995, 103 Taf. 80A (Schale), 450-445 v.Chr., wohl Hektor-M.; Gela, NM 8709, P. Griffo, Gela. Il Museo Nazionale (1961) Abb. 34 (GlockenKr), Mi. 5. Jh. (?), Polygnotos-Gruppe; Zürich, Univ. L5, Robertson 1992, 142 Abb. 145 (SpitzA), 1. H. 5. Jh. v.Chr., Kopenhagener M. - hier **Abb. 22**; Tarent, Mus. Naz. 165082, Oakley 1997, L21 Taf. 170C-D (Lek), 430 v.Chr., M. von München 2335. - Vgl. hierzu auch die Darstellung auf der spätkorinthischen Olpe Brüssel, MR A4, CVA Brüssel (1) III H c Taf. 5,2; zur Szene Friis Johansen 1967, 46ff.; zu den Inschriften zuletzt Wachter 2001, 93f. Kat. COK 88. Achilleus liegt auf einer Kline und klagt um den Tod seines Freundes Patroklos, er berührt in der bekannten Weise mit seiner Rechten seinen Kopf. Zum Thema der Waffenübergabe Friis Johansen 1967, 123ff. - Zu den Darstellungen auf London, BM E363 (**Abb. 21**) und Zürich, Univ. L5 (**Abb. 22**) bietet eine Szene auf einer etruskischen Amphora eine interessante Parallele: München, Staatl. Antikenslg. 3171, LIMC I 2, Taf. 135 Achle 120, Mitte 1. H. 5. Jh., Gruppe des Praxias. In der Mitte sitzt ein verhüllter Bärtiger, Achilleus, zum dem drei Personen intensiv Kontakt aufnehmen. Ein Jüngling hinter ihm berührt ihn mit seiner Rechten am Kopf, ein älterer Mann gegenüber streckt seine Rechte nach ihm aus und berührt ihn fast am Bart, und vor dem Sitzenden kniet ein weiterer Bärtiger,

Gemütsverfassung²³⁴. In seiner Ausprägung mit dem nahezu vollständig verhüllten Körper, der zusammengesunkenen Haltung, dem aufgestützten Kopf und dem teilweise verborgenen Gesicht wurde es bereits um 490 v.Chr. dargestellt²³⁵, während typologisch verwandte Figuren in den Sepulkralbildern erst in der 2. Hälfte des 5 Jhs. vertreten sind, welche sich zudem in einer völlig neuen Szene befinden: dem Besuch am Grab. Bei den Sitzenden findet es sich bei Frauenfiguren, bei den Stehenden sind bei den Männern die Parallelen vorhanden. Diese Figuren lassen sich jedoch weder als bestimmte Personen identifizieren noch bezüglich ihrer Beziehung zum Grab und zu den anderen Anwesenden sicher einordnen²³⁶.

Besonders bemerkenswert sind zwei Darstellungen der Waffenübergabe durch die Nereiden (**Abb. 21, 22**)²³⁷. In beiden Szenen wendet sich Thetis ihrem Sohn intensiv zu. Auf der Spitzamphora umfaßt sie Brust und Rücken, auf der Pelike umarmt sie ihn richtiggehend. In beiden Fällen steht sie dabei vor Achilleus' Gesicht, so daß eine Konstellation wie in den Prothesis-Bildern entsteht (Position 1a)²³⁸. In der Darstellung der Pelike beugt sie sich dabei nach vorn und neigt auch ihren Kopf zu Achilleus herab²³⁹. Die Nereide, die hinter Achilleus steht, legt ihm zusätzlich, ebenfalls leicht gebeugt, ihre Hände auf die Schultern, so daß sie aktiv an der Tröstung beteiligt ist (vgl. Position 2a). Die Nereide an derselben Bildposition auf der Spitzamphora verbildlicht dagegen durch ihre Trauergeste das tragische Ende des Helden: sie legt ihre Rechte an ihr Untergesicht und bedeckt es großflächig, ihr Mittelfinger reicht bis an ihr linkes Auge heran. Hier übernehmen also die Mutter und nahe verwandte Frauen die Sorge um den Betrüben. In den anderen genannten Beispielen sitzt Achilleus immer isoliert, keine der beteiligten Personen kommt ihm derart nahe.

Priamos, hat seine Knie umfaßt und scheint sie zu küssen; vgl. dazu LIMC I 1 (1981) 212 s.v. Achle (G. Camporeale).

²³⁴ Bei der Gesandtschaft scheint es das einzige Motiv für Achilleus zu sein, vgl. hierzu auch Friis Johansen 1967, 166ff. Dagegen gibt es bei der Übergabe der Waffen weitere, vgl. hierzu ebd. 92ff. 123ff. Bei Homer agiert Thetis allein, die Vasenbilder geben aber vielfach weitere Nereiden wieder, die die Szene stehend oder auf Delphinen reitend begleiten. Vgl. zur Verbindung der *Achilleis* mit den Dramen *Myrmidonen* und *Nereiden* mit den Vasenbildern bei B. Döhle, Beziehungen zwischen Drama und attischer Vasenmalerei in der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts v.Chr., Wissenschaftliche Zeitschrift der Univ. Rostock, Gesellschafts- u. sprachwiss. Reihe 16, 1967, 431-435; B. Döhle, Die *Achilleis* des Aischylos in ihrer Auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts, *Klio* 49, 1967, 63-149, bes. 125-136. 68-90 zum Drama, 99-125 zu den Darstellungen; LIMC I 1 (1981) 113f. 127 s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann).

²³⁵ Vermutlich sogar für Achilleus erfunden: vgl. Döhle ebd. 118.

²³⁶ Vgl. dazu oben B 5.

²³⁷ London, BM E363, Knittlmayer 1997, Taf. 10,2 (Pelike), 500-470 v.Chr., M. von London E363 (früher Manierist); Zürich, Univ. L5, Robertson 1992, 142 Abb. 145 (SpitzA), 1. H. 5. Jh. v.Chr., Kopenhagener M.

²³⁸ Die Gestik untermauert diese Position noch: Berührung mit beiden Händen bzw. Umarmung.

8. Die wartende Penelope

Die Frau des Odysseus erhielt in der antiken Kunst ebenfalls einen festgefügt Typus²⁴⁰. Sowohl die Flächenkunst als auch die römischen Kopien beziehen sich auf ein statuarisches Original, das um 460 v.Chr. aufgestellt worden sein muß²⁴¹. Der sog. Penelope-Typus findet sich auch auf dem einzigen griechischen Vasenbild, einem Skyphos des Penelope-Malers in Chiusi (**Abb. 23**)²⁴². Ithakas Königin sitzt, mit Chiton und Mantel bekleidet, auf dem vorderen Bereich eines Diphros und hat das linke über das rechte Bein geschlagen. Die Linke stützt sie hinter sich auf die Sitzfläche des Hockers. Den rechten Ellenbogen hat sie auf die Oberschenkel gesetzt, mit der nach innen gerichteten Hand stützt sie ihren leicht gedrehten Kopf an der rechten Wange. Dieses Stützmotiv ist mit dem vorgeneigten Kopf und dem gewölbten Rücken verbunden, zudem ist Penelope weitgehend in ihren Mantel gehüllt, der auch ihren Kopf bedeckt. Ihre Ikonographie ist also direkt mit den gleichzeitig in den Besuchsbildern auftretenden sitzenden trauernden Frauen zu verbinden²⁴³.

9. ‚Kriegers Abschied‘

Die Verabschiedung von Bewaffneten gehört im Rotfigurigen vielfach in den mythologischen Bereich, da verschiedenen Personen ihre Namen beige geschrieben wurden. Sowohl in diesen Szenen als auch in solchen, in denen Beischriften fehlen, hat man mit der Ikonographie mancher Anwesender das Grundgefühl des Bildes umgesetzt. Im Vergleich zu den schwarzfigurigen sind die rotfigurigen Abschiedsbilder figurenreicher, und ihre Komposition

²³⁹ Vgl. zu den Prothesis-Konstellationen auch in den sf. Tötungsszenen, Kap. V C 3.

²⁴⁰ Vgl. dazu ausführlich LIMC VII 1 (1994) 291-295 s.v. Penelope (Chr. Hausmann); H. Kenner, Die Trauernde von Persepolis, WSt 79, 1966, 572-592; B. Kaeser, Traurige Helden, in: R. Wünsche, Der Torso. Ruhm und Rätsel, Ausst. München, Staatl. Antikenslg. u. Glyptothek 21.1.-29.3. 1998 (1998) 102-111 (Penelope und andere Frauen); D. Buitron u.a., The Odyssey and Ancient Art. An Epic in Word and Image, Ausst. Annandale-on-Hudson, Edith C. Blum Art Institute, Bard College (1992) 154-159; Cl. Parisi Presicce, Penelope, in: B. Andreae (Hrsg.), Odysseus. Mythos und Erinnerung, Ausst. München, Haus der Kunst 1.10. 1999-9.1. 2000 (1999) 334-358; ders., Penelope e Il. riconoscimento di Ulisse, in: Ulisse. Il. Mit e la memoria, Ausst. Rom, Palazzo delle Esposizioni 22.2.-2.9. 1996 (1996) 278-395; J.Ch. Balty, Pénélope. Notes sur la diffusion d'un type iconographique, in: *αγαπηὸς δαίμων*. Mythes et Cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil, BCH Suppl. 38 (2000) 9-18; F. Stilp, Odysseus und Penelope. Zwei wiederentdeckte Campanareliefs im Cabinet des Médailles, in: T. Ganschow - M. Steinhart (Hrsg.), Otium, FS V.M. Strocka (2002) 367-374; Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur, Ausst. München, Mus. für Abgüsse Klassischer Bilderwerke 9.10. 2006-15.1. 2007 (2006). - Vgl. R. Cittadini, Colosso di Eracle meditante a Taranto, in: Lysippo. L'arte e la Fortuna, Ausst. Rom, Palazzo delle Esposizioni (1995) 281-288.

²⁴¹ Hausmann ebd. 295, es muß mit einem politischen Anliegen verbunden gewesen sein.

²⁴² Chiusi, Mus. Arch. Naz. C1831, CVA Chiusi (2) Taf. 36,2, 440/435 v.Chr. Nach Hausmann ebd. ist hier der Abschied ihres Sohnes Telemachos thematisiert. Vgl. diesen Typus auch in verschiedenen anderen Bildthemen zum homerischen Epos, besonders bei der ‚Fußwaschung des Odysseus‘ und der ‚Wiedererkennung der Ehegatten‘ (ebd.).

²⁴³ Vgl. zu Penelopes Körperhaltung und Gestik den sitzenden verletzten Tydeus auf einem Glockenkraterfrgt. in New York, MMA 12.229.14, Richter 1936, Nr. 136 Taf. 138. Vgl. auch die beiden Grabfiguren Berlin, Antikenslg. 498 u. 499, G.M.A. Richter, The Sculpture and the Sculptors of the Greeks (1930) Abb. 212; U. Vedder, Untersuchungen zur plastischen Ausstattung attischer Grabanlagen des 4. Jhs. v.Chr. (1985) Kat. S22. S23 sowie die Sitzende Athen, NM 825, Vedder a.O. Kat. S12 Abb. 59. 60. Bei diesen handelt es sich vermutlich um Dienerinnen, sie werden um 330 - 320 v.Chr. datiert.

ist weniger fest gefügt. Ausfahrtsszenen lassen sich hier kaum, Rüstungsszenen etwas häufiger anführen; das Gros der Darstellungen thematisiert den Abschied zu Fuß, bei dem gelegentlich auch geopfert wird.

Zum Ausdruck der Stimmung bediente man sich im 5. Jh. höchstens einer Figur im Bild, die ruhig dasteht. Einerseits sind trauernde Frauen dargestellt, die sich zu Seiten des Szenenmittelpunktes und manchmal sogar hinter weiteren Figuren befinden, so daß sie nicht immer als Hauptfiguren ins Bild eingebunden sind. Dagegen beteiligen sich trauernde Männer meist direkt oder sind doch wenigstens zu den kompositionell wichtigen Gestalten zu rechnen. Manche dieser Männerfiguren sind als Klagende zu interpretieren; sie stehen den trauernden ikonographisch allerdings meist sehr nahe, so daß sich bezüglich Körperhaltung und Gestik auch innerhalb der rotfigurigen Kriegerabschiedsbilder eine gewisse Doppeldeutigkeit ergibt²⁴⁴. Klagende Frauen der bekannten Schemata wurden dagegen wie in den schwarzfigurigen Abschiedsszenen nicht dargestellt²⁴⁵. Die Figuren beider Geschlechter verstärken den Ausdruck der Bilder nachdrücklich, vor allem da sie alle ruhig im Bild stehen; die Deutung der Szenen wäre jedoch auch ohne die Trauerikonographie möglich. Bekleidet und frisiert sind diese Personen ganz konventionell, doch zeichnet sich ein gewisses Muster ab. Sind Greise dargestellt, tragen sie fast immer Chiton und Mantel sowie Schuhwerk; einige von ihnen sowie die wenigen Bärtigen sind allein mit einem Mantel bekleidet. Die Tracht der Frauen besteht entweder ebenfalls aus Chiton und Mantel, oder sie tragen lediglich einen Peplos. In der Regel ist das Haar der Frauen lang und wird von Tānien oder einer Haube zusammengehalten; kurzes Haar haben nur zwei dieser Trauernden. Zur Ikonographie der Frauen gehören schließlich noch Diademe, selten Arm-, Hals- und Ohrschmuck, zu der der Männer Binden im Haar.

Nur eine einzige der trauernden Frauen erhebt eine Hand unter ihrem Mantel zum Gesicht²⁴⁶, auch die andere ist bei ihr verhüllt, der Arm befindet sich angewinkelt vor ihrem Körper. Ihren Kopf verhüllen ebenfalls nur zwei Frauen, die eine mit ihrem Mantel, die andere mit dem Apoptygma ihres Peplos²⁴⁷. Die Gestik dieser ersten verhüllten Frau ist einzigartig, denn sie legt ihre beiden Hände vor ihrem Körper übereinander, und nur noch eine weitere weicht vom allgemeinen Gestenschema der Trauer ab. Sie hat mit ihrer Rechten einen Zipfels ihres Mantels erfaßt und führt ihn an ihre Augen, wie um Tränen abzuwischen, die Linke hat sie

²⁴⁴ Vgl. dazu im Folg. sowie oben passim sowie im Sf. bei den Männerfiguren, die ihren geneigten Kopf mit einer Hand berühren, so daß ein Stützmotiv entsteht (z.B. **R101**), Kap. V.

²⁴⁵ Vgl. allerdings Aithra, die mit beiden Händen das Kinn des abreisenden Theseus berührt: London, BM E264, LIMC I 2, Taf. 279 Aigeus 29 (BA).

²⁴⁶ Auszug von Aias u. Teukros: ehem. Neapel, Privat, Lissarrague 1990, 105 Abb. 59 (nolan. A: Frau rechts hinter dem Vater des Ausziehenden, Telamon: unbenannt), um 440/430 v.Chr., Polygnotos-Gruppe.

²⁴⁷ Abschied von Theseus u. Phorbas: Bologna, Mus. Civ. PU273, Chr. Sourvinou-Inwood, *The Cup Bologna* PU 273. A Reading, *Métis* 5, 1990, 154 Abb. 1 (Schale, rechte von zwei Frauen: Aithra, die Mutter des

gesenkt²⁴⁸. Alle anderen Trauernden sind bezüglich ihrer Gestik nahezu einheitlich dargestellt: sie führen alle die Hand, die sich auf der vom Betrachter abgewandten Körperseite befindet, an ihr Gesicht und berühren damit ihre Wange oder ihr Kinn bzw. stützen dieses darauf (**Abb. 24**)²⁴⁹, einmal bedecken die Finger auch den Mundbereich²⁵⁰. Den anderen Unterarm legen die Trauernden in drei Szenen quer über ihren Oberkörper und stützen mit der Hand den Ellenbogen des zum Gesicht geführten Armes²⁵¹; diese sog. Pudicitia-Haltung begegnete bereits bei den trauernden Frauen der Szenen mit dem Besuch am Grab. In den anderen fünf Beispielen ist der zweite Arm verschieden gestaltet: die Frau hält ihn gesenkt neben den Körper, stützt ihn unter dem Mantel in die Hüfte, gibt ihrem Ehemann zum Abschied die Hand oder sorgt sich damit um ein kleines Kind²⁵². Der geneigte Kopf der meisten Frauen gehört hier offenbar zum Trauermotiv. Die meisten dieser Frauen sind unbenannt, in den zwei Szenen, die dem Mythos entnommen sind, handelt es sich um die Frauen der Abreisenden, die die Gestimmtheit der Szene zum Ausdruck bringen²⁵³; denkbar wären jedoch ebenso Mütter²⁵⁴. Bemerkenswert ist, daß dieses Frauenmotiv bereits um 460 v.Chr. einsetzt, während es in den rotfigurigen Besuchsbildern erst um 430 v.Chr. belegt ist²⁵⁵.

Betrübte Männer sind in den Abschiedsszenen weit häufiger vertreten als Frauen. Bemerkenswert ist ihr Alter: neben sehr wenigen Bärtigen sind vor allem Greise dargestellt, wie es auch in den schwarzfigurigen Beispielen der Fall war. Für die Alterscharakterisierung

Ausziehenden), 2. H. 5. Jh. v.Chr., Kodros-M.; London, BM E478, Mannak 2001, Taf. 24a (KolonettenKr: unbenannt), um 440 v.Chr., Orestes-M. (späterer Manierist).

²⁴⁸ Auszug des Tydeus: Berlin, Antikenslg. 1970.1 oder 1970.9, E.R. Knauer, Ein Skyphos des Triptolemosmalers, BWPr 125, 1973, Abb. 9 sowie R. Hampe, Tydeus und Ismene, AntK 18, 1975, Taf. 1,1 (Sky: Dienerin), um 480 v.Chr., Triptolemos-M.

²⁴⁹ 1. London, BM E478, Mannak 2001, Taf. 24a (KolonettenKr: unbenannt), um 440 v.Chr., Orestes-M. (späterer Manierist); 2. Paris, Louvre G429, CVA Paris (8) III I d Taf. 39,2. 39,6 (HA: unbenannt), um 430 v.Chr.; 3. Oxford, Ashm. Mus. 1966.807, Catling 1967, Nr. 324 Taf. 45 (Schale: unbenannt; aufgrund der flüchtigen Malweise unterstützt die linke Hand zwar nicht den rechten Ellenbogen, aufgrund der Handhaltung war dies jedoch intendiert), ca. 425 v.Chr.; 4. Oxford, Ashm. Mus. 280, CVA Oxford (1) Taf. 16,3 (HA, rechte Frau: unbenannt), um 460 v.Chr., Niobiden-M.; 5. St. Petersburg, Eremitage P1861.21, Mannak 2001, Taf. 63a (Pelike: unbenannt), 2. H. 5. Jh. (?), Art des Orestes-M. (späterer Manierist); 6. Abschied des Amphiaros: St. Petersburg, Eremitage W755, T.B.L. Webster, Der Niobidenmaler (1935) Taf. 9a (Kalpis: Eriphyle, seine Gattin), Niobiden-M.; 7. Bochum, Univ., Antikenmus. s 1085, Kunisch 2002, Taf. 45a (Schale, rechte der beiden Frauen links: unbenannt; hier in Verbindung mit einem Kind), Mi. 5. Jh. v.Chr., Penthesilea-M. - hier **Abb. 24**.

²⁵⁰ 8. Auszug des Achilleus: Italien, Privat, A. Lezzi-Hafter, „O Dulcia furta dolique...“ Zu einem henkellosen Gefäß des Mannheimer Malers, in: A.J. Clark u.a. (Hrsg.), Essays in Honor of Dietrich von Bothmer (2002) 191 Abb. 2 Taf. 51c (Olla, Frau mit Kleinkind am Ende des umlaufenden Frieses rechts: Deidameia mit Söhnchen).

²⁵¹ s. Anm. oben Nr. 1-3. Vgl. hier auch die Armhaltung der Frau, die zentral auf der Schale in Bologna den Helm in der Hand hält: Abschied von Theseus u. Phorbas: Bologna, Mus. Civ. PU273, Sourvinou-Inwood a.O. 154 Abb. 1 (Schale: Medea), 2. H. 5. Jh. v.Chr., Kodros-M.

²⁵² s. Anm. oben Nr. 4 - 8. Die Frau auf der Schale Nr. 7 hält ihren rechten Arm gestreckt wie zum Schutz über den kleinen Knaben, der hinter ihr steht, zu ihr aufblickt und die Arme nach ihr ausstreckt. Die Frau auf Nr. 8 trägt einen noch etwas jüngeren Knaben auf ihrer linken Hand. Vgl. auch Eriphyle auf Nr. 6: hinter ihr steht ebenfalls ein Knabe.

²⁵³ Bei Eriphyle muß man jedoch auch an ihren Verrat an ihrem Ehemann erinnern.

²⁵⁴ Bei Knittlmayer 1997, 73ff. sind in den Kriegerdarstellungen allerdings die Mütter, nicht die Ehefrauen präsent, und sie verweisen nach ihr, zusammen mit den Vaterfiguren, auf die Abstammung der Helden.

²⁵⁵ Dazu s.o. B 5; vgl. dazu die wgr. Darstellungen, Kap. VII.

verwendete man jedoch nicht nur das weiße Haar, sondern weitere Merkmale wie liches Haar, ‚geschorene‘ und teilweise kahle Köpfe sowie Stirnfalten. Bei ihrer Gestik lassen sich zwei Motive trennen. Ein Teil der Männer ist als Klagende wiedergegeben: sie berühren ihren Kopf, so daß sie mit einer aus den Sepulkralbildern bekannten Gestik dargestellt sind (D). Hierbei scheint jetzt die Verteilung auf die Körperseiten nicht festgelegt zu sein, da die Figuren auch in verschiedene Richtungen orientiert sind (**Abb. 25. 26**)²⁵⁶. Die drei letztgenannten neigen dabei ihren Kopf nach vorn, so daß ein Stützmotiv entsteht²⁵⁷. Die beiden Greise auf den Gefäßen Louvre G108 sowie ehem. Neapel kombinieren dies zudem mit einer nach vorn gebeugten Körperhaltung, so daß sowohl altersgebeugte als auch trauernd in sich selbst zusammengesunkene Figuren entstehen. Neben der im Folg. zu besprechenden Verhüllung scheint auch auf diese Weise in der 2. Hälfte des 5. Jhs. Trauer wiedergegeben worden zu sein. Eine derart stereotype Gestik, wie sie bei den trauernden Frauen der Abschiedsbilder anzutreffen war, ist bei den Männer nicht vorzufinden. Vielmehr fanden die Maler bei ihnen verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten, so daß sich das Motiv der Trauer bis um 500 v.Chr. zurückverfolgen läßt. So wird man beispielsweise Männer mit bedecktem Hinterkopf sowie solche, die bis auf ihren Kopf in den Mantel gehüllt sind und mit einer Hand ihre Nase bzw. ihren Mundbereich bedecken, als Trauernde interpretieren dürfen²⁵⁸; dasselbe gilt für einen älteren Mann, der sich vom Geschehen abwendet und dabei seinen Kopf neigt²⁵⁹. In einer der Abschiedsszenen begegnet dasselbe Männermotiv, das sowohl in

²⁵⁶ Berlin, Antikenslg. F2536, CVA Berlin (3) Taf. 111,2 (Schale, Tondo: unbenannt, er befindet sich im Handschlag mit dem abreisenden Krieger) - hier **Abb. 25**; wohl Hektors Auszug gegen Achilleus: Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina T.19C, Alfieri 1979, 42 Abb. 95 (VolutenKr, älterer Mann ganz links: unbenannt, wohl der Vater oder ein ‚Adliger‘), um 430 v.Chr., Chicago-M.; Louvre G108, Boardman 1996, Abb. 66 (Schale), Pistoxenos-M.; Auszug von Aias u. Teukros: ehem. Neapel, Privat, Lissarrague 1990, 105 Abb. 59 (nolan. A: Telamon, Vater der Ausziehenden), um 440/430 v.Chr., Polygnotos-Gruppe. - Vgl. hier auch den Greis im Tondo der Schale in Paris, Louvre G154, Pottier III, Taf. 122, aus der Werkstatt des Brygos, doch wird hier die Deutung als Kriegerabschied durch ein Detail in Frage gestellt: unter dem Greis, der sich auf der linken Seite befindet, sind eine vollständige Stufe wie von einem Grabbau oder Altar und über ihr der Ansatz einer zweiten oder des Aufbaus selbst auszumachen. Pottier schlägt daher S. 185 vor, in dieser Figur Priamos zu erkennen, im Krieger gegenüber Hektor oder einen anderen Mann, der die Nachricht vom Tod des Troilos überbringt. Ähnlich unsicher bleibt die Darstellung auf der Lekythos Cambridge, Harvard Univ. 1925, CVA Fogg Mus. & Gallatin Coll. (1) III I Taf. 20,6. Rechts steht eine Frau mit Chiton, Korb und hochgebundenem Haar. Zwischen ihr und dem Jüngling links hängen Schild und Schwert am oberen Bildrand. Der Jüngling steht, mit einem Mantel bekleidet, auf seinen Stab gestützt und neigt leicht seinen Kopf. Mit der Rechten berührt er seinen Vorderkopf. Diese Geste ist nicht vollständig sicher als Klagegeste deutbar, denn die Finger befinden sich in unmittelbarer Nähe zu dem Kranz, den der Jüngling im Haar trägt. Allerdings weisen die aufgehängten Waffen und die Frau mit dem Korb eher auf eine dramatische Szene hin.

²⁵⁷ Vgl. dazu bereits im Sf. die RS von **S101**, s. Kap. V.

²⁵⁸ London, BM E255, CVA London (3) III I c, Taf. 3,1b (BA: unbenannt), frühf. (um 500 v.Chr. ?), Dikaios-M.; Hektors Abschied: München, Staatl. Antikenslg. 8731 (2307), M. Ohly-Dumm, Attische Vasenbilder der Antikensammlung in München nach Zeichnungen von Karl Reichhold 1: Bilder auf Krügen (1975) Nr. 8 Abb. (BA: Priamos; da er mit seinem rechten Zeigefinger die Nase nicht ganz erreicht, könnte man eine Geste denken, die das Sprechen begleitet, doch spricht der geneigte Kopf eher dagegen), um 500 v.Chr., Euthymides; Rüstungsszene: New York, MMA 10.210.14, H. McClees, The Daily Life of the Greeks and Romans as illustrated in the Classical Collections, New York, Metropolitan Museum (1924) 81 Abb. 102 (KolonettenKr: unbenannt), 1 H. 5. Jh. v.Chr. (früher Manierist).

²⁵⁹ München, Staatl. Antikenslg. 2305, J.D. Beazley, The Kleophrades Painter (1974) Taf. 7 (BA: unbenannt), um 500 v.Chr., Kleophrades-M. (früh). Vgl. hier auch den Greis auf dem genannten Kolonettenkrater in

der Besuchsszene auf **R403** als auch für den Aias bei der Abstimmung um die Waffen des Achilleus‘ verwendet wurde²⁶⁰. Dieser Greis ist ganz in seinen Mantel gehüllt und lehnt sich, weit nach vorn gebeugt, auf seinen Stab. Den rechten Arm hat er unter dem Mantel über den Oberkörper gelegt, die linke Hand bedeckt seine abgewandte Gesichtshälfte. Eine nahezu vollständige Parallele kommt in einer Konversationsszene vor (**Abb. 26**)²⁶¹. Bei diesem Greis läßt der Mantel lediglich den oberen Bereich des Kopfes frei, aber auch er hat unter dem Stoff seine Rechte an sein Gesicht gelegt. Ebenso steht er nach vorn gebeugt, er scheint erst durch das Aufstützen auf den Stab Halt zu finden. In den Abschiedsbildern berührt ein zweiter Greis sein Gesicht, doch befinden sich die Finger seiner linken Hand unterhalb des linken Auges, als wollten sie Tränen auffangen, außerdem scheint er mit dieser Hand in seinen Bart zu greifen (**Abb. 27**)²⁶². Das dritte mir bekannte Beispiel bildet einen jugendlichen Heros ab, der zu den ausziehenden ‚Sieben gegen Theben‘ gehört²⁶³. Er befindet sich ganz links im Bild und legt seine Hand an die rechte Wange; sein direkter Blickkontakt zum Betrachter sowie die Berührung des Oberarmes des Bärtigen vor ihm lassen den Auszug als für ihn besonders tragisch erscheinen. Auf einer nolanischen Amphora hat der Greis seine rechte Hand offen über seine rechte Schulter gelegt; sein Mund scheint geöffnet zu sein²⁶⁴. Dabei stützt er sich auf seinen Stab, beugt er sich nach vorn und neigt den Kopf tief herab, so daß er von dem jungen Krieger auf der rechten Bildseite keine Notiz zu nehmen scheint. Schließlich fügt sich zu den Trauernden auch ein Greis, der die Arme vor seinem Oberkörper verschränkt, der linke befindet sich dabei unter dem Mantel²⁶⁵. Der Alte neigt seinen Kopf so weit herab, daß er an der Übergabe der Waffen an den jungen Krieger vor ihm nicht direkt beteiligt zu sein scheint. Seine vorgebeugte Körperhaltung entsteht durch das Aufstützen auf seinen Stab. Wie bei den Frauen so sind auch die meisten dieser Männerfiguren nicht benannt oder gedeutet worden; ist dies über Inschriften möglich, handelt es sich um Priamos und Teukros, die Väter

New York, MMA 10.210.14, der links des sich Rüstenden steht und seinen Kopf sehr weit nach vorn neigt, als ob er keine Notiz vom Geschehen nehme, sowie den Sitzenden mit weit vorgeneigtem Kopf auf einer Schale, die sich ehemals im Kunsthandel in Rom befand: A.A. Barrett - M. Vickers, *The Oxford Brygos Cup Reconsidered*, JHS 98, 1978, Taf. 2d (wohl der Vater), 480-470 v.Chr., Art des M. des Oxforder Brygos.

²⁶⁰ Cambridge, Harvard Univ. 1925.30.130, CVA Hoppin Coll. (1) Taf. 11,3-4 (Schale: unbenannt), um 440 v.Chr., Penthesileia-M.

²⁶¹ Unterhaltung von Heroen: Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina T.19C, Alfieri 1979, 43 Abb. 96. 44 Abb. 98 (VolutenKr: älterer Mann rechts von der Zentralfigur: unbenannt, wohl ein Seher o. ein Adliger, Antenor), um 430 v.Chr., Chicago-M. Alfieri S. 44 schlägt als Deutung dieser Szene die Besprechung über die Rückgabe der Helena vor.

²⁶² Hektors Abschied, Spende: Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16570, E. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder (1840-1858)* Taf. 189; Boardman 1996, Abb. 140; Matheson 1995, 101 Taf. 77 (A: Priamos; die Position seines rechten Armes erinnert an die sog. Pudicitia-Haltung), 475-425 v.Chr., Hektor-M.

²⁶³ Basel, Slg. Borowski, G.M.A. Richter, *Newcomers*, AJA 74, 1970, Taf. 80 Abb. 4 (Kalpis: unbenannt), um 470 v.Chr. (früher Manierist); M. Tiverios, *Sieben gegen Theben*, AM 96, 1981, Taf. 44,1. Vgl. evl. auch den Bärtigen auf der Schale Paris, Louvre G271, ebd. Taf. 43,2.

²⁶⁴ Ehem. London, Kunsthandel, Sotheby's London, *Antiquities*, Aukt. 8.12. 1980, Nr. 255 (nolan. A: unbenannt), um 460 v.Chr.

²⁶⁵ Bewaffnungsszene: New York, MMA 41.162.20, CVA Gallatin Coll. (1) Taf. 14,2 (Stamnos: unbenannt), Deepdene-M.

der Ausziehenden. Daher denkt man auch in den anderen Abschiedsszenen vor allem bei den Greisen mit Recht an Vaterfiguren²⁶⁶.

Die rotfigurigen Bilder mit Kriegerabschied sind demnach, wie die schwarzfigurigen, durch das Motiv der Trauer in ihrer Wirkung unterstützt. Besonders ab Mitte des 5. Jhs. v.Chr. wird es durch Gestik, Gewanddrapierung und Körperhaltung besonders deutlich gemacht. Während hierfür die Frauen meist als zusätzliche Figuren die Szene erweitern, handelt es sich bei den trauernden Männer fast ausschließlich um Personen, die zur kanonischen Bildkomposition gehören. Die Tragik setzen die Maler zudem auch mit Kontaktgesten um, denn neben der Dexiosis zeigen die Abschiednehmenden auch das Umfassen der Arme und das Berühren der Schulter²⁶⁷; bei den Männern handelt es sich auch hier um ältere und Greise.

10. Der Besuch am Grab und weitere Einzelszenen

Eine Pelike überliefert den Besuch am Grab (**Abb. 28**)²⁶⁸. Sie entstand erst im 4. Jh., so daß sie die Verwendung bestimmter Gesten zum Ausdruck der Trauer auch nach dem Ende der weißgrundigen Grabbilder um 400 v.Chr. belegt²⁶⁹. Die Szene zeigt insgesamt fünf Personen am Grab des Agamemnon. Unter ihnen ist Orestes mit dem Abschneiden seines Haares beschäftigt, das von Pylades beobachtet wird²⁷⁰. Hinter diesem steht Elektra, mit kurzem Haar, einem Peplos bekleidet und in der Linken eine Hydria haltend. Ihre Rechte führt sie an ihr Gesicht und berührt mit den Fingern den Mundbereich, so daß sie hier als Trauernde dargestellt ist.

Eine Darstellung, die ebenfalls mit den Choephoren des Aischylos verbunden zu sein scheint, befindet sich auf einer Kalpis in Baltimore (**Abb. 29**)²⁷¹. Die mittlere der drei stehenden

²⁶⁶ Möglicherweise ist auch das Bild im Tondo folgender Schale mit dem Abschied eines Kriegers verbunden, gedeutet wurde es bisher nicht (vgl. dazu die Außenseiten): ehem. London, Kunsthandel, Sotheby's London, Antiquities, Aukt. 10.-11.7. 1989, 110 Nr. 248 Abb., um 470 v.Chr., M. von Akropolis 356. Auf der rechten Seite befindet sich ein Altar mit Feuer, davor steht ein Jüngling mit Mantel und Stab, der auf einen Greis hinter sich blickt. Dieser stützt sich weit vorgebeugt auf seinen Stab und birgt das Gesicht in seiner Linken, dabei sind die Finger eingeschlagen.

²⁶⁷ Auszug des Neoptolemos: Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina 44701, Alfieri 1979, 24 Abb. 60 (VolutenKr, Frau links von Neoptolemos: Deidameia, seine Mutter), um 460 v.Chr., Boreas-M.; New York, MMA 07.286.70, Richter 1936, Nr. 81 Taf. 83 (Lutrophorenhals, Greis: wohl der Vater), um 460 v.Chr., M. der Brüsseler Oinochoen; Oxford, Ashm. Mus. 280, CVA Oxford (1) Taf. 16,3 (HA, Greis: unbenannt), um 460 v.Chr., Niobiden-M.; Ausfahrt: Bochum, Univ., Antikenmus. s 1085, Kunisch 2002, Taf. 45b (Schale, älterer Mann: unbenannt), Mitte 5. Jh. v.Chr., Penthesilea-M. Vergleichbare Gesten wurde auch auf zeitgleichen Grabreliefs dargestellt, vgl. dazu M. Meyer, Gesten der Zusammengehörigkeit und Zuwendung. Zum Sinngehalt attischer Grabreliefs in klassischer Zeit, *Thetis* 5/6, 1999, 115-132.

²⁶⁸ Exeter, Univ., R.M. Cook, *Greek Painted Pottery* (1960) Abb. 50 (Pelike: Elektra; vgl. hier auch die Frau ganz rechts am Bildrand), um 380 v.Chr.

²⁶⁹ Vgl. möglicherweise auch Hermes bei der Entführung der Europa auf Athen, Slg. Politis ΣΠ 26, C. Papadopoulou-Kanellopoulou, *Σψαλλογή Κάπολου Πολίτη* (1989) 77f. Nr. 41 Abb. 76 Taf. 12 (KelchKr), um 380 v.Chr.

²⁷⁰ Vgl. zur schriftlichen Überlieferung vor allem Aischyl. Choeph., Kap. II.

²⁷¹ Baltimore, Robinson Coll., CVA Baltimore, Robinson Coll. (2) III I Taf. 35, um 460-450, M. der Berliner Hydria (Beazley). Zur Interpretation als Szene aus Aischyl. Choeph. 19f. D.M. Robinson, *Illustrations of Aeschylus' Choephoroi and of a Satyr-Play on Hydrias by the Niobid Painter*, *AJA* 36, 1932, 401-407. Zu

Frauen, die alle mit Chiton und Mantel bekleidet sind sowie kurze Haare tragen, hält einen Korb mit Lekythen; unter diesem steht eine Kalpis. Die Frau rechts erhebt ihren rechten Arm (C), ihre Linke befindet sich geschlossen an ihrem Nacken (F?). In dieser Weise hält die linke Frau ihre rechte Hand, ihre linke befindet sich offen vor ihrer Brust (H). Die geschlossene Hand am Nacken begegnete bereits bei einer Frau an der Kline (1b **R113**), während die Hand auf der Brust im Rotfigurigen nur aus den mythologischen Bilder bekannt ist. Man hielt sowohl die mittlere Figur mit dem Korb als auch die rechte Klagende für Elektra, in einer der jeweils anderen wollte man ihre Schwester Chrysothemis und eine Dienerin erkennen. Stimmt nur eine dieser Deutungen, wäre die Darstellung von Dienerinnen auch innerhalb der Prothesis-Szenen möglich, da sie sich in diesem Hydrienbild ikonographisch höchstens durch eine assistierende Tätigkeit wie das Tragen eines Korbes von den ‚Höhergestellten‘ unterscheiden²⁷².

Eine weitere Hydria verbildlicht die Blendung des Thamyras²⁷³. Er sitzt in der Mitte der Szene auf einem Felsen und wirft erschrocken seinen rechten Arm in die Luft. Rechts steht eine Muse mit ihrer Lyra bewegungslos da (Chiton, Mantel, Haarknoten). Links eilt seine Mutter Argiope heran. Sie trägt lediglich einen Peplos und kurzes Haar. Ihre Linke hält sie gesenkt, die Rechte führt sie an ihren Kopf: sie befindet sich geschlossen an der rechten Seite der Kalotte (F?). Diese Geste begegnete mit leicht veränderten Positionen am Kopf in den Prothesis-Bildern (1b **R112. R410**; 2a **R106. R115**; Hals **R103**; unbestimmt **R118**; als offene Hand 1b **R108**), während sie in Szenen des Mythos nicht zu finden war. Bemerkenswert an dieser Frau ist auch, daß es sich bei ihr um eine der wenigen handelt, die ihr Gesicht mit dem Unterarm verdecken; möglicherweise drückt dies sogar eine stärkere Bestürzung aus.

11. Fazit

Die hier besprochenen nicht-sepulkralen Szenen entstammen dem verhältnismäßig langen Zeitraum von um 500 bis ca. 420 v.Chr. Damit ist ihre Zeitspanne etwas länger als die der rotfigurigen Darstellungen für den Grabgebrauch²⁷⁴. Die Vasenbilder behandeln alle, trotz ihrer verschiedenen Inhalte, den Tod oder Verlust einer Person, selbst wenn sie nur die

einer Erwiderung durch Pottier s. CVA 27. T.B.L. Webster, *Der Niobidenmaler* (1935) 18 Anm. 32 sieht keine zwingend vorhandene Verbindung.

²⁷² Daß es sich im Drama um einen Sklavinnen-Chor oder wenigstens Gefangene handelt, lassen mehrere Verse erkennen: Aischyl. *Choeph* 77. 84. 104. Vgl. zum kurzen Haar der Dienerinnen den Skyphos des Brygos-M. in Wien, KHM 3710, FR Taf. 84. In der Szene mit der Auslösung von Hektors Leichnam folgen den Gefäße tragenden Männern zwei Frauenfiguren mit kurzem Haar in Chiton und Mantel, die ebenfalls Körbe oder Kisten tragen, hier allerdings auf dem Kopf (dies und ihre Position unter dem linken Henkel bedingen vermutlich ihre Größe).

²⁷³ Oxford, Ashm. Mus. 530, CVA Oxford (1) Taf. 32,1; Zimmermann 1980, 189 Abb. 23; Matheson 1995, 267 Taf. 173; Boardman 1996, Abb. 165 (Hy, linke Frau: seine Mutter Argiope; vgl. nur im Beazley-Archiv 213783 als Muse bezeichnet), um 440-420 v.Chr., Polygnotos-Gruppe.

²⁷⁴ Die Prothesis-Bilder reichen in der Masse von etwa 500 bis um 460, lediglich zwei Beispiele entstanden um 440 (**R112. R115**), eines um 430 v.Chr. (**R109**). Die Besuchsbilder sind alle um 440/430 v.Chr. zu datieren.

Vorahnung davon vor Augen führen. Die klagenden, aber vor allem die trauernden Figuren verstärken die Aussage des Bildes und dessen Wirkung auf den Betrachter²⁷⁵. Die dargestellten Geschehnisse sind fast vollständig zu deuten, doch können sowohl die Beifiguren als auch manche Hauptfiguren mit dieser Ikonographie auch im Rotfigurigen nicht immer mit Sicherheit identifiziert werden. Sind charakteristische Attribute oder Beischriften im Bild vorhanden, handelt es sich vor allem um die engsten Verwandten der vom Unglück oder Tod Betroffenen wie die Mutter, den Vater, die Schwestern, die Ehefrau und nun auch um ihre Kinder und dies sowohl aus der Welt der Götter als auch der Heroen und Menschen. Besonders in den Kriegerabschiedsszenen stehen die Welten der beiden letztgenannten offenbar auf derselben Stufe.

Wie im Schwarzfigurigen liegt auch den rotfigurigen nicht-sepulkralen Klagenden dasselbe Gestenrepertoire zugrunde, wie es in den Szenen des Grabkults verwendet wurde; allgemein brachten die Maler jedoch nur wenige Einzelgesten und ihre Kombinationen zur Darstellung. Bei den Trauernden wurde dieses Spektrum dafür erweitert, sowohl in Bezug auf das Sujet der Gestik als auch auf die Körperhaltungen. Dabei ist es bemerkenswert, daß außer dem Kleophrades- und dem Kleophon-Maler, von denen mehrere Gefäße mit Grabthematik erhalten sind, nur noch jeweils ein Beispiel vom Pan- und Deepdene-Maler sowie von Hermonax stammen. In der 2. Hälfte des 5. Jhs. berühren manche der Klagenden ihre Brust (H), diese Geste wurde in den sepulkralen Klagedarstellungen jedoch nicht verwendet²⁷⁶. Den Beifiguren beider Geschlechter ist in den nicht-sepulkralen Vasenbildern keine enge Bindung zwischen fester Ikonographie, Bildposition und Deutung abzulesen, wie es auch im Schwarzfigurigen der Fall war, sondern es herrscht ebenfalls eine Vielfalt, mit der die Vasenmaler arbeiten konnten. Gleichzeitig folgen alle Maler der Tendenz, im Laufe des Jahrhunderts bevorzugt trauernde Figuren darzustellen, und entwickeln hier eine eigene Ikonographie. Die Klagenden dieser nicht-sepulkralen Vasenbilder beziehen sich auf die spätarchaisch-schwarzfigurigen klagenden Figuren, und man findet sie bevorzugt in den aktionsreichen Szenen der 1. Hälfte des 5. Jhs. v.Chr., während die auf sich selbst bezogenen Trauernden allgemein mit den ruhigeren Themen verbunden sind. Zudem gibt es wieder einen Unterschied in der Präsenz der Geschlechter, der sich im Vergleich zum Schwarzfigurigen jedoch verlagert hat. Einerseits sind außer in den Abschiedsbildern alle klagenden Figuren weiblich, und sowohl als Klagende als auch als Trauernde haben die Frauen nahezu ausschließlich den Charakter von Beifiguren. Andererseits gibt es neben den wenigen

²⁷⁵ Auch die hier genannten rf. Bilder des frühen 5. Jhs. scheint Knittlmayer 1997, 74 nicht zu kennen, da sie meint, daß weder im Zusammenhang mit den gefallenen Helden noch beim Kampf oder Abschied die Frauen ‚Trauergesten‘ ausführten; vgl. dazu auch die sf. Darstellungen, Kap. V C.

²⁷⁶ Vgl. dazu das einzige mir bekannte frühere Beispiel auf einem Teller mit Klagegruppe (S301).

klagenden Männern beim Kriegerabschied fast nur trauernde, und fast immer handelt es sich bei den Männerfiguren um ältere oder Greise.

Wie im Schwarzfigurigen entstehen auch im Rotfigurigen bezüglich der verwendeten Gestik zwei Darstellungstendenzen, die sich vor allem in den Tötungsszenen und den Zweikampfbildern erkennen lassen. Innerhalb derselben Themengruppe blieb sie bei den Einzelthemen weitgehend einheitlich, so daß für verschiedene Personen dieselben Gesten-Typen verwendet wurden (vgl. hierzu die Zweikampfbilder). Umgekehrt verwendete man für dieselbe Person verschiedene Gesten-Kombinationen, so daß ihre Ikonographie selbst innerhalb derselben Begebenheit nicht festgelegt ist (vgl. die Tötungsszenen). Vor allem die trauernden Frauen sind besonders mit ihrer ‚Pudicitia-Haltung‘, aber auch mit nur einem aufgestützten Arm und sowohl stehend als auch sitzend ab etwa der Mitte des 5. Jhs. ein beliebtes Motiv in nahezu allen Themenbereichen der attischen Vasenmalerei, und dort hängt die Deutung von Körperhaltung und Gestik wesentlich vom Bildkontext ab. Nur wenige der hier besprochenen Figuren sind nicht derart austauschbar, sondern sowohl ikonographisch als auch thematisch eingeschränkt verwendet worden wie der sich grämende Aias bei der Entscheidung über Achilleus‘ Waffen und der grollende bzw. trauernde Achilleus; selbst das Motiv der Penelope erfährt eine Bindung an Szenen, in die dieser Gemütszustand paßt.

Aus diesen Gründen entfällt auch im Rotfigurigen die direkte Vergleichbarkeit der dargestellten Figuren mit den Sepulkralbildern und zugleich die Möglichkeit, Benennung und Identifizierung bestimmter Personen anhand ihrer Gestik auf sepulkrale Darstellungen zu übertragen. Vielmehr müssen sie in den nicht-sepulkralen Szenen primär als allgemeine Stimmungsanzeiger betrachtet werden, deren Gestik eine nuancenreichere Deutung erlaubt als in den Bildern mit Grabthematik²⁷⁷.

D) Synthese

Die attisch-rotfigurige Vasenmalerei stellte zwei sepulkrale Themen regelmäßig dar: die Prothesis und die Klagereihen. Beide sind seit dem Geometrischen Bestandteile der Grabikonographie, ihre Kompositionsweise ist auch im Rotfigurigen dieselbe. Das Motiv der Klagegruppe, das erst im späten Schwarzfigurigen neu hinzukam, wurde lediglich auf zwei rotfigurigen Lutrophoren noch einmal aufgenommen, von denen eine ganz im archaischen Stil gehalten ist (R104* um 480 v.Chr.), die andere erst wesentlich später entstand (R103* um 460 v.Chr.). Ebenfalls ein Einzelbeispiel bleibt die Darstellung auf der Lutrophore R407. Erhalten sind hier zwei klagende Frauen, die sich hinter mindestens drei nach links gerichteten

²⁷⁷ Dies manifestiert sich nicht zuletzt in den Publikationen der Gefäße, in denen dieselben Gesten sowohl als Klage bzw. Trauer, aber auch weitergehender interpretiert werden, z.B. als Gesten von Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit, Hilflosigkeit, Erregung, des Schreckens und der Bestürzung; dies ist nur aufgrund des jeweiligen Szeneninhalts möglich.

Jünglingen befinden, welche mit Binden geschmückte Lebetes auf den Schultern tragen²⁷⁸. Dagegen gewinnt die zweite spätarchaische Innovation, das Motiv der trauernden Frau, weiter an Bedeutung, bis es schließlich im neuen Grabthema der 2. Hälfte des 5. Jhs., dem Besuch am Grab, das Hauptmotiv der Frauen bildet²⁷⁹. Außerdem wird es nun auf die Männer übertragen, man findet es bereits auf einer Lutrophore des Strengen Stils (R113* um 480 v.Chr.) und dann vermehrt ebenfalls in den Besuchsbildern, die um 440/430 v.Chr. entstanden.

Das Spektrum der Gefäßformen ist im Vergleich zu den archaischen Grabbildern sehr gering. Die Aufbahrung bleibt fast gänzlich auf die Lutrophoren beschränkt, ebenso die Klagereihen. Zudem ist die Figurenmenge in den meisten dieser Darstellungen merklich geringer als auf den schwarzfigurigen Lutrophoren, man ließ hier wesentlich mehr Raum zwischen ihnen und dehnte zudem die Totenbahre weiter aus, so daß maximal eine Figur an deren Enden Platz hatte. Die Szenen mit dem Besuch am Grab befinden sich ebenfalls auf Lutrophoren, zwei Hydrien, vor allem aber auf kleineren Gefäßformen wie den Lekythen und einer Oinochoe. Die Verbindung von Prothesis und Grabbesuch auf Vorder- und Rückseite desselben Gefäßes, der Hydria R117, weist zum einen auf die Relevanz weiterer Gefäßformen für die Darstellung der Prothesis, zum anderen setzt sie eine Innovation des Schwarzfigurigen fort (vgl. S117, S137, beide vom Sappho-Maler).

Die rotfigurigen Sepulkralbilder sind durchgehend bis um 430 v.Chr. zu verfolgen. Um diese Zeit wurden bereits weißgrundige Prothesis- und Besuchsbilder auf Lekythen hergestellt, so daß mit dieser ausgesprochenen Grabgefäßform die Kontinuität der Szenen bis um 400 v.Chr. nachzuweisen ist²⁸⁰. Bemerkenswert ist jedoch die allgemein sehr geringe Anzahl der Prothesis-Szenen und der fest mit ihnen verbundenen Klagereihen der Männer in der Zeit zwischen ca. 490/480 bis um 430 v.Chr.; sicher nachzuweisen sind insgesamt 20, ca. 12 Lutrophoren-Fragmente könnten zu weiteren Gefäßen mit der Aufbahrung eines Toten gehört haben. Ob hierin möglicherweise Auswirkungen der sog. Kleisthenischen Grabgesetzgebung spürbar sind, läßt sich allerdings nur vermuten²⁸¹, ikonographisch scheint

²⁷⁸ Die rechte Hand der vorderen, in diesem Fall linken Frau scheint sich geschlossen am Stirnbereich zu befinden; da die Zeichnung sehr flüchtig ist, wurde diese Figur oben nicht mit einbezogen. Ähnlich sind die Jünglinge im Parthenonfries dargestellt. Zu den Jünglingen vgl. die Gefäßträger auf dem Korbhenkelgefäß Brunswick, Bowdoin College Mus. of Art 1984.23: Thanatos 177ff. Abb. 52-54; Neils/Oakley 2003, 166 Abb. zu Kat. 112. 297 Abb. zu Kat. 112. 298 Abb. zu Kat. 112; Laxander 2000, Kat. PS120 Taf. 68; Oakley 2005, 14 Abb. 2.1-4 sowie die beiden männlichen Figuren hinter Priamos, der Hektors Leichnam bei Achilleus auslösen will: Wien, KHM 3710, Brygos-M., FR Taf. 84 (Sky): sie tragen allerdings je ein Kalpis.

²⁷⁹ Vgl. hierzu aber auch die wgr. Besuchsbilder, Kap. VII, denn hier ist das Verhältnis nicht derart stark zugunsten der trauernden Frauen verschoben.

²⁸⁰ Vgl. dazu ausführlicher im Kap. VII.

²⁸¹ Zu den sog. Grabluxusgesetzen vgl. R. Garland, *The Well-Ordered Corpse. An Investigation into the Motives behind Greek Funerary Legislation*, BICS 36, 1989, 1-15; zuletzt Engels 1998. Zur Auswirkung der Kleisthenischen Reformen, die mit dem unvermittelten Abbruch der archaischen Grabplastik am Anfang des 5. Jhs. verbunden werden, s. B. Schmaltz, *Griechische Grabreliefs* (1983) bes. 139.

sie sich jedoch nicht auszuwirken, da zum einen die Figurenanzahl nicht in allen Prothesis-Szenen geringer wird, sondern sowohl in früheren als auch in späteren Szenen sehr groß sein kann, zum anderen die Gesten, die die Figuren jetzt raumgreifender ausführen können, ebenso intensiv wirken wie in den archaischen Prothesis-Bildern.

Trotz der teilweise verhältnismäßig wenigen, auch weiterhin hauptsächlich weiblichen Teilnehmer sind die Hauptpositionen an der Kline immer besetzt: vor dem Gesicht des Toten (1a), am Kopf- (2a) sowie am Fußende der Kline (3a). Die vorherrschende Klageweise ist wie bisher das Schlagen des Kopfes (Geste D), das am häufigsten mit beiden Händen ausgeführt wird; damit ist es auch jetzt *das* typische Klageverhalten. Innerhalb der Klagereihen, die jetzt ausschließlich in Verbindung mit der Prothesis auf der anderen Seite der Lutrophore dargestellt wurden, befinden sich nur männliche Figuren; mit den älteren Reihen ist die Präsenz verschiedener Altersstufen identisch, das gilt ebenso für die Knaben, die fast nie an der Klage beteiligt sind. Die Männer wirken allerdings weniger stereotyp vielfältig, als es im Schwarzfigurigen der Fall war, und es sind zudem merklich weniger, vor allem da die Darstellung aufgereihter Paare nicht mehr vorkommt. Auf dem Hals der Lutrophoren ist die Tendenz zu weniger Figuren ebenfalls zu spüren. Sind bis um 470 v.Chr. noch zwei Figuren je Halsseite dargestellt, die teilweise auch der traditionellen Verteilung der Geschlechter folgen, indem die Frauen der Prothesis-Seite, die Männer der Gegenseite zugeordnet werden, befindet sich um 460 jeweils nur noch eine Frau im Halsbild, und dies läßt sich bis um 430 v.Chr. beobachten.

Die Figuren beider Geschlechter entsprechen in den Sepulkralsszenen in ihrem Äußeren den malerischen Konventionen der Zeit, ihre Gestik ist jedoch an solche Vasenbilder gebunden, die direkt oder indirekt den Tod einer Person zum Thema haben. Die Klagegesten, die im Schwarzfigurigen verwendet wurden, finden sich auch hier. Die Frauen und auch die wenigen Mädchen schlagen sich vor allem den Kopf (D), reißen an ihrem Haar (E) und werfen ausholend ihre Arme in die Höhe (C), vielfach berühren sie auch den Toten oder seine Kline (A) und strecken die Arme nach ihm aus (B). Wiederum wirken die Männer dagegen inaktiv, und sie gestikulieren nahezu einheitlich. Das Schlagen des Kopfes führt nur der Greis am Kopfende der Kline aus (2a R112*), so daß er durch seine Gestik, seine für einen Mann sehr prominente Bildposition und zusätzlich durch die Träne, die ihm aus dem Auge rinnt, aus dem Rahmen fällt. Der zweite Mann, der bei der Prothesis zugegen ist, wurde als Trauernder wiedergegeben (R113*). Alle anderen Männer gehören zu den Gegenseiten der Lutrophoren und erheben die rechte offene Hand mehr oder weniger hoch (C), während die andere unbeteiligt gesenkt ist, so daß auch sie im typischen Klageverhalten der männlichen Figuren dargestellt sind. Diesen Arm richten sie wiederum sowohl gegen den Toten als auch gegen andere gleichgestaltete Männerfiguren, so daß diese Gruß- oder Abschiedsgeste entweder mit

der Prothesis selbst oder einem zeitgleichen bzw. assoziierten Vorgang verbunden gewesen sein muß. Mit dieser festen Ikonographie für die verschiedenen Altersstufen sind im Rotfigurigen allerdings weder ein geöffneter Mund noch ein angehobener Kopf verbunden, die beide auf eine stimmliche Begleitung dieses Ereignisses hinweisen könnten; dies war im Schwarzfigurigen dagegen vielfach der Fall gewesen. Bei den Männern gilt auch jetzt die Zuweisung der Gesten zu den Körperseiten unabhängig von der Figurenausrichtung, und diese Bindung wird auch von den Greisen innerhalb der Prothesis-Szenen sowie den Reitern bestätigt. Bei den weiblichen Figuren hat diese Gesetzmäßigkeit wiederum keine Gültigkeit, bei ihnen paßt man die Verteilung der Gesten sowohl der Ausrichtung der Figur als auch dem Gesamtbild der Szene an. Arme, Hände und Köpfe blieben dabei fast immer sichtbar. All dies gilt sowohl für die Klagenden als auch für die Trauernden. Was manche Maler bewog, einzelne Klagende durch einen Arm ihr Gesicht großflächig verdecken zu lassen, läßt sich nur vermuten, vielleicht hängt es mit einem besonderen Ausdruck des Schmerzes zusammen, da sich dieses Phänomen innerhalb einzelner Mythenbilder mit sehr drastischen Schilderungen wiederholt. Für die Frauen ergibt sich damit kein festes Zusammenspiel von Bildposition, Körperhaltung, Kleidung, Frisur und Gestik, so daß die Prothesis-Szenen durch kompositionelle und ikonographische Regelmäßigkeiten miteinander verbunden wären. Bei den männlichen Figuren gilt dies ebenfalls: aus dem Verhältnis ihrer Bildpositionen, ihrem Bezug zu den anderen, ihrer Kleidung und Körperhaltung läßt sich kein Schluß auf eine intentionelle Hervorhebung Einzelner ziehen. Die einzige Besonderheit bilden der klagende und der trauernde Greis, die, wenn auch nicht an derselben Bildposition, jeweils bei der Beklagung eines Jünglings anwesend sind. Der einzigen sitzenden Figur, einer trauernden Frau, läßt sich keine Bildposition zuweisen, die Knienden befinden sich aber wiederum im Vordergrund des Bildes. Sie sind trotz ihrer verbindenden Körperhaltung verschieden charakterisiert. Die eine sinkt in sich zusammen: ihr Blick ist nach unten gerichtet, der Kopf geneigt, ihr Rücken gekrümmt, und beide Hände liegen an ihrem Kopf (R106*). Die andere richtet dagegen ihren Blick weit nach oben, sie reißt den Mund weit auf und wirft beide Arme in die Höhe. Zudem trägt sie im Bereich des Kiefers Wellenlinien im Gesicht, und ihre Arme sind mit Strichgruppen und Tieren bemalt (R105*). In dieser Eigenart läßt sie sich mit der einzig bekannten schwarzfigurigen Knienden parallelisieren, die ebenfalls durch bemalte oder tätowierte Arme auffiel (S137*)²⁸²; auch sie klagt im Vordergrund der Kline. Da man in dieser Frau eine der frühesten Ammendarstellungen vermuten kann²⁸³, ließe sich diese Interpretation auch auf die beiden rotfigurigen Knienden übertragen. Frauen mit Kleinkindern sind aus den

²⁸² Möglicherweise sind ihre Unterarme auch teilweise zerkratzt (vgl. dazu S602).

²⁸³ Vgl. dazu die Synthese von Kap. V.

rotfigurigen Sepulkralbildern nicht bekannt²⁸⁴, dafür finden sich deutliche Parallelen zu den beiden Frauen, die am Kopfende der Kline auf einer Art Fußbank stehen und sich um von hier aus um den Toten sorgen (2a S606*. S609a*)²⁸⁵. In den rotfigurigen Prothesis-Bildern läßt sich eine solche Fußbank zwar nicht mehr nachweisen, doch befinden sich in drei Szenen an derselben Position Frauen, die ebenfalls mit beiden Händen die Toten berühren und sich dabei sogar noch weiter nach vorn neigen (R103*. R104*. R113*)²⁸⁶. Ihre Ikonographie weist auf ältere bzw. alte Frauen hin. Zu ihnen läßt sich die Greisin auf R106 gesellen, die ebenfalls vorgebeugt am Kopfende der Kline steht, einfachere Kleidung als die anderen Frauen dieses Bildes trägt und beide Hände geschlossen an ihren Kopf gelegt hat. Da die ältere Frau auf R103 allgemein als Amme gedeutet wird, müssen die anderen ikonographisch eng mit ihr verbunden Frauen ebenfalls in dieser Weise zu interpretieren sein. Bemerkenswert ist allerdings, daß sie sowohl mit toten Frauen als auch mit verschiedenen alten toten Männern verbunden sind (R103 Frau. R104 Bärtiger. R106 Jüngling. R113 Jüngling). Somit ergeben sich also auch für die rotfigurigen Klagebilder mehrere Möglichkeiten, Figuren aufgrund ihrer Ikonographie als Ammen oder Frauen hohen Alters zu interpretieren.

Auch im Rotfigurigen stand den Vasenmalern eine gewisse Anzahl an Gesten zur Verfügung, die sie beliebig und vor allem nach dem Prinzip der Sichtbarkeit für den Betrachter an den Figuren zusammenstellten. Diese Einzelgesten behielten also auch jetzt innerhalb jeder Kombination ihre Aussage. Die auf diese Weise entstandenen Figurenschemata wiederholen sich bei den verschiedenen Malern und wurden somit zu gängigen Darstellungskonventionen, um ein bestimmtes Klageverhalten zu symbolisieren. Diese Grundtypen paßte man dem jeweiligen Geschehen an, so daß sowohl die Verbindung zum Aufgebahrten als auch die äußerliche Vielfalt und Lebendigkeit der gestikulierenden Frauen entstand. Die zum Schwarzfigurigen vergleichsweise wenigen Gesten-Kombinationen stellen dennoch alle Handlungen, die zum Ausdruck Klage bei der Prothesis dienen, in den Szenen dar. Die einzelnen Arm- und Handhaltungen sind aber auch jetzt wieder in einem so hohen Maße aussagekräftig, daß bei den Frauenfiguren nicht immer alle Gesten vorkommen müssen und daß leichte Abwandlungen, z.B. in der Haltung der Finger, möglich sind; bei den Mädchenfiguren, welche ausschließlich in den Prothesis-Szenen zu finden sind, lassen sich das Schlagen des Kopfes und das Raufen des Haares nachweisen. Innerhalb der Klagegruppen finden sich die wichtigsten Gesten wieder, und die Reihen reduzierte man formelhaft auf dieselbe Gestik. Da diese ausschließlich aus männlichen Figuren gebildet werden, hatten die

²⁸⁴ Sie sind auch in den wgr. nicht zu finden, vgl. Kap. VII.

²⁸⁵ Auf dem erstgenannten Pinax ist vom Aufgebahrten nichts erhalten, auf der Tafel des Exekias handelt es sich um eine Frau. Vgl. zu diesem Motiv die spätgeom. Prothesis-Bilder, hier scheint es sowohl mit toten Frauen als auch Männern verbunden zu sein, Kap. III.

Maler bei ihnen wie im Schwarzfigurigen einen weit geringeren Spielraum als bei den Frauen: bei ihnen entfällt das Variieren mit der Körperhaltung, seiner Perspektive, der Bekleidung und ihrer Drapierung sowie der Frisuren, und sie sind nahezu vollständig an den ‚Grußtypus‘ gebunden. Diesem weitaus häufigsten Männertypus kommt daher auch im 5. Jh. eine sehr große Bedeutung zu, welche mit einem Wiedererkennungswert verbunden ist. Da er bei verschiedenen Altersstufen zu finden ist, tritt eine Unterscheidung von Individuen in den Hintergrund bzw. wird ganz unmöglich. Die beliebige Wiederholung dieses Typus steigerte seine Aussagekraft, doch gibt es die Tendenz, immer weniger solcher Männerfiguren aufzureihen. Die wenigen anderen Gesten machen die Schmerzäußerung dieser Figuren in einer anderen Weise fühlbar.

Fast alle Frauen und Männer entsprechen somit Schemata, die sich bereits kurz nach dem Beginn des Schwarzfigurigen etablierten. Ergänzt werden sie durch Figuren, die mit spezifischer Gestik trauern, eine Ikonographie, die bereits um 480 v.Chr. zu finden ist. Die kanonische Kombination bestimmter Gesten macht die Figuren zu Einzelmotiven, die durch den Vergleich der Sepulkralbilder untereinander sowie besonders gut mit Hilfe der mythologischen Vasenbilder als solche nachzuweisen sind. Bei letztgenannten wird dies besonders an den Personen mit Beischriften deutlich. Von den Bildern des Mythos ließe sich erwarten, daß man aufgrund der Kenntnis der dargestellten Ereignisse und Figuren Hinweise auf das Verhältnis zwischen der Position dieser Figuren im Bild, ihrer Ikonographie und ihrer Gestik feststellen und auf die spezifische Verbindung zwischen diesen Personen und der Hauptperson der Szene schließen könnte. Dies ist jedoch nicht möglich, da zum einen die Typen der Beifiguren allgemein variieren, zum anderen auch die Bilder mit demselben Inhalt nicht mit einer festen Komposition verbunden sind, so daß die gleiche Szene immer wieder andere Beifiguren an anderen Positionen aufweisen kann. Einzelne Familienmitglieder oder assoziierte Personen können zwar aufgrund des Ereignisses, das beklagt oder betrauert wird, und teilweise durch Beischriften identifiziert und daher auch bei deren Fehlen angenommen werden, im Vergleich zwischen den Bildern sind sie jedoch nicht an derselben Ikonographie wiedererkennbar. Dasselbe gilt für die Themen auf der Sepulkralkeramik, denn auch hier tauchen verschiedene Gesten-Typen an verschiedenen Positionen im Bild auf, so daß es zwischen den einzelnen Darstellungen für eine bestimmte Position oder Gesten-Kombination Unterschiede gibt. Hinzu kommt, daß viele Figurentypen in mehreren Bildbereichen der einzelnen Grabgefäße verwendet werden und damit eine Deutung mit Hilfe der Gestik nahezu unmöglich wird, da diese Figuren denen der Prothesis in jeder Hinsicht nahezu vollständig entsprechen. Wie im Schwarzfigurigen, so wiederholen sich auch im Rotfigurigen die Gesten

²⁸⁶ Die Hände der Frau auf R113 sind zwar nicht erhalten, doch machen die Konturlinie der Oberarme und die Körperhaltung diese Rekonstruktion wahrscheinlich.

und ihre Kombinationen aus den Sepulkralbildern großteils in den nicht-sepulkralen Szenen, werden hier z.T. leicht abgewandelt und damit den Szenen angepaßt, mit leicht veränderter Bedeutung unterlegt und schließlich auch mit anderen Gesten neu kombiniert, so daß sie sich nur aufgrund des szenischen Zusammenhangs als Klage- und Trauergesten erkennen und deuten lassen.

Dennoch wird man auch in den rotfigurigen Darstellungen der Prothesis, der Klagegruppen und Klagereihen sowie des Besuches am Grab ein gewisses Abbild der Lebenswirklichkeit erkennen können. Die Maler verwendeten neben der kanonischen Ikonographie der Szenen feste Figurenmuster, um bestimmte Sachverhalte und Handlungen auszudrücken, wie das Klagen mit dem Schlagen des Kopfes (D), dem Raufen des Haares (E)²⁸⁷ und dem ausgreifenden Gestikulieren (C). Beim Trauern findet sich kaum noch der verhüllte Kopf, dafür aber durchgehend das Berühren und vor allem das Verdecken des Gesichtes mit einer Hand. Weiterhin gehören das Grüßen und Abschiednehmen durch die erhobene Hand (C), der Ausdruck der engen Verbindung durch Berührungen (A) und das explizite Hinwenden der Figur (B) zur Ikonographie der Sepulkralbilder²⁸⁸. Auf diese Weise erhalten auch in den rotfigurigen Prothesis-Bildern Tote beiderlei Geschlechts dieselbe Art der Zuwendung. Ebenso schließen sich bei beiden Reihen klagender Männer an. Thrakisch gekleidete Reiter befinden sich, wenn insgesamt auch selten, ebenfalls auf Gefäßen mit toten Frauen und Männern, so daß man hier auf eine Intensivierung der Klage und ihre Ausweitung auf Personenkreise aus der Lebenswelt der Toten schließen kann; benennen lassen sich diese Reiter allerdings nur ansatzweise als Standesgenossen im weitesten Sinne.

²⁸⁷ Interessant ist hier das Motiv: Haarsträhnen ergreifen die rf. Frauen nicht, sondern sie greifen vereinzelt in das Haar *hinein*.

²⁸⁸ Vorlieben des Malers für bestimmte Gesten-Kombinationen bzw. Figurenmotive lassen sich nur auf wenigen Lutrophoren vermuten (vor allem durch die Wiederholung auf Gefäßkörper und -hals), bei ihnen handelt es sich dann um solche aus der 1. H. des 5. Jhs. v.Chr.

VII. Die weißgrundige Vasenmalerei

Parallel zu den späteren rotfigurigen Sepulkral Szenen und etwas länger als sie wurden klagende und trauernde Figuren auf weißgrundigen Lekythen dargestellt. Sie setzen um die Mitte des 5. Jhs. ein und sind bis um 400 v.Chr. nachzuweisen; nach diesem Zeitpunkt sind Sepulkralbilder der Art, wie sie dieser Untersuchung zugrunde liegen, nicht mehr bekannt¹. Insgesamt ließen sich knapp 200 Ölgeläße dieser Form sowie ihre Fragmente einbeziehen², und wiederum handelt es sich hierbei um ein spezifisch attisches Phänomen; den Export in benachbarte Regionen belegt allerdings eine ganze Reihe von Beispielen. Den Lekythen fehlen noch weit häufiger die Fundontexte als den rot- und vor allem den schwarzfigurigen Sepulkralgefäßen, da sie in der überwiegenden Zahl aus dem Kunsthandel bzw. aus Privatsammlungen stammen, deren Besitzern diese Informationen nicht bekannt sind. Ein Beispiel stammt von der Athener Akropolis (**W303**)³.

A) Bildthemen und Gefäßformen

Innerhalb der weißgrundigen Keramik ist die Lekythos das einzige Gefäß, das mit sepulkralen Szenen verziert wurde. Ab ca. 430 v.Chr. werden sie auch nicht mehr auf rotfiguriger Keramik abgebildet, so daß allein diese spezielle Form mit dem Grabkult verbunden ist. Klagende und trauernde Figuren sind ein wesentlicher Bestandteil ihrer besonderen Ikonographie, die ab etwa 450 v.Chr. auf das Grab und seine Betreuung ausgerichtet ist⁴. Zwei der schon vorher dargestellten Sepulkralthemen begegnen auf den Lekythen wieder, doch haben sich die Zahlenverhältnisse umgekehrt: vergleichsweise wenigen Prothesis-Darstellungen (**W101-W124**)⁵ steht eine riesige Menge an Szenen mit dem Besuch am Grab gegenüber. Da das Gros der weißgrundigen Besuchsbilder jedoch ohne klagende bzw. trauernde Figuren auskommt, bleiben die *mit* ihnen komponierten Grabbilder lediglich ein kleiner Ausschnitt daraus (Klagende **W201-W278. W401-W407. W601-W608**; Trauernde **W301-W351. W401-W404. W609-W612**). Die Aufbahrungsszenen sind bereits um die Mitte des 5. Jhs. nachzuweisen, während der Besuch am Grab erst etwas später einsetzt. Ein dritter Themenbereich auf den weißgrundigen Lekythen widmet sich der Präsenz von Charon mit seinem Nachen,

¹ Zum Ende der Lekythenmalerei vgl. Koch-Brinkmann 1999, 83f.

² Bei allen Sepulkralthemen ließen sich weitere Beispiele anführen, von denen mir jedoch entweder nur eine Beschreibung oder lediglich eine Erwähnung bekannt sind. Vgl. vor allem Furtwängler 1885, Fairbanks 1907, Fairbanks 1914 sowie Athusaki 1970 und Oakley 2004. Vgl. auch CVA Harrow xv Abb. 3,5. 60 Nr. 6 Verbleib unbekannt.

³ Dargestellt ist der Besuch am Grab mit einem Jüngling und einem trauernden Greis.

⁴ Zur Vielschichtigkeit der Szenen bereits E. Buschor, Attische Lekythen der Parthenonzeit, *MüJb NF* 2, 1925, 167-199 passim.

⁵ Insgesamt sind derzeit, wie in den bereits besprochenen Stilrichtungen, weitere Prothesis-Darstellungen bekannt (vgl. vor allem die Listen bei Burns 1994, 40f. Nr. 1-31 und Oakley 2004, 78-81 Nr. 1-34); Cambridge, Harvard Univ. 65.1908, CVA Fogg Mus. & Gallatin (1) Coll., Taf. 22,2, Burns 1994, Nr. 16 bleibt m.E. als Frgt. einer Prothesis-Darstellung fraglich; vgl. ebenso Oakley 2004, 80 zu Nr. 34.

gelegentlich von Hermes begleitet, als Bild vom Übergang ins Jenseits. Die Lekythenbilder zeigen hier Figuren mit der Ikonographie von Klagenden und vor allem von Trauernden (**W235**; **W501-W506**); diese sind jedoch fast ausschließlich als die Verstorbenen zu deuten.

B) Bild- und Figurenanalyse

Die Figuren auf den weißgrundigen Lekythen strahlen aufgrund ihrer Gestaltungsweise und zahlreicher Details größere Lebendigkeit aus, als sie bei den meist sehr heftig bewegten Gestalten der schwarz- und frühen rotfigurigen Gefäße begegnet; in den späteren rotfigurigen Szenen, die derselben Zeitstufe wie die weißgrundigen Lekythen angehören, finden sich dagegen Figuren mit fast gleichwertiger Ausdruckskraft. Die Stereotypie in Kleidung und Gestik, welche die Kompositionen der Grabbilder in der geometrischen und protoattischen Vasenmalerei prägten, haben sich nun vollständig aufgelöst. Die Kleidung, ihre Drapierung und Verzierung werden durch die Verwendung verschiedener Farben vielfältig gestaltet, darin übertreffen sie die früheren bei Weitem⁶. Bewegung, Frisuren und auch die Gestik sind dagegen, wie die sepulkralen Szenen selbst, sowohl maler- als auch werkstattübergreifend sehr einheitlich. Besonders deutlich wird dies an der konventionellen Gestaltung der greifenden Hände und Finger. Hierin scheinen die Vasenmaler festgelegt, so daß der Eindruck einer großen Gestenvielfalt vor allem bei den Frauen, wie er für das Schwarzfigurige prägend ist und im Rotfigurigen einen Nachhall findet, in den Bildern der Lekythen nicht entsteht. Wie vorher gibt es auch hier feststehende Muster für die Einzelgesten und ihre Kombinationen.

1. Vorbemerkungen

a) *Geschlechtsbestimmung und Kleidung*

In den weißgrundigen Sepulkralbildern unterscheiden sich weibliche und männliche Figuren primär anatomisch, sekundär durch die Form der Kleidung und der Attribute. Auf der großen Lekythos unterstützt dies zudem die Hautfarbe (**W105***, s. auch **W338***)⁷. Aufgrund der Gestaltung von Kopf und Gesicht ist eine Trennung der Geschlechter nur bedingt möglich, vor allem dann, wenn sie allein auf Lekythenfragmenten erhalten sind⁸. Die Bekleidung der Frauen besteht aus Peplos oder Chiton mit bzw. ohne Ärmeln; eine Schleppe, die bis zum Schwarzfigurigen ein charakteristisches bzw. häufig wiederkehrendes Merkmal der Frauengewänder sowohl in Sepulkral- als auch in allgemeinen Darstellungen war, ist nicht dargestellt worden. Über dem Chiton tragen die Frauen oft einen Mantel, doch fällt auf, daß

⁶ Zur Farbigkeit vgl. Koch-Brinkmann 1999.

⁷ Vgl. die protoatt. Kanne mit Prothesis **P102**.

⁸ Vgl. z.B. die Schwierigkeiten bei den Aufgebahrten s.u. 2 b) sowie die kniende klagenden Figur auf **W247**, die nach nahezu alle Merkmalen eine Frau sein müßte; das angefügte Geschlechtsteil weist sie jedoch als Jüngling aus (bei diesem Gefäß ist keine Rede von Übermalungen). Ähnliches gilt für die Frisuren, dazu s. im Folg.

im Vergleich zur schwarz- und rotfigurigen Grabkeramik mehr ohne einen Mantel erscheinen. Neu in der Tracht der Frauen ist die Ependytes⁹. In keinem Sepulkralbild treten einzelne Frauenfiguren durch besonders reiche und aufwendige Gewandmusterung vor den anderen desselben Bildes hervor. Die Kleidung der Männerfiguren entspricht der allgemeinen, bereits im Schwarzfigurigen bei den Klagenden verwendeten. Sie drapieren ihren fast immer wadenlangen Mantel über die linke Schulter, so daß die rechte Körperseite unbedeckt bleibt. Der linke Arm wird in der Regel eingehüllt. Jetzt tragen die Männer aber fast nie einen Chiton als Untergewand (**W232**). Mit allen diesen Merkmalen entsprechen die Figuren der Sepulkralbilder den zeitgenössischen Darstellungskonventionen.

b) Altersbestimmung und Frisur

Auf den Lekythen trägt eine einzige Frauenfigur physiognomische Altersmerkmale (**W217***). Ihr Gesicht ist faltig, die Haut unter dem Kinn scheint schlaff, die Nase ist gerade wie bei den anderen weiblichen Figuren. Ihr Haar ist farblich heller gestaltet, so daß es ebenfalls auf das höhere Alter der Frau hinzuweisen scheint¹⁰. Die vorgebeugte Klagende auf der Lekythos **W229*** hat eine verdickte Nase, die zusammen mit ihrer Körperhaltung als Altershinweis gedeutet werden könnte. Die Größenunterschiede zwischen den weiblichen Figuren sind allerdings minimal, so daß sie nicht als eine beabsichtigte Differenzierung betrachtet werden können. Daher sind in den weißgrundigen Darstellungen auch keine Mädchen zu finden¹¹. Schmuck, beispielsweise Halsketten, Armreifen oder Ohrgehänge, tragen die Frauen in den weißgrundigen Sepulkralbildern kaum. Hiervon weichen allerdings die sitzenden Trauernden ab, die verhältnismäßig oft damit ausgestattet sind¹². Vor allem diese Frauen tragen nahezu immer langes Haar, das auf verschiedene Weise zusammengenommen ist. Daneben haben aber auch sehr viele Frauen eine Kurzhaarfrisur, vor allem in den Prothesis-Bildern und bei der Klage am Grab, so daß sich beide Frisuren in etwa die Waage halten. Gelegentlich wird das Haar auch mit einem Band oder einem Sakkos aufgebunden. Sehr selten haben die Frauen ihre Frisur aufgelöst.

Die Altersstufen der klagenden Männer werden wie bisher unterschieden: reife Männer tragen einen Bart, Jünglinge sind bartlos. Greise werden durch graues oder weißes Haupt- und

⁹ Zu diesem Bekleidungsstück vgl. M.C. Miller, *The Ependytes in Classical Athens*, *Hesperia* 58, 1989, 313-329, bes. 324ff. Zur Übernahme dieser persischen Gewandform s. M.C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC. A Study in Cultural Receptivity* (1997) 153ff.

¹⁰ Vom Haar der Frau auf **W106** ist nichts mehr erkennbar. Könnte sie, da die Linien ansonsten gut erhalten sind, weißhaarig gewesen sein? Die Beschreibung gibt dazu keinerlei Auskunft: Fairbanks 1914, 11 class IX, 1, 13 Taf. 2.

¹¹ Kinder sind in den Besuchsszenen am Grab gelegentlich dargestellt, sie sind jedoch nicht durch eine entsprechende Gestik an Klage oder Trauer beteiligt, sondern entweder als Tote am Grab oder auf dessen Stufen bzw. als Kleinkinder auf der Stele selbst ins Bild gesetzt. Kleine Kinder werden ebenfalls selten von Frauen in den Armen gehalten (**W246. W321**).

¹² Dazu s.u. B 3 f).

Barthaar sowie gelegentlich durch eine Glatze gekennzeichnet. Selten treten entsprechende Gesichtszüge hinzu. Größenunterschiede bestehen kaum, so daß auch keine Knaben dargestellt sein können¹³. Der Stock, den viele Männerfiguren besitzen und auf den sie sich gelegentlich stützen, ist für alle Altersgruppen charakteristisch¹⁴.

c) Perspektive und Bewegung

Die Frauen sind wie diejenigen in nicht-sepulkralen Darstellungen sowohl im Profil als auch gelegentlich in Dreiviertelansicht dargestellt. Die ebenfalls gängige *en face*-Wiedergabe bezieht sich jetzt nicht mehr nur auf den Oberkörper, sondern betrifft den gesamten Körper, wobei auch mindestens einer der Füße von vorn zu sehen ist. Ein Zurückwenden des Kopfes wird jedoch, im Gegensatz zu den rot- und vor allem zu den schwarzfigurigen Grabbildern, fast nicht mehr verwendet (**W106. W403. W405**). Bemerkenswert ist, daß der leicht geneigte Kopf der Frauen in den meisten Darstellungen eher zu den Gestaltungs- und Ausdrucksmitteln zu gehören scheint und nicht wie vorher ein feststehendes Merkmal nahezu aller Figuren in allen Darstellungen bildet¹⁵. Bei den Männern ist die Perspektive wieder weniger variantenreich. Die meisten sind im Profil, einige jedoch auch in Frontal- bzw. Dreiviertelansicht wiedergegeben, die leichte Rückansicht ist jedoch neu. In diesen wechselnden Perspektiven besteht ein Unterschied zu den bisher in den Sepulkralbildern üblichen Männerfiguren, der sich jedoch nicht auf ihre Interpretation auswirkt.

Frauen in Schrittstellung lassen sich selten beobachten (1a **W105***. 1a **W111**)¹⁶, sie stehen vielmehr ruhig am Platz, vielfach mit einem be- und einem entlasteten Bein, so daß der Eindruck entsteht, sie stünden entspannt. Manche Frauen beugen sich nach vorn (Prothesis 1a **W105**. 1a **W111**. Besuch am Grab **W229***). In den Besuchsbildern werden zudem regelmäßig auch kniende und sitzende Frauen dargestellt. Die Männer stehen fast ausschließlich ruhig und mit geringem Fußabstand; ein oder beide Füße werden dabei auch frontal wiedergegeben. Bei ihnen ist ebenfalls ein Stand mit einem entlasteten Bein gängig. Damit folgen sowohl die Frauen- als auch die Männerfiguren in den Sepulkralbildern auch bei diesen Merkmalen der allgemeinen künstlerischen Konvention.

¹³ Spezifisch kindliche Attribute lassen sich nicht nachweisen. Einer der stehenden klagenden Jünglinge könnte allerdings ein Knabe sein: er trägt eine Gans auf dem Arm (**W207**).

¹⁴ Auf mögliche Ausnahmen wird im Text hingewiesen.

¹⁵ Nicht in jedem Bild ist allen Figuren eine Kopfneigung eigen, und die Maler gestalten ihre eigenen Bilder auch nicht einheitlich.

2. Prothesis

In den bisher betrachteten Stilepochen war die Aufbahrung des Toten das dominierende Bildthema der Sepulkralkeramik¹⁷. Auf den weißgrundigen Lekythen tritt sie vor allem in der 2. Hälfte des 5. Jhs. auf (**W101-W124**). Die meisten Beispiele gehören in das letzte Viertel dieses Jahrhunderts, die beiden frühesten entstanden wohl schon um die Mitte des 5. Jhs. v.Chr. Insgesamt haben aber nur wenige Maler diesen Teil des Bestattungsablaufes auf den Lekythen umgesetzt. Die meisten Bilder sind vom Sabouroff-Maler (**W101. W106. W107. W110. W111**), vom Quadrat-Maler (**W104. W113*. W114*. W116. W122**) und vom Triglyphen-Maler überliefert (**W103. W112. W117. W119**). Nur einzelne Gefäße mit Prothesis-Darstellung sind vom Frauen-Maler (**W124**) bzw. seinem Umkreis (**W109**), vom Maler des New Yorker Hypnos (**W115. W118**), vom Maler von Berlin 2451 (**W102***), vom Schilf-Maler (**W123**) und in der Art des Vogel-Malers (**W121**) bekannt. Die Lekythos **W105*** gehört in die Gruppe der Hüge Lekythoi, **W108** und **W120** sind keinem Maler zugewiesen.

Auch diese 24 weißgrundigen Prothesis-Bilder folgen dem Schema, das bereits im Geometrischen begegnete. Dennoch lassen sich einige Veränderungen in der Komposition feststellen, die sich auch im Vergleich zu den teilweise gleichzeitigen, spätrotfigurigen Prothesis-Szenen ergeben. So ist die Anzahl der Anwesenden auf maximal drei zurückgegangen (**W101. W104. W105*. W106. W109. W110. W111. W113*. W114*. W115**¹⁸. **W118. W123. W124**). Einige Beispiele geben sogar nur zwei (**W107. W112. W116. W117***¹⁹. **W121**) oder auch nur eine Figur wieder (**W103. W108. W119. W120**)²⁰. Infolgedessen ist der Abstand zwischen den Figuren sehr groß, es gibt keine Überschneidungen zwischen ihnen. Diesen Zwischenräumen verdanken die Figuren offenbar ihre weitaus raumgreifenderen Gesten, als sie bisher zu beobachten waren²¹; ein ‚Figurenring‘ entsteht damit auf den

¹⁶ Zu den Positionen innerhalb der Prothesis-Szenen vgl. ausführlich in der Einführung, Kap. I, sowie **Taf. II**.

¹⁷ Eine Ausnahme stellte lediglich das Protoatt. dar, aus dem bisher wenig Keramik mit Klage thematik bekannt ist.

¹⁸ Nach der Abb. sind mindestens zwei stehende Figuren dargestellt, in der Publikation dieser Lekythos wird nicht genauer auf Bildaufbau und Anzahl der Figuren eingegangen; sehr wahrscheinlich sind es aber drei, denn der Mann (Jüngling) steht am Kopfende, dies scheint eine Art Regel zu sein. Auf die Bilder mit den Frauen am Kopfende ist sie jedoch nicht übertragbar.

¹⁹ Von der zweiten Figur sind nur Spuren erhalten (CVA Paris, Mus. Rodin 38 zu Taf. 27,4-5).

²⁰ Auf dem Frgt. **W102** sind nur Teile zweier Frauen erhalten. Das Frgt. **W122** zeigt ebenfalls Reste zweier Figuren; da es sich jedoch nur um die Ellenbögen zweier erhobener Arme handelt, kann nicht mit Sicherheit von Frauen ausgegangen werden - für die Figur vor dem Gesicht des Toten (1a) ist dieses Geschlecht allerdings das wahrscheinlichere.

²¹ Aufgebahrte Tote ohne Anwesende sind auf drei Lekythen dargestellt: Athen, Akropolis-Mus., Triglyphen-M., S. Charitonidis, *AEphem* 1958, Taf. 15,1 (die geraden und gebogenen Linien geben vermutlich keine Anwesenden an, vgl. aber Burns 1994, 41 Nr. 29, der dieses Gefäß zu seiner Gruppe III ohne Figur am Kopfende zählt; in der Publikation wird die Darstellung zudem eher für einen aufgestellten Sarg als für einen aufgebahrten Toten gehalten); London, BM D35, Tymbos-M, Kurtz 1975, Taf. 23,1 sowie C. Bérard, *Le cadavre impossible*, *AnnAstorAnt* 10 (1988) Abb. 30,1; Tübingen, Univ. S./10 1715, Tymbos-M. o. ihm nächst verwandt, Watzinger 1924, Taf. 26,E63 sowie CVA Tübingen (5) Taf. 27,1. - Ob es sich vor allem bei diesen letzten beiden Darstellungen wirklich um Prothesis-Darstellungen handelt oder der Tote als im Grab liegend zu denken ist, muß allerdings offen bleiben - vgl. dazu zuletzt N. Nakayama, *Untersuchung der auf weissgrundigen Lekythen dargestellten Grabmaler* (1982) 58f.

Lekythen nicht. Wie schon im Schwarz- und im Rotfigurigen wird auch jetzt der Bereich unterhalb der Kline nicht für die Darstellung von Figuren genutzt, hier befinden sich höchstens eine Lekythos (**W105***) oder eine Ente (**W103. W112** - beide vom Triglyphen-M.). Zwei Lekythen des Triglyphen-Malers zeigen auch im Bildhintergrund gelegentlich sehr große Lekythen (**W103. W112**), in drei Szenen ist am Kopfende auch ein Grabmal bezeugt (**W102*. W108. W117***). Ein wesentlicher Unterschied zu diesen früheren und den gleichzeitigen rotfigurigen Prothesis-Szenen ist nun, daß sich im Vordergrund keine kleineren Figuren wie Kinder oder Kniende befinden; die Raumgestaltung hat sich also wiederum verändert.

a) *Der aufgebahrte Leichnam*

Die Toten auf der Bahre bilden auch auf den weißgrundigen Lekythen das Mittelmotiv. Ihre Ausrichtung erfolgt mit den Füßen nach links, und sie ist damit dieselbe wie im Gros der Prothesis-Szenen seit dem Spätgeometrischen²². Kopf und Füße der Aufgebahrten befinden sich dabei allerdings weiter links bzw. weiter rechts, so daß sie nur bei einem leicht nach rechts bzw. links versetzten Blickwinkel sichtbar sind. Dabei ist die gesamte Prothesis-Szene auf keinem der Gefäße auf einen Blick zu erfassen, denn sie reicht an beiden Seiten bis nahe an den Henkel heran. Dargestellt sind die Verstorbenen im Profil und mit geschlossenen Augen, wie es seit dem Protoattischen üblich ist²³. Sie sind vollständig zugedeckt bzw. in das Leichentuch eingehüllt; darüber sind in den meisten Beispielen farbige Binden gelegt. Eine Szene zeigt auch auf der Brust verstreute Blumen (**W103**). Nur der Kopf der Aufgebahrten bleibt frei und für den Betrachter immer sichtbar; er ruht regelmäßig auf einem oder zwei Kissen. Aufgebahrt sind Frauen (**W102*. W118. W123. W124**), ein Bärtiger (**W115**) und vor allem Jünglinge (**W101. W103. W104. W105*. W106. W107. W109. W110-W112. W113*. W114*. W116. W117*. W119. W120. W122²⁴)²⁵. Einige Verstorbene tragen Kopfschmuck. So ist das Haar der aufgebahrten Frau auf **W102** von einem Tuch zusammengehalten, wie es auch bei Lebenden gelegentlich der Fall ist²⁶; diejenige auf **W118** trägt ein breites Band im Haar. Der tote Jüngling auf **W103** ist mit Blumen bekränzt und trägt eine Binde, diejenigen auf **W116****

²² Auch auf den wgr. Lekythen gibt es eine Ausnahme: **W119**.

²³ Nur der aufgebahrte Jüngling auf dem Frgt. **W122** hat das Auge halb geöffnet; die Iris ist sichtbar. Hinrichs 1955, 132f. bringt Beispiele, bei denen der Verstorbene mit offenen Augen dargestellt ist, und interpretiert das als einen Versuch des Malers, den Toten in die Ausführung des Totenkultes einzubeziehen - vgl. Zschietzschmann 1928, 22; Ker. VI 2, 199 Anm. 8.

²⁴ Bei den Jünglingen folgt die Zuweisung den Beschreibungen der entsprechenden Publikationen, soweit sie eine Differenzierung überhaupt vornehmen. In einigen Fällen ist die Unterscheidung der Geschlechter allerdings nicht mit völliger Sicherheit zu treffen ist, da sich Gesichter und Züge, teilweise auch die Frisuren der Aufgebahrten und der umstehenden Figuren innerhalb derselben Szene und im Vergleich zu anderen Prothesis-Bildern nahezu entsprechen - vgl. dazu **W103, W106, W109, W110, W112, W117, W119, W124** - vgl. als eindeutige Frau **W123**, auf **W116** wäre durchaus auch ein aufgebahrter Jüngling erkennbar, da der Kopfschmuck demjenigen auf **W122** sehr ähnlich ist.

²⁵ In einem Fall ist der Kopf der aufgebahrten Figur nicht erhalten (**W108**), in einem anderen ist das Geschlecht des Toten weder anhand der Abb. noch mit Hilfe der publizierten Beschreibung zu klären (**W121**).

und **W122** eine Art breites Diadem oder ein breites Band, das wohl mit Fortsätzen oder Blättern dekoriert ist, der Kopfschmuck des letztgenannten erinnert auch an eine Blattkrone²⁷. Eine der Frauen trägt eine Halskette und Ohrgehänge (**W124**). Die sog. Kinnbinde, die sowohl in schwarz- als auch in rotfigurigen Prothesis-Darstellungen nachzuweisen ist, läßt sich in den weißgrundigen nicht wiederfinden.

b) Die Ikonographie der Figuren

Szenenaufbau

Alle Figuren an der Bahre sind zum Gesicht des Toten ausgerichtet, sich umwendende oder mit dem Rücken zu ihm weisende gibt es unter ihnen nicht mehr²⁸. Kinder, Sitzende und Kniende wurden ebenfalls nicht dargestellt, die letzten beiden sind offenbar den Besuchsszenen vorbehalten, klagende und trauernde Kinder fehlen auch dort²⁹. An der Bahre stehen zwischen einer und drei Figuren, so daß nicht einmal die Hauptpositionen in jedem Prothesis-Bild besetzt sind; die Bereiche im Anschluß an die Klinenenden (2b, 3b) sind auch auf den weißgrundigen Lekythen wie im Rotfigurigen nicht vorhanden. Die Figuren an Kopf- und Fußende der Kline (2a, 3a) befinden sich am gewohnten Platz, während diejenigen vor dem Gesicht des Toten (1a) sowohl direkt vor ihm stehen³⁰ als auch einen etwas größeren Abstand zu ihm haben können, so daß sie sich quasi im Bereich entlang der Kline befinden (1b)³¹. Da sich diese beiden Figurenverteilungen ausschließen, muß jeweils dieselbe Position gemeint sein, vor allem da es sich bei letzteren Beispielen fast ausschließlich um späte Lekythen handelt³²; der reichlich vorhandene Platz wurde hier nur anders genutzt. Der Bereich 1b ist in manchen Prothesis-Szenen tatsächlich mit einer Figur gefüllt, diese steht dann jedoch immer beim Fußende der Kline³³. Am Kopfende der Kline befinden sich in zwei Dritteln der weißgrundigen Aufbahrungsbilder Figuren³⁴, an deren Fußende weniger³⁵.

²⁶ Vgl. z.B. die Frau in der Besuchsszene **W405**.

²⁷ CVA 71: kronenartige Binde.

²⁸ Nur die Frau an 1a auf **W106** blickt zum Toten, während ihr rechter Fuß zum Fußende der Totenbahre gerichtet ist.

²⁹ Dazu s.u. Punkt 3.

³⁰ Direkt vor dem Gesicht **W101. W105. W107. W109. W111. W113. W115**; mit einem kleineren Abstand **W102. W106. W108. W114. W116. W118. W122** (aufgrund der Analogie, erhalten ist nur der Ellenbogen eines erhobenen Armes). **W124**.

³¹ Mit einem deutlichen Abstand **W103. W110. W112. W117. W119. W120. W123**, wohl auch **W104. W108**.

³² Sie wurden fast alle dem Triglyphen-M. zugeschrieben. Ausnahme **W110**: Sabouroff-M. **W120** ist nicht zugewiesen, ihre Datierung ist jedoch ebenfalls spät: ca. 420/400 v.Chr.

³³ **W101. W104. W106. W107. W112. W113. W114**. Das Gefäß **W104** wurde vom Quadrat-M., die anderen bis auf **W112** vom Sabouroff-M. bemalt (von ihm stammt jedoch auch eine Szene mit anderer Figurenverteilung: **W110**). Die Lekythos **W112** gehört zu den spätesten (Triglyphen-M.). In zwei Prothesis-Bildern sind weder die Position 1a noch der Bereich 1b besetzt: **W121** (um 420 v.Chr., Art des Vogel-M.) und **W123** (4. V. 5. Jh. v.Chr., Schilf-M.).

³⁴ Frauen **W102. W106. W116. W118. W121. W123. W124**, Jünglinge, reife Männer, Greise **W101. W104. W109. W111. W115; W110. W113; W105. W114**. - Von der Figur an 2a auf **W122** ist nur der Ellenbogen eines erhobenen Armes erhalten, so daß das Geschlecht der Figur nicht bestimmt werden kann. Szenen, denen diese Figur fehlt **W103. W107. W108. W112. W117. W119. W120**.

Hieraus ergibt sich, daß auch im Fußbereich der Kline entweder eine Figur der Position 1b oder an 3a dargestellt ist (vgl. 1a und 1a abgerückt). Kompositionell werden diese wenigen Anwesenden also ausgewogen verteilt, und nur zweimal steht eine Frau (**W112. W119**) bzw. ein Mann (**W112**) auch vor der Kline, so daß der Tote fast immer vollständig zu sehen ist; gelegentlich wird noch das Fußende überschritten (**W109. W124**). Damit entsteht die räumliche Tiefe nur noch nach in eine Richtung, von einem Umstehen der Bahre kann nicht mehr die Rede sein. Zudem bleiben Geschlecht und Alter der Aufgebahrten erkennbar: sie werden buchstäblich präsentiert. Auch auf den Lekythen stehen vor allem Frauen beim aufgebahrten Verstorbenen, doch sind nun auch Männer regelmäßig dargestellt. Jeweils einer pro Bild steht meist am Kopf- (Pos. 2a **W101. W104. W105*. W109. W110. W111. W113*. W114*. W115**), zweimal aber auch am Fußende der Bahre (1b **W112. 3a W118**). Bei ihnen sind alle Altersstufen vertreten, hauptsächlich sind es aber Greise. Alle Männer sind jetzt unmittelbare Teilnehmer der Prothesis; die typischen Männer der Gefäßrückseiten sind verschwunden.

Allgemeine Erscheinungsform

Sowohl die Frauen als auch die Männer entsprechen bezüglich Körperperspektive und Kleidung den zeitgenössischen Darstellungsprinzipien³⁵. Die Beispiele, in denen alle anwesenden Frauen dieselbe Kleidung tragen, halten sich in etwa mit denen die Waage, in denen verschiedene Kleidung getragen wird bzw. bei denen der Mantel fehlt. Weder aus letztgenannten noch im Vergleich zu den diesbezüglich einheitlichen Szenen läßt sich ein Zusammenhang zwischen Bildposition und Bekleidung erkennen. Stark bewegte Frauen sind nur als einzelne innerhalb einer Szene vorhanden (1b **W105*. W111. W113*. 3a W110**). Ihre Vorwärtsbewegung wird durch eine weite Schrittstellung und die angehobene Ferse des hinteren Fußes ausgedrückt. Die Frau auf **W110** scheint ihren Oberkörper dabei höchstens leicht nach vorn zu beugen, die anderen tun dies jedoch sehr deutlich. Bei einer Frauenfigur scheint die Neigung des Oberkörpers nicht mit einem Vorwärtsschritt verbunden zu sein (1b **W101**). Außer diesen Frauen neigen nur noch wenige den Kopf zum Toten herab; bei denjenigen auf **W116, W121** und **W124** scheint dies sogar zum Erscheinungsbild der Figuren

³⁵ Frauen **W105. W117** (nur Bekleidungsreste erhalten: CVA Paris, Mus. Rodin 38 zu Taf. 27,4-5). **W118. W121. W124**. Auf **W109, W111** und **W123** bleibt die Situation etwas unsicher, da weder Beschreibungen noch Abb. eine genaue Bestimmung zulassen. **W115** bleibt mangels Abb. offen, auf **W102** und **W122** ist diese Bildstelle nicht erhalten. In vielen Prothesis-Szenen fehlt diese Figur (**W103. W104. W106. W107. W108. W110. W113. W114. W116. W119. W120**). Burns 1994 nimmt dies als Grundlage, um die wgr. Prothesis-Darstellungen in drei Gruppen einzuteilen: mit Mann am Kopfende, mit Frau am Kopfende, ohne Figur am Kopfende. Bis auf ein vom Saboureff-M. verziertes Gefäß bleibt seine Gruppe III Lekythen vorbehalten, die dem Triglyphen-M. zugewiesen sind; es gibt auch noch einige ohne Malerzuweisung. Die ersten beiden Gruppen sind nicht so klar nach Händen zu trennen. Eine Konsequenz hat diese Einteilung für Burns jedoch nicht.

³⁶ Nur eine der Frauen trägt in den Prothesis-Szenen die Ependytes (**W124**), in den zeitgleichen Besuchsbildern ist sie jedoch häufig zu finden.

selbst zu gehören. Außer den ausdrucksstarken bewegten Frauenfiguren fällt keine besonders auf; diese wurden jedoch von verschiedenen Malern ins Bild gesetzt, so daß sie zum allgemeinen Motivschatz gehören müssen. Die Männer stehen alle ruhig, und nicht alle stützen sich auf ihren Stab; das Vorbeugen in Richtung der Kline scheint bei demjenigen auf **W118** unabhängig vom Aufstützen zu erfolgen (vgl. ähnlich **W105***).

Trotz der verschiedenen Maler der Prothesis-Bilder und ihrer zeitlichen Abfolge läßt sich für die Frisuren eine gewisse Einheitlichkeit feststellen. Die Männer tragen, wie auch schon im Schwarz- und vor allem im Rotfigurigen, immer kurzes Haar; je nach Alter wird es in wechselnder Farbe und Dichte charakterisiert. Bei den Frauen ist nun das kurze Haar die häufigste Frisur, die außerhalb der weißgrundigen Sepulkralbilder keine derartige Bedeutung besitzt. Seine Gestaltung variiert: es kann bis auf die Schultern herabreichen (**W101. W104. W106. W113*. W120**) oder in Kinnhöhe enden (**W105*. W108. W109. W110. W121. W123. W124**). In beiden Fällen wird sowohl lockiges als auch glattes Haar wiedergegeben, das durchaus im selben Bild vorkommen kann; gelegentlich entsteht auch der Eindruck von strähnigem oder wirrem Haar³⁷. Gemischt treten beide Haarlängen auf **W114** auf. Besonders kurz erscheint das Haar der Frauen auf **W116**: es endet auf Ohrhöhe³⁸. Nur auf wenigen Prothesis-Lekythen sind die Haare der Frauen zu einem Knoten am Hinterkopf zusammengenommen (**W103. W112. W117*. W119. W123**)³⁹, vier Beispiele sind Gefäße des Triglyphen-Malers, **W123** wurde vom Schilf-Maler gezeichnet⁴⁰; damit gehören sie alle zu den spätesten Lekythen (**W103. W112. W117. W119**). Längeres, offen herabhängendes Haar begegnet in den weißgrundigen Prothesis-Darstellungen kaum (**W107. W110. W120**)⁴¹. Die Frau vor dem Gesicht des Toten (1a) auf **W107** ist auch die einzige, zu deren Frisur eine herausgelöste Haarsträhne gehört.

Auf diese Weise ergeben sich für die Frauen wiederum vielfältigere Darstellungsmöglichkeiten, während sich das Erscheinungsbild der Männer verhältnismäßig einheitlich präsentiert; die Gestik weist wieder in eine ähnliche Richtung.

³⁷ Vom kurzen Haar der Frau auf **W106** ist nichts mehr erkennbar. Könnte sie, da die Linien ansonsten gut erhalten sind, weißhaarig gewesen sein? Die Beschreibung gibt dazu keinerlei Auskunft: Fairbanks 1914, 11 class IX, 1, 13 Taf. 2.

³⁸ Es könnte sich allerdings auch um hochgestecktes Haar handeln, bei dem der Knoten besonders flach ausgefallen ist. Eine Frau, bei der das Haar wirklich auf Ohrhöhe zu enden scheint, ist die kniende Klagende auf **W406** (vgl. hier evl. die Korbträgerin auf **W105**).

³⁹ Möglicherweise gilt das auch für die Frau an 2a auf **W102**. Die Oberfläche der Vase ist an dieser Stelle beschädigt, doch zeugen vielleicht auch die im Nacken herabhängenden Locken von einer Hochsteckfrisur.

⁴⁰ Hier betrifft es jedoch eine Frau ohne Klage- oder Trauergesten.

⁴¹ Sabouroff-M., **W120** ohne Zuweisung. Bei allen drei Frauen reicht das Haar leicht über die Schultern herab, bei der ersten wirkt es strähnig, bei den anderen beiden als geschlossene Masse.

Die Gestik der Klagenden in den Prothesis-Szenen

Bei den Frauen verwendete man Gesten, die bereits im Schwarz- und Rotfigurigen zur Darstellung kamen. In den insgesamt elf vorhandenen Kombinationen lassen sich diejenigen nachweisen, die auch in den beiden vorhergehenden Epochen die gängigsten waren; die große Vielfalt an Typen, wie sie dort herrschte, wird auch im Weißgrundigen nicht wieder erreicht. Fast alle Gesten-Typen sind nur durch ein oder zwei Beispiele belegt⁴². Trotz derselben Position im Bild läßt sich für denselben Klagetypus nur zweimal auch derselbe Maler nachweisen: der Sabouroff-Maler, der diese Frauen zudem auch sonst nahezu identisch zeichnete⁴³. Drei Gesten-Typen wurden häufiger dargestellt⁴⁴, von denen die beiden letztgenannten auch in den älteren Prothesis-Szenen die häufigsten waren; sie finden sich jetzt jedoch nur an wenigen Bildpositionen. Bemerkenswert ist das geradezu massive Auftreten der dritten Kombination: sie hatte vorher keine quantitative Bedeutung, und jetzt findet man sie an nahezu allen Bildpositionen. Dies läßt sich mit den großen Räumen zwischen den Figuren, die Platz für ausgreifende Gesten lassen (B), erklären; das Schlagen des Hauptes (D) ist auch im Weißgrundigen *die* Klagegeste, so daß die Kombination nicht verwundert. In diese Richtung weisen auch zwei Frauen, deren Gestik überhaupt einmalig ist (1a, aber etwas abgerückt **W108**. 1a **W116**). Beide halten ihren rechten Arm etwa waagrecht nach *hinten*, so daß er wie eine Umkehrung der indirekten Kontaktaufnahme wirkt (B). Mit der Linken gestikulieren sie in Richtung des Toten (C) bzw. schlagen sich den Kopf (D).

Ein besonderes Phänomen allgemein bei den Klagenden der späten Lekythenmaler, also sowohl in den Prothesis- als auch in den Besuchsbildern, ist die ‚entspannte‘, in Verbindung mit der gesamten Szene flüchtig anmutende Gestaltung der Hände. Bei den Aufbahrungsszenen sind hierfür diejenigen des Triglyhen-Malers bezeichnend⁴⁵. Seine Figuren führen ihre locker erscheinenden Hände zwar zum Kopf, berühren ihn aber höchstens mit den Fingerspitzen (**W103**. **W112**. **W117***. **W119**). Dies betrifft sowohl die Frauen- als auch die Männerfiguren (**W112**). Treffende Parallelen finden sich auf rotfigurigen Vasen des 4. Jhs. v.Chr.⁴⁶. Daß sie aber als Klagegesten zu deuten sind, legen vor allem zwei Frauen, die sich

⁴² A/A (2x 1a), A/D (1x 1a, 1x 2a), A/C (1x 1a), A/E (1x 1b), D/E (2x 1a), D/F (1x 1a), E/E (2x 1a), D/x1 (2x).

⁴³ D/E, E/E. Zur Ambivalenz des Greifens ins Haar vgl. bei der Typologie, Kap. I 3, bei Geste E, denn im Wgr. ist nicht immer eine sichere Identifikation möglich, zumal auch gegenseitige Überschneidung von Haaren und Händen auftreten (Frauen: 1a **W110**. 1b **W114**. 1a, 2a **W116**; Männer: 2a **W101**; vgl. auch **W107**, hier muß mit einer Stilisierung durch den Zeichner Adam Buck gerechnet werden: I. Jenkins, *Buck's Greek Vases*, British Museum Occasional Papers 75 [1989] 1). Malerische Konvention sind die Hände mit eingeschlagenen Fingern, so daß das Greifen ins Haar (Geste E) der Berührung des Kopfes gleicht (C).

⁴⁴ B/D, C/D, D/D.

⁴⁵ Zu den Besuchsbildern s.u. B 3.

⁴⁶ Vgl. dazu im Rf. im Abschnitt zu den nicht-sepulkralen Bildern, Kap. VI C. Im 4. Jh. wird diese Handhaltung eine der hauptsächlich verwendeten, z.B. zum Halten von Stäben oder Szeptern, beim Tanz oder beim Sprechen.

mit beiden Händen den Kopf schlagen, nahe (D/D, 1a **W120. W124**)⁴⁷; zu diesen sind die genannten Frauen des Triglyphen-Malers ebenfalls zu rechnen. Obwohl die Geste bei ihm weniger präzise ist, erweckt sie den Eindruck, als sei sie trotz ihrer Flüchtigkeit verständlich gewesen. Vor allem in dem sehr spezifischen Zusammenhang der Prothesis ist eher kein Bedeutungswandel zu erwarten⁴⁸, denn sowohl diese Kombination als auch die Einzelgeste sind in der griechischen Sepulkralkunst die langlebigsten und die am längsten verwendete überhaupt⁴⁹.

Vier Frauen mit Opferkorb, von denen eine zudem einen Fächer in der anderen Hand hält (2a **W124**), vervollständigen die Prothesis-Szenen. Diese sowie diejenige, die etwas aus einem solchen Korb zu entnehmen scheint (2a **W123**)⁵⁰, sind nicht an der Klage um die toten Frauen beteiligt; die anderen beiden weisen mit der freien Hand auf den Toten (C, 3a **W105***) bzw. führen sie zum Kopf (D, 1a eingerückt **W119**)⁵¹. Diese vier Frauen sind nach ihrer Position und Ikonographie weitgehend identisch dargestellt, obwohl sie von verschiedenen Malern gezeichnet wurden⁵². Die Frau auf **W105** ist nach rechts orientiert (und auch die einzige an 3a), doch spiegelt sie das Motiv lediglich. Die Frauen halten den flachen Opferkorb in ihrer vom Toten abgewandten Hand, die sich dann auch auf der abgewandten Körperseite befindet, mit der anderen wenden sie sich den Toten zu. Da sie allerdings keine einheitliche Kleidung aufweisen, sind hieraus keine weiteren Schlüsse wie z.B. auf die soziale Stellung möglich; sie tragen fast immer die allgemein in den Prothesis-Szenen gängige Tracht⁵³. Auch bei der Gestaltung der Frisur entsprechen die Korbträgerinnen entweder den anderen Frauen derselben Szene oder den Prothesis-Figuren desselben Malers. Jedenfalls wird mit ihnen eine andere Handlung während der Aufbahrung bzw. des Bestattungsablaufes bildlich gefaßt: das Schmücken des Leichnams bzw. - gleichsam als Vorwegnahme - des Grabes. Bis auf die Frau auf **W123** und **W124** sind jedoch alle Korbträgerinnen durch ihre Gestik auch in das Geschehen an der Totenbahre, in die Klage um den Verstorbenen einbezogen. Sie werden auch nicht ausschließlich in Szenen verwendet, in denen nur Frauen bei der Klage anwesend

⁴⁷ Erstere ist nicht zugewiesen, letztere stammt vom Frauen-M. Vgl. auch die Figuren desselben Gesten-Typus im Sf. und Rf., Kap. V und VI.

⁴⁸ Auch ein Mißverstehen der Gesten ist m.E. auszuschließen, da es zeitgleich weitere Vasenmaler gibt, die sie in dieser Weise gestalten: vgl. bei den Besuchsszenen B 3.

⁴⁹ Man vgl. aber auch die späten Darstellungen, in denen die Frauen mit solchen Gesten „tablets“, Täfelchen, halten. Mit identisch geformten Händen erfassen Frauen auch ihr Gewand bzw. ihren Schleier. Beides findet sich auf der Sepulkralkeramik allerdings nur in den Besuchs- und in den Charonbildern. Zu Beisp. s.u. B 3.

⁵⁰ Nach Alltag. Feste. Religion. Antikes Leben auf griechischen Vasen, Ausst. Wien u.a. 16.10. 1991-22.3. 1992 (1991) 91 Kat. 37 hält sie ein Kästchen in der Hand, vgl. aber das Muster des ‚Kästchens‘ mit dem Korb auf **W124**.

⁵¹ Ihre ‚entspannte‘ Hand befindet sich zwar vor dem Kinn der Frau, doch wird sie am ehesten als das Schlagen des Kopfes (D) zu interpretieren sein (Triglyphen-M.).

⁵² Quadrat-M. **W116**, Triglyphen-M. **W119**, Schilf-M. **W123**; Gruppe der Hüge Lekythoi **W105**; ebenso die Frau auf **W124** vom Frauen-M.

sind (vgl. **W105**) und auch nicht nur bei aufgebahrten Jünglingen (**W105. W119. W124. Frau W123. unsicher W116**)⁵⁴.

Im Vergleich zu den älteren Darstellungen sind im Weißgrundigen überhaupt verhältnismäßig viele Männer bei der Prothese dargestellt (**W101. W104. W105*. W109. W110-W112. W113*. W114*. W115. W118**)⁵⁵. Zwei von ihnen stützen sich auf einen Stab (**W105. W114**), wobei ersterer seinen Körper auch nach vorn beugt. Dies tut auch der Mann auf **W118**, ohne daß er sich auf den Stab stützt. Mit zwei Ausnahmen (1b am Fußende **W112. 3a W118**) befinden sich alle Männer am Kopfende der Kline (2a) und sind damit der zeitgleich entstandenen rotfigurigen Lutrophore **R112** vergleichbar (um 440 v.Chr.). Hier stand eine männliche Figur, ein Greis, erstmals an dieser prominenten Bildposition; vorher kamen sie den Aufgebahrten nicht derart nahe⁵⁶, und bis auf diejenigen auf **W114** und **W118** klagen sie alle⁵⁷. Es sind Männer verschiedenen Alters wiedergegeben: Jünglinge (**W101. W111. W115**)⁵⁸, Bärtige (**W110. W112. W113*. W118**) und Greise (**W105*⁵⁹**). Bei ihnen zeigen sich wie bei den Frauen Parallelen zu den bisher untersuchten Prothese-Darstellungen, denn die Gestik ist nahezu einheitlich. Ihr linker Arm ist immer mit in den Mantel gehüllt, wie es auch im Schwarz- und Rotfigurigen der Fall war (Ausnahme **W105**). Dieser Arm ist unbeteiligt, mit dem freien rechten Arm gestikulieren sie und schlagen sich den Kopf (D); dabei können auch bei ihnen die Finger gekrümmt bzw. etwas mehr eingeschlagen sein, wie dies bereits bei den Frauen begegnete⁶⁰. Lediglich der Greis auf der ‚riesigen Lekythos‘ **W105** berührt mit seiner linken unverhüllten Hand den Hinterkopf des aufgebahrten Jünglings (A), während er die Rechte zum geneigten Kopf führt; sie befindet sich mit einem kleinen Abstand über seinem Hinterkopf (D²). Diese Gesten-Kombination ist einmalig, und nur noch einer der Männer, die an der Prothese teilnehmen, steht in einem derart engen Kontakt zum Toten: derjenige am Fußende auf **W118** berührt mit seiner Rechten die Tote (A); nicht einmal den Kopf neigt einer der anderen. Bemerkenswert ist ein Detail, das zwei der klagenden Bärtigen aufweisen: sie

⁵³ Lediglich die Frau auf **W124** weicht durch ihren Peplos ab. Für die Frau auf **W117** wird das Gewand als Peplos beschrieben (CVA Paris, Mus. Rodin 38 zu Taf. 27,4-5), nach den Resten ist aber auch eine Deutung als Chiton möglich.

⁵⁴ Zu den Schwierigkeiten bei der Geschlechtsbestimmung der Aufgebahrten s.o. B 2 a).

⁵⁵ Zwei sind mir nur aus der Beschreibung bekannt, zu ihnen fehlen Abb.: **W104** (wohl schlecht erhalten), **W109** (die Abb. im Beazley-Archiv 217659 kann nicht weiterhelfen).

⁵⁶ Vgl. allerdings die beiden spätsf. Skyphoi **S124** und **S126**. Hier befinden sich die klagenden Greise ebenfalls direkt am Kopfende der Kline (2a), doch fielen diese Gefäße sowohl durch die Komposition der Prothesis-Szene als auch durch ihren Figurenstil aus dem Rahmen, vgl. dazu Kap. V.

⁵⁷ Derjenige auf **W114** ist als Trauernder charakterisiert, dazu s. im Folg.

⁵⁸ Ebenso auf **W104** und **W109**, doch fehlt von ihnen eine Abb.

⁵⁹ Er hat Reste von Grau in Haupthaar und Bart (Furtwängler 1885, 768), die aber schlecht zu erkennen sind.

⁶⁰ Auf **W112** mit ‚entspannter‘ Hand (Triglyphen-M.); vgl. dazu seine klagenden Frauen auf **W103, W112, W117, W119** sowie Besuchsbilder verschiedener später Lekythenmaler, dazu s.u. B 3.

haben ihren Mantel über den Hinterkopf gezogen (**W110. W113***)⁶¹, ein Merkmal, das bisher mit den trauernden Figuren verbunden war (vgl. die Frau an 1a auf **W111**). Einzigartig ist zudem der geöffnete Mund des Mannes auf **W113**; möglicherweise ist dies auch bei einer Frau auf **W102** dargestellt worden (2a); damit wurden Lautäußerungen beim aufgebahrten Toten nicht regelmäßig verbildlicht. In den Prothesis-Szenen mit klagenden Männern, können diese sowohl mit den Toten gleich alt (Jünglinge) oder älter sein; nur am Kopfende der Kline des einzigen aufgebahrten Bärtigen steht ein Jüngling (**W115**). Es gibt aber auch ein weißgrundiges Beispiel, in dem eine männliche Figur, in diesem Fall ein Bärtiger, an der Bahre einer Frau klagt.

Die Gestik der Trauernden in den Prothesis-Szenen

In den 24 untersuchten weißgrundigen Aufbahrungsbildern ist in zwei Beispielen jeweils eine Trauernde wiedergegeben (**W102*. W110**). Damit sind sie wie in den schwarz- und rotfigurigen Prothesis-Szenen gegenüber den Klagenden weit in der Unterzahl. Sie stehen am Kopf- bzw. am Fußende der Kline (2a, 3a), diejenige auf **W110** macht dabei sogar einen Schritt auf den Toten zu. Sie trägt kurzes Haar, diejenige auf **W102** hat es wahrscheinlich in einem Knoten am Hinterkopf zusammengefaßt⁶². Beide Frauen tragen einen ärmellosen Chiton und führen eine Hand zum Gesicht. Diejenige auf **W102** berührt mit der Rechten ihr Kinn, der andere Arm war gesenkt. Die Frau auf **W110** bedeckt mit ihrer Linken ihre linke Gesichtshälfte. Ungewöhnlich und einzigartig für eine trauernde Frau ist allerdings nicht nur der Schritt, den die Figur auf **W110** ausführt, sondern auch die Geste ihrer rechten Hand. Mit dieser berührte sie wahrscheinlich den eingehüllten Leichnam. Die entsprechende Stelle auf dem Gefäß ist durch Bruch und abgeplatzte Oberfläche zerstört, doch läßt sich die Haltung des Armes noch klar erkennen: er ist gesenkt und nahezu rechtwinklig eingeknickt. Auffällig ist zudem eine der klagenden Frauen, die ihren Kopf mit einer Art Stola oder Schal bedeckt hat (1a **W111**)⁶³. Diese verläuft auch über die Schultern und den oberen Bereich des Rückens und fällt über beide Oberarme nach vorn. Die Frau macht einen Schritt auf den Toten zu, außerdem beugt sie sich dabei sehr weit nach vorn. Diese beiden Motive wurden in den weißgrundigen Prothesis-Szenen nur selten dargestellt bzw. kombiniert, so daß ein sehr intensiver Kontakt zum Toten entsteht, der durch die Berührung durch die Frau noch verstärkt wird. Dies verbindet sie mit den schwarzfigurigen Aufbahrungsbildern; den rotfigurigen fehlen solche Figuren.

⁶¹ Vgl. hier den Trauernden, dazu im Folg. Die verhüllten Greise sind ein eigenes Motiv, das die Trauer ins Bild setzt.

⁶² Darauf weisen schwache Bemalungsreste und die kurzen Spirallöckchen hin, die ihr im Nacken herabhängen.

⁶³ Vgl. bes. die Farbabb. bei Jenkins 1986, 41 Abb. 49 (links). Kurtz 1975, 209 zu ihrer Taf. 29,2 spricht von einer älteren Frau, begründet dies aber nicht. Murray/Smith 1896, 17 mit Taf. 7.

Einer der Männer, die am Kopfende der Totenbahre stehen, läßt sich als Trauernder identifizieren (**W114***). Dargestellt ist hier ein wohl gealterter Mann⁶⁴, der sich auf seinen Stab stützt. Er hüllt sich vollständig in seinen Mantel ein, so daß nur die Füße, ein Teil des Kopfes und die rechte Hand hervorschauen. Diese hat er sich über seine linke Schulter gelegt, der linke Arm könnte nach dem Fall des Mantelstoffes vor den Körper gelegt sein. Mit diesen Merkmalen sowie mit der leichten Ansicht von hinten ist er fast identisch mit dem verhüllten Greis, der sich auf dem Lutrophoren-Fragment **R403*** befand; dieses Gefäß ist um dieselbe Zeit entstanden wie die Lekythos. Mit seiner Körperhaltung, der Verhüllung und der Gestik entsteht eine in sich gekehrte, verschlossene Figur, die höchstens einen Blickkontakt zu den beiden Frauen hinter der Totenbahre aufnimmt. Diese Verschlossenheit und das Zurückgezogenensein sind zwar bei der Prothesis einmalig, sie wurden jedoch in den zeitgleichen Besuchsbildern häufiger mit Hilfe dieser Ikonographie dargestellt⁶⁵.

c) Fazit

Die weißgrundigen Prothesis-Bilder setzen während ihrer Darstellungszeit von ca. 440 bis um 400 v.Chr. das Kompositionsschema fort, das bereits im Spätgeometrischen voll entwickelt war und mit dem im Laufe der Zeit lediglich eine Verringerung der Anwesendenzahl verbunden ist. In der 2. Hälfte des 5. Jhs. stehen nun maximal drei, vor allem auf den späten Beispielen oft nur eine Figur an der Bahre; zusätzliche Gestalten wie Kinder, Frauen mit Kleinkindern, Sitzende und Kniende wurden nicht mehr dargestellt. Wie bisher begleiten auch im Weißgrundigen vor allem Frauen die Toten, doch ist jetzt der Anteil der Männer vergleichsweise hoch. Erstmals scheint eine Geschlechtsdifferenzierung vorhanden zu sein: die männlichen Figuren verschiedenen Alters befinden sich am Totenbett von Männern, die bis auf eine Ausnahme ausschließlich Jünglinge sind, und hier stehen sie, mit Ausnahme der späten Lekythos **W112**, ausschließlich an dessen Kopfende⁶⁶. Umgekehrt sind aber auch bei aufgebahrten Männer manchmal ausschließlich Frauen anwesend.

Demnach wurden nicht immer die Hauptpositionen vor dem Gesicht des Toten (1a) sowie direkt an Kopf- und Fußende der Kline (2a, 3a) mit Figuren besetzt, so daß die älteren Prothesis-Bilder mehr der überkommenen Komposition entsprechen als die jüngeren. Dennoch werden die Figuren auch in den späteren Szenen ausgewogen ausgewogen verteilt und durch verschiedene Gegenstände wie große Lekythen und Grabmahle ergänzt. Die Bereiche im Anschluß an die Klinenenden sind nicht mehr vorhanden (2b, 3b), und auch die

⁶⁴ Fairbanks 1914, 258 class VI, 1, 16B „... an (aged?) man ...“.

⁶⁵ Vgl. die motivischen Parallelen in den wgr. Besuchsbildern besonders des Achilleus-M. und derjenigen, die unter seinem Einfluß entstanden, dazu s.u. B 3 e).

Figuren, die sich auf den älteren Gefäßen auf den Gegenseiten der Gefäße anschlossen, sind gänzlich weggefallen.

In den weißgrundigen Prothesis-Szenen kommen nur stehende Figuren vor. Wenige Frauenfiguren machen einen Schritt auf den Toten zu und beugen sich dabei auch meist herab; diese stark bewegten Figuren ließen sich auch im Schwarzfigurigen nachweisen, im Rotfigurigen waren sie dagegen nicht zu finden. Alle Dargestellten entsprechen bezüglich Alterscharakterisierung, Körperperspektive, Kleidung und teilweise der Frisur den Figurenkonventionen der zeitgenössischen Vasenmalerei. Diese Figurenmerkmale verwendeten die Maler variantenreich und frei und ohne erkennbare Regel im Bild. Manche Spezifika erlangen dagegen auf den nicht-sepulkralen keine derartige Bedeutung, so die Kurzhaarfrisur der Frauen, die allgemein im Klagebild die bestimmende ist, die überaus starke Bewegung mancher Frauenfiguren sowie die fast vollständige Verhüllung der trauernden Männer⁶⁷. Ein besonderes Kennzeichen ist der geöffnete Mund, der auch jetzt nur sehr selten nachzuweisen ist; auf eine Verbildlichung von Lautäußerung war man offenbar nicht angewiesen⁶⁸. Auch den weißgrundigen Prothesis-Darstellungen fehlen Beischriften jeglicher Art, sowohl für Personen als auch für Lautäußerungen⁶⁹. Damit bleiben die beiden schwarzfigurigen Pinakes die einzigen, die innerfamiliäre Beziehungen schriftlich fixieren (**S605**, **S619**). Dies stützt die Annahme, daß es sich bei ihnen um ‚individualisierte‘ Tafeln handelt, denen nicht einmal eine entsprechende Familiensituation zugrunde liegen muß.

Wie in allen vorhergehenden Stilepochen erhalten die Gesten, mit denen die Figuren ausgestattet sind, auch im Weißgrundigen durch den sepulkralen Bildkontext ihre spezifische Bedeutung. Die Anzahl ihrer festen Kombinationsschemata ist jetzt jedoch zurückgegangen, zudem hat sich bei den Frauen der Schwerpunkt etwas verlagert: bei ihnen spielt nun der indirekte Kontakt zum Toten eine größere Rolle als in den älteren Bildern, ein Umstand, der sich mit den größeren Abständen zwischen den Figuren erklären läßt. Hier ist eine maler- und werkstattübergreifende Einheitlichkeit festzustellen, mit der die Frauen am Fußende der Kline (1b, 3a) dargestellt werden⁷⁰. Dennoch bleibt sowohl bei ihnen als auch bei den Männern das Schlagen des Kopfes die dominierende Handlung (Geste D). Erfahren die Toten direkte

⁶⁶ Auf **W118** scheint es sich wohl um eine tote Frau zu handeln, so daß dieses Lekythenbild das einzige wäre, in dem ein Mann an der Kline einer Frau stünde. Da aber der Kopf der Toten nicht vollständig erhalten ist, läßt sich dies nicht mit letzter Sicherheit sagen.

⁶⁷ Vgl. hier die einzelnen Themen in der zeitgleichen rf. Vasenmalerei, Kap. VI C.

⁶⁸ Oder betonte man auf diese Weise die besondere Tragik des Einzelfalls?

⁶⁹ Dagegen sind auf der bisher einzigen wgr.-mythologischen Prothesis-Darstellung die Namen angegeben, und auch der Kontext dieses Bildes ist mythologisch: New York, MMA 31.11.13, 420-415 v.Chr., Eretria-M., Lezzi-Hafter 1988, Kat. 239 Taf. 150-155 - hier **Abb. 30**, dazu s.u. C 1.

⁷⁰ Neben der Bildposition und der Gesten-Kombination B/D bezieht sich diese Vereinheitlichung auch auf das Haltungsmotiv von Körper und Kopf (ein Kopfeigen findet sich höchstens auf **W121**), die Bekleidung und die Frisur (alle tragen kurzes bzw. schulterlanges Haar; nicht abgebildet **W101**, **W111**, **W123** diejenige ganz links, nicht erschließbar **W104**): Sabouroff-M. **W101**, **W106**, **W107**, **W111**, **W113**; Quadrat-M. **W104**; nahe Frauen-M. **W109**; Art des Vogel-M. **W121**; Schilf-M. **W123**, Frauen-M. **W124**.

Zuwendung, geschieht dies zwar noch entweder vor dem Gesicht (1a) *oder* am Kopfende der Kline (2b), doch einerseits in wenigen Szenen, andererseits nur bei den älteren Prothesis-Darstellungen; einmal berührt ein Anwesender die Füße der Toten. Auch im Weißgrundigen wird deutlich, daß die Gestik von den anderen Körpermerkmalen wie Haltung, Perspektive, Bewegung, Kleidung und Frisur sowie auch weitgehend losgelöst von der Bildposition dargestellt wurde. Vielmehr wurde sie vor allem bei den Frauen ohne feste Bindungen im Bild verteilt. Die einzige Regelmäßigkeit diesbezüglich lassen die klagenden Männerfiguren erkennen: sie befinden sich mit Ausnahme der Darstellungen auf **W112** und **W118**, am Kopfende der Kline und ausschließlich in der Nähe toter Männer. Das Heranschreiten der Frauen, die dabei meist ihren Oberkörper zu den Aufgebahrten herabbeugen, und die geneigten Köpfe intensivieren den Bildausdruck, sie sind aber kein fester Bestandteil aller Prothesis-Szenen. Gleichzeitig bilden die verschiedenen Variationen in der Drapierung von Kleidung und Frisur Mittel zur lebendigeren Gestaltung der Szenen. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang allerdings die Verbindungen zwischen Prothesis-Bildern desselben Malers, denn hier wiederholen sich manchmal weitgehend identische Figuren, an denen aber wiederum Details z.B. an Haar, Kleidung und Gestik den Willen nach Variation erfassen lassen; man vergleiche besonders die Bilder des Sabouroff- oder des Triglyphen-Malers (**W101. W106. W107. W110. W111. W113*. W114*⁷¹; W103. W112. W117***). Bei diesen beiden läßt sich, da von ihnen mehrere Prothesis-Szenen erhalten sind, wieder eine Vorliebe für bestimmte Gesten, ihre Kombinationen und jetzt auch für ganze Figuren an bestimmten Bildpositionen erkennen. Dennoch waren in den weißgrundigen Aufbahrungsszenen viele Gesten und Gesten-Typen sowie nun auch ganze Figuren, wie z.B. die Korbträgerinnen und die klagenden Männer, Allgemeingut der Lekythen-Maler, so daß sich eine motivische Kontinuität bis um 400 v.Chr. ergibt⁷². Ein Eindruck von Stereotypie, einer Homogenität der Szenen entsteht jedoch, weil die meisten Figuren - den zeitgenössischen Konventionen der Figurendarstellung folgend - in gleicher Körperhaltung und -perspektive dargestellt werden; auch die verschiedenen Kleidungsstücke und ihre Drapierung wirken dem nicht entgegen. Hinzu kommt die geringe Varianz der verwendeten Gesten-Kombinationen, welche, vor allem da sie malerübergreifend auftreten, im Überblick ein homogenes Szenenäußeres entstehen lassen. In Einzelfällen lassen Körperhaltung und -bewegung die Gesten jedoch ausdrucksstärker und auch heftiger wirken.

Durch alle diese Eigenschaften wird die Vermutung bestärkt, daß in diesen figurenreduzierten Szenen eine Konzentration auf die wesentliche Aussage erfolgte, die hier im Einklang mit der

⁷¹ Vgl. zu diesen Szenen auch **W124**: Frauen-M.; **W109**: nahe Frauen-M.; **W121**: Art des Vogel-M.; **W123**: Schilf-M.

⁷² Dasselbe gilt für die Darstellungen des Besuchs am Grab, dazu s.u. B 3.

Entwicklung der spezifischen Grabgefäßform, der Lekythos, steht. Außerdem scheinen die Darstellungen, wie die schwarz- und rotfigurigen Lutrophoren, in gewisser Weise auf eine bestimmte Altersgruppe, nämlich auf jüngere Menschen zu fokussieren, denn die meisten Aufgebahrten sind Jünglinge, und wenn Frauen dargestellt sind, wurden sie oft aufwendig geschmückt; der einzige tote Bärtige könnte dies unterstreichen, wenn man für ihn einen vergleichbaren familiären Status annimmt. Möglicherweise geschieht das aus dem Zusammenhang heraus, daß es parallel auch die Besuchsszenen mit der Darstellung des Grabes und die Bilder des Überganges in den Hades gibt, die beide auf einen anderen Aspekt des Todes und seines Rituals verweisen und möglicherweise auf keine besondere Personengruppe bezogen sind⁷³.

Die Maler der Prothesis-Bilder waren damit ebenfalls weder an eine feste Figurenzahl noch an Gestaltungsvorschriften gebunden. Werkstattübergreifend achteten aber auch sie darauf, daß die Gesten der Anwesenden vollständig sichtbar waren, da sie ja den Sinn dieser Darstellung markant mitbestimmten. Durch ihre Anordnung der Figuren fast ausschließlich *hinter* der Bahre präsentierten sie die Toten regelrecht.

3. Besuch am Grab

Mit den Begriffen ‚Besuchsszene‘, ‚Besuchsbild‘ und ‚Besuch am Grab‘ werden in vorliegender Untersuchung Szenen umschrieben, die sich aus einem Grabmal variierender Form und einer ebenfalls variierenden Anzahl an Figuren zusammensetzen. Letztere liegt zwischen einer und drei, selten sind es mehr. Die verschiedenen Grabformen wurden meist einzeln ins Zentrum des Lekythenbildes gemalt, gelegentlich finden sich hier auch zwei⁷⁴. Die menschlichen Figuren stehen, knien oder sitzen zu Seiten des Grabmals oder in dessen Vordergrund; diese Kompositionsweise ist von Anfang an die hauptsächlich verwendete (vgl. schon **S117**)⁷⁵. Als Klagende und Trauernde ist in der überwiegenden Mehrzahl dieser Besuchsbilder nur jeweils eine Figur charakterisiert, mehrere sowie die Wiedergabe von Figuren beider Aussagen findet man äußerst selten⁷⁶. Innerhalb der nahezu unüberschaubaren Menge an publizierten weißgrundigen Lekythen mit der Darstellung eines Grabbesuches machen diejenigen mit

⁷³ Eine vergleichende Untersuchung zu im selben Grab vergesellschafteten Motiven steht noch aus, sie verspricht für diesen Aspekt tatsächlich einigen Aufschluß. Man vgl. das Grab des jungen Eupheros, das mit mehreren wgr. Lekythen ausgestattet war: auf einer der kleinern sitzt eine fast vollständig verhüllte Frau auf den Stufen vor einem Tymbos: B. Schlörb-Vierneisel, Zwei klassische Kindergräber im Kerameikos, AM 9, 1964, Beil. 53,3.

⁷⁴ Vgl. dazu W. Szyszko, The Representations of Attic Gravestones on the Athenian White Lekythoi, in: Acta Conventus XI „Eirene“ diebus XXI-XXV mensis Octobris anni MCMLXVII habitu (1971) 515-521; N. Nakayama, Untersuchung der auf weißgrundigen Lekythen dargestellten Grabmäler (1982); Baldassare 1988.

⁷⁵ Vgl. auch die rf. Darstellungen **R302-R307**, **R403**. Dagegen weisen die Lutrophoren **R301** und **R308** auf die Möglichkeit, diese Szene auf großen Malflächen auch sehr figurenreich zu gestalten; dies führen weitere Lutrophoren vor, in deren Bild jedoch keine Klagenden oder Trauernden dargestellt wurden, so daß sie in dieser Untersuchung nicht eigens aufgeführt wurden.

⁷⁶ Vgl. dazu die Lekythen Kat. **W400**.

klagenden bzw. trauernden Figuren einen geringen Anteil aus. Dennoch gehören sie fest zur Ikonographie dieses Sepulkralthemas, und sie sind während seiner gesamten Produktionszeit auf dieser explizit dem Grab zugewiesenen Gefäßform verwendet worden.

Im Folgenden sind diese Szenen am Grab nach der Körperhaltung der klagenden bzw. trauernden Figuren eingeteilt, denn sie ist das augenfälligste Unterscheidungskriterium, das die Lekythenmaler anwandten; zudem bewährte sich diese Vorgehensweise bereits in den vorhergehenden Kapiteln. Zu unterscheiden ist daher bei den Klagenden nach stehenden (**W201. W206. W207. W210-W216. W219. W221-W223. W227. W228. W230-W233. W235. W236. W241. W243. W246. W248. W251. W252. W258. W259. W261. W262. W271-W278. W402-W407. W605. W607**)⁷⁷, knienden (**W202-W205. W208. W209. W217. W218. W220. W224-W226. W234. W238-W240. W242. W244. W247. W249. W250. W253. W256. W263-W270. W401. W406**)⁷⁸, vorgebeugten (**W229**) und sitzenden Figuren (**W237. W245. W254. W255. W257. W260. W405**). Bei den Trauernden wurden nur zwei verschiedene Körperhaltungen verwendet: Stehende (**W301-W306. W308-W311. W315. W316. W320. W321. W324. W326-W328. W331-W335. W337. W342-W344. W347-W349. W401. W402. W404**)⁷⁹ und Sitzende (**W307. W312-W314. W317-W319. W322. W323. W325. W329. W330. W336. W338-W341. W345. W346. W350. W351. W403**). Die Trauernden besitzen nun einen eigenen Stellenwert, wie ihn auch die rotfigurigen Besuchsbilder vorführten (**R301. R303-R306. R308. R403**). Sie sind jetzt zu den Klagenden sowohl aufgrund der Anzahl der Szenen, in denen sie vorkommen, als auch wegen ihrer kontinuierlichen Präsenz und ihrer Eigenständigkeit innerhalb des Bildes gleichwertig; in den Prothesis-Darstellungen waren es dagegen immer nur Einzelfiguren, die sich in insgesamt wenigen Beispielen an verschiedenen Bildpositionen befanden und denen daher keine feste Bedeutung für das Thema selbst anzulesen ist. Unter den Besuchsszenen gibt es auch einige, in denen sowohl Klagende als auch Trauernde und beide in verschiedenen Körperhaltungen dargestellt wurden (**W401-W403. W405-W407**)⁸⁰.

a) Stehende Klagende

Stehende klagende Figuren sind in den Besuchsszenen vor allem Frauen (**W201. W206. W207. W210. W211. W213*. W214. W215. W216 (2). W219. W221-W223. W227*. W228. W230. W235. W236. W241. W243. W246. W248. W251. W258*. W259. W261. W262. W271. W274-**

⁷⁷ Hier zugehörig sind wahrscheinlich auch die Figuren auf den Lekythosfrgten. **W602** und **W603**, dies läßt sich aus dem geringen Abstand zwischen Kopf und oberer Begrenzungslinie des Bildfeldes schließen.

⁷⁸ Auf dem Frgt. **W601** könnte die Klagende ehemals als Kniende dargestellt gewesen sein.

⁷⁹ Hierher gehören wahrscheinlich auch die Figuren auf **W608-W612**, doch ist ihre Körperhaltung nicht vollständig überliefert.

⁸⁰ Sie sind bei den einzelnen Körperhaltungen mit angeführt (Kat. **W400**). Bei den anderen gelten diese Bezeichnungen für die gesamte Szene.

W278. W402-W407. W602. W603. W605. W607)⁸¹. Vergleichsweise wenige Beispiele zeigen einen stehenden klagenden Mann (**W207. W231. W233. W252. W262. W272**)⁸². Üblicherweise befinden sich die Stehenden mit *einer* weiteren Figur zu Seiten eines Grabmals, doch gibt es für sie keine feste bzw. hauptsächlich verwendete Bildseite. Wesentlich seltener treten stehende Klagende in Dreiergruppen auf (**W210. W235. W272. W403. W405**)⁸³, und in einigen Szenen sind sie auch die einzige menschliche Figur, sei es eine Frau (**W206. W211. W223. W251. W277**) oder auch ein Mann (**W231. W252**)⁸⁴.

Gemeinsames Kennzeichen der anderen Figuren im Besuchsbild ist, daß sie selbst bis auf wenige Ausnahmen nicht als Klagende oder Trauernde im hier besprochenen Sinne dargestellt sind (**W207. W262. W401-W405. W406*. W407**), sondern daß es sich um Motive von weiblichen und männlichen Figuren handelt, die auch in Besuchs- und Grabbildern ohne Klagende oder Trauernde zu finden sind⁸⁵. Sind es Frauen, halten sie Tänien, um damit wohl das Grabmal zu verziern (**W214**⁸⁶, **W221. W258**)⁸⁷, Alabastra (**W276**), Exaleiptra (**W261**)⁸⁸ oder bringen die flachen Opferkörbe mit Tänien und Kränzen (**W222. W230. W236. W248**). Eine etwas kleiner dargestellte Frau trägt eine Hydria auf dem Kopf (**W227***)⁸⁹. Alle diese weiblichen Figuren haben also denselben Charakter: sie bringen und halten Dinge, die für das Grab bestimmt sind⁹⁰. Auf diese Weise entstehen zwei Pole - auf der einen Seite die Klage, auf der anderen die Grabpflege, die im selben Bild repräsentiert sind. Eine Verquickung dieser beiden Teile des Grabkultes zeigen in Besuchsbildern die klagenden Korbträgerinnen (**W215. W235. W258. W261. W277. W405**) und diejenige mit einem Alabastron (**W201**). Bei den männlichen, nicht-klagenden Beifiguren treten verschiedene Altersstufen auf. Es sind dies zum einen Jünglinge, die als nackte Athleten (**W201**), Krieger (**W274**) oder als Jäger in Chlamys, teilweise kurzem Chiton, Stiefeln sowie mit Petasos und zwei Speeren dargestellt sind (**W219. W243. W263. W275. W403. W404**). Vor allem in diesen Figuren könnten die Verstorbenen dargestellt sein. Weiterhin sind Jünglinge auch in ihren Mantel gehüllt und

⁸¹ In Kombination mit einem stehenden klagenden Jüngling (**W207**) oder Mann (**W262**) oder einer kniend klagenden Frau (**W406**). Auf **W405** sind *zwei* stehend und eine sitzend klagende Frau dargestellt. Auf **W403** sitzt vor der Stele eine Trauernde.

⁸² Auf **W207** und **W262** mit einer stehenden klagenden Frau. Vgl. dazu auch **W407**, mit einer stehenden klagenden Frau, nur ist die Körperhaltung des Mannes aus den erhaltenen Resten nicht mehr abzulesen.

⁸³ Auf **W246** sind zwar drei Figuren dargestellt, aber eine davon ist ein kleines Kind, das die klagende Frau auf dem Arm hält.

⁸⁴ Auf **W602, W603, W605** und **W607** ist jeweils die andere Seite der Darstellung nicht erhalten.

⁸⁵ Für die zweite Figur auf **W213** fehlen bisher sowohl Abb. als auch Beschreibung - erwähnt ist sie ohne Geschlechtsangabe bei Kurtz 1975, 216 zu Taf. 38,4.

⁸⁶ Die Binde selbst ist verloren, aber aus der Handhaltung läßt sich schließen, daß die Frau ehemals eine gehalten hat: CVA Athen (1) 8 zu Taf. III J d Taf. 8,3-4.

⁸⁷ Die Gestik der Frau auf **W271** läßt ebenfalls darauf schließen, daß sie das Grab schmückte.

⁸⁸ Hier steht auf der zweiten Stufe des dreistufigen Stelenunterbaus auch noch ein Kind (ein Knabe?).

⁸⁹ Nicht direkt erkennbar ist die Tätigkeit der Frau auf der rechten Seite des Lekythenbildes **W271**. Sie hat ihren rechten Arm fast waagrecht erhoben, die offene Hand weist mit der Fläche nach unten. Möglicherweise arrangiert sie damit eine Tanie am Tumulus: Fairbanks 1914, 132 zu class XII, 18. Ihr linker Arm ist dabei gesenkt und die Hand ebenfalls offen. Ihren Kopf neigt sie leicht nach vorn.

stützen sich auf ihren Stab bzw. halten ihn neben sich (**W259. W278**)⁹¹. Zum anderen werden auch Bärtige, also reife Männer mit stehenden Klagenden im selben Bild kombiniert (**W215. W241. W246**)⁹². Diese drei stützen sich, in ihren Mantel gehüllt, auf ihren Stab⁹³. Es werden somit mit stehenden klagenden Frauen und Männern sowohl nicht-klagende Frauen als auch nicht-klagende Männer kombiniert, und es läßt sich keine Regelmäßigkeit in diesen Kombinationen beobachten. Die dreifigurigen Grabszenen fügen sich weitgehend in das eben beschriebene Erscheinungsbild ein, denn es gibt auf der anderen Grabseite jeweils eine stehende Frauenfigur, die Opferkorb (**W210. W272**) oder Exaleiptron hält (**W261**). Zu dieser Szene gehört ein Kind, vermutlich ein Knabe, das auf der zweiten Stufe des Unterbaus steht, in den anderen beiden sitzt vor der Grabstele jeweils eine Frau: auf **W210** hält sie ein Alabastron, auf **W272** ist sie ohne Gegenstand dargestellt. Die Szene auf **W235** zeigt vor der Stele eine klagende Korbträgerin, links einen Jüngling, der vermutlich vollständig in seinen Mantel gehüllt war, und auf der rechten Seite ist Charon in seinem Nachen wiedergegeben, eine singuläre Darstellung auf den untersuchten Lekythenbildern⁹⁴.

Wie schon erwähnt, verbinden manche Besuchsbilder zwei oder drei klagende Frauen (**W216. W406***⁹⁵; **W405**⁹⁶) oder zwei Klagende beider Geschlechter (**W207. W262. W402. W407**); bei den zwei erstgenannten handelt es sich um Jünglinge, auf **W407** um einen Bärtigen und auf **W402** um einen Greis. Je einmal befinden sich eine klagende Frau und ein trauernder Jüngling (**W273**) bzw. eine sitzende Trauernde im selben Besuchsbild (**W403**)⁹⁷. Am häufigsten sind demnach stehende klagende Figuren beider Geschlechter im selben Besuchsbild verbunden. Sie unterscheiden sich aber vollständig in ihren Gesten-Typen, so daß diesen ‚Mischbildern‘ keine ikonographischen oder motivischen Regeln abgewonnen werden können.

Da die Gestalten auf der jeweils gegenüberliegenden Grabseite größtenteils dem breiten Figurenspektrum angehören, das in den weißgrundigen Besuchsszenen allgemein Verwendung findet, wurden die stehenden Klagenden mit beliebigen Figuren aus diesem Repertoire kombiniert. Dies läßt sich auch durch die große gestalterische Vielfalt belegen, mit denen in

⁹⁰ In dieser Weise ist vielleicht auch die Figur auf **W228** zu deuten.

⁹¹ Nach der Beschreibung für **W233** hat der Jüngling seinen linken Arm eingestützt, in der Rechten hält er eine Tönne: Furtwängler 1885, 680 zu Nr. 2445. Dieses Gefäß führt Koch-Brinkmann 1999, 25 unter der Inv. F2446 und nennt als Beifigur eine Frau (nur hier ist der klagende Mann dieser Lekythos publiziert). Nach Furtwängler 1885, 680f. ist sie zwar mit F2446 zu verbinden, der klagende Mann mit der Lekythos befindet sich jedoch auf F2445. Dieser Widerspruch läßt sich nicht auflösen.

⁹² Der Mann gegenüber der Klagenden auf **W407** ist auch bärtig, er klagt ebenfalls. Seine Körperhaltung ist anhand der Bemalungsreste nicht mehr festzustellen, doch ist er wesentlich kleiner dargestellt als die auf der linken Seite stehende Frau.

⁹³ Die nach vorn gerichtete Rechte des Mannes auf **W215** wiederholt sich in zahlreichen Besuchsbildern. Die Figuren halten damit sehr oft Tönien. In vielen Fällen wird dies auch für die heute ‚leeren‘ Hände gedeutet haben; war dies jedoch die originale Darstellungweise, stellen die Männer mit dieser Hand einen indirekten Kontakt zum Grab, d.h. zum Verstorbenen her (Geste B).

⁹⁴ Zu den Bildern mit Klagenden und Charon, aber ohne Grabstele, s.u. B 4.

⁹⁵ Hier kniet die zweite Klagende, zu diesen s.u. B 3 b).

⁹⁶ Die dritte sitzt hier auf den Stufen des Grabmals. Zu den sitzenden Klagenden s.u. B 3 d).

den weißgrundigen Besuchsbildern Klage und Trauer ausgedrückt werden (s. im Folg.). Einige klagende und vor allem trauernde Figuren geben wahrscheinlich die Toten wieder⁹⁸, den meisten wird jedoch eine ‚irdische‘ Bedeutung zugrunde liegen.

Frauenfiguren

Die stehenden klagenden Frauen kommen in verhältnismäßig großer Anzahl vor (**W201. W206. W207. W210. W211. W213*. W214. W215. W216 (2). W219. W221. W222. W223. W227*. W228. W230. W235. W236. W241. W243. W246. W248. W251. W258. W259. W261-W263. W271. W273. W274. W275*. W276-W278. W402-W407. W602. W603. W605. W607**)⁹⁹. Sie stehen ruhig da und sind auf das Grabmal ausgerichtet¹⁰⁰, ein Eindruck von Bewegung im Bild entsteht lediglich durch das Gestikulieren ihrer Arme. Die Frauen befinden sich sowohl rechts als auch links der Grabmarkierung. Obwohl die rechte Seite überwiegt, gibt es bezüglich der Seitenverteilung keine Regel, vor allem da die mit ihnen dargestellten Figuren nahezu das gesamte oben genannte Gestaltungsspektrum abdecken. In der Körperansicht entsprechen die Klagenden den zeitgenössischen Konventionen der Figurendarstellung. Die Tracht hat dieselbe Variationsbreite wie in den Prothesis-Szenen. Langes und kurzes Haar halten sich bei den stehend klagenden Frauen in etwa die Waage; geringfügig häufiger ist es kinn- bzw. schulterlang. Das lange Haar wird entweder offen gelassen (**W221. W276**) oder in einem Knoten am Hinterkopf zusammengebunden. Drei der Frauen haben ihr Haar auch mit einem Band oder Tuch nach oben gebunden (**W207. W243. W405**). Nur eine der stehenden Klagenden trägt Schmuck: es ist diejenige auf der rechten Seite der Lekythos **W405**, sie trägt Ohringe¹⁰¹. Verhältnismäßig wenige dieser Figuren neigen ihren Kopf zum Grabmal, ein geöffneter Mund ist nur auf **W241** nachzuweisen. Merkmale zur Unterscheidung der Frauen nach dem Alter treten nicht auf¹⁰².

In ihrer Gestik finden sich zum einen sieben Kombinationen, die auch in den weißgrundigen und früheren Sepulkral Szenen verwendet wurden¹⁰³. Auch unter ihnen ist die Kombination

⁹⁷ Zu den stehenden Trauernden s.u. B 3 e), zu den sitzenden Trauernden s.u. B 3 f).

⁹⁸ Dazu s. in den entsprechenden Abschnitten.

⁹⁹ Auf **W207** mit einem stehenden klagenden Jüngling, auf **W262** mit einem stehend klagenden Mann. Das Bild auf **W403** zeigt außer der Stehenden eine sitzende Trauernde und einen Unbeteiligten. Auf **W405** klagen zwei stehende Frauen, auf **W406** auch noch eine kniende.

¹⁰⁰ Einzige Ausnahme: die Frau auf der linken Bildseite von **W405**. Ihr Körper ist nach außen, also nach links orientiert, ihren Kopf wendet sie zurück zur Stele.

¹⁰¹ Möglicherweise gilt das auch für die Klagende auf **W262**.

¹⁰² Die Korbträgerin auf **W235** ist etwas kleiner dargestellt, bleibt in dieser Eigenschaft jedoch die einzige stehende Klagende.

¹⁰³ B/D, C/D, D/D, D/F, E/E, D/x2 - Körbe, je 1x auch Alabastron **W201** und Kleinkind **W246**. Die Kombination B/B (nur **W207**) bleibt aber insofern unsicher, als daß diese Armhaltung ebenfalls bei Frauen nachzuweisen ist, die eine Binde präsentieren, z.B. auf **W221** links, so daß u.U. auf **W207** die farbig aufgesetzte Tanie nicht erhalten ist. Beispiele für die vorgestreckten Hände mit erhaltenen Tänien lassen sich unzählige finden, so daß die vielen Figuren, in deren Händen ursprünglich ebenfalls eine dargestellt gewesen sein wird, hier nicht aufgeführt werden.

aus dem Schlagen des Kopfes (D) und dem Ausstrecken eines Armes zum Grab (B) die häufigste¹⁰⁴, wie es ebenso bei der Aufbahrung beobachtet wurde, und auch jetzt ist die typische Klagegestik der Frauen, bei der sie mit beiden Händen ihren Kopf berühren, kaum noch zu finden (D/D); die anderen Gesten-Typen sind mit bis zu vier Beispielen präsent. Zum anderen lassen sich nun auch eine neue Geste und ihre Kombinationen feststellen: einige Frauen führen eine Hand vor ihre Brust (H): das einzige Beispiel, in der dies bisher nachzuweisen war, war die linke Frau in der schwarzfigurigen Klagegruppe auf dem Teller **S301**, doch war bei ihr der zweite Arm nicht erhalten. Die stehenden Klagenden der Besuchsbilder kombinieren diese Geste vor allem mit dem Berühren des Kopfes (D¹⁰⁵), geben aber auch zweimal dieselbe Geste H wieder. Schließlich sind, wie in den weißgrundigen Prothesis-Darstellungen, auch in den Besuchsbildern stehende klagende Frauen vorhanden, die in einer ihrer Hände Gegenstände aus dem Totenkult halten. Es läßt sich also keine Gesten-Kombination finden, die fest mit dem Motiv der stehenden klagenden Frau verbunden wäre bzw. ausschließlich zu ihm gehören würde.

¹⁰⁴ B/D. Nach hinten **W259**. **W405**. **W407** - vgl. auch in den Prothesis-Darstellungen **W108**. **W116**. Vgl. hier auch die klagenden Figuren ohne Geschlechtskennzeichen auf den zwei Lekythen, die sich innerhalb des Besuchsbildes **W347** befinden, sowie die zahlreichen klagenden Eidola, die die Szenen auf wgr. Lekythen begleiten. Das Berühren des Kopfes (D) überliefert auch das Abbild einer Lutrophore, die auf **W274** auf einem Tymbos steht. Die Hände der Frauen auf **W206**, **W273**, **W278** und **W404** vermitteln den Eindruck, als sie hingen entspannt herab - ein Charakteristikum, das im Wgr. bereits mehrfach, jedoch nicht in dieser Gesten-Kombination begegnete, s. aber auch die kniende Klagende auf **W244**. Vgl. hier die rechte stehende Frau auf **W258** mit derselben Gestik (entspannte Hände), aber in der linken, die von hinten fast den Kopf berührt, eine Tänie haltend. Dies ist eine wesentliche Eigenschaft der Zeichnungen auf den Lekythen des letzten Viertels des 5. Jhs., die flüchtige, aber dennoch routinierte Zeichenweise für Körper *und* Gestik macht sie ‚universell‘ einsetzbar. Es genügt ein weiteres Attribut bzw. ein Gegenstand, der ihnen einen anderen Charakter verleiht und die Figuren selbst damit austauschbar macht, z.B. Tänien, ‚Täfelchen‘ oder Gewandzipfel. - Vgl. aber auch die Figuren, die Klagende zu meinen scheinen, eine ihrer Hände erinnert an die Geste D, doch scheint der große Abstand zum Kopf auf ein Mißverstehen zu deuten: z.B. stehende klagende Frauen Athen, NM 1848, S. Papaspiridi, ADelt 1923, 123 Abb. 3b; Athen, NM 1962, ebd. 125 Abb. 4d; sitzende klagende Frauen Athen, NM 2009, ebd. 140 Abb. 10a; Athen, Verbleib unbekannt, AEphem 1958, Taf. 14,2 links; Aachen, Suermondt-Ludwig-Mus. Ak 294, K. Sporn (Hrsg.), Europas Spiegel. Die Antikensammlung im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen (2005) 287 Abb. zu Kat. 122 rechts; vgl. **W310**. **W604**. **W606**; möglicherweise auch der klagende sitzende Jüngling ehem. Slg Northwick, Catalogue of Antiquities from Northwick Park Collection, Christie, Manson and Woods LTD, 21.-23.6. 1965, Taf. 26,343. Vergleichbar mit Trauernden sind z.B. die stehenden Jünglinge jeweils rechts, die sich gleichzeitig auf ihren Stab stützen Athen, NM 1998, Papaspiridi a.O., 127 Abb. 6b; Athen, NM 2007, ebd. 127 Abb. 6a; Athen, NM 2009, ebd. 127 Abb. 6c; der sitzende Bärtige links CVA Brüssel (1) III J b Taf. 2,1a sowie die Charonfiguren auf Athen, NM 1759, CVA Athen (1) Taf. 15,7 - s. hierzu auch den links sitzenden Jüngling auf der Lekythos CVA Kopenhagen, NM (4) III J Taf. 173,3a; Athen, NM 2000, ebd. 120 Abb. 1b; ehem. Basel, Kunsthandel, Kurtz 1975, Taf. 47,2; **W506**.

¹⁰⁵ D/H. Vgl. auch die rechts stehende Frau auf **W257**, die ihre Rechte vor die Brust führt und mit der Linken im Begriff ist, ihren Kopf zu berühren (entspannte Hand), in beiden bzw. durch beide laufend eine Tänie haltend - vgl. dasselbe Phänomen bei der Kombination B/D, rechte Frau auf **W258**. Beide gehören zu den späteren, Zeichnung flüchtig, aber dennoch sicher, in diesen Frauen scheint sich der Beleg zu finden, daß die Figuren in ihrer Bedeutung nicht mehr festgelegt, sondern austauschbar und umfassender verwendbar sind, als es noch vorher der Fall war (vgl. ebenfalls die sitzende Klagende auf **W257**). - Vgl. allerdings die Geste des Jünglings auf Athen, NM 17236, CVA Athen (2) Taf. 27,3 sowie Olmos Romera 1980, 29 Abb. 12: er führt seine Linke in ganz ähnlicher Weise vor die Brust, hält aber in der Rechten eine Leier.

Männerfiguren

In den untersuchten weißgrundigen Lekythenbildern sind acht und damit nur vergleichsweise wenige stehende klagende Männer vorhanden. Unter ihnen sind sowohl Jünglinge (**W207. W212. W231. W252. W262**), Bärtige (**W233. W272. W407**¹⁰⁶) als auch ein Greis repräsentiert (**W232**). Ein Teil von ihnen trägt den gängigen Mantel (**W207. W212. W233. W262. W272**), der Greis drapiert ihn über seinen Chiton (**W232**). Außer dem Jüngling auf **W207**¹⁰⁷ stützen sich alle auf einen Stab, wobei sich der Jüngling auf **W262** merklich nach vorn beugt¹⁰⁸; dieser Stab oder Knotenstock bürgerte sich ab der Mitte des 5. Jhs. v.Chr. auch in den sepulkralen Vasenbildern ein. Nur dieser Jüngling sowie der Bärtige auf **W233** neigen ihren Kopf nach vorn. Jeweils ein Jüngling ist als Jäger und als Bewaffneter charakterisiert (**W231. W252**). Ersterer trägt einen kurzen Mantel, zwei Speere und einen Petasos im Nacken, der zweite ebenfalls einen kurzen Mantel und dazu in der Linken Lanze und Rundschild. Besonders erstgenanntes Erscheinungsbild tritt in den Besuchsbildern vor allem bei nicht-klagenden Jünglingsfiguren auf¹⁰⁹. Bis auf die Männer der Lekythen **W233** und **W252** stehen die Männerfiguren, diese beiden machen einen Schritt in Richtung des Grabes. Insgesamt vier Männern neigen ihren Kopf, zum einen der Jüngling auf **W262**, der sich auf seinen Stab lehnt, und der Bärtige mit der Lekythos auf **W233**, zum anderen ein Jüngling und ein Greis, die gerade stehen (**W212. W232**). Letzterer neigt ihn zwar weniger weit nach vorn als der Jüngling, doch entsteht bei beiden dadurch und aufgrund der tiefen Position des Ellenbogens ein Stützmotiv, das in vergleichbarer Form bereits im Schwarzfigurigen bei sitzenden klagenden Männerfiguren zu finden war (RS **S101**); der Alte beugt dabei auch seinen Oberkörper leicht nach vorn. Dieses Aufstützen erinnert in diesem Kontext an die Ikonographie der Trauernden¹¹⁰. Zwei dieser Klagenden öffnen dabei auch ihren Mund: ein Bärtiger und der Greis (**W232. W272**).

Trotz dieser Unterschiede entsprechen sich diese klagenden Männer in der Gestik fast vollständig: sie berühren alle mit einer Hand ihren Kopf (D). Sieben dieser Männer verwenden hierfür ihre Rechte, wie es bisher typisch für die Männer war. Auffällig ist der Greis auf **W232**, denn er bedeckt mit der Hand den Stirn- und Nasenbereich, wie es sonst nur die Trauernden tun. Die andere Hand ist bei allen gesenkt bzw. hält einen Stab¹¹¹. Damit sind diese Figuren direkt den Klagenden der weißgrundigen Prothesis-Bilder vergleichbar, sowohl

¹⁰⁶ Anhand der erhaltenen Bemalungsreste läßt sich die Körperhaltung dieses Mannes nicht mehr bestimmen. Doch obwohl er etwas kleiner dargestellt ist als die stehende Frau auf der anderen Grabseite, ist er m.E. eher als eine stehende Figur denn als eine kniende oder sitzende zu rekonstruieren.

¹⁰⁷ Es wäre möglich, in dieser Figur einen Knaben zu erkennen, zumal er auch noch eine Grans auf dem rechten Arm hält.

¹⁰⁸ Vgl. den Mann an der Totenbahre, der sich auf seinen Stab stützt (**W105**).

¹⁰⁹ Die Reste des Bärtigen auf **W407** geben keine Hinweise auf die Form seiner Bekleidung.

¹¹⁰ Zu diesen s.u. B 3 e).

¹¹¹ D mit unbeteiligtem Arm (x1) bzw. einen Stab haltend (x2).

ikonographisch als auch mit der Gestik. Die Jünglinge auf **W207** und **W262** benutzen bei der Berührung des Kopfes allerdings ihre Linke¹¹². Beide scheinen nach dem bei den klagenden Frauen gültigen Grundsatz, daß Gestik und Gesicht der Figur vollständig sichtbar bleiben, gestaltet zu sein, denn beide berühren ihren Kopf mit der vom Betrachter abgewandten Hand. Derjenige auf **W262** weist mit seiner Rechten auch wie die meisten Frauen auf das Grab¹¹³, derjenige auf **W207** hält in derselben Weise im dem Betrachter zugewandten Arm eine Gans wie beispielsweise die Frau auf **W201** das Alabastron. Die Ikonographie dieses Jünglings auf **W207**, der wie ein Knabe anmutet, sowie des Reisenden auf **W231** und des Bewaffneten auf **W252** läßt allerdings am ehesten an die dargestellten Toten denken, da erstgenannter eine Gans auf dem Arm trägt und die Erscheinung der anderen beiden üblicherweise mit nicht-klagenden Figuren am Grab verbunden ist.

b) *Kniende Klagende*

Die zweite häufige Erscheinungsform klagender Figuren in Szenen am Grab sind Kniende. In den mir bekannten Lekythenbildern sind dies ausschließlich Frauen (**W202-W204. W205*. W208. W209. W217. W218. W220. W224-W226. W234. W238-W240. W242. W244. W247**¹¹⁴. **W249. W250. W253. W256. W263-W270. W401. W406***)¹¹⁵. Diese Figuren sind etwa gleich häufig vorhanden wie die stehend klagenden Frauen. An den Gräbern kniet immer nur eine Frau, und sie ist jeweils auch die einzige Klagende (Ausnahme **W406**)¹¹⁶. Selten ist sie die einzige Figur im Bild (**W205*. W224. W225. W234**) bzw. eine von drei Anwesenden (**W209**); in dieser Szene befindet sie sich *vor* der Grabstele¹¹⁷.

¹¹² Für den Mann auf **W272** kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, welchen Arm er zum Kopf erhebt, es ist aber aufgrund der Handgestaltung und auch der Körperperspektive am ehesten sein rechter Arm zu vermuten; dagegen CVA Prag (1) 59 zu Taf. 48,3: er berühre mit der Linken den Kopf, die Rechte stütze sich auf einen Stab.

¹¹³ Frauentypus B/D. Vgl. dazu den nahezu identisch gestalteten Jüngling am Fußende der Kline auf der Lutrophore **R106**, er befindet sich unterhalb des linken Henkels. Dieses Gefäß stammt aus dem 2. V. des 5. Jhs., während die Lekythos **W262** um 440/430 v. Chr. datiert wurde.

¹¹⁴ Bei dieser Figur wurde zwar das Geschlechtsteil angegeben, doch ist es wie bei derjenigen auf **W265**, die ebenfalls als Jüngling gedeutet wurde, sehr unwahrscheinlich, daß eine weibliche Figur mit dieser Ikonographie dargestellt wurde; vgl. auch die Haargestaltung dieser Frau. Bemerkenswert ist allerdings die Bekleidung: beide Knienden tragen eine Art ‚Hemdchen‘: auf **W265** erinnert es an die Ependytes, auf **W247** wäre es dagegen möglich, es als ein nach hinten ausschwingendes Apoptygma zu deuten, doch ist die Oberfläche dieser Lekythos nicht gut erhalten; von einer Übermalung ist nicht die Rede, obwohl es auf der Abb. so wirkt.

¹¹⁵ Von der Lekythos **W265** ist nur eine Zeichnung publiziert, auf der die Figur wie ein Jüngling anmutet; vgl. die Beschreibung bei P.V.C. Baur, Catalogue of the Rebecca Darlington Stoddard Collection of Greek and Italian Vases in Yale University (1922) 100f. Nr. 149 Taf. 10. Aufgrund der Einheitlichkeit dieses Motives in Bezug auf Körperhaltung und Gestik ist es jedoch wahrscheinlicher, in dieser Figur eine Frau zu erkennen. Auf dem Lekythosfrgt. **W601** war vermutlich ebenfalls eine Kniende dargestellt; ihr Unterkörper ist jedoch nicht erhalten. Vgl. zu dieser Körperhaltung den kauernenden bzw. hockenden Mann auf der Lekythos Boston, MFA 01.8080, Fairbanks 1907, Taf. 6; Kurtz 1975, Taf. 31a-b. Er ist allerdings nicht durch Klagegestik gekennzeichnet. Im Gegenzug ist mir keine kniende Frau bekannt, die nicht klagt.

¹¹⁶ Auf **W209** und **W401** sind sie mit Trauernden verbunden, zu diesen s.u. B 3 e). f).

¹¹⁷ Sie wurde bisher als Sitzende bezeichnet: CC 543 Nr. 1671 (hier auch als Epebe angesehen); CVA Athen (1) 9 zu Taf. 11,5. 12,4-6; Fairbanks 1914, 99 class XI, 3, 9; Riezler 1914, 130 Nr. 71 (eine Sitzende mit

Im selben Besuchsbild mit den Knienden werden regelmäßig Frauen (**W204. W208*. W209. W217*. W242. W247. W256. W265. W267. W269. W270. W401. W406**) und Männer dargestellt (**W202. W203. W218. W220. W226. W238-W240. W247. W249. W253. W263. W264. W266. W268**)¹¹⁸. Bei letzteren handelt es sich ausschließlich um Jünglinge. Die weiblichen Figuren beschäftigen sich mit verschiedenen Dingen. Die meisten von ihnen tragen eine flachen Opferkorb, der mit Kränzen und Binden gefüllt ist (**W208*. W242. W267. W270**). Zwei von ihnen halten ein Exaleiptron (**W209. W269**), letztere zudem eine Larnax¹¹⁹. Eine reich geschmückte Frau trägt einen Hasen (**W217***)¹²⁰, vor allem in dieser ließe sich mit einiger Wahrscheinlichkeit die verbildlichte Tote erkennen¹²¹. Die Jünglinge werden wiederum in verschiedener Weise dargestellt. So tragen sie die Kleidung der Jäger (**W218. W226. W263**, vgl. zu dieser Ausstattung **W275**) oder Stiefel, ein langes Gewand und einen Pilos sowie einen Speer in der Linken (**W266**). Die anderen Jünglingsfiguren stehen im typischen Mantel mit freier rechter Schulter neben dem Grabmal; einer von ihnen ist bis auf den Kopf verhüllt (**W203**). Gelegentlich stützen sie sich auf einen Stock, und sie unterscheiden sich auch in ihrer Gestik nicht gravierend: meist weist eine Hand zur Stele, die aber unterschiedlich hoch gehalten wird (**W202**¹²², **W220. W238-W240. W249. W253. W264**)¹²³, einige stehen jedoch unbeteiligt, so daß man in ihnen die Verstorbenen vermuten möchte (**W203. W247. W268**). Die Knienden auf **W406*** sowie **W209** und **W401** sind von einer Klagenden sowie von Trauernden begleitet.

Die kniende Haltung der Frauen ist bei allen Figuren weitgehend identisch. Auch sie werden im Profil, *en face* und in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Mit den Füßen stützen sie sich ab und berühren nur mit dem Ballen bzw. den Zehenspitzen den Boden. Einige Frauen haben

zurückgezogenen Füßen). Die ikonographische Einheitlichkeit des Motivs läßt jedoch keinen Zweifel an ihrer Bestimmung als Kniende.

¹¹⁸ Auf **W202** ist das Alter nicht mehr zu bestimmen. Das Geschlecht der stehenden Figur auf **W250** läßt sich aufgrund der wenigen erhaltenen Reste nicht erkennen, die Kleidung könnte auf eine Frau hinweisen: sie trug ein dunkelrotes Gewand, das bis zur Hüfte erhalten ist, und wohl ein langes Untergewand (K. Berger, *Die griechischen und italischen Antiken des Archäologischen Instituts der Universität zu Köln*, KölnJbVFrühGesch 26, 1993, 257 zu Abb. 46a). Auch das Geschlecht der zweiten und einzigen mir bekannten kauern Figuren (wie im Knielaufschema) links im Bild von **W244** ist nicht zu bestimmen. Anhand der Frisur könnte es sich um eine Frau handeln, die Bekleidung wird jedoch als ein pinkfarbenedes Himation beschrieben: CVA Edinburgh (1) 29 zu Taf. 29,7-8; es handelt sich aber sowohl bei dieser Figur als auch bei der knienden gegenüber eher um umgelegte Tücher als um Mäntel: vgl. Pedrina 2001, 399f. Abb. 85a-b.

¹¹⁹ Mit etwas Ähnlichem wird die Frau auf **W204** beschäftigt gewesen sein, doch sind von ihr nur geringe Reste erhalten.

¹²⁰ Zur Frau auf der gegenüberliegenden Seite des Grabes auf **W256** fehlen sowohl adäquate Beschreibung als auch Abb.

¹²¹ Vgl. dazu auch Oakley 1990, 89 zu 139bis. Dies wird evl. auch für die sitzende Frau auf **W265** gelten können. Die Stehende auf **W247** weist lediglich auf das Grab.

¹²² Das Alter dieser männlichen Figur ist nicht zu bestimmen, da ihr Kopf nicht erhalten ist.

¹²³ Für **W240** gibt es nur eine Beschreibung (Fairbanks 1914, 35 class IX, 3, 3), jedoch keine Abb., da der Jüngling nur in ganz geringen Resten erhalten ist: CVA Karlsruhe (1) 36 zu Taf. 30,4. - Die Kombinationsfigur auf **W250** ist nicht nur nach dem Geschlecht nicht zu bestimmen, sondern auch ihre

bei der Klage ihren Körper und Kopf gerade aufgerichtet (**W204. W205*. W224. W240. W244. W249. W256**), andere mit aufrechtem Oberkörper neigen den Kopf in Richtung des Grabmals (**W203. W209. W218. W226. W234. W239. W242. W247. W250. W253. W263. W267. W269. W270. W401**). Durch die Schrägstellung der Oberschenkel entsteht bei manchen Figuren dieser beiden Gruppen der Eindruck, als ob sie ihren Körper leicht zurücklehnten, aber nur wenige scheinen dies wirklich zu tun (**W202. W220. W263. W265. W268**). Es gibt nur eine Figur, bei der eine solche Haltung tatsächlich deutlich zu sehen ist und die gleichzeitig auch den Kopf in den Nacken legt, so daß ihr Gesicht nach oben gerichtet ist (**W217**). Mehrere Frauen neigen nicht nur ihren Kopf, sondern auch ihren Oberkörper in Richtung des Grabmals (**W208*. W225. W238. W264. W266. W406**). Alle diese Merkmale sind sowohl auf der rechten als auch auf der linken Seite des Lekythenbildes zu finden, und es ist bemerkenswert, daß das Motiv der knienden klagenden Frau derart einheitlich von vielen verschiedenen Malern dargestellt wurde. Die meisten Knienden tragen nur einen Chiton mit oder ohne Ärmeln, lediglich drei kombinieren ihn mit einem Mantel (**W208*. W209. W406**)¹²⁴; teilweise sind keine aussagekräftigen Bekleidungsreste erhalten (**W205*¹²⁵. W218. W234. W239. W240. W267**)¹²⁶. Das Haar der Frauen ist sowohl kurz als auch in einem Knoten am Hinterkopf zusammengehalten. Nur die Frauen auf **W244** und **W253** scheinen etwas längeres offenes Haar zu tragen, das bis auf die Schultern herabfällt¹²⁷. Dagegen ist das Haar der Knienden auf **W406*** ungewöhnlich kurz: es bedeckt gerade so ihren Hinterkopf, reicht also nur bis auf Ohrhöhe herab¹²⁸: da es auch noch wie eine Kappe eng anliegt, ließe sich an einen geschorenen Kopf denken. Nur eine einzige der knienden Klagenden hat einen geöffneten Mund, sie war bereits durch ihren zurückgelehnten Körper und das nach oben gerichtete Gesicht aufgefallen (**W217***)¹²⁹. Sie ist zudem auch die einzige, die Altersmerkmale

Gestik ist nicht vollständig: vom linken Arm sei nichts erhalten, die gesenkte Rechte sei zu Stele vorgestreckt: Berger a.O. 257.

¹²⁴ Bei diesen drei Frauen ist er verschieden und nicht in der üblichen Weise drapiert. Bei ersterer liegt er über ihrer linken Schulter und fällt hinter ihrem Körper herab. Ihr erhobener Arm wird ebenfalls von ihm bedeckt. Bei der Frau auf **W209** umschlingt er ihren gesamten Unterkörper, läuft über den linken Oberarm und läßt den Oberkörper frei, als ob er durch die heftige Bewegung von der Schulter gerutscht wäre. Die Kniende auf **W406** hat ihren Mantel nur um die Hüfte geschlungen. Auch für **W204** wird ein brauner Mantel in der Beschreibung genannt, dann müßte die Figur allerdings vollständig darin eingehüllt sein. Die Lekythos ist jedoch sehr schlecht erhalten. Die Bekleidung der Knienden auf **W244** scheint nur aus einem Tuch zu bestehen, das über ihren vorgestreckten linken Arm nach hinten zu ihren Füßen läuft und dahinter in einem Zipfel endet (vgl. auch die kauende Figur auf der anderen Grabseite in diesem Bild).

¹²⁵ Athusaki 1970, 49: sie trug wahrscheinlich nur einen Chiton.

¹²⁶ Die Bekleidung der Figur auf **W265** ist schwer zu beurteilen. Sie scheint in der Zeichnung als eine Ependytes interpretiert zu sein, doch könnte dies auf einem Mißverständnis beruhen, denn auch die Figur selbst wird keinen Jüngling wiedergeben. Möglicherweise ist aber hier ein langer Überfall oder der Kolpos eines Peplos dargestellt. Für einen Jüngling käme höchstens ein Chitoniskos in Frage; alle diese Möglichkeiten sind höchst ungewöhnlich. Dieselben Überlegungen gelten für den knienden ‚Jüngling‘ auf **W247**.

¹²⁷ Strähnig wirkt auch das Haar der Knienden auf **W220**.

¹²⁸ Das Haar der gegenüberstehenden Klagenden ist ebenfalls kurz, aber immerhin kinnlang. Vgl. zu der Knienden evl. die Haarlänge der Korbträgerin auf **W105**.

¹²⁹ Evl. auch noch **W267**.

im Gesicht und am Hals (Hautfalten, hängendes Inkarnat, Wulst auf dem Nasenrücken)¹³⁰ sowie heller gestaltetes Haar trägt, so daß es sich um eine ältere oder gar alte Frau handeln muß. Außerdem sind ihre Körperformen rundlicher und breiter gestaltet als bei den anderen Knienden, bei den Stehenden und auch bei den Sitzenden.

Obwohl sich die Körperhaltung der knienden klagenden Frauen weitgehend entspricht, ist eine Einheitlichkeit ihrer Gestik nicht gegeben. Von den acht verwendeten Gesten-Kombinationen sind sechs bereits in früheren Sepulkral szenen dargestellt worden¹³¹; von ihnen ist wie bei den stehenden klagenden Frauen und in den Protheseis diejenige die weitaus häufigste, bei der das Schlagen des Kopfes und der indirekte Kontakt zum Grabmal verbunden sind (B/D)¹³². Öfter wurde auch noch *die* typische Klagegestik der Frauen dargestellt, bei der sie mit beiden Händen ihren Kopf berühren (D/D). Die anderen Gesten-Typen sind wiederum nur mit bis zu drei Beispielen belegt. Die bei den stehenden Klagenden neu erkannte Verbindung zwischen dem Schlagen des Kopfes (D) und dem Schlagen der Brust (H) findet sich auch bei den Knienden wieder, und bei ihnen ergibt sich sogar als dritte Möglichkeit die Verbindung mit einem raumgreifenden Gestikulieren (C)¹³³; belegt sind sie hier mit drei bzw. zwei Frauen. Bei ihnen fällt wiederum auf, daß sie immer ihre Rechte vor die Brust führen. Alle diese Gesten werden durch die Körperhaltung, mit der in den meisten Fällen eine einfachere Kleidung (Chiton oder Peplos ohne Mantel) verbunden ist, intensiver ins Bild gesetzt. Besonders markant unter diesen Frauen ist die ältere auf **W217***, die neben ihren vielen Altersmerkmalen, dem zurückgeworfenen Kopf und dem geöffneten Mund an beiden Ober- und Unterarmen kleine gemalte oder tätowierte Ornamente trägt

¹³⁰ Zu den faltigen Gesichtszügen vgl. eine Argiope, die Thamyras bekränzt, ebenfalls vom Phiale-M.: Kalpis Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16549, 435-430 v.Chr., Oakley 1990, Nr. 92 Taf. 73B.

¹³¹ A/A, B/C, B/D, C/D, C/E, D/D.

¹³² Einige dieser Frauen überschneiden mit ihrer vorgestreckten Hand die Stele bzw. das Grabmal (**W218**, **W238**, **W239**, **W240**, **W244**, **W247**, **W263**, **W601**; ebenso B/C **W249**, **W264**; vgl. **W226** mit der Hand *hinter* der Stele B/C). Da sich diese Figuren aber nur in diesem Punkt von den anderen dieses Gesten-Typus unterscheiden, ist diese Überschneidung vermutlich nicht als eine Berührung des Grabes zu interpretieren. Bei der Knienden auf **W406** ist die Berührung Grabstufen jedoch klar ersichtlich (A/A). Vgl. auch die beiden stehenden Jünglinge bzw. Epheben, die die Stele berühren. Eine solche Gestik, d.h. der beidhändige direkte Kontakt zum Verstorbenen, ist sonst für Männer nicht zu belegen, und in dieser freien Gestaltung scheint er auch erst jetzt auf diesen spezifisch sepulkralen Gefäßen möglich zu sein: Athen, NM 13701, 2.-3. V. 5. Jh. v.Chr., nicht zugewiesen, Kurtz 1975, 216 Taf. 39,2 (er neigt dabei den Kopf zur Stele); Marburg, Univ. 1016, 3.-4. V. 5. Jh. v.Chr., Vogel-M., Kurtz 1975, 216 Taf. 39,3 (dieser scheint sich dabei an die Stele anzulehnen). Im erstgenannten Jüngling könnte sowohl der Verstorbene als auch ein Hinterbliebener wiedergegeben sein, für den zweiten ließe sich durch das Eidolon mehr an den Toten denken. Die Grabstele könnte auch der Knabe auf **W348** berühren, doch ist die Oberfläche stark angegriffen, vgl. Kurtz 1975, 216 zu Taf. 39,4: um eine Binde um die Stele zu schlingen. Vgl. auch die Frau, die ihre Rechte auf einen Tympos legt: Mykonos, Arch. Mus. 1018, E. Buschor, Attische Lekythen der Parthenonzeit, MüjB NF 2, 1925, 199 Abb. 12. Ihre Linke fand sich vermutlich hinter ihrem Körper. In ihr wird man wohl eine Hinterbliebene erkennen können, da die Frau auf der anderen Seite fast vollständig in ihren Mantel gehüllt ist. - Bei der Knienden auf **W226** steigt der Arm, den sie zur Stele ausstreckt, leicht an; da sie aber in der Knienden auf **W264** eine fast vollständige Entsprechung findet, kann diese Haltung als indirekter Kontakt (B) gedeutet werden, zumal beide Frauen vom Sabouroff-M. stammen. Sie zeigen, daß der Geste des jeweils linken Armes dieselbe Bedeutung zugrundeliegen muß.

¹³³ Die Kombination H/H findet sich bei den kniend Klagenden jedoch nicht.

(möglicherweise auch am Hals). Die Verbindung zwischen physiognomischen Alterskennzeichen und Körperornamentik begegnete auf der rotfigurigen Lutrophore **R103*** bei der Frau am Kopfende der Bahre. Die für diese Frau wahrscheinliche Deutung als Amme wird sich daher auch auf diese Kniende übertragen lassen, vor allem da eine Lutrophore auf dem Grabhügel steht, vor dem sie kniet, und auf der anderen Bildseite eine mit einem Diadem geschmückte offensichtlich jüngere Frau steht¹³⁴. Bemerkenswert ist gleichzeitig auch die einzigartige Qualität dieser Darstellung des Phiale-Malers.

c) Vorgebeugte Klagende

Nur eine Lekythos zeigt eine klagende Frau, die sich bei der Klage am Grabmal nach vorn beugt (**W229***). Also war auch diese Körperhaltung denkbar und wurde bildlich dargestellt¹³⁵. Die Frau befindet sich links der Grabstele, auf der anderen Seite steht ein Jüngling, der ganz in seinen Mantel gehüllt ist und in seiner Rechten einen Stab hält. Neben dem weit nach vorn gebeugten Oberkörper sind weitere Details an der weiblichen Figur bemerkenswert. So hat sie ihren linken Fuß auf die zweite Stufe des Grabunterbaus gestellt - eine Haltung, die bei klagenden Figuren ansonsten nicht begegnet. Ihre Physiognomie wurde individuell gestaltet, denn ihr Nasenrücken ist verdickt und mit einem Wulst versehen, Nasenspitze und Nasenflügel wurden sehr flächig und gerundet wiedergegeben. Eine Wulstigkeit kann man auch in der Mundpartie, vor allem an der Unterlippe erkennen. Ihr Gesichtsprofil unterscheidet sich damit deutlich von dem des Jünglings und vor allem von den vielen anderen Frauenfiguren, die der Thanatos-Maler am Grab darstellte¹³⁶; ihr Haar ist aber wie bei ihnen kurz. Spuren von ihrer Bekleidung sind nicht zu erkennen¹³⁷; bemerkenswert ist allerdings die Linienführung: deutlich zu erkennen sind die Vorzeichnungen und die Begrenzungslinien neben Kopf und Armen sowie am Oberkörper bis zur Hälfte des Rückens und bis zum Unterleib, dann aber erst wieder an den Füßen. Könnte diese Figur einen nackten Oberkörper gehabt haben? Ihre individuelle Physiognomie verbindet sie jedenfalls mit der älteren Knienden auf **W217***, die als Amme der verstorbenen jungen Frau auf der anderen Seite des Grabes zu deuten ist, und da auch jetzt eine junge Person, ein Jüngling, dargestellt wurde, wäre es möglich, auch hier eine Verknüpfung von Generationen und sogar die Darstellung einer Amme zu vermuten. Ihre gebeugte Körperhaltung könnte durchaus ein Altersmerkmal sein. Die Gestik der Frau entspricht der Kombination, die die meisten anderen

¹³⁴ Zu den Ammenfiguren ausführlicher im Sf., Kap. V, und im Rf., Kap. VI. Zu den Lutrophorenformen für Frauen und Männer s. Boardman 1988.

¹³⁵ Vgl. zu den ungewöhnlichen Körperhaltungen in den wgr. Grabbildern auch die Lekythos mit dem links kauernenden/hockenden Mann in Boston, MFA 01.8080, Fairbanks 1907, Taf. 6; Kurtz 1975, Taf. 31a-b.

¹³⁶ Vgl. z.B. **W201**, **W212**, **W226**, **W230**, **W275**, **W276**, **W311**, **W343**, **W401**, **W406**; s. aber den Greis auf **W331**, bei dem die Nasenspitze etwas gerundeter ist.

Frauen in den weißgrundigen Sepulkral szenen zeigen: ihren rechten Arm hält sie nach vorn zur Grabstele, die linke Hand hat sich diese Frau flach auf den Kopf gelegt¹³⁸.

d) Sitzende Klagende

Klagende Frauen sitzen entweder auf dem gestuften Unterbau der Grabstele (**W254**¹³⁹. **W255***¹⁴⁰. **W257**. **W405**) oder auf einer Bodenerhebung bzw. einem Felsen und damit etwas nach rechts abgerückt (**W245**¹⁴¹. **W260**¹⁴²). Auf einer solchen sitzt auch die einzige mir bekannte männliche Figur dieses Motivs mittig vor der Stele (**W237**); dieser Jüngling belegt, daß sitzende klagenden Männer in der Sepulkralikonographie vorhanden waren. Nahezu alle diese Klagenden sind nach links orientiert (Ausnahme **W257**). Die Frauen tragen Chiton und Mantel, der Jüngling sitzt in Jägerkleidung bei der Stele. Die Sitzende auf **W405** hat eindeutig kurzes Haar, die anderen haben verschiedene Langhaarfrisuren (mit breitem Band gehalten **W245**. Haarknoten **W254**. **W257**. **W260**. offene Locken **W255***¹⁴³). Die beiden sitzenden Klagenden auf **W257** und **W260** neigen ihren Kopf nicht nach vorn, dafür krümmt erstgenannte ihren Rücken sehr stark; eine leicht zusammengesunkene Haltung scheint aber auch den anderen ablesbar zu sein. Dieser Körperhaltung trägt auch die Gestik Rechnung, denn sie richtet sich bei diesen Figuren immer auf sie selbst und nicht auf das Grab. Bei den Frauen werden ausschließlich das Schlagen des Kopfes (D) und der Brust (H) dargestellt, wobei eine von ihnen eine Lekythos in ihrer rechten Hand hält (**W257**)¹⁴⁴. Die Kombinationen, die hieraus entstehen, sind fast alle auch in den anderen weißgrundigen Sepulkralbildern verwendet worden¹⁴⁵. Der Jüngling benutzt die Klagegeste wie alle Männer, die sich in unmittelbarer Nähe des Toten bzw. des Grabes befinden: er berührt mit der

¹³⁷ Nach CVA Baltimore, Walters Art Gall. (1) 53 zu Taf. 57 wird nach den Vorzeichnungen ein Kleid rekonstruiert.

¹³⁸ B/D. Wie bei den stehenden und knienden Klagenden stellt sich auch bei dieser Frau die Frage, ob mit der Überschneidung von Hand und Grabstele tatsächlich eine Berührung gemeint ist.

¹³⁹ Diese Frau scheint auf einer etwas höheren Basis zu sitzen, die möglicherweise nicht zum Stelenunterbau gehört. Die Oberfläche dieser Lekythos ist jedoch sehr stark angegriffen und bereits großflächig zerstört.

¹⁴⁰ Sie schlägt ihre Beine im Bereich der Unterschenkel übereinander.

¹⁴¹ Diese Figur muß aufgrund der erhaltenen Linien und der Frisur (mit breitem Band im Haar) eine Frau wiedergeben und ist nicht, wie in Kunst der Antike, Galerie Günter Puhze, Kat. 14 (o. J.) 18 Nr. 135 angegeben, ein nackter Jüngling. Hinzu kommt die Gestik, zu dieser s. im Folg.

¹⁴² Zwischen diesen beiden Figuren befand sich neben dem Grabmal vermutlich auch ein Baum.

¹⁴³ Eine solche Frisur ist allgemein sowie unter den klagenden Figuren äußerst selten **W221**, **W244**, **W253**, **W276**, nur zwei Lekythen sind einem Maler zugewiesen: **W253** Schilf-M., **W276** Thanatos-M.; hier bei der Sitzenden ist sie einmalig. Vgl. dazu auch die Lekythos in Karlsruhe, auf der eine Frau aus einer Hydria am Grab spendet. Dabei trägt sie offenes Haar: Karlsruhe, Badisches Landesmus B1528, um 420 v.Chr., Frauen-M., CVA Karlsruhe (1) Taf. 30,8-9.

¹⁴⁴ Mit der Haltung ihres rechten Armes paßt sie allerdings zu den Frauen mit der Gesten-Kombination, die in den wgr. Sepulkralbildern bei den Klagenden die dominierende ist: B/D. Die Lekythos gehört zu den späteren, so daß beide Hände dieser Frau ‚entspannt‘ gestaltet sind; die Rechte ist damit keine explizit greifende, sondern wie schon mehrfach erwähnt trotz der verschiedenen Zwecke konventionell so gestaltet.

¹⁴⁵ D/D (2x), D/H, D/x2, H/H; jedoch nicht H/x1 (**W254**).

Rechten seinen Kopf (D)¹⁴⁶. Kombiniert sind diese Sitzenden mit verschiedenen Figuren, denn die Szenen sind zwei-, drei und vierfigurig: Frauen mit Opfergaben (**W237. W245. W254 (2)**¹⁴⁷. **W255***. **W257. W405**), Jünglinge im Mantel (**W257. W260**) und in Reisekleidung (**W237**) sowie auch Klagende (**W405 (2)**)¹⁴⁸. Dieses Spektrum an Figuren suggeriert eine freie Kombinierbarkeit der sitzenden Klagenden.

Bei diesem Figurenmotiv ist die Frage nach dargestellten Toten von besonderem Interesse¹⁴⁹. Gegenüber den sitzenden Trauernden und den Sitzenden ohne eine dieser Eigenschaften sind sie deutlich in der Minderheit. Allen läßt sich ein leicht zusammengesunkenes Haltungsmotiv und in Verbindung mit dem meist geneigten Kopf auch eine gewisse Isolierung innerhalb des Bildes bzw. von den anderen Anwesenden ablesen. Neben der Sitzgelegenheit ist dies ein wichtiges Argument, das bei der Deutung der trauernd oder ‚versonnen‘ vor dem Grabmal sitzenden weiblichen und männlichen Figuren als Verstorbene herangezogen wird¹⁵⁰. Bodenerhebung und Felsensitz wurden bewußt separat gezeichnet (**W237. W245. W260**), und man kann davon ausgehen, daß sie nicht tatsächlich auf dem Begräbnisplatz vorhanden waren¹⁵¹. Damit ist es für diese Klagenden am ehesten möglich, sie als die Verstorbenen zu interpretieren, obwohl sie ganz verschieden gestikulieren. Klagende Frauen, die auf den Grabstufen sitzen, sind dagegen weniger offensichtlich als die Toten zu verstehen, zumal an dieser zentralen Bildposition auch eine kniende Klagende dargestellt wurde (**W209**)¹⁵².

e) Stehende Trauernde

Die ikonographischen Merkmale trauernder Figuren gehen in den Besuchsbildern klar in zwei verschiedene Richtungen, und sowohl bei den weiblichen als auch bei den männlichen Figuren sind beide Gruppen vertreten. Bei der einen bediente man sich des Mantels, der verschieden gestaltet bzw. drapiert wird, die andere basiert auf der charakteristischen Gestik. Während sowohl in den schwarz- als auch in den rotfigurigen Sepulkralbildern sowie in den weißgrundigen Prothesis-Szenen verhältnismäßig wenige Trauernde dargestellt wurden, findet man sie in den Lekythenbildern mit dem Besuch am Grab zahlreich (**W301-W351. W401. W402-W404. W609-W612**). Gegenüber der Zahl der Klagenden der Besuchsbilder bleiben sie

¹⁴⁶ Daher ist auch er im Typus x2/D dargestellt. Mit seiner leicht nach vorn gebeugten Haltung und dem tiefen Ellenbogen verweist er auf die Trauernden, s. dazu im Folg. e). f).

¹⁴⁷ Eine dritte Frau hat ihre Linke auf die Schulter der vor ihr stehenden Frau mit Opfergaben gelegt, die andere stützt sie in die Hüfte.

¹⁴⁸ Die eine von ihnen mit Opferkorb.

¹⁴⁹ Vgl. z.B. die Interpretation der Sitzenden auf **W254** als die tote Person: Fairbanks 1914, 95 class XI, 3, 2. Diese Figur scheint mit ihrer Linken, die sie vor die Brust geführt hat, zu klagen, der rechte Arm liegt jedoch entspannt über den Oberschenkeln, ihr Kopf ist nach vorn geneigt.

¹⁵⁰ Dazu s.u. bei der sitzenden Trauer B 3 f).

¹⁵¹ Vgl. die Trauernden, die auf einem Stuhl oder Hocker am Grab sitzen. Zur Vermischung der verschiedenen Sphären in den Lekythenbildern s. bereits E. Buschor, Attische Lekythen der Parthenonzeit, MüJb NF 2, 1925, 167-199 passim.

¹⁵² Vgl. aber auch bei den Trauernden, die auf dem Stelenunterbau sitzen.

jedoch weit zurück. Besondere Aktualität hat bei den Trauernden die bereits mehrfach angesprochene Frage der dargestellten Toten; oft kann keine klare Grenze zwischen Hinterbliebenen und Verstorbenen gezogen werden, so daß folglich diese Ikonographie sowohl für Lebende als auch für Tote verwendet worden sein wird (genauer s. im Folg.).

Die Figuren, die mit den stehenden Trauernden im selben Grabbild dargestellt wurden, sind ebenfalls sehr vielfältig gestaltet, und sie entsprechen damit dem großen Figurespektrum, das den weißgründigen Besuchsszenen allgemein zugrundeliegt. Am häufigsten kümmern sich Frauen um das Grab, denn sie erscheinen mit Opferkorb (**W308***, **W311**, **W320**, **W343**¹⁵³; **W328**, **W334**, **W331**), Exaleiptron (**W301**; -) und Alabastron (**W347**; -) oder bringen Binden an (**W335**; **W326**, **W332**, **W333**¹⁵⁴). Andere Frauen lüpfen ihr Manteltuch (**W315**; -) und sitzen vor dem Grab (**W315**, **W320**, **W344**; **W332**). Schließlich sind Trauernde mit klagenden Frauen dargestellt worden (**W401 (kniend)**; **W402**, **W404**). An Männerfiguren stehen auf der anderen Seite des Grabmals solche im Mantel (**W327**, **W337**, **W347**; **W305**, **W334**, **W342**), Jünglinge in Reisekleidung (**W321**¹⁵⁵, **W344**, **W349**; **W303**, **W304**) oder Kriegerausrüstung (-; **W306**). Sitzende sind jugendlich, entweder im kurzen Chiton oder Mantel (-; **W334**) oder als Krieger ausgerüstet (**W309**; -)¹⁵⁶, einer ist durch seinen Bart als reifer Mann gekennzeichnet, er trägt einen kurzen Chiton mit Mantel (**W347**; -).

Frauenfiguren

Eine der Frauen ist den ältesten trauernden Figuren, wie sie im Schwarzfigurigen dargestellt wurden, ikonographisch eng verwandt (**W308***). Sie führt ihre Linke, die in den Mantel gehüllt ist, an ihr Gesicht und bedeckt damit den Bereich über ihren Augen. Ihr Kopf ist dabei leicht geneigt. Der Körper der Figur ist nicht verhüllt. In der anderen Hand hält die Frau eine Tānie. Insgesamt acht Frauen bedeckten ihren Kopf mit dem Mantel (**W309-W311**, **W321**, **W324**, **W327**, **W343**, **W401**), in einem Fall mit einer Art Tuch oder Schleier (**W610**¹⁵⁷)¹⁵⁸; vier von ihnen lassen ihren Körper unverhüllt, und dies in Darstellungen vom Ende des 5. Jhs. (**W309**, **W310**, **W324**, **W610**). Zwei dieser Frauen haben kurzgeschnittenes Haar (**W311**, **W401**), bei drei weiteren könnte eine solche Frisur ebenfalls intendiert gewesen sein (**W309**, **W310**).

¹⁵³ Durch ihre negroide Physiognomie und den Opferkorb auf dem Kopf läßt sie sich eindeutig als Dienerin erkennen. In ihrer Linken hält sie ein Alabastron.

¹⁵⁴ Hier in Form eines Täfelchens, die Frau selbst wirkt wie eine Klagende: Schilf-M.

¹⁵⁵ Keine Abb., nur eine Beschreibung bei Fairbanks 1914, 183 class XIV, 44.

¹⁵⁶ Die erste Angabe bezieht sich jeweils auf stehende trauernde Frauen; die zweite verweist auf die Beispiele mit stehenden trauernden Männern.

¹⁵⁷ Vgl. auch die kleine Ecke hinter ihrem rechten Oberarm (in dieser Weise auch CVA 72 zu Taf. 32,3).

¹⁵⁸ Nach CVA Mainz (2) 41 zu Taf. 25,1-3 hat auf **W336** die Frau, die dem links der Stele sitzenden trauernden Jüngling gegenübersteht, einen bedeckten Hinterkopf; das ließ sich bei der Autopsie nicht erkennen. Wäre dies tatsächlich der Fall, wäre dieses Lekythenbild zu den Mischbildern zu zählen. Diese wäre dann die einzige Trauernde mit Opferkorb.

W610). Vier von ihnen machen einen kleinen Schritt auf das Grabmal zu (**W309. W311. W324. W343**). Diejenige auf **W324** ist mit einem kleinen Kästchen oder etwas Ähnlichem beschäftigt, das sie auch in ihrer linken verhüllten Hand zu halten scheint. Die Trauernde auf **W321** hält in ihrem Arm ein Kleinkind. Sie und diejenigen auf **W324** und **W610** neigen ihren Kopf nach vorn. Bemerkenswert ist auch die Frau auf der Lekythos **W309**, denn sie kombiniert den bedeckten Hinterkopf mit der charakteristischen Trauergestik: sie führt ihre Rechte ans Gesicht¹⁵⁹. Die anderen hatten ihre Arme gesenkt bzw. vor dem Körper unter dem Mantel und waren offensichtlich nicht mit einer Handlung, wie dem Schmücken der Stele, beschäftigt, sondern eher unbeteiligt anwesend¹⁶⁰.

Weitere trauernde Frauen sind auch ausschließlich durch ihre Gestik charakterisiert. Dabei tragen sie konventionelle Bekleidung, wie sie allgemein von den Frauen der Besuchsbilder und der Szenen außerhalb der Grabkeramik bekannt ist, ihnen fehlt aber fast immer der Mantel¹⁶¹. Diese Gestaltungsweise begegnete bereits in den rotfigurigen Prothesis-Bildern der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. Ausschlaggebend ist wiederum das Berühren des Gesichtes (**W315**¹⁶², **W320***¹⁶³, **W335. W337. W344. W608. W611**)¹⁶⁴; dasselbe Motiv ist dargestellt, wenn die Frau ihren Hals bzw. den oberen Brustbereich berührt (**W301. W316**¹⁶⁵, **W347**¹⁶⁶, **W349**) und wenn sich die Hand mit den eingeschlagenen Fingern kurz vor dem Kinn befindet (**W609**). Verwendet wird hierfür kanonisch die Hand, die vom Betrachter abgewandt bzw. die dem Grabe näher ist; damit folgt diese Gestik dem Prinzip der Klagegestik. Der erhobene Arm liegt dabei eng am Körper an, und einige Figuren stützen ihn mit dem anderen, der quer über den Taillenberg gelegt wird, so daß wiederum die sog. Pudicitia-Haltung entsteht (**W301. W315. W320*. W344**). Ein Teil der Frauen hat den zweiten Arm aber auch gesenkt (**W335. W347. W349**), so daß die Trauernde mit dem Opferkorb besonders auffällt (**W337**)¹⁶⁷. Alle

¹⁵⁹ Diese Darstellung ist eine der spätesten überhaupt. Die rechte Hand der Frau ist ‚entspannt‘ dargestellt, sie ist als eine berührende zu interpretieren.

¹⁶⁰ Die Anzahl der Frauen und Männer, die in ihren Mantel gehüllt sind, ihren Kopf aber nicht bedecken, ist unüberschaubar. Vielfach sind in dieser Weise auch Knaben dargestellt. Einerseits hat man in ihnen oft die dargestellten Toten gesehen, andererseits kommen solche Figuren in den Sepulkralbildern ansonsten nicht vor. Da beide Geschlechter zudem sehr einheitlich unbeteiligt gestaltet sind, lassen sie sich für die Fragestellung nicht auswerten.

¹⁶¹ Er ist nur auf der späten Lekythos **W315** nachzuweisen.

¹⁶² Nach Benndorfs Zeichnung könnte sie zudem einen Gewandzipfel in ihrer rechten Hand halten.

¹⁶³ Die Hand dieser Frau ist nicht erhalten, doch ist aufgrund der Position des Armes und der Platzverhältnisse am wahrscheinlichsten eine Berührung zu rekonstruieren.

¹⁶⁴ Auf **W337** und **W608** berühren die Frauen den Stirnbereich, auf den anderen Lekythen Untergesicht bzw. Kinn.

¹⁶⁵ Bei dieser Frau ist der Hinterkopf nicht erhalten.

¹⁶⁶ Bei dieser Frau befindet sich die rechte Hand mit geringem Abstand neben der Schulter. Dieses Haltungsmotiv ist mit der charakteristischen Trauergestik zu verbinden, da die Frau in der Hand keinen Gewandzipfel gehalten hat.

¹⁶⁷ Nicht erhalten ist der zweite Arm auf **W316, W608, W609** und **W611**. Für letztere ist aufgrund des erhaltenen linken Oberarms, der am Körper anliegt, eine unterstützende Haltung anzunehmen.

diese trauernden Frauen stehen ruhig¹⁶⁸. Von ihnen hält nur eine ihren Kopf gerade (**W335**), die anderen neigen ihn nach vorn, so daß das Stützmotiv um so deutlicher wird; es scheint damit zu diesem Figurenmotiv zu gehören. Einige dieser trauernden Frauen tragen zudem kurzes Haar (**W320***. **W335**. **W349**. **W609**. **W611**), die anderen einen Haarknoten. Die Trauernde auf **W347** trägt offenbar Ohrschmuck.

Männerfiguren

In den Besuchsbildern sind stehende trauernde Männer verhältnismäßig häufig dargestellt (**W302-W304**. **W305***. **W306**. **W326**. **W328**. **W331-W334**. **W342**. **W348**. **W402**. **W404**. **W612**). Wie bei den Frauen gibt es auch bei ihnen ein Beispiel, in dem sich Anklänge an die ältesten Darstellungen der Trauernden finden (**W306**)¹⁶⁹. Dieser Bärtige ist vollständig in seinen Mantel gehüllt¹⁷⁰, sein Kopf ist dabei jedoch nicht bedeckt. Seine Rechte erhebt er verhüllt zum Gesicht, so daß sie sich etwa auf Kinnhöhe befindet. In der anderen hält er einen Kranz in Richtung Grabstele; damit ist er deutlich als Hinterbliebener charakterisiert. Er neigt leicht seinen Kopf, und er scheint auch etwas nach vorn gebeugt zu stehen¹⁷¹. Sein Mund ist ein wenig geöffnet. Zwei trauernde Männer, ein Jüngling und ein Greis, sind weitgehend in ihren Mantel gehüllt und bedecken damit auch ihren Kopf (**W334**. **W402**). Sie beugen sich nach vorn: der Jüngling, weil er sich auf seinen Stab stützt, der Greis aufgrund seines Alters und seiner Trauer; beide neigen dabei auch ihren Kopf. Der Jüngling legt offenbar auch seine Arme auf das Ende des Stabes, so daß er ohne charakteristische Gestik gezeichnet ist. Dagegen berührt der Greis auf **W402** sein Gesicht mit seiner Rechten und deckt es mit ihr großflächig ab, der Arm liegt dabei eng am Körper an¹⁷². In der gesenkten Linken hält er einen Stab mit waagrechttem Ende. Diese Art, das Gesicht in der rechten Hand zu bergen, begegnet auf den weißgrundigen Lekythen bei Männerfiguren noch zweimal, und bei beiden liegt die Hand sogar eng am Gesicht an (**W303**. **W304**); im ersten Beispiel ist nicht einmal mehr von den Augen etwas zu sehen. Beide sind zudem fast vollständig in ihren Mantel gehüllt, dieser ist sogar so weit nach oben gezogen, daß der Hals darunter verschwunden ist; die Gestaltung ihres Haares weist sie als ältere bzw. alte Männer aus. Diese Vermummung wiederholt sich auf vier weiteren Lekythenbildern (**W305***. **W326**. **W342**. **W348**)¹⁷³. Bei ihnen übernimmt der Mantel die Funktion der Hand, denn er wird sowohl im Nacken als auch vor dem Gesicht weit nach oben gezogen; beim letztgenannten ist die erhobene vermutlich rechte Hand unter

¹⁶⁸ Gelegentlich ist ein Bein entlastet nach vorn oder nach hinten gestellt; die Bein- und Fußhaltung der Frau auf **W344** wirkt dennoch wie ein kleiner Schritt.

¹⁶⁹ Vgl. hier aber auch den sitzenden Jüngling auf **W319**.

¹⁷⁰ Unter diesem trug er möglicherweise einen Chiton.

¹⁷¹ In diesem Fall hängt diese Körperhaltung nicht vom Aufstützen auf den Knotenstock ab.

¹⁷² Vgl. auch die beiden klagenden Männer bei der Prothese mit bedecktem Kopf (jeweils an 2a **W110**. **W113**).

dem Mantel zu erkennen¹⁷⁴. Zwei dieser Vermummten lassen sich als Greise, einer als Jüngling identifizieren (**W305. W342; W326**¹⁷⁵), die vierte Figur könnte ebenfalls ein Jüngling sein. Allerdings scheint der Mann mit eingeknickten Knien dazustehen, so daß hierdurch ebenfalls ein höheres Alter gekennzeichnet wäre; seinen Kopf neigt er jedenfalls nach vorn. Dagegen steht der Greis auf **W326** tatsächlich leicht nach vorn gebeugt. Die Trauer wird bei diesen Männerfiguren sehr subtil durch die Drapierung ihres Mantels ausgedrückt, der den gesamten Körper der Figuren bis auf die Füße und die Kalotte bedeckt. Das regelrechte Eintauchen des Kopfes in die Mantelfalten läßt sie verschlossen und abgeschieden wirken, sie scheinen sich verstecken zu wollen, denn die Gesichter versinken geradezu im Stoff. Dem entspricht die Ikonographie der Männer, die mit ihrer Rechten ihr Antlitz unsichtbar machen. Ihre Deutung als Hinterbliebene wird durch die jugendlichen Kombinationsfiguren gestützt, die, teilweise durch die geringere Größe dieser Jünglinge betont, die vielfach in den Besuchsbildern gezeigte Gegenüberstellung der Generationen verbildlichen; eine Interpretation der Vermummten auf **W326** und **W348** als Verstorbene ist jedoch nicht gänzlich auszuschließen, da ihre Gegenüber, eine Frau und ein Knabe, offensichtlich mit der Grabpflege beschäftigt sind. Allerdings sind diese Männerfiguren fast ausschließlich vom Achilleus-Maler in die Lekythenbilder gesetzt worden (**W303-W305. W342**), der Jüngling auf **W326** entstand unter seinem Einfluß; dasselbe wird für die Figur (nach der Art) des Vogel-Malers gelten (**W348**)¹⁷⁶.

Die weißgrundigen Besuchsszenen bilden auch trauernde Männer ab, die nur anhand der Gestik, nicht aber durch die Verhüllung ihres Körpers und ihres Kopfes als solche zu erkennen sind (**W302. W328. W331-W333. W404**). Dargestellt sind vor allem Jünglinge, aber auch ein Greis (**W331**). Dieser unterscheidet sich von den anderen durch seine Körperperspektive, denn er ist in Rückenansicht gezeigt, wie dies bereits bei dem trauernden Verhüllten im Prothesis-Bild **W114** der Fall war (Position 2a). Seine rechte Hand legt er flach an den rechten Stirnbereich und lehnt sich dabei auf seinen Stab; sein Mund ist leicht geöffnet. Aufgrund dieser Rückansicht wirkt seine Gestik nicht derart raumgreifend wie bei den klagenden Männern der Prothesis-Bilder¹⁷⁷, und der Interpretation als Klagegestik wirkt auch seine Körperhaltung entgegen. Den anderen fünf Trauernden ist gemeinsam, daß sie mit einer Hand ihr Kinn berühren bzw. stützen. Bei ihnen ist es die Rechte, der Ellenbogen wird auf **W332** von der linken Hand, die den Stab hält, gestützt. Ihr Erscheinungsbild unterscheidet sie

¹⁷³ Eine ähnliche Figur muß sich auch auf der Lekythos in Athen, Slg. Dinopoulos 7 befunden haben, 445-440 v.Chr., Achilleus-M., Oakley 1997, 150 Nr. 271 Taf. 140A.

¹⁷⁴ Dies könnte auch durch die konvexe Konturlinie bei dem Greis auf **W342** gemeint sein.

¹⁷⁵ Das Haar der männlichen Figur auf **W326** ist modern übermalt: CVA Cambridge (2) 60 zu Taf. 15,3, doch wird er als Jüngling bezeichnet: ebd.; Oakley 1997, 168 Nr. L 61.

¹⁷⁶ Kurtz 1975, 216 zu Taf. 39,4: Vogel-M.; ebd. Taf. 39,4 Bildunterschrift: Art des Vogel-M. - Völlig eingehüllte Personen wie auf der Lekythos in Leiden, Rijksmus. van Oudheden I 1934./11.9, Kavvadias 2000, Nr. 293 Taf. 183 stellen aufgrund ihres Sujets dagegen sehr wahrscheinlich die Verstorbene dar.

¹⁷⁷ Dazu s.o. B 2 b). Vgl. aber auch den Klagenden in Rückenansicht auf **W272**.

jedoch vollständig. Der Jüngling auf **W332** steht im Mantel auf seinen Stock gestützt und mit geneigtem Kopf am Grab¹⁷⁸, die anderen vier tragen Reisekleidung. Derjenige auf **W302** scheint mit gebeugten Knien an das Grabmal heranzutreten, während sich diejenigen auf **W333** und **W404**, zwei sehr späten Lekythen, entspannt auf ihre Speere stützen und die Beine übereinandergeschlagen bzw. hintereinander gestellt haben. Sehr ähnlich ist der Jüngling auf **W328** gestaltet, er stützt den erhobenen Arm jedoch auf sein hochgestelltes Knie. In diesen aufgestützten Reisenden wird man wohl die Verstorbenen erkennen können, denn zum einen scheinen sie das Geschehen am Grab aufmerksam zu beobachten (neigen also ihren Kopf nicht, sondern blicken geradeaus), zum anderen stehen auf der gegenüberliegenden Grabseite klagende Frauen¹⁷⁹.

f) Sitzende Trauernde

Im Gegensatz zu den Klagenden gibt es weder vorgebeugte noch kniende Trauernde, dafür aber wiederum Sitzende (**W307. W312-W314. W317-W319. W322. W323. W325. W329*. W330. W336. W338. W339*. W340. W341. W345. W346. W350. W351. W403**). Auf den mir bekannten Beispielen sind nur wenig mehr Frauen als Männer vertreten. Die parallele Verwendung der ikonographischen Merkmale trauernder Figuren läßt sich nur bei den weiblichen nachweisen: entweder dienen der Mantel und seine Drapierung oder die Gestik zur Charakterisierung dieses Gemütszustandes; eine Vermischung und damit Anklänge an die frühesten Darstellungen trauernder Figuren zeigt die Sitzende auf **W351**. Verhüllte sitzende trauernde Männer sind in den Besuchsbildern nicht zu finden.

Trauernde sitzen vor allem zentral vor dem Grabmal, manchmal auch auf dessen linker oder rechter Seite. Beiden Geschlechtern dienen verschiedene Sitzgelegenheiten: die Grabstufen (**W314. W329*. W330. W341. W350*; W319*. W340. W346**), Postamente (**W318. W325. W351**¹⁸⁰. **W403; W322. W323**) oder Felsen bzw. Bodenerhebungen (**W338*. W350; W312. W339***, vermutlich auch **W307**). Bei einer Frau findet sich außerdem ein Diphros (**W345**). Die Figuren, die im selben Grabbild mit den sitzenden Trauernden dargestellt wurden, entsprechen demselben Spektrum wie bei den stehenden Trauernden, und es gibt wiederum keine geschlechts- oder typusspezifische Kombinationsweise. Am häufigsten kümmern sich

¹⁷⁸ Seine Physiognomie mutet etwas merkwürdig an, sein Mund scheint geöffnet zu sein; beides ist möglicherweise ein Ergebnis von Überarbeitung bzw. Übermalung (vgl. die Bemerkung Kurtz 1975, 220 zu Taf. 46,1, daß dieses Gefäß durch die Zeit und die moderne Restaurierung litt).

¹⁷⁹ Die Gegenseite von **W328** zeigt eine Frau mit Opferkorb. Möglicherweise war auch der Bärtige auf dem Frgt. **W612** als Trauernder dargestellt. Seine Linke liegt auf dem Gewandbausch (unter dem sich vielleicht seine rechte Hand befindet) am oberen Ende seines Stabes. Seinen Kopf neigt er in diese Richtung, so daß er mit den Fingern seinen Mundbereich oder zumindest seinen Bart berührt. Rechts befand sich eine Figur mit nacktem Oberkörper.

¹⁸⁰ Oder die Grabstufen oder gar eine Art Altar, vgl. Langlotz 1968, 115.

auch hier Frauen um das Grab: sie bringen Opferkörbe (**W317. W318. W350. W351**¹⁸¹; **W322. W323. W336. W340. W346**) oder schmücken es mit Tänien (**W313. W338; W340 Mann**) oder Kränzen (**W341; -**); gelegentlich bringen sie Gefäße wie eine Lutrophore (**W325; -**) oder ein Schwert (**- ; W307**). Eine der anwesenden Frauen klagt (**W403; -**), eine ist nur mit sich selbst beschäftigt (**- ; W340**¹⁸²), und auf **W329*** hält eine Frau der Sitzenden ein Kleinkind entgegen, das nach ihr die Arme ausstreckt. In Verbindung mit den sitzenden Trauernden wurden auch stehende Männer verschiedenen Alters im Mantel, vor allem Jünglinge dargestellt (**W313. W330. W351; W319*. W322. W323**), gelegentlich tragen diese Reisebekleidung (**W318. W325. W403; W346**)¹⁸³.

Frauenfiguren

Zwei sitzende Frauen bedecken ihren Hinterkopf mit ihrem Mantel oder vielmehr einer Art Tuch (**W313. W318**). Dieses schmalere Stück Stoff fällt ihnen auf die Schultern und teilweise auf die Oberarme herab, spielt aber bei der Bekleidung selbst keine solche Rolle wie ein Mantel. Die Frau auf **W313** hatte beide Arme gesenkt, diejenige auf **W318** umfaßt mit beiden Händen ihr etwas höhergestelltes linkes Knie. Erstere hat ihren Kopf gesenkt, so daß sie augenscheinlich keine Notiz von den beiden anderen Anwesenden nimmt; daher ließe sich bei ihr an die Verstorbene denken. Die Sitzende auf **W318** blickt dagegen nach oben, ihre Augen scheinen die des vor ihr stehenden, auf seine Speere gestützten Jünglings zu treffen; bezüglich der Deutung scheinen sie daher zusammen zu gehören¹⁸⁴. Zwei Sitzende stützen ihren Kopf auf eine verhüllte Hand (**W317. W351**)¹⁸⁵. Ihren Kopf neigen sie dabei nach vorn, ihr Blick ist zu Boden gerichtet. Die Figur auf **W317** wird man sich ähnlich vorstellen können wie die Frau auf **W351**: diese sitzt mit verhülltem Arm, gewölbtem Rücken, ein Bein hochgestellt (möglicherweise überschlagen) und den rechten Arm quer über den Schoß gelegt. Vergleichbar ist hier die Sitzende auf **W338***, ihr Körper ist allerdings, bis auf den Kopf, von einem Mantel umschlungen. Daß es sich bei dieser Frau um die Verstorbene handelt, wird auch durch den Felsensitz nahegelegt.

¹⁸¹ Und eine kleine Kiste.

¹⁸² Sie stützt mit ihrer rechten Hand den linken Ellenbogen, mit der linken Hand zupft sie an ihrem Schleier, den sie sich auch über den Kopf gelegt hat. In der rechten Armbeuge hält sie einen Helm. Vgl. zu diesem Stützmotiv auch die Frau auf der Lekythos Berlin, Antikenslg. F2681, letztes V. 5. Jh. v.Chr., Triglyphen-M., Koch-Brinkmann 1999, Abb. 123. Ihre linke Hand befindet sich unter dem rechten Oberarm (Grabstele, Charon).

¹⁸³ Die erste Angabe bezieht sich jeweils auf sitzende trauernde Frauen; die zweite verweist auf die Beispiele mit sitzenden trauernden Männern.

¹⁸⁴ Vgl. zu Körperhaltung und Umfassen des Knies den sitzenden Jüngling auf einer Lekythos in Basel, Antikenmus. u. Slg. Ludwig Kä413, um 410 v.Chr., Gruppe R, CVA Basel (3) III J Taf. 53,1-3. Er könnte die Deutung der Frau als die Verstorbene unterstützen, denn seine Nacktheit weist ihn als Toten aus.

¹⁸⁵ Diese Lekythos ist derart fragmentiert, daß sich nicht sagen läßt, ob auch ihr Kopf bedeckt war. Im Hintergrund scheint eine Figur zu stehen (Mantelfalten über der Schulter?).

Am häufigsten stützen unverhüllte Frauen ihr Gesicht mit einer ihrer Hände, und zwar wiederum derjenigen, die vom Betrachter abgewandt ist (**W314. W325. W329*. W330. W341. W345. W350*. W403**)¹⁸⁶; fast alle setzen dabei den erhobenen Arm auf den anderen Unterarm, den sie quer über ihre Beine legen (**W325. W329. W330. W345**); bei derjenigen auf **W350*** befindet sich die unterstützende Hand unterhalb der Achsel¹⁸⁷. Mit dieser Armhaltung sind sie den stehenden trauernden Frauen vergleichbar, die mit der sog. Pudicitia-Haltung dargestellt sind. Die Sitzende auf der Lekythos **W403** führt auch ihre Linke zum Gesicht, die Finger berühren ihren Halsansatz. Die Trauernde auf **W341** hält in ihrer Rechten eine Lekythos. Alle diese Frauen tragen Chiton und Mantel¹⁸⁸. Das Haar der Trauernden auf **W314** hängt in offenen Strähnen herab¹⁸⁹, die anderen haben es hochgesteckt, bei zweien wird es sogar noch durch ein Band gehalten (**W325. W329**); das Haar der Frau auf **W330** scheint kurz zu sein. Die Beinhaltung variiert in Details: entweder ist ein Fuß etwas höher gesetzt, oder ein Bein wird über das andere geschlagen. Außergewöhnlich ist, daß diese sitzenden trauernden Frauen vielfach Schmuck tragen. Diese Eigenschaft unterscheidet sie von allen bisher betrachteten weißgrundigen Frauenfiguren. Dargestellt sind Armreifen (**W314. W341. W350***), Halsketten (**W314. W341**) und Ohringe (**W329*. W345**); je mehr Schmuckstücke dargestellt sind, desto jünger sind die Lekythenbilder. Vor allem dieses Detail weist die sitzenden trauernden Frauen der Sphäre der Verstorbenen zu, hinzu treten die zusammengesunkene Haltung mit dem krummen Rücken und dem gesenkten Blick¹⁹⁰. Bemerkenswert ist auch die Verwendung diese Frauenfigur durch verschiedene Maler während der gesamten Laufzeit der weißgrundigen Lekythen; dies bekräftigt die gleichbleibende Bedeutung dieses ikonographischen Schemas.

Männerfiguren

Unter den Sitzenden mit den Merkmalen trauernder Figuren befinden sich verhältnismäßig wenige Männer (**W307. W312. W319*. W322. W323. W336. W339*. W340. W346**). Es fällt auf, daß keiner dieser Sitzenden seinen Kopf bzw. Hinterkopf bedeckt hat. Dargestellt sind fast ausschließlich Jünglinge, nur auf der Lekythos **W312** ist ein Bärtiger wiedergegeben. Bekleidet sind die meisten mit einem Mantel, der ihnen um den Unterkörper und um die

¹⁸⁶ Die Frau auf **W325** tut dies mit der Hand, die dem Betrachter zugewandt ist. Vermutlich ist hier dem Maler aber ein Fehler unterlaufen, denn er hat zwei rechte Hände gemalt; vgl. auch CVA Brüssel (3) III J b 4 zu Taf. 5,7a-b.

¹⁸⁷ Vgl. dazu die stehende Trauernde auf **W315**.

¹⁸⁸ Auf **W314** und **W350** sind sie allerdings nicht mehr mit Sicherheit zu erkennen.

¹⁸⁹ Offenes Haar wird in den Sepulkral szenen selten dargestellt: **W221, W244, W253, W276** - nur zwei Lekythen sind einem Maler zugewiesen: **W253** Schilf-M., **W276** Thanatos-M. Bei den trauernden Frauen ist diejenige auf **W314** die einzige mir bekannte mit offenem Haar. Vgl. noch die Frau mit der Hydria auf der Lekythos Karlsruhe, Badisches Landesmus. B1528, um 420 v.Chr., Frauen-M., CVA Karlsruhe (1) Taf. 30,8-9.

¹⁹⁰ Vgl. auch die fehlende Reaktion der Frau gegenüber dem Kind, das die Hände nach ihr ausstreckt, auf **W329**. Vgl. dasselbe Motiv auf den Grabreliefs.

Beine geschlungen ist, der Oberkörper bleibt nackt¹⁹¹; die Jünglinge auf **W340** und **W307** tragen dazu einen Chiton. Fast alle diese Sitzenden berühren mit der vom Betrachter abgewandten Hand ihr Gesicht, vor allem das Untergesicht und die Kinnpartie, so daß durch den geneigten Kopf und den manchmal leicht nach vorn gelehnten Oberkörper das charakteristische Stützmotiv entsteht. Die andere Hand stützt sich entweder hinter dem Körper auf die Sitzfläche¹⁹², auf eine Lanze oder ist auf den Oberschenkeln abgelegt; der Bärtige hatte sie wohl gesenkt (**W312**). Zwei junge Männer sind mit einer anderen Gestik dargestellt (**W319***, **W339***). Ersterer erhebt seinen linken Arm unter dem Mantel und legt ihn über seinen Kopf, so daß sich die verhüllte Hand über seinem Hinterkopf befindet. Diese Geste bleibt vorerst ohne Parallele, denn die anderen Trauernden erheben ihre verhüllte Hand bis höchstens auf Augenhöhe; dennoch läßt sie sich mit dem Bedecken des Gesichtes parallelisieren, wie es die eingehüllten Männer auf **W303**, **W305**, **W326**, **W342** und **W348** besonders anschaulich vorführen¹⁹³. Seine Rechte hat der Jüngling auf **W319** auf seine Oberschenkel gelegt. Dies tut auch derjenige auf **W339***, mit seiner linken Hand bedeckt er seinen Stirnbereich. Mit der nach vorn gebeugten Haltung und dem tief geneigten Kopf entsteht eine in sich gekehrte Figur, die trotz der Gestik, die in dieser Weise von den Klagenden bekannt ist, zu den Trauernden zu rechnen ist. Nahezu alle diese Figuren neigen ihren Kopf nach vorn. Genau hierdurch werden sie, wie die sitzenden trauernden Frauen, von ihrer Umgebung abgeschnitten; der Jüngling, der sich nicht nach vorn neigt, scheint an den Umstehenden vorbeizublicken (**W340**). Diese Männerfiguren sitzen also unbeteiligt im Bild, selbst die Zuwendung durch andere Figuren, die sowohl ihnen als auch dem Grabmal gilt, scheint sie nicht zu interessieren. Dies läßt in diesen Figuren, zumindest in der Mehrzahl, eher die Toten als trauernde Hinterbliebene vermuten¹⁹⁴, zumal diese Merkmale die einzigen sind, die Figuren und Szenen untereinander verbinden; auch die Ikonographie dieser Männerfiguren wurde von verschiedenen Malern in Szene gesetzt, so daß sich in ihnen ebenfalls ein allgemeingültiges ikonographisches Schema fassen läßt. Hinweise auf eine gewisse soziale Einordnung lassen sich im Höchstfall den Kriegerfiguren ablesen (**W340**, indirekt ausgewiesen **W346**), so daß die Szenen selbst jede für sich zu interpretieren ist und Allgemeingültiges diesem Befund nicht abgelesen werden kann.

¹⁹¹ Damit ist die Manteldrapierung der männlichen Figuren mit derjenigen der sitzenden trauernden Frauen vergleichbar. Auch für den Bärtigen könnte dies gelten, doch ist die Oberfläche dieser Lekythos zu stark zerstört, als daß darüber eine Entscheidung zu treffen wäre.

¹⁹² Vgl. das typische Schema der wartenden Penelope, vgl. dazu im Rf., Kap. VI C 8 (bes. **W323**).

¹⁹³ Vgl. auch den Mann auf **W304**. - Zu diesen Männerfiguren s.o. bei den stehenden Trauernden.

¹⁹⁴ Zudem sind es meistens Jünglinge, in deren Umgebung teilweise bärtige, also ältere Männer dargestellt sind. Derjenige auf **W339** ist außerdem deutlich als Krieger gekennzeichnet, während sich derjenige auf **W346** wenigstens auf eine Lanze oder einen Speer stützt. - Vgl. den kleinen Vogel auf den Knien des Jünglings auf **W319**, eine Wachtel, auf die nach CVA Berlin (8) 45 zu Taf. 29 sein Blick gerichtet sei.

g) Fazit

Klagende und Trauernde wurden in zwei-, drei- und auch in vierfigurige Besuchsszenen eingliedert. Deren Anzahl übersteigt die der weißgründigen Prothesis-Darstellungen bei Weitem; sie sind überhaupt um ein Vielfaches häufiger überliefert. In den Bildern mit Klage- und Trauermotiven sind die meisten anderen Anwesenden mit der Grabpflege beschäftigt, es begegnet jedoch das gesamte Spektrum an Figuren, das auch in den anderen Szenen am Grab dargestellt wurde. Feste Bildpositionen gibt es für Klagende und Trauernde nicht, obwohl sich die Stehenden und Knienden tendenziell zu Seiten, die Sitzenden häufiger zentral vor den Grabmälern befinden; zudem gibt es keine Muster für ihren Bildkontext sowie keine bestimmte Anordnung oder feste Position für die anderen Anwesenden am Grab.

Klagende und trauernde Figuren sind ausschließlich Erwachsene. Sie entsprechen bezüglich Alterscharakterisierung, Kleidung, Körperperspektiven und teilweise auch der Frisur den zeitgenössischen Konventionen der Vasenmalerei. Diese Figurenmerkmale wurden im Bild variantenreich und ohne jede erkennbare Regel verwendet. In den Sepulkralbildern besonders markante Spezifika wie die Kurzhaarfrisur der Frauen, die auf nicht-sepulkralen Vasenbildern keine derartige Bedeutung erlangt, sind auch in den weißgründigen Szenen am Grab von großer Bedeutung. Dagegen sind Kennzeichen wie der geöffnete Mund und der angehobene Kopf auch bei den ausdrucksstarken weißgründigen Klagefiguren kaum zu finden, so daß hier die Verbildlichung von Lautäußerung ebenso eine Ausnahme bleibt.

Die Frauen bleiben bis auf eine oder zwei Ausnahmen (**W217**, **W229**, s. im Folg.) alterslos. Bei den Männern kommen vor allem Jünglinge und nach ihnen Greise zur Darstellung, Bärtige gibt es unter ihnen dagegen kaum; dies ist ein markanter Unterschied zu den zeitgleichen Aufbahrungsbildern. Trauernde und Klagende desselben Geschlechtes schließen sich in den weißgründigen Besuchsbildern aus. Es wurden auch nur selten Klagende und Trauernde beider Geschlechter miteinander in derselben Szene verbunden. Bei den klagenden Frauen ragen zwei Tatsachen heraus. Einerseits erweiterte man das Spektrum der Körperhaltungen im Vergleich zu den zeitgleichen Prothesis-Szenen, denn es werden neben den Stehenden Kniende, Vorgebeugte und Sitzende wiedergegeben; vor allem die Knienden intensivieren den Eindruck der Klage um die Verstorbenen. Andererseits verwendete man nun vielfach Gesten, die einen Bezug zum Grab herstellen: die Frauen strecken ihre Hände danach aus oder berühren es sogar (Gesten A, B); daneben spielt das Schlagen des Kopfes weiterhin eine große Rolle (D). Derselbe Sachverhalt ließ sich bei den Frauenfiguren in den weißgründigen Prothesis-Bildern nachweisen, so daß man für alle weißgründigen Sepulkralbilder den Hang zu raumgreifenden Gesten erkennen kann. Dargestellt werden aber ebenso das Raufen des Haares (E) und die geschlossene Hand über dem Ohr (F). Neu ist, daß einige Frauen eine Hand vor ihre Brust führen, eine Geste, die sehr wahrscheinlich als das Schlagen der Brust zu

deuten ist (H). Auffällig ist schließlich das massive Auftreten klagender Frauen mit Gegenständen aus dem Totenkult, wie es ähnlich in den Aufbahrungsszenen der Fall war¹⁹⁵.

Bei den klagenden Männern finden sich dieselben Motive wie bei der Aufbahrung, hinzu tritt bei ihnen das Sitzen, das lediglich im Spätgeometrischen, und dort mit einigen Abstrichen, für sie festgehalten werden konnte¹⁹⁶. Auch die Klagegestik ist dieselbe: die Männer schlagen sich mit der Rechten den Kopf (D), während die Linke unter dem Mantel gesenkt ist oder auf dem Stab oder Stock ruht. Neu sind allerdings die klagenden Jünglinge in der Kleidung der Jäger (**W252**) bzw. in Waffen (**W231**), die ansonsten ohne diese Gestik am Grab anwesend sind. In den flüchtig-routinierten Besuchsbildern der späten Lekythenmaler, wie des Triglyphen- und des Schilf-Malers, fallen die ungenauen Positionen der Hände sowie deren ‚entspannte‘ Darstellungsweise auf. Gelegentlich entsteht hierdurch der Eindruck, als hätten diese Maler den Sinn dieser Gesten nicht mehr gekannt, vor allem da die Figuren mit derselben Handhaltung, die oft als Klagegeste zu interpretieren sind, Tänen halten oder an ihrem Mantel oder Gewand zupfen und somit einen ganz anderen Inhalt haben.

In manchen sitzenden Klagenden beiderlei Geschlechtes wurde wahrscheinlich der Verstorbene dargestellt, bei den sitzenden Trauernden ist das vermutlich sogar durchgehend der Fall. Sitzende und stehende trauernde Frauen sind durch zwei Merkmalsgruppen, die sich nur selten überschneiden, als Trauernde charakterisiert. Sie bedecken ihren Kopf und hüllen sich gelegentlich in ihren Mantel¹⁹⁷, oder sie stützen ihr Gesicht mit einer Hand, wobei die andere zur Stabilisierung dieses erhobenen Armes dienen kann (sog. Pudicitia-Haltung); bei den Sitzenden helfen hierzu auch die Oberschenkel. Bei den sitzenden trauernden Männern ist das Stützen des Kopfes die einzige Darstellungsweise. Zu den Kennzeichen aller sitzenden Trauernden gehören die zusammengesunkene Haltung und der nach vorn geneigte Kopf. Damit sind sie von ihrer Umgebung separiert, sie beteiligen sich nicht am Geschehen am und um das Grab. Dieselbe Funktion erfüllt das gelegentlich verdeckte Gesicht, das die jeweilige Figur von ihrer Umgebung abschirmt. Bei den sitzenden trauernden Frauen fallen außerdem die fehlende Kurzhaarfrisur und die Ausstattung mit Schmuck auf, letztere ist in diesem Ausmaß bei den anderen und auch den älteren Figuren nicht nachzuweisen¹⁹⁸. Nach der

¹⁹⁵ Vgl. hierzu die rf. Prothesis-Darstellungen der 2. H. des 5. Jhs. v.Chr., Kap. VI.

¹⁹⁶ Vgl. dazu Kap. III.

¹⁹⁷ Frauen und Männer, die nur ihren Körper einschließlich der Arme, nicht jedoch ihren Kopf verhüllt haben, stellen die Verstorbenen dar (**W209. W273**). Auch in den Besuchsbildern ohne Klagende und Trauernde handelt es sich jeweils um eine Figur pro Bild. In dieser Weise sind vor allem Jünglinge, selten Knaben, Bärtige und Frauen dargestellt. Sie neigen nur gelegentlich ihren Kopf. Ihr Vorhandensein in Lekythenbildern anderer Thematik kann diese Deutung bestätigen, z.B. die Lekythen mit der Begegnung mit Charon: New York, MMA 09.221.44, M. von München 2335, Felten 1971, 95 Abb. 3; Kurtz 1975, Taf. 42,1; Robertson 1992, 205 Abb. 216 (Frau); Paris, Louvre N3449/L66, um 430 v.Chr., Sabouloff-M., Oakley 2004, 119 Abb. 73-74; Kavvadias 2000, Nr. 206 Taf. 140 (Mann).

¹⁹⁸ Möglicherweise hat sich diese ungewöhnliche Ausstattung auch in der Gewandgestaltung niedergeschlagen - vgl. deren Reste in den Mantelsäumen der Frau auf **W341** (Farbabb.). Abgesetzte Mantelborten auch bei der Frau auf **W325**.

Gesamtgestaltung der Figuren, die in ihrer Ikonographie also einheitlicher sind als die anderen, sowie ihrer Einbindung in den jeweiligen Szenenkontext ist die Deutung dieser Sitzenden eine andere: in ihnen müssen die Verstorbenen verbildlicht sein. Bemerkenswert ist dies um so mehr, da diese Trauernden von verschiedenen Malern ins Bild gesetzt wurden und somit ihre Ikonographie festgelegt ist.

Zwei Besonderheiten sind zu erkennen. Ein eigenes Trauermotiv bilden die stehenden Männerfiguren des Achilleus-Malers, die regelrecht in ihrem Mantel versinken. Manche bedecken dabei ihr Gesicht mit der rechten Hand, andere verwenden hierzu ihren Mantel¹⁹⁹. Dargestellt sind auf diese Weise Jünglinge und Greise. Andere Maler wiederholen ebenfalls gelegentlich eine Figur in mehreren ihrer Bilder, so daß sich Vorlieben erkennen lassen; manchmal sind so die Besuchsbilder auch mit den Prothesis-Szenen desselben Malers verbunden. Solche Übereinstimmungen gibt es sogar maler- und werkstattübergreifend. Die zweite Besonderheit ist die kniend klagende Greisin auf **W217***. Physiognomie, Haargestaltung und Proportionen weisen sie als alte Frau, Körperbilder als Thrakerin aus. Aus dem Zusammenwirken dieser beiden Kriterien ergibt sich die Deutung als Amme, die durch die Anwesenheit der geschmückten Frau auf der anderen Seite des Grabhügels, den übrigens eine Lutrophore krönt, unterstützt wird²⁰⁰. Da im Schwarz- und Rotfigurigen Ammendarstellungen nur innerhalb der Prothesis-Szenen zu identifizieren waren, scheint dieses Besuchsbild zu belegen, daß sie auch am Grab um ihren Verlust klagen konnten, auch wenn der konkrete Zeitpunkt dafür nicht zu bestimmen ist²⁰¹. Bemerkenswert ist allerdings die einzigartige Qualität dieser Darstellung des Phiale-Malers, die sich bei den mir bekannten Lekythen mit dem Besuch am Grab nicht wiederholt. Dennoch könnte man auch die anderen knienden Frauen, die am Grabmal klagen, für Ammenfiguren halten, denn von den etwa 35 Figuren tragen nur drei einen Mantel, der entweder ihre erhobene Hand bedeckt oder um ihren Unterkörper geschlungen ist; derart einheitliche Kleidung findet sich bei anderen Figurengruppen nicht. Kniende klagende Männer wurden nicht dargestellt. Zudem sind alle diese Frauen mit ähnlichen ausladenden und hierdurch heftig wirkenden Gesten versehen worden, so daß in Verbindung mit der Körperhaltung die Klage besonders ausdrucksvoll und scheinbar ausnehmend gefühlsbetont geschildert wird. Allerdings trägt nur etwa die Hälfte auch kurzes Haar, das sowohl zum Verlust eines Menschen (vgl. die Prothesis-Szenen) als auch zu den Figuren, die in den älteren Aufbahrungsbildern als Ammen gedeutet wurden, gehört. In diesem Zusammenhang scheint die Kniende auf **W406*** interessant: ihr Haar ist sehr kurz und liegt wie eine Kappe am Kopf an. Es könnte sich um die Verbildlichungen eines

¹⁹⁹ Vgl. dazu den sitzenden verhüllten Achilleus: s.u. C 4 und im Rf., Kap. VI C 7.

²⁰⁰ Zu den Ammen s. ausführlicher im Sf., Kap. V, sowie im Rf., Kap. VI. Die Lutrophore auf dem Tympos hat die Form einer Hydria; zu den Gefäßformen für tote Frauen und Männer vgl. Boardman 1988.

²⁰¹ Vgl. zum Besuch am Grab die Schriftquellen, Kap. II.

geschorenen Kopfes handeln, der mit dem intensiven Ausdruck ihrer Klage eine einzigartige Verbindung eingeht: sie beugt sich nach vorn und berührt mit beiden Händen die Stelenstufen. Physiognomische Details wurden noch bei einer weiteren klagenden Frau dargestellt, sie ist das einzige Beispiel einer zum Grab herabgebeugten Figur (W229*). Ihre Haltung könnte sowohl mit ihrem Alter als auch mit ihrem Status als Dienerin verbunden werden, denn Frauen mit negroiden Gesichtszügen, die Körbe und andere Gegenstände ans Grab bringen²⁰², sind aus den Besuchsbildern gut bekannt; in einer Szene wurde eine von ihnen mit einer vollständig verhüllten Trauernden verbunden.

Insgesamt gewinnt also die Körpersprache weiter an Bedeutung²⁰³, so daß jetzt die Wirkung der klagenden und trauernden Figuren auf den Betrachter intensiver ist. Dem trägt auch der Umstand Rechnung, daß diese beiden Motive im Bild quasi nie kombiniert werden. Aufgrund der fehlenden Grabkontexte dieser Lekythen läßt sich nicht sagen, ob Bilder mit Trauernden und Klagenden im selben Grab gefunden wurden; dann wäre auch ein direkter Vergleich der Figuren möglich. Der Grabbesuch selbst konnte jedenfalls zu verschiedenen Anlässen erfolgen²⁰⁴, so daß allein aufgrund der Szenen ein späterer Zeitpunkt als die Bestattung selbst gemeint sein wird, vor allem da in vielen Darstellungen auch die Verstorbenen zu finden sind. Die Lekythenmaler achteten aber durchgehend auf die Sichtbarkeit der Gesten und der Köpfe der Figuren, so daß jetzt nicht nur bei den klagenden und trauernden Frauen, sondern auch bei den sitzenden trauernden Männern die jeweils verwendeten Arme wechseln. Stehen die Männer, oder klagen sie im Sitzen, liegt wieder die feste Verbindung mit dem Körperseiten zugrunde: nur der rechte Arm und die rechte Hand gestikulieren, die Linke ist unbeteiligt. Die Maler der Besuchsbilder waren zudem weder einer kanonischen Figurenzahl noch festen Gestaltungsvorschriften verpflichtet. Vielmehr verwendeten sie die Klagenden und Trauernden, sofern sie als Hinterbliebene zu deuten sind, als Bereicherung der Szenen. Dagegen lassen sich die sitzenden Trauernden mit der charakteristischen Gestik als *eine* Ausprägung der Ikonographie für Verstorbene erfassen; der weit größere Teil der dargestellten Toten weist dieses Merkmal nicht auf.

4. Begegnung mit Charon

Ein bedeutendes Sepulkralthema auf den weißgrundigen Lekythen ist die Entrückung der Verstorbenen durch Charon. Besonders häufig finden sich diese Szenen im letzten Viertel des 5. Jhs. v.Chr. In einigen wenigen von ihnen verwendete man die Ikonographie Klagender und Trauernder, es handelt sich bei ihnen jedoch nur um Frauenfiguren. Aus dem Bildkontext

²⁰² Die Körbe tragen sie auf ihrem Kopf; solche Frauenfiguren sind allerdings auch nicht immer physiognomisch gekennzeichnet (z.B. W226).

²⁰³ Vgl. schon bei den Trauernden der rf. Besuchsbilder, Kap. VI B 5.

²⁰⁴ Vgl. dazu die Schriftquellen, Kap. II.

ergibt sich, daß sie in nahezu jedem Fall als die Verstorbenen zu deuten sind (**W501-W506***. Ausnahme **W235**²⁰⁵). Charon ist immer *in* seinem Nachen zugegen, während Hermes ihm nur manchmal die Toten zuführt²⁰⁶. Gelegentlich ist eine vierte Figur dargestellt, die Gegenstände aus dem Totenkult in ihren Händel hält. Eine klagende Begleiterin befindet sich auf der Lekythos **W235**. Mit der Rechten schlägt sie ihren Kopf (Geste D), in der Linken trägt sie einen Opferkorb. Sie ist die einzige mir bekannte Figur, die in einem Bild mit Charon eine Hinterbliebene darstellt, welche ihrem Schmerz Ausdruck verleiht. Ein Anklang an klagende Frauen läßt sich in der Stehenden auf der Lekythos **W502** fassen, denn sie führt ihre Linke ebenfalls zum Kopf (D). Ob ihr Haar dabei kurz geschnitten ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, denn die Lekythos ist eine der spätesten vom Ende des 5. Jhs. v.Chr. Neben dieser hat der Schilf-Maler in seiner routinierten, aber flüchtigen Malweise noch eine sehr ähnliche Frauenfigur in ein Charonbild gesetzt²⁰⁷. Wie bereits auf seinen Lekythen mit dem Besuch am Grab, hält auch diese Frau einen Gegenstand in der Hand, der in der Forschung als ‚Täfelchen‘, engl. tablet, bezeichnet wird. Aus diesem Grund wäre es möglich, daß die späten Lekythenmaler die Klagegestik nicht mehr verstanden oder absichtlich uminterpretierten. Bei den restlichen Figuren handelt es sich um verstorbene Frauen, die mit der Trauerikonographie, wie sie auf den bisher untersuchten weißgrundigen Sepulkralbildern vor allem für die Hinterbliebenen verwendet wurde, dargestellt sind. Drei von ihnen verhüllen ihren Kopf mit ihrem Mantel, als sie, teilweise von Hermes geführt, Charon gegenüber treten (**W501. W503. W504**)²⁰⁸. Ihre Hände in den Mantel gehüllt hat die Frau auf **W506***, ihre Linke erhebt sie dabei halb und neigt den Kopf weit nach vorn. Auch ihr Haar könnte, wie das der Frau auf **W502**, als hochgesteckt aufzufassen sein. Schließlich stellte der Maler von München 2335 auch eine sitzende Verstorbene dar (**W505**). Sie befindet sich bereits in Charons Nachen. Sie hat sich ihren Mantel um die Schultern gelegt und stützt ihren rechten Arm auf die Oberschenkel und ihren weit nach vorn geneigten Kopf auf die Hand²⁰⁹. Diese Szenen des Totengeleits nutzen also ebenfalls die allgemeine Klage- und vor allem die Trauerikonographie, um Hinterbliebene und vor allem Verstorbene ins Bild zu setzen. Aufgrund von Komposition und Inhalt dieser Darstellungen sind hier die Figuren ohne Schwierigkeiten zu interpretieren. Dagegen war den Malern nicht daran gelegen, durch begleitende Figuren Familienbeziehungen oder andere soziale Verhältnisse abzubilden, auch

²⁰⁵ Hier mit einem Grabmal in der Mitte.

²⁰⁶ Zu Hermes Psychopompos vgl. P. Zanker, Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei (1965) 104ff.

²⁰⁷ Athen, NM 1759, um 420/410 v.Chr., Schilf-M., CVA Athen (1) Taf. 15,8.

²⁰⁸ Ein Beispiel zeigt eine solche Verhüllte hinter einem Mädchen, das sich dem Nachen Charons nähert: Boston, MFA 6545, Fairbanks 1907, Taf. 7.

²⁰⁹ Vermutlich hat sie ihren linken Arm unter dem Mantel vor ihren Körper gelegt, so daß die Hand den rechten Ellenbogen abstützt.

die anderen Charonbilder verzichten darauf²¹⁰. Die betrachteten Vasenbilder belegen damit, daß die Darstellungsweise von Trauernden und Klagenden in der 2. Hälfte des 5. Jhs. ambivalent verwendet wurde.

C) Vergleich mit Figuren in nicht-sepulkralen Bildern

Im Weißgrundigen können den Klagenden und Trauernden auf der Grabkeramik nur wenige Figuren aus nicht-sepulkralen Szenen derselben Maltechnik gegenübergestellt werden. Zudem handelt es sich um Einzelbeispiele sowohl thematisch als auch im Werk der Vasenmaler²¹¹, so daß kaum weiterreichende Schlüsse zu ziehen sind. Neben der bisher einzigen bekannten mythologischen Aufbahrungsszene beinhalten Szenen der Entrückung einer Toten, der Rückeroberung Helenas (?), des grollenden Achilleus und der Befreiung der Andromeda Motivparallelen, die auch aufgrund des Bildinhaltes als Umsetzung von Klage und Trauer zu interpretieren sind. Themenbereiche wie im Schwarz- oder Rotfigurigen, die vor allem mit großen Mengen an Tötungsszenen, Zweikampfbildern und Abschiedsszenen aufwarteten, finden sich mit Ausnahme der Achilleus-Darstellungen nicht mehr. Das Spektrum der Gefäßformen, auf die sie gezeichnet wurden, ist jedoch mit dem der älteren nicht-sepulkralen Vergleichsbeispiele vergleichbar, im Weißgrundigen handelt es sich aber sowohl um Grab- als auch um Symposionsgefäße. Trotz des variierenden Inhalts gibt es damit auch jetzt formenübergreifende ikonographische Verbindungen. Bei Klagenden und Trauernden handelt es sich vor allem um Hauptfiguren, sie lassen sich aber auch unter den Nebenfiguren der jeweiligen Szenen finden. Beide führen die Stimmung des Geschehens bildlich vor Augen. In fünf dieser sechs Vasenbilder können die Figuren aufgrund von Inschriften bzw. ihrer markanten Ikonographie benannt werden. Es handelt sich bei diesen Vergleichen ausschließlich um männliche Figuren, und mit Hilfe von Ikonographie und Typologie wird die enge ikonographische Verbindung zwischen ihnen und den Sepulkralbildern deutlich. Hieraus läßt sich, wie in den früheren Stilepochen, ein zeittypisches Figurenrepertoire erkennen, das zum Ausdruck der Aspekte ‚Klage‘ und ‚Trauer‘ verwendet wurde, das aber vor allem bei letzterer weit über diesen Rahmen hinausweist und sich als ein ikonographisches Konzept erweist, das in der 2. Hälfte des 5. Jhs. die Vasenbilder richtiggehend durchdringt. Dies belegt nicht nur die große Menge der Darstellungen, sondern auch die Verwendung durch verschiedene Vasenmaler und Malerwerkstätten in unterschiedlichsten Bildthemen.

²¹⁰ Vgl. z.B. Paris, Louvre N3449, um 440 v.Chr., Sabouroff-M.

²¹¹ Die Maler dieser im Folg. zu besprechenden Gefäße haben auch in rf. Technik nichts Vergleichbares dargestellt.

1. Achilleus an Patroklos‘ Bahre

Die bisher einzige, anhand der Beischriften eindeutig als mythologische Prothesis identifizierbare Aufbahrungsdarstellung befindet sich auf einer Bauchlekythos in New York (**Abb. 30**)²¹². Im mittleren, weißgrundigen Fries befindet sich die Szene weit links nahe dem Henkel. Auf einer Kline mit gedrechselten Beinen, wie sie auch in den Prothesis-Bildern vorkommt, ruht der tote Patroklos wie die anderen Aufgebahrten mit den Füßen nach links gerichtet auf einem Kissen, und er ist ebenfalls bis auf den Kopf zugedeckt. Hiermit erschöpfen sich die ikonographischen Parallelen zu den Sepulkralbildern. Zwei Säulen rahmen diesen Friesabschnitt; das Kopfende der Bahre überschneidet die rechte, dagegen wird das Fußende vom Schaft der linken verdeckt. Patroklos trägt eine Binde im Haar, ein Merkmal, daß sich bei keinem anderen ausgestellten Toten wiederfindet²¹³. Die einzige anwesende Person ist Achilleus, der wie der Tote durch eine Namensbeischrift benannt ist. Er sitzt auf einem Klismos im Vordergrund der Bahre; in den Prothesis-Szenen waren sitzende Figuren nicht dargestellt²¹⁴. Achilleus sitzt mit gekrümmtem Rücken und nach vorn geneigtem Kopf neben der Kline, das rechte Bein hat er über das linke geschlagen, beide Hände ruhen, ebenfalls die rechte über die linke gelegt, auf seinem rechten Oberschenkel.

Außer bei seiner Sitzgelegenheit²¹⁵ und in der Gestik²¹⁶ ist er damit den sitzenden trauernden Figuren der Besuchsbilder ikonographisch direkt vergleichbar; auch seine Körpersprache macht klar, daß er in sich selbst gekehrt dasitzt, vor allem da keine weiteren Figuren die Bahre flankieren. Eine direkte Parallele zwischen diesem überlebenden engen Freund des Aufgebahrten und den am Grabmal sitzenden Trauernden läßt sich jedoch nicht ziehen, da deren Ikonographie und Einbindung in die Szenen eine Interpretation als Verstorbene nahelegt. Möchte man jedoch den trauernden Figuren, die auf den Treppenstufen sitzen, eine gewisse Ambivalenz in ihrer Bedeutung zuerkennen, mag man in ihnen nicht nur Verwandte, sondern auch enge Freunde des oder der Verstorbenen erkennen. Dennoch ergibt sich ein festes Figurenschema für sitzende Trauernde, das auch für mythologische Darstellungen herangezogen wurde. Die allgemeine Präsenz dieses Motivs belegt auch, daß der Eretria-Maler keine Grabbilder damit gestaltete. Über die stehenden Trauernden, die sowohl in den

²¹² New York, MMA 31.11.13, 420-415 v.Chr., Eretria-M., Lezzi-Hafter 1988, Kat. 239 Taf. 150-155. bes. 150c.b.

²¹³ Eine Binde im Haar tragen nur die beiden Figuren auf den Lekythenfrgten. **W609**. Vgl. oben B 2 a) zum Schmuck der Aufgebahrten.

²¹⁴ Ebenso auch nicht in den Rf. Zu den sf. vgl. Kap. V, keine von ihnen benutzte jedoch einen Klismos.

²¹⁵ Nur eine sitzende Figur benutzt einen Stuhl: die trauernde Frau am Grab auf **W345** sitzt auf einem Diphros.

²¹⁶ Am nächsten kommt ihm darin die Trauernde, die mit beiden Händen ihr linkes Knie umschließt. Das Bein hat sie etwas höhergestellt. Vgl. den sitzenden nackten Jüngling auf der Lekythos Basel, Antikenmus. u. Slg. Ludwig Kä413, um 410 v.Chr., Gruppe R, CVA Basel (3) III J Taf. 53,1-3. Vgl. zum Auflegen der Hände auf den Oberschenkel auch den sitzenden Jüngling vor der Stele auf der wgr. Lutrophore Paris, Louvre CA4194, 430/420 v.Chr., L. Kahil, Lutrophore à fond blanc au musée du Louvre, in: Gestalt und Geschichte, FS K. Schefold (1967) Taf. 52,1.

weißgrundigen als auch in den früheren Prothesis-Szenen dargestellt wurden, läßt sich allerdings keine Bogen spannen, denn einerseits sind sie in den Bestattungsablauf eingebunden, andererseits gibt es unter ihnen keine Regelmäßigkeiten, die ihre Ikonographie²¹⁷ oder ihre Bildposition betreffen (Frauen 2a **W102**. 3a **W110**; Männer 2a **W114**²¹⁸. vgl. auch die Männer mit verhülltem Kopf und Körper, aber mit Klagegestik: 2a **W110**. **W113**). Achilleus' Position an der Bahre entspricht der Bildstelle vor dem Gesicht des Toten (1a). Sie wurde in allen Sepulkral Szenen besetzt, und von hier aus wurde ein direkter Kontakt zum Toten hergestellt: die Frauen berühren ihn am Kopf (**W101**. **W105**)²¹⁹, so daß man geneigt ist, an dieser Position Personen zu vermuten, die ein enges Verhältnis zum Toten haben, auch wenn es sich um ein obligatorisches Ereignis im Bestattungsablauf handelt²²⁰.

2. Auch Thanatos klagt

Ebenfalls eine einzigartige Darstellung befindet sich auf einer Lekythos in Athen (**Abb. 31**)²²¹. Hypnos und Thanatos entrücken vor einer Stele eine tote Frau - ein Motiv, das häufig in der Lekythen-Ikonographie vertreten ist. Das Außergewöhnliche daran ist, daß sich Thanatos, der sich auf der linken Bildseite herabbeugt und die Oberschenkel der Toten umfaßt²²², seine Rechte an den Kopf gelegt hat. Er klagt damit in derselben Weise wie die Männer der anderen weißgrundigen Sepulkralbilder (Geste D). Hinweise auf eine persönliche Verbindung zwischen Thanatos und dieser Verstorbenen gibt es nicht; wie diese emotionale Nähe eines Gottes zu einer Sterblichen zu deuten ist, muß daher offen bleiben.

3. Ein klagender Priamos?

Bisher noch nicht abschließend gedeutet ist die umlaufende Szene auf einer weißgrundigen Pyxis in Basel²²³. Wiedergegeben sind insgesamt sechs Figuren. Von ihnen bewegen sich fünf mit großen Schritten nach rechts, wo sie eine stehende männliche Figur mit langem Bart und Haupthaar zu erwarten scheint. Der Körper dieses Mannes ist frontal gezeigt, sein Mantel läßt einen Teil des Oberkörpers frei. Der Bärtige blickt nach links, von woher die anderen Figuren auf ihn zukommen. In der gesenkten Linken hält er einen Stock vor seinem Körper, welcher

²¹⁷ Vor allem fehlt ihnen fehlt ihnen ein derartiges In-Sich-Zurückgezogen-Sein.

²¹⁸ Vgl. zur Gestalt dieses Mannes auch denjenigen auf einer Nolan. A in Dresden, Staatl. Kunstslgen., Skulpturenslg. 315, Oakley 1997, Taf. 22A-B. Dargestellt ist hier vermutlich eine Abschiedsszene, denn dem älteren Mann steht ein Jüngling in Reisekleidung mit zwei Speeren gegenüber.

²¹⁹ Ansonsten geschah dies nur noch von 2a aus: **W105** (Mann), **W106** (Frau).

²²⁰ Vgl. dazu die beiden sf. Pinakes, auf denen die Figur an dieser Position 1a durch die Beischrift als Mutter bezeichnet ist: **S605**, **S619**.

²²¹ Athen, NM 1928, um 420 v.Chr., Quadrat-M., CVA Athen (1) III J d Taf. 11,8. 14,1.

²²² Wahrscheinlich gehören die Finger unter dem Gesäß der Toten zu dieser Hand, obwohl zwischen dem Arm und dem Körper der Toten ein freier Raum entsteht.

²²³ Basel, Antikenmus. u. Slg. Ludwig Kä431, um 460/450 v.Chr., Umkreis Penthesileia-M., Antike Kunstwerke, Aukt. V, Ars Antiqua AG Luzern, 7.11. 1964 Nr. 134 Taf. 37; CVA Basel (3) Taf. 56.

am oberen Ende gebogen ist. Mit der Rechten berührt er seinen Kopf und entspricht damit der Ikonographie der klagenden Männer in den Sepulkraldarstellungen. Der lange Bart macht ein fortgeschrittenes Alter deutlich, und es liegt nahe, den Mann in eine familiäre Beziehung zum ankommenden Paar²²⁴ zu setzen. Der nackte jugendliche Krieger verweist die Szene in den mythischen Bereich, so daß als Deutung des Bärtigen Priamos oder ein anderer führender Trojaner vorgeschlagen wurde²²⁵. Es ist jedenfalls anzunehmen, daß er in einer gewissen väterlichen Beziehung zu dem Jüngling oder dessen Frau steht, und seine Gestik gibt dem Pyxisbild eine tragische Grundstimmung²²⁶, denn die älteren Mythenbilder mit der Verfolgung und dem Raub von Frauen entsprechen dem auf der Pyxis kompositionell. Ob der Klagende tatsächlich das Ziel der Dahineilenden ist, muß jedoch dahingestellt bleiben.

4. Der grollende Achilleus

Wie auf der rotfigurigen Keramik²²⁷ ist auch auf zwei weißgrundigen, jedoch vergleichsweise kleinen Gefäßen der vermummte sitzende Achilleus abgebildet. Auf einem Aryballos in Berlin sitzt er zwischen den Teilnehmern der Gesandtschaft²²⁸, während er auf einer Lekythos, die sich ehemals in Stuttgart im Kunsthandel befand, allein dargestellt ist (**Abb. 32**)²²⁹; hier hängen nur die für diese Szene kanonischen Waffen am oberen Bildrand. In beiden Szenen ist Achilleus vollständig in seinen Mantel gehüllt, auf der Lekythos versinkt sogar sein Kinn in den Mantelfalten; dieses Motiv begegnete bei den stehenden trauernden Männerfiguren des Achilleus-Malers²³⁰. Beide Figuren sitzen in sich zusammengesunken und mit geneigtem Kopf auf ihrem Diphros, auf der Lekythos beugt sich Achilleus dazu auch noch nach vorn. Den linken Arm legen sie unter dem Mantel vor den Körper, und auf dem Aryballos bedeckt Achilleus sein Gesicht zusätzlich mit seiner rechten Hand.

Diese beiden Darstellungen des grollenden Achilleus finden in den weißgrundigen Sepulkralbildern keine Entsprechung, denn dort läßt sich keine derart verhüllte und zusammengesunkene Männerfigur nachweisen; lediglich eine der sitzenden trauernden Frauen ist ähnlich in ihren Mantel gehüllt (**W338**)²³¹. Es handelt sich also um ein eigenständiges

²²⁴ Dies wird aus der Geste des Jünglings (Umgreifen des Handgelenks der Frau) und dem verhüllten Kopf der Frau deutlich.

²²⁵ *Ars Antiqua a.O.*; CVA Basel (3) 83f. zu Taf. 56. Die Darstellung der Pyxis unterscheidet sich jedoch von den bekannten Bildern der Sage, so daß eine sichere Deutung nicht möglich ist (*Ars Antiqua a.O.*). Vgl. L. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés* (1955).

²²⁶ In *Ars Antiqua a.O.* wird als Deutung z.B. auch das Erstaunen des Priamos beim Anblick Helenas in Erwägung gezogen.

²²⁷ Dazu s.o. Kap. VI C 7.

²²⁸ E. Pottier, *Le dessin chez les grecs d'après les vases peints* (1926) Taf. 6,23.

²²⁹ Ehem. Stuttgart, Kunsthandel, um 480 v.Chr., Diosphos-M./DL-Klasse, MuM, Antiken, Alt-Amerika, Aukt. II, 28.-29.5. 1956, H.H. Kricheldorf, Stuttgart, 53 Nr. 1273 Taf. 26.

²³⁰ Zu diesen Besuchsbildern s.o. B 3 e).

²³¹ Dagegen scheint sie in anderen Vasendarstellungen aufgegriffen worden zu sein, vgl. z.B. Tarent, NM 4553, um 470 v.Chr., Syriskos-M., Wehgartner 1983, 135 Nr. 2 Taf. 44,3-4 (wgr. Aryballos). In einer m.W. bisher

Figurenmotiv, das zwar innerhalb der verschiedenen Themen, die sich um die Trauer, den Zorn und den Groll des Achilleus ranken, austauschbar ist, das aber gleichzeitig nicht für die Darstellung normal sterblicher Personen herangezogen wurde.

5. Perseus bei Andromeda

Auf einem Kelchkrater in Agrigent steht Perseus, inschriftlich bezeichnet, der angebondenen Andromeda gegenüber²³². Er trägt einen kurzen Chiton sowie eine Kappe und Schuhe mit Flügeln. Seinen linken Fuß hat er auf einen Felsen gesetzt. Auf dieses Knie hat er seinen linken Ellenbogen gestützt, die Hand hat er nach innen gedreht und stützt damit sein Kinn. Durch seine vorgebeugte Haltung und den geneigten Kopf entsteht auch bei ihm das bei den trauernden Figuren der Besuchsbilder sehr häufig gesehene Stützmotiv. Sein rechter Arm ist gesenkt, in der Hand hält er zwei Speere.

In der Forschung wurde explizit auf die Stimmung in dieser Szene hingewiesen: es handele sich hier nicht um ein Handlungs-, sondern ein Stimmungsbild, eine Zustandsschilderung²³³. Noch ehe Perseus Andromeda befreit habe, bereite er sich auf seine unmittelbar bevorstehende Tat vor²³⁴. Man hat auch an ein Gespräch zwischen den beiden gedacht²³⁵. Daß diese Haltung jedoch auch eine gewisse Art von Trauer ausdrücken könnte, denn Andromeda muß ihr Leben lassen, legt die klagende Perseusfigur auf einer rotfigurigen Kalpis in London nahe²³⁶. Außerdem gibt auch eine nahezu vollständige ikonographische Parallele auf einer weißgrundigen Grablekythos in London (**W328**). Dieser Jüngling war durch seine Gestik zu den Trauernden zu zählen, wird aber aufgrund von Komposition und Figurentypologie als der verbildlichte Tote anzusehen sein (vgl. **W333**. **W404**. vgl. die Frau auf **R303**). Es ist unbestritten, daß diese Haltung und vor allem die Gestik eine Versunkenheit, eine gewisse

nicht gedeuteten Szene mit verschiedenen Kalos-Inschriften sitzt rechts ein verhüllter Bärtiger vor einer Säule, links unterhalten sich ein Jüngling und ein weiterer Bärtiger, im Anschluß führt ein Bärtiger ein Pferd nach rechts.

²³² Agrigent, Mus. Civ. AG7, 450-445 v.Chr., Phiale-M., ARV² 1057,53, Veder Greco. *Le Necropoli di Agrigento*, Ausst. Agrigent, Mus. Civ. 2.3.-31.7. 1988 (1988) 222f. Nr. 73; Wehgartner 1983, 35 Nr. 5 Taf. 9,1; Oakley 1990, Nr. 53 Taf. 37A. Zum Einfluß von Sophokles' Drama *Andromeda* auf dieses Bild und die Vasenmalerei allgemein Wehgartner 1983, 38f. mit Anm. 51-55.

²³³ Simon 1981, 139f. zu Abb. 199; Wehgartner 1983, 39.

²³⁴ Vgl. dazu auch einen rf. Kelchkrater in Basel, Antikenmus. u. Slg. Ludwig BS403, um 440 v.Chr., Kleophon-M., E. Berger, *Die Hauptwerke des Basler Antikenmuseums zwischen 460 und 430 v.Chr.*, *AntK* 11, 1968, 63 Taf. 18,6; CVA Basel (3) Taf. 10,1-6; zum Thema vgl. K. Schauenburg, *Die Bostoner Andromeda-Pelike und Sophokles*, *AuA* 13, 1967, 4 mit Anm. 18. Perseus auf der rechten Seite hat ebenfalls einen Fuß hochgestellt, seinen Kopf stützt er jedoch nicht in dieser Weise. In der Mitte steht Andromeda, an zwei Pfähle gebunden, und links befindet sich Kepheus, ihr greiser Vater, der sich aus Trauer (?) hinter seinem rechten Arm versteckt, den er sich um das Kinn gelegt hat. Seinen Mund scheint er geöffnet zu haben, es ist jedoch nur die Oberlippe zu sehen.

²³⁵ LIMC I 1 (1981) 776 s.v. *Andromeda* I 5 (K. Schauenburg).

²³⁶ London, BM E169, CVA London (5) III I c Taf. 76,1d. Perseus berührt seine Kappe. Dies ist als Klagegeste, als Schlagen seines Kopfes gedeutet worden, denn er muß zusehen, wie das Gerüst, an das Andromeda gekettet werden soll, aufgestellt wird. Vor ihm sitzt niedergeschlagen Kepheus und verbirgt sein Gesicht hinter seinen aufgestützten Armen.

Abwesenheit vom eigentlichen Geschehen, ja ein Verweis auf eine andere, weitere Geschehensebene sind. Dies gilt gleichermaßen für die Sepulkral szenen und für das Kraterbild. Hierbei handelt es sich also um ein Motiv, das sowohl maler- als auch themenübergreifend in der Vasenkunst verwendet wurde. Seine Präsenz in Darstellungen, die nichts mit dem Tod einer Person oder überhaupt einem tragischen Geschehen in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v.Chr. zu tun haben, übertrifft diese wenigen Beispiele um ein Vielfaches; seine Deutung muß jedoch immer ähnlich gelagert sein²³⁷.

6. Fazit

Die angeführten nicht-sepulkralen Vasenbilder stammen aus der 2. Hälfte des 5. Jhs., in welche auch die Lekythen mit den Sepulkral szenen gehören. Trotz der verschiedenen Inhalte thematisieren sie alle den Verlust oder Tod einer Person, selbst wenn nur die Vorahnung davon festgehalten wurde; insgesamt scheint dies aber auf attisch-weißgrundiger Keramik kaum verbreitet gewesen zu sein. Trauernde haben jetzt nicht nur eine größere Bedeutung als in den älteren nicht-sepulkralen Vasenbildern, sondern sie sind sogar das beherrschende Motiv. Bei den Dargestellten handelt es sich um den Betroffenen sehr Nahestehende wie den Schwiegervater Priamos oder den besten Freund des Patroklos, aber auch, wie bei Achilleus, um den früheren Herrn und Thanatos, der eine Tote entrückt, ohne daß dem Lekythenbild ihr persönliches Verhältnis zueinander zu entnehmen wäre; schließlich hat Perseus Andromeda eben erst kennengelernt. Die engen Verwandtschaftsbeziehungen, wie sie Mutter, Vater,

²³⁷ Vgl. im Wgr. z.B. Astyoche: Kelchkrater Reggio di Calabria, NM 12939 B, 460/450 v.Chr., Villa-Giulia-M., Wehgartner 1983, 35 Nr. 4 Taf. 6,2; vgl. dazu das rf. Alabastron Providence, Mus. of Art, Rhode Island School of Design 25.088, 460/450 v.Chr., Villa-Giulia-M., D.M. Buitron, Attic Vase Painting in New England Collections, Ausst. Cambridge, Fogg Art Mus. 1.3.-5.4. 1972 (1972) Nr. 67; Wehgartner 1983, 40 Taf. 6,4 sowie den rf. Skyphos Boston, MFA 01.8097, um 460 v.Chr., Euaichme-M., Wehgartner 1983, 40 Taf. 6,3; LIMC II 2, Taf. 687 Astyoche 1. Zu den Darstellungen s. LIMC II 1 (1984) 938f. s.v. Astyoche (E. Simon); Wehgartner 1983, 40f. Im ersten und dritten Beispiel bedeckt die Frau mit den Fingern den Mund. Die Beispiele ließen sich, vor allem im Rf., beliebig vermehren.

Vgl. auch die **sitzenden Figuren** mit aufgestützttem Kopf: wgr. z.B. **Parisurteil**: Alabastron Berlin, Antikenslg. F2259, um 450 v.Chr., ohne Zuweisung, Jacobsthal 1931, 84 Abb. 15; Kurtz 1975, Taf. 72,1; **Hermes bringt Dionysos zu Papposilen**, zwei der Nymphen von Nysa sind anwesend, die Nymphe am linken Bildrand: Kelchkrater Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16586, 440-435 v.Chr., Phiale-M., Wehgartner 1983, 36f. Nr. 9 Taf. 5 (hält Simons Datierung auf 440/435 für zu früh); Oakley 1990, Nr. 54 Taf. 38A. Zum Einfluß von Sophokles' Drama *Dionysikos* auf dieses Bild vgl. Wehgartner 1983, 38 mit Anm. 50; **Nike**: aryballosförmige Lekythos Brüssel, MR A1021, um 430 v.Chr., Umkreis Schuwalow-M., CVA Brüssel (3) III J b Taf. 5,1a-c; A. Lezzi-Hafter, Der Schuwalow-Maler (1976) Kat. Al 9 Taf. 148e-f (Art des ‚Alexandre-M.‘). ebd. 93: sinnend; Wehgartner 1983, Taf. 36,2; C. Thöne, Ikonographische Studien zu Nike im 5. Jahrhundert v.Chr. Untersuchungen zur Wirkungsweise und Wesensart (1999) Kat. Ga5. ebd. 84 ohne Deutung; vgl. eine ähnliche Haltung der Nike auf dem rf. Skyphos Oxford, Ashm. Mus. 288, 440/430 v.Chr., Penelope-M., CVA Oxford (1) Taf. 46,9. Nike sitzt auf einem Pfahl und blickt auf zwei Ringer; Thöne a.O., Kat. Ca35 Taf. 9,1. ebd. 84: sinnend; **Kephalos im Göttergarten**, Beischrift durch Bruch und Übermalung verloren: Bauchlekythos Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art 31.80, um 425 v.Chr., Eretria-M., I. Jucker, Kephalos im Göttergarten, in: H.P. Isler - G. Seiterle (Hrsg.), Zur griechischen Kunst, FS H. Bloesch (1973) 63-69 Taf. 20,1-4. - 67f. Eukleia (eine der Horen, Pflegerinnen der neugeborenen Götter) o. Aphrodite. ebd. 63: die ringgeschmückte Hand sei gegen das sinnend geneigte Antlitz gehoben; Wehgartner 1983, 107 Nr. 12 mit den verschiedenen Benennungsvorschlägen Taf. 35. Die beiden zentralen Figuren

Schwestern oder Ehefrau der Betroffenen aufzeigen, lassen sich in weißgrundigen Vasenbildern nicht fassen; sie sind vielmehr das Elementare auf der zeitgleichen rotfigurigen Keramik²³⁸.

Die beiden in diesem Abschnitt genannten männlichen Figuren klagen mit dem Schlagen des Kopfes, das sie wie in den Sepulkral Szenen üblich mit der rechten Hand ausführen (D), die Linke ist an der Klage nicht beteiligt. Damit ist diese Gestik, die auch in früheren Malstilen zu beobachten ist, auch jetzt klar definiert²³⁹, so daß eine Figur auf jeden Fall als klagend identifiziert werden kann und somit dem Bild seine Grundtendenz gibt. Die Trauergestik wird ebenfalls analog zu den Sepulkralbildern dargestellt, besonders durch sie wird auch eine andere, nicht bildlich gestaltete Erzählungsebene angedeutet. Im Überblick bieten die weißgrundigen nicht-sepulkralen Vasenbilder, in Verbindung mit den zeitgleichen rotfigurigen und sofern sie für den heutigen Betrachter mit Hilfe von Beischriften, Attributen von Figuren oder deren Erscheinungsformen deutbar sind, facettenreichere Interpretationsmöglichkeiten für die Trauergesten. Aufgrund des szenischen Kontextes deutet man sie vor allem als verbildlichtes Nachdenken, Grübeln und Sinnen, aber kaum als Trauern. Der Eindruck einer Distanzierung vom Geschehen, eines Abwesend- und Versunkenseins entsteht aber auch durch die Körperhaltung, beide verschließen die Figur gegenüber ihrer Umwelt. Aufgrund der insgesamt wenigen mythologischen Vergleiche entfällt jedoch die direkte Vergleichbarkeit der identifizierten Personen und ihrer Beziehungen zu den von Tod oder Unglück Betroffenen mit den Sepulkralbildern.

D) Synthese

Klagende und trauernde Figuren sind auch in den weißgrundigen Sepulkralbildern ein fester Bestandteil der Ikonographie. Sie finden sich ausschließlich auf der für den Gebrauch am Grab spezifischen Vasenform der Lekythis, und sie wurden während der gesamten 2. Hälfte des 5. Jhs. v.Chr. darauf gemalt. Die Lekythenmaler stellten drei Themen regelmäßig dar: die Prothesis, den Besuch am Grab sowie die Begegnung mit dem Fährmann Charon, wobei die beiden letzten auch im selben Bild vermischt sein können. Damit sind die Klagereien gänzlich verschwunden, die seit dem 8. Jh. v.Chr. ein dominierender Bestandteil der Sepulkralikonographie sind und die im Rotfigurigen noch auf den Lutrophoren nachzuweisen waren, deren letzte um 430 v.Chr. entstand. Auch die Aufbahrung von Verstorbenen war

wirken wie das Bild einer Grablekythis, in dem die Frau (Mutter?) keine Notiz vom Kind nimmt, sondern nur mit sich selbst beschäftigt ist. Auch hier ließen sich beliebig weitere, vor allem rf. Beispiele anführen.

²³⁸ Dazu s.o. Kap. VI C.

²³⁹ Vgl. aber die Frauen, die in den Spiegel blicken und sich das Haar richten: z.B. als kleine Figur auf einem Klismos auf einer Stele: Lekythis Boston, MFA 10.220, Fairbanks 1914, class VI, 1, 14A Taf. 37; M. de Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca* (1997) 68 Abb.

bereits ein Thema der älteren Sepulkralikonographie, und ihre Kompositionsweise verändert sich bis zum Ende dieser Darstellungen um 400 v.Chr. nicht. Ein Unterschied besteht allerdings in der Anzahl der an der Bahre dargestellten Figuren, die nicht zuletzt aufgrund der Größe der Bildträger auf zwischen einer und drei Personen zurückgegangen ist; damit sind in vielen Aufbahrungsszenen nicht einmal die Hauptpositionen an der Bahre besetzt. Die Szenen mit dem Besuch am Grab ließen sich vereinzelt schon im Schwarzfigurigen nachweisen, und ebenso bildet sie die gleichzeitige rotfigurige Vasenmalerei ab. Die Lekythen präsentieren sie jedoch in einer überwältigen Menge, so daß sie jetzt in der 2. Hälfte des 5. Jhs. *das* Hauptthema auf der attischen Sepulkralkeramik sind. Die Bilder mit Charon, die den Übergang in die Unterwelt zum Inhalt haben, sind dagegen neu auf der Grabkeramik. Mit diesen beiden neuen Themen wird auch der Anteil an Trauernden sprunghaft größer, doch obwohl knapp 200 Lekythenbilder in die vorliegende Untersuchung einbezogen werden konnten, machen die genannten Beispiele mit Klagenden und Trauernden nur einen geringen Anteil an den insgesamt überlieferten aus. Die weißgrundigen Grablekythen werden ab etwa 400 v.Chr. nicht mehr hergestellt, und es findet sich aus dem 4. Jh. keine einzige vergleichbare Sepulkraldarstellung auf einer griechischen Vase mehr.

Auch in den weißgrundigen Prothesis-Szenen herrscht ein Übergewicht an Frauenfiguren, doch werden nun auch regelmäßig Männer an der Kline dargestellt. Sie befinden sich dann entweder am Kopf- (2a) oder am Fußende der Totenbahre (3a). Vor dem Gesicht des Toten stehen nur Frauen (1a), und auch nur diese Bildposition ist in nahezu jedem Aufbahrungsbild von einer Figur besetzt. Die vorherrschende Klageweise ist wiederum *das* typische Schlagen des Kopfes (Geste D), das jetzt aber fast immer nur mit einer Hand ausgeführt wird. Gleichzeitig richten die Frauen fast immer ihren anderen Arm auf den Toten, sie gestikulieren damit sehr raumgreifend, wie es der Platz auf den Lekythen auch zuläßt. Auch die Männer schlagen sich fast immer den Kopf, gelegentlich berühren sie die Toten jetzt sogar. Die Verstorbenen beiderlei Geschlechtes werden in gleicher Weise betreut, bei ihnen überwiegen jedoch Jünglinge bei Weitem. In den Besuchsbildern befinden sich vor allem klagende Frauen, die durch ihre wechselnde Körperhaltung eine wechselnde Intensität der Klage verbildlichen. Neben den Stehenden finden sich vor allem Kniende, aber auch eine vorgebeugte Frau sowie Sitzende. Männer klagen dagegen fast ausschließlich im Stehen. Bei den stehenden Trauernden halten sich die Figuren beider Geschlechter in etwa die Waage, doch fallen hier die vermummten Männer des Achilleus-Malers aufgrund ihrer Ikonographie besonders auf; bei ihnen handelt es sich sowohl um Greise als auch um Jünglinge. Auch bei den sitzenden Trauernden beider Geschlechter ist die Anzahl in etwa dieselbe, doch müssen diese Figuren

21. Auf anderen Gefäßformen finden sich in dieser Weise gestikulierende Frauen auch in anderen Maltechniken.

aufgrund von Komposition und Ikonographie der jeweiligen Szenen eher als die Verstorbenen gedeutet werden, denn sie offenbaren eine gewisse Distanz zum Geschehen. Diese Interpretation wird wohl auch auf einige der sitzenden Klagenden zutreffen.

Die Figuren beider Geschlechter entsprechen in den Sepulkral Szenen in ihrem Äußeren den malerischen Konventionen der Zeit. Ihre Gestik ist jedoch an solche Vasenbilder gebunden, die den Tod einer Person direkt oder indirekt zum Thema haben. Auch im Weißgrundigen ist ein festes Repertoire an Gesten und ihren Kombinationen verwendet worden, das sich durch alle Sepulkralthemen zieht. Die klagenden Frauen schlagen sich vor allem den Kopf (Geste D), raufen ihr Haar (E) und strecken ihre Hände nach den Toten bzw. den Grabmälern aus (B), außerdem berühren diese beiden oder die Kline (A) und gestikulieren raumgreifend mit erhobenen Armen (C). Bei den Gesten-Typen ergibt sich jetzt allerdings ein anderer Schwerpunkt, denn der indirekte Kontakt zum Toten ist nun eine der wichtigsten Gesten überhaupt (B/D). Die Frauen der Besuchsbilder führen auch noch eine neue Klagegeste ein: das Schlagen der Brust (H); diese offen vor die Brust geführte Hand wurde in keinem der früheren Sepulkralbilder dargestellt. Die klagenden Männer sind dagegen weniger aktiv mit dem Klagen beschäftigt, und wie in den älteren Darstellungen gestikulieren sie nahezu einheitlich. Mit ihrer Rechten schlagen sie sich fast immer den Kopf (D), während die andere Hand unbeteiligt gesenkt ist. Damit sind sie mit derselben Gestik dargestellt wie bereits in den älteren Prothesis-Szenen, jetzt ist sie allerdings *die* typische Klagegestik der Männer. Gelegentlich nehmen sie mit einer Hand auch Kontakt zum Toten oder zum Grabmal auf, wie es vorher kaum geschah²⁴⁰. Auch bei den weißgrundigen Männern gilt die Zuweisung der Körperseiten unabhängig von der Ausrichtung der Figur, bei den Frauen verteilte man die Gesten wiederum so, daß sowohl Arme und Hände als auch die Köpfe der Figuren für den Betrachter sichtbar bleiben. In einzelnen Fällen läßt sich bei den Klagenden beider Geschlechter ein geöffneter Mund nachweisen, so daß eine zusätzliche stimmliche Begleitung im Bild gefaßt ist. Ein angehobener Kopf wurde nur bei einer knienden Klagenden dargestellt (W217*), die mit ihrer Körperhaltung, ihrem Alter, der ausladenden Gestik und ihrem geöffneten Mund die eindrucksvollste Klagefigur überhaupt darstellt. Zu allen ihren besonderen Merkmalen tritt noch ihre Körperbemalung, die sie auf den Armen trägt. Ikonographisch ist sie daher mit den Frauenfiguren verbunden, die in den schwarz- und rotfigurigen Vasenbildern als Ammen zu deuten sind²⁴¹. Diese Kniende auf W217* ist auch mit den anderen Knienden der Besuchsbilder verbunden, denn sie trägt wie die meisten von ihnen lediglich einen Chiton, und die dominierende Verhaltensweise ist bei allen das Schlagen des Kopfes (D) und das Gestikulieren in Richtung des Grabmals (B, C). Damit wäre es

²⁴⁰ A, B, beide sind neu.

²⁴¹ Vgl. dazu oben Kap. V und Kap. VI.

möglich, auch in den anderen sehr eng mit den Verstorbenen verbundene Frauen zu sehen, auch wenn man in einer der anderen Anwesenden nicht so deutlich wie auf der Lekythos W217* die Verstorbene erkennen kann (vgl. die Stehenden an 1a auf R112*; 2a R103*. R106*. 1b R112*). Zu bemerken ist allerdings, daß nicht alle Knienden auch kurzes Haar tragen, das sowohl auf den Todesfall als auch auf den sozialen Stand der Ammen oder Kinderbetreuerinnen verweisen kann. In diesem Zusammenhang wäre es auch möglich, zumindest in manchen der Frauenfiguren mit bedecktem Kopf ältere oder alte Frauen zu erkennen; dies ließ sich erstmals bei den schwarzfigurigen sitzenden trauernden Frauen wahrscheinlich machen²⁴².

Hieraus ergibt sich für die Frauen, daß den Lekythenmalern für deren Klage dieselben Gesten zur Verfügung standen wie denjenigen, die die älteren Klagefiguren auf die Gefäße setzten; eine erfanden sie selbst neu (H). Es stand ihnen ebenso frei, diese Arm- und Handhaltungen an den Frauen zu kombinieren, und auch sie entwickelten werkstattübergreifend Vorlieben für einige Gesten-Typen, die sie während der gesamten 2. Hälfte des 5. Jhs. v.Chr. beibehielten. Da sie bei der Prothesis und auch in den Besuchsbildern insgesamt nur wenige Figuren wiedergaben und damit zwischen diesen weit mehr Malfläche zur Gestaltung freiblieb, bevorzugten sie ausgreifende Armhaltungen, so daß die Frauen heftiger gestikulierend anmuten als vorher. Es läßt sich also auch für das Weißgrundige folgern, daß die Einzelgesten ihre Bedeutung in jeder der Zusammenstellungen beibehalten. Aus ihnen entstanden Figurenschemata, die sich bei verschiedenen Malern wiederholen und so zu Darstellungskonventionen wurden, um bestimmte Handlungen bei der Klage um Tote zu symbolisieren, sowohl innerhalb des Bestattungsablaufes bei der Aufbahrung als auch beim Besuch am Grab. Diese Grundtypen wurden in Bezug auf das jeweilige Geschehen und die Position im Bild, d.h. an Bahre oder Grab, angepaßt, denn die Verteilung der Gesten nimmt Rücksicht auf die Sichtbarkeit der Figur und besonders des Gesichtes. Auf diese Weise stellte man alle wichtigen Handlungen und Verhaltensweisen der Frauen dar, doch ergibt sich gleichzeitig keine kanonische Verbindung zwischen einem Klagetypus und der Position der entsprechenden Figur im Bild, ihrer Körperhaltung und -perspektive, ihrer Kleidung und ihrer Frisur. Damit sind die Gesten-Typen frei im Bild verwendbar und kombinierbar, wie dies auch für die Kombinationsfiguren in den Besuchsbildern gilt, die sich auf der anderen Seite des Grabmals oder auch vor diesem befinden; bei ihnen kann es sich um Klagende, Trauernde und auch vor allem um solche handeln, die weder das eine noch das andere tun. Bei den Männern hatten die Maler bei der Klagegestik einen sehr begrenzten Spielraum, der ihnen vielleicht auch durch die Wirklichkeit vorgegeben war. Obwohl bei ihnen nun mehr als früher auch die Körperperspektive variiert wird, ist ihr Erscheinungsbild weitaus einheitlicher als das

²⁴² Vgl. dazu Kap. V.

der Frauen. Hinzu kommt die einheitliche Gestik, von der nur im Einzelfall abgewichen wird und die auch die Seiten festlegt, mit denen die Männerfiguren agieren. Das gilt sowohl für Jünglinge als auch für Bärtige und Greise, so daß eine Unterscheidung von Individuen in den Hintergrund tritt bzw. ganz unmöglich wird. Gleichzeitig muß diesem einzig dargestellten Klagetypus der Männer eine feste Bedeutung zugrundeliegen; da seine Ikonographie mit Klagegesten bei den Frauen übereinstimmt, werden sie wohl in die heftig geäußerte Klage einbezogen zu denken sein.

Die Trauernden beider Geschlechter entsprechen sich dagegen weitgehend in ihrer Ikonographie. Ein Teil dieser Figuren ist durch die Drapierung des Mantels gekennzeichnet: sie bedecken damit ihren Kopf, vielfach auch nur den Hinterkopf, bzw. ihre erhobenen Hände. Die andern Trauernden weisen eine charakteristische Gestik auf: sie führen eine Hand an ihr Gesicht. Da nahezu alle diese Figuren auch noch ihren Kopf neigen, entsteht ein Stützmotiv, das bei einem großen Teil der Frauen zur sog. Pudicitia-Haltung ausgebaut wird, denn sie legen den anderen Unterarm über ihren Körper und unterstützen mit der Hand den Ellenbogen des erhobenen Armes; bei Männerfiguren findet sich dieses Motiv nicht. Diese beiden Merkmale waren bereits im Schwarzfigurigen für Trauernde kennzeichnend, wobei auch schon dort eines für die Identifizierung ausreichte; dennoch waren beide oft zusammen an den dort ausschließlich trauernden Frauen wiedergegeben; im Weißgrundigen treten sie nun ausschließlich getrennt auf. Beide ikonographischen Gruppen finden sich unter den stehenden und unter den sitzenden Trauernden wieder, und obwohl sie den zeitgenössischen Figurenkonventionen der Vasenmalerei entsprechen, sind sie aufgrund dieser verschiedenen Körperhaltungen sowie des jeweiligen Bildkontextes verschieden zu deuten. So müssen in den Stehenden, wie in den Klagenden, Hinterbliebene erkannt werden²⁴³; allerdings muß auch bei ihnen offen bleiben, in welcher Beziehung sie zu den im selben Bild Dargestellten stehen, denn es gibt für die anderen Anwesenden keine Gesetzmäßigkeit ihrer Wiederkehr. Dagegen sind die Sitzenden alle als Abbilder der Verstorbenen zu interpretieren, ihre Einbindung in die Szene sowie Einzelmerkmale wie die Ausstattung mit Schmuck bei den Frauen weisen in diese Richtung: sie haben neben ihrer geschlechtsspezifisch nahezu einheitlichen Kleidung und Gestik auch eine bevorzugte Position im Bild: vor dem Grab, auf dessen Stufen oder auf einer Bodenerhebung bzw. einem Felsen unmittelbar daneben sitzend. Die stehenden Trauernden sind dagegen an keine feste Position im Bild gebunden, weder bei der Prothesis noch in den Besuchs- und in den Charonbildern. Bei Stehenden *und* Sitzenden wechseln jedoch die Kombinationsfiguren, so daß auch das Motiv der Trauer nicht mit einer kanonischen Bildkomposition verbunden ist. Die Frauen, die in den Lekythenbildern Charon begegnen,

²⁴³ Einem Großteil der Figuren der Besuchsbilder ist der geneigte Kopf gemeinsam, den man wohl auch als ein Anzeichen für Trauer deuten kann.

entsprechen in ihrer Ikonographie zwar den Klagenden und Trauernden, doch sind auch sie aufgrund des Bildthemas alle als die Verstorbenen zu deuten; Männerfiguren mit dieser Ikonographie finden sich hier nicht.

Sowohl die Frauen- als auch die Männerfiguren entsprechen demnach weitgehend Schemata, die sich bereits kurz nach dem Beginn des Schwarzfigurigen etablierten und teilweise schon im Spätgeometrischen nachzuweisen sind. Eingeflossen sind nur zeittypische malerische Konventionen wie die Darstellung der Hände, die mit gekrümmten Fingern den Kopf berühren, die ‚entspannten‘ Hände oder die Figuren, die nicht fest auf beiden Füßen stehen, sondern ein Bein entlastet nach vorn oder vor allem nach hinten stellen. Somit handelt es sich bei den Figuren um Einzelmotive, die in den Szenen desselben und eines anderen Sepulkralthemas verwendet werden konnten, ohne etwas von ihrer Aussagekraft zu verlieren; dies belegt die mehrfache Verwendung nahezu identischer Figuren durch denselben als auch durch andere Vasenmaler. Daneben belegen die nicht-sepulkralen Darstellungen, daß das Motiv der Trauernden verschiedene Interpretationen möglich machte, die sich allein aufgrund des veränderten szenischen Kontextes ergeben; die Figuren an sich sind mit denen der Sepulkral Szenen direkt vergleichbar. Trotz der Kenntnis der Handlungen in den mythologischen Vasenbildern, sowohl der weißgrundigen als auch der zeitgleichen rotfigurigen, läßt sich in ihnen kein Hinweis finden, durch den sich ein Zusammenhang zwischen der Position der Figuren im Bild und ihrer Gestik feststellen ließe, so daß man auf diese Weise die spezifische Verbindung zwischen diesen Personen und der Hauptperson der Szene erschließen könnte; somit lassen sich keine familiären Beziehungen erfassen, denn die Einbettung der Figuren in die Szenen ist so verschieden, daß es kaum Wiederholungen und Entsprechungen gibt, die auf eine festgelegte Struktur der Bilder hinweisen könnten. Dennoch wird man in den Darstellungen der Prothesis sowie des Besuchs am Grab ein gewisses Abbild der Lebenswirklichkeit erkennen können. Dagegen verweisen die Charonbilder auf die Ebene der Vorstellung vom Tod eines Menschen, so daß man in ihnen einen bildlich gefaßten Erklärungsversuch erkennen kann.

VIII. Schlußbetrachtungen

Klagende und trauernde Figuren sind feste Motive der griechischen Sepulkralikonographie. Ihre äußere Erscheinung, ihre Position im Bild und ihr Verhältnis zu anderen dargestellten Figuren bilden die Grundlage für den vorliegenden systematischen Vergleich der Themen auf der Grabkeramik: der Prothesis, der Klagereihen, der Ekphora und des Besuchs am Grab¹. Obwohl zwischen 760 und 400 v.Chr., dem Ende dieser Darstellungen, mehrfach die Technik der Vasenmaler wechselt, bleiben die Klagenden durch ihre raumgreifenden Gesten als solche zu erkennen. Die Trauernden, die auf der Sepulkralkeramik zum ersten Mal um 540/530 zu finden sind, gestikulieren dagegen mit eng anliegenden Armen, und bei ihnen verbildlicht vor allem im letzten Viertel des 5. Jhs. v.Chr. auch die Körperhaltung ihren Bezug auf sich selbst².

Ikonographisches: Szenen und Figuren

Die diachronen Gesetzmäßigkeiten innerhalb der einzelnen Themen betreffen die Bildstruktur, die sich seit dem Beginn der Darstellungen um 760 v.Chr. nicht verändert, und die Anordnung der Figuren in der Szene. Deren Anzahl wird bis um 400 v.Chr. kontinuierlich geringer. Einerseits liegt dies an der Verwendung verschiedener Gefäßformen im Totenkult, andererseits an der Herauslösung der Figuren aus dem Dekorationssystem, das sie wie ein Ornament verwendet. Der Kern des Bildes und seine Aussage bleiben erhalten, doch werden sie mit zeitspezifischen Methoden vermittelt³. Dies betrifft die Aufbahrung des Toten und die Klagereihen; letztere läßt sich nach 430 v.Chr. allerdings nicht mehr nachweisen. Dagegen gibt es für die Ekphora keine ikonographische Tradition, und aus dem untersuchten Zeitraum sind lediglich sieben Beispiele bekannt: drei spätgeometrische auf großen Krateren, eine Tonplastik aus dem 7. Jh. und drei auf schwarzfigurigen Kyathoi, die nachweislich nicht für den griechischen, sondern für den etruskischen Gebrauch gefertigt wurden. Kompositionell sind diese drei völlig verschiedenen Überlieferungen nicht zu vergleichen. In der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v.Chr. erscheint ein weiteres Thema auf der Grabkeramik: der Besuch am Grab. Wegbereiter könnte hier der Sappho-Maler gewesen sein, der ein solches Klagebild bereits im ersten Viertel des 5. Jhs. auf einer seiner Lutrophoren malte (S117*). In welchem Rahmen dieser Grabbesuch stattfand, läßt sich heute nicht mehr erfassen, doch enthält er eine sich steigernde emotionale Komponente, die sich über die verstärkte Verwendung von Elementen aus der Klage- und der Trauerikonographie festmachen läßt. Im erstgenannten Bereich prägen vor allem ausgreifende und auf den Toten bzw. sein Grabmal bezogene Klagegesten das Bild,

¹ Daneben gibt es auch zahlreiche Grabkeramik ohne klagende und trauernde Figuren.

² Erklärungsversuch bei Laxander 2000, 75-124. vgl. auch ebd. 131-133. 138.

³ Die früheren Sepulkraldarstellungen, wie beispielsweise auf den Larnakes und den Amphorenkrateren, sind weniger einheitlich gestaltet. Sie belegen jedoch, daß auch die griechische Bildtradition älter ist als das 8. Jh. v.Chr.

und der regelmäßige Gebrauch des Motivs der knienden Klagenden intensiviert den Bildausdruck. Gleichzeitig erhöht sich auch die Anzahl der trauernden Figuren, und die Übertragung ihrer Ikonographie auf die Toten steht im Zeichen der Reflexion über den Tod. Dem entspricht auch das Erscheinen von Lekythenbildern mit Charon, in denen selten Klagende, aber oft trauernde Personen auftreten, die vielfach als die Verstorbenen, manchmal aber auch als die Hinterbliebenen zu deuten sind.

Auch die Klagegestik scheint der Konzentration auf den Kern der Aussage zu folgen. Sie hat in allen Stilepochen feste Bestandteile, wie das Schlagen des Kopfes (Geste D), das Berühren des Toten und der Kline (A) sowie das Herstellen einer indirekten Verbindung zu ihm (B) und das Erheben einer Hand wie zum Gruß (C). Diese Hauptgesten werden in allen Epochen durch weitere Gesten ergänzt, die jeweils verschieden wichtig sind. Im Geometrischen ist das Spektrum mit den genannten Arm- und Handhaltungen abgedeckt, doch bereits im Protoattischen spielt das Zerkratzen des Gesichtes (F) eine bedeutende Rolle. Es reicht bis ins Schwarzfigurige, und hier entsteht durch das Ergänzen des Haareraufens (E) die größte Vielfalt an Klagegesten überhaupt. Das Rotfigurige setzt die Tradition des Schwarzfigurigen bis etwa zur Mitte des 5. Jhs. fort, und im Weißgrundigen tritt schließlich eine letzte Geste neu auf: das Schlagen der Brust (H). Diese Gesten wurden bei weiblichen Figuren verwendet, bei den klagenden männlichen entfallen in den Darstellungen das Raufen des Haares (E), das Zerkratzen (F) und das Brustschlagen (H). Die verschiedenen Handlungen wurden von den Malern dieser Perioden variationsreich kombiniert: hieraus ergeben sich feste Figurentypen, von denen sich einige stilübergreifend wiederholen. Bei den Frauen sind sie alle mit dem Schlagen des Kopfes kombiniert, dabei berühren sie den Toten (A/D), stellen zu ihm einen indirekten Bezug durch eine vorgehaltene Hand her (B/D), gestikulieren mit dem anderen Arm ausgreifend (C/D) oder halten sich die Hand geschlossen über ihr Ohr (D/F). Durchgängig ist auch das Klagen mit nur einem Arm belegt (D), während die Frauen in der anderen Hand Gegenstände aus dem Totenkult oder Kleinkinder halten (x2). Die typische Klage der Frauen besteht allerdings aus dem Schlagen des Kopfes mit *beiden* Händen (D/D). Bei den männlichen Figuren gibt es eine Tradition bei zwei Gesten-Typen. Entweder berühren sie mit einer Hand ihren Kopf (D), oder sie erheben einen Arm in Richtung des Toten (C), während in beiden Fällen die andere Hand unbeteiligt gesenkt und meist sogar vom Mantel bedeckt ist (x1). Das Schlagen des Kopfes (D) hat im Geometrischen und im Weißgrundigen die größere Bedeutung, während im 6. und frühen 5. Jh. das ‚Grüßen des Toten‘ bzw. die ‚Verabschiedung‘ ihre typische Klagegestik ist (C). Ab dem Schwarzfigurigen läßt sich den Männerfiguren die Trennung nach den Körperseiten ablesen, während bei den Frauen keine

derartige Zuweisung kanonisch vorkommt⁴. Die meisten der Gesten-Kombinationen bleiben allerdings innerhalb der Perioden wie auch übergreifend nur durch wenige Beispiele, manche auch nur in Einzelbeispielen belegt; von diesen sind einige sogar die Eigenart *eines* Malers. Außerdem wurden nicht alle Klagegesten miteinander kombiniert. Auch bei der Trauergestik läßt sich eine Entwicklung festmachen, die hier sogar mit der Kleidung der Figuren verbunden ist. Im Schwarzfigurigen trauern nur Frauen. Sie sind alle in ihren Mantel gehüllt, viele von ihnen haben sogar den Kopf bedeckt, und sie führen eine Hand zum Gesicht und berühren es sogar sehr oft; diese Hand befindet sich fast immer mit unter dem Mantel. Doch schon in den rotfigurigen Darstellungen der 1. Hälfte des 5. Jhs. fällt die Verhüllung durch den Mantel weg; in den Prothesis- und den Besuchsszenen fehlt dieses Bekleidungsstück den meisten trauernden Frauen sogar völlig, so daß Arme und Hände nicht bedeckt sind. Bereits um diese Zeit wird das Stützmotiv verwendet, das vor allem in der 2. Hälfte des 5. Jhs. große Bedeutung erlangt: ein Arm wird quer über den Körper gelegt, so daß die Hand den Ellenbogen des anderen, erhobenen Armes stützt. Auch diese Figuren berühren ihren Kopf, und dies begegnet nun ebenso regelmäßig bei den Männern. Schließlich geht die gesamte Ikonographie der Trauernden in der 2. Hälfte des 5. Jhs. in den Darstellungen der sitzenden Toten auf, die ihren Kopf stützen und zusammengesunken vor sich hin blicken. Damit vermischen sich die diesseitige und die jenseitige Ebene im Bild, eine Tendenz, die sich ebenso in den Charonbildern, die vor allem im letzten Viertel des 5. Jhs. vielfach auftreten, manifestiert⁵. Klagende Figuren in den Besuchsbildern als die Toten zu identifizieren ist vor allem aus kompositionellen Gründen ausgeschlossen. Der gesamte Bildkontext weist sie als Hinterbliebene aus, denn es fehlen die Hinweise auf die jenseitige Sphäre.

Die Figuren der Sepulkralbilder entsprechen in allen Kunstepochen den darstellerischen Konventionen der Zeit. Mit der systematischen Aufschlüsselung aller ihrer Merkmale von der Haltung des Körpers, dessen Perspektive, der Bewegung der Figuren, ihrer Kleidung, ihrer Frisur sowie mit Hilfe von Geschlecht, Alter, Bildpositionen und Gestik ergeben sich aber tatsächlich einzelne Figuren motive, deren feststehende Merkmale sich in chronologisch aufeinanderfolgenden Stilepochen wiederholen; damit gibt es, neben der Bildstruktur der einzelnen Sepulkralthemen, nicht nur bei der Gestik, sondern auch in der Gesamtkonographie von Figuren wiederkehrende Muster, die sich auf ikonographischem Wege als Personen und soziale Rollen deuten lassen. Dies gilt für Bilder verschiedener Maler, so daß diese eine gewisse Freiheit bei der Gestaltung der Szenen, der Figuren und deren Gestik gehabt haben müssen; das bedeutet aber auch, daß sie sich motivische Traditionen zunutze machten, um

⁴ Die einzige Ausnahme ist das Schlagen der Brust, das ausschließlich mit der rechten Hand ausgeführt wird, unabhängig davon, in welche Richtung die Frauenfigur orientiert ist.

⁵ Ein Teil von ihnen enthält sowohl klagende als auch trauernde Figuren; letztere sind auch in diesen Bildern fast immer die verbildlichten Toten.

Anwesende zu personifizieren. Die Formveränderung der Grabgefäße war eine davon unabhängige Entwicklung, die offenbar stärker dem ‚Zeitgeschmack‘ unterworfen war als die Sepulkral szenen selbst; entsprechend der Form breiteten die Maler die Klagethemen auf geeigneten Flächen am Gefäß aus.

Eine dieser Traditionen hat ihren Ursprung in Spätgeometrisch II. Hier steht in drei Aufbahrungsbildern die Frau am Kopfende der Kline auf einer Art Fußbank (G103*. G145*. G157*). Dasselbe Motiv wiederholt sich auf zwei schwarzfigurigen Pinakes (S606*. S609a*). Rotfigurige Prothesis-Darstellungen der 1. Hälfte des 5. Jhs. kennen dieselbe Körperhaltung der Frau am Kopfende der Kline: die leichte Beugung nach vorn und die Sorge um den Toten mit beiden Händen (R103. R104⁶. vgl. S612. S619. R106): bei ihnen handelt es sich um ältere Personen, vermutlich um die Ammen der Verstorbenen (vgl. auch R115)⁷. Im Vergleich läßt sich im Motiv der Frau auf der Fußbank ein Hilfsmittel zur Wiedergabe älterer Frauen erkennen, da der Figurenstil physiognomische Details nicht zuläßt, die Gestalten aber trotzdem von denen an derselben Bildposition zeitgleicher Prothesis-Bilder abhebt. Auf diese Weise wäre die Verbindung zur älteren Generation bereits im Spätgeometrischen thematisiert. Eine zweite Tradition, die wiederum älteren Personen gilt, läßt sich in den Sitzenden der schwarzfigurigen Aufbahrungsszenen erfassen. Da hier solche Männer ausschließlich Greise sind, ließe sich das auch auf die sitzenden Frauen übertragen; hinzu kommt, daß diese Frauen alle einen Mantel tragen, wie es bei den Stehenden derselben Szenen nicht immer der Fall ist. Zudem wäre es möglich, im Umstand des Sitzens und in der Gestaltung der Kleidung auch ein Statusmerkmal zu erkennen. Die Sitzenden beider Geschlechter werden bevorzugt unterhalb der Henkel dargestellt, denn dafür sind sie aufgrund ihrer Größe besonders geeignet⁸. Ein rotfiguriges Lutrophoren-Fragment hat den Kopf einer Sitzenden, die durch ihr helles Haar ebenfalls als Greisin dargestellt ist, bewahrt (R411). Im Geometrischen werden sitzende Figuren nur im Abschnitt SG I in den Bildern verwendet, und auch hier erscheinen sie in Bildfeldern, die sich aufgrund ihrer geringen Höhe dafür anbieten (Ausnahme G147 an 2a). Diese sitzenden Klagenden sind niemals eindeutig als männliche Figuren zu erkennen, dafür tragen sie aber gelegentlich anatomische Merkmale der Frauen; möglicherweise kann man auch hier an ältere bzw. aufgrund ihres Status herausgehobene Personen denken. Die beiden kleinen weiblichen Figuren, die auf einer Lutrophore und einem Pinax auf einem niedrigen massiven Hocker sitzen, müssen aufgrund dieser Sitzgelegenheit und ihrer zusammengekrümmten Haltung ebenfalls eine spezielle Bedeutung gehabt haben (S146. S617). Sie haben innerhalb der Sepulkraldarstellungen keine Parallele, doch wird man den Grund für

⁶ Vgl. zum ‚Buckel‘ dieser Figur auch die Frau an derselben Position auf S601.

⁷ Zur Deutung dieser Figuren s. ausführlich im Geom., Kap. III, im Sf., Kap. V, und im Rf., Kap. VI.

⁸ Vgl. aber den Pinax S612, denn hier befindet sich die sitzende Figur ebenfalls an dieser Bildposition, hier wurde das umlaufende Gefäßbild in die Fläche projiziert; vermutlich galt das auch für S623.

ihre Verkleinerung in ihrer Bedeutung suchen müssen, auch wenn sie an dieser Stelle keine ausgesprochene ‚dienende‘ Funktion haben⁹.

Ähnliche Überlegungen lassen sich für die Knienden anstellen. Bei ihnen handelt es sich immer um Frauen. Die spätgeometrischen Knienden befinden sich ebenfalls in Bildbereichen, deren Platzverhältnisse nur Figuren geringerer Höhe zulassen: unter den Vorsprüngen des Leichentuches und vor allem unterhalb der Kline¹⁰. An derselben Position und jetzt sogar im Vordergrund befinden sich auch die wenigen Knienden der schwarz- und rotfigurigen Prothesis-Bilder (S137*, R105*, R106*)¹¹. Diejenigen auf den Lutrophoren S137 und R105 sind aufgrund ihrer Körperornamente als Thrakerinnen und in Analogie zu der älteren Frau am Kopfende der Kline auf R103 wohl auch als Ammen zu deuten. Beide tragen keinen Mantel, wie er den anderen erhaltenen Figuren eigen ist, sondern lediglich einen Chiton. Dagegen bietet das Lutrophoren-Bild R106 beides: sowohl eine Kniende als auch eine Greisin mit kurzem Haar am Kopfende der Kline, die sich leicht nach vorn beugt. Beide tragen einfachere Bekleidung als die anderen anwesenden Frauen, die Deutung als Amme kann man in diesem Fall nur für die alte Frau annehmen, auf die Kniende wird daher noch zurückzukommen sein. Diese Knienden sind Einzelfiguren innerhalb der Prothesis-Bilder, und auch in den Szenen mit dem Besuch am Grab ist jeweils nur eine kniend Klagende dargestellt: zu einer von ihnen läßt sich eine direkte Verbindung herstellen (W217*). Hier kniet auf der rechten Seite, in Gegenwart einer geschmückten Frau, eine Greisin: ihre rundlichen Proportionen, ihre Falten im Gesicht und am Hals, die Physiognomie ihres Profils, die einfache Bekleidung und schließlich die Zeichnungen auf ihren Armen legen ihre Interpretation als klagende Amme nahe¹². Eine Verbindung zwischen ihr und der rotfigurigen Knienden auf R105 besteht auch in dem zurückgeworfenen Kopf, den hochgerissenen Armen (vgl. hier auch R410*) und dem geöffneten Mund, der angibt, daß mit ihrer intensiven Klage auch stimmliche Äußerungen verbunden sind. Eine derart intensive Klage wurde auf den weißgrundigen Lekythen vielfach dargestellt, und bei den Figuren auf der anderen Seite des Grabmals handelt es sich oft um Jünglinge, so daß man, obwohl den Knienden jegliche Alterskennzeichen fehlen, auch in ihnen ältere Frauen erkennen könnte¹³. Im Rückschluß auf die geometrischen Prothesis-Bilder wäre es also auch möglich, daß dort in ähnlicher Weise assoziierte Frauen dargestellt wurden, denn auch ihnen fehlen eindeutige Merkmale, um sie als

⁹ Vgl. die Dienerinnen auf den wgr. Lekythen auch ohne Klage- oder Trauermotive, denen man ihre Funktion tatsächlich ansieht.

¹⁰ Selbst die Kniende auf der Bahre des mittelgeom. Kraters G149 hat nur wenig Raum bis zur oberen Begrenzungslinie der Szene.

¹¹ Sehr wahrscheinlich auch R410.

¹² Vgl. hier auch die vorgebeugte Klagende auf W229.

¹³ Hier gleich auch einen ‚niederen Status‘ zu implizieren, scheint mir zu hoch gegriffen, obwohl den meisten dieser Frauen der Mantel fehlt und sie daher lediglich im Untergewand am Grab knien.

Männer zu identifizieren; bemerkenswert ist allerdings, daß sie im 7. Jh. vielfach paarweise dargestellt sind.

Damit wäre also sowohl bei den Ammen als auch allgemein bei den älteren Personen die Bildposition zweitrangig; weitaus mehr Bedeutung hatte ihre Ikonographie, die nicht einheitlich, aber doch identifizierbar war, so daß sich soziale Personen fassen lassen. Im Gegensatz dazu liegt der Schwerpunkt für die Darstellung von Kindern im Spätgeometrischen und im Schwarzfigurigen. Die älteren Prothesis- und Ekphora-Szenen zeigen sowohl Mädchen als auch Jungen in unmittelbarer Klinenumgebung, doch bleiben sie auf die Monumentalgefäße aus SG I beschränkt. Im Schwarzfigurigen befinden sie sich dann wieder nahe an der Totenbahre im Vordergrund der Szene; ein Nachklang findet sich auf der Lutrophore R101, die um 480 v.Chr. entstand¹⁴. Insgesamt sind es jedoch jeweils nur wenige Prothesis-Szenen, in denen sie vorkommen. Da sie sowohl bei toten Frauen als auch bei aufgebahrten Jünglingen und Bärtigen dargestellt sind, werden in ihnen sowohl die Geschwister als auch die Nachkommen der Toten sowie der anderen Hinterbliebenen zu suchen sein.

Geschlechtsspezifisches: viel und lebhaft vs. wenig und ruhig

Bei den Erwachsenen unterscheiden sich die Frauen und Männer in ihrer quantitativen und qualitativen Präsenz innerhalb der griechischen Sepulkralbilder.

Bereits die minoisch-mykenischen Klageszenen führen eine Dominanz an Frauen vor, die bis in die Darstellungen von Spätgeometrisch I zu verfolgen ist und dort in einer regelrechten Übermacht gipfelt. Männerfiguren fanden hier nur wenig Eingang, und sie haben einen sehr großen Abstand zum Toten. Dies ändert sich in den Darstellungen von Spätgeometrisch II, hier haben die Männer einen Platz direkt an der Kline, und aufgereiht rahmen sie das Hauptbild und schmücken gleichzeitig andere Bereiche am Gefäß. Aus dem Protoattischen sind bisher ausschließlich klagende Frauenfiguren bekannt, die die Toten begleiten. Das Schwarzfigurige führt eine ikonographische Zweiteilung der Grabkeramik vor: den Frauen gehört die eine, den Männern die andere Gefäßseite. Bei den Pinakes erfolgte die Teilung in den zentralen Bereich mit den Frauen und in die Randbereiche mit den Männern; dies durchbrechen lediglich die Frauenreihen der Serienpinakes. Nur vereinzelt befinden sich Männer in der Nähe des Toten: sie stehen dann ausschließlich am Fußende der Kline (3a). Im Schwarzfigurigen betrifft diese Einteilung nahezu alle Grabgefäßformen, im Rotfigurigen reduziert sie sich auf die Lutrophoren, die zudem als einzige dieses Bildprogramm aufweisen.

¹⁴ Die beiden kleineren weiblichen Figuren auf R109 (um 430 v.Chr.) scheinen in diesem mit Frauen überladenen Prothesis-Bild der Platzausnutzung zu dienen. Diese Mädchen sind jedenfalls nicht nur die jüngsten Klagenden in den griechischen Sepulkralbildern auf der Keramik, sondern sie sind auch die einzigen nach einem halben Jahrhundert ohne Kinderdarstellungen.

Auch hier befinden sich Männerfiguren sehr selten im Prothesis-Bild, doch haben sie jetzt neben der entfernten Bildposition am Fußende der Kline (3b) auch die prominente Stelle an deren Kopfende inne (2a). Erst in den weißgrundigen Aufbahrungsszenen haben die Männer ihren festen Platz: sie stehen hier vielfach beim Kopf des Toten (2a), gelegentlich aber auch zu seinen Füßen (1b, 3a). Durch die Reduzierung der Anzahl der Frauen in diesen Darstellungen fällt die Anwesenheit der Männer um so mehr ins Gewicht. Mit den Besuchsbildern verhält es sich etwas anders: in den rotfigurigen dominieren die Männerfiguren, während sie in den weißgrundigen wieder stark hinter den klagenden und trauernden Frauen zurücktreten.

Mit dieser unterschiedlichen zahlenmäßigen Präsenz der Geschlechter ist auch eine Teilung bezüglich der Aktivitäten verbunden. Während bei den Frauen eine große Vielfalt an Gesten und Handlungen herrscht, sind die Männerfiguren verhältnismäßig monoton gestaltet. Bei den Frauen entsteht durch das Variieren der Gesten und auch durch das Einbringen von Schrittstellung sowie angehobenen Fersen und Füßen ein Eindruck von Bewegung, von Heftigkeit und in Verbindung mit geöffnetem Mund und zurückgeworfenem Kopf sogar von Lärm¹⁵. Die tief herabgebeugten Figuren verstärken diese Wirkung enorm, und auch das Knien und die ungeordnete Zusammenstellung der Klagegruppen unterstützen die Intensität der Vorgänge. Die Männer in der Nähe der Toten schlagen sich dagegen nur den Kopf (D), selten weisen weitere Details wie ein geöffneter Mund oder eine Träne darüber hinaus. Am häufigsten sind sie im Anschluß an die Prothesis oder in einem eigenen Bildfeld mit einheitlicher Gestik aufgereiht. Im Schwarz- und Rotfigurigen ‚grüßen‘ sie dabei den Toten, unabhängig davon, ob sie sich an die Klinenenden anschließen oder sich aufeinander zubewegen. Gelegentlich gibt es hier sogar Doppelreihen, und die Männerfiguren auf den Gefäßhälsen, ob als Reihe oder als Paar, haben dieselbe Ikonographie. Die geometrischen Männerreihen klagen fast alle (D), aufgrund der engen Staffelnung völlig identischer Figuren entsteht hier eine gewisse Rhythmik, die aufgrund der Schrittstellung an eine Bewegung denken läßt. Damit sind die Männer weniger in das Geschehen vor allem um die Kline herum einbezogen und verhalten sich passiver; ihre Sorge um den Toten wird erst in der 2. Hälfte des 5. Jhs., also kurz vor dem Ende der Aufbahrungsbilder überhaupt, in Szene gesetzt¹⁶. Gleichzeitig scheinen sie einen anderen Teil des Bestattungsablaufes zu repräsentieren, der bis um 430 v.Chr. im Rotfigurigen nachzuweisen ist, auf die weißgrundigen Lekythen jedoch nicht übernommen wird.

¹⁵ Das gilt allerdings nicht für die Klagerreihen: hier sind auch die Frauen weitgehend einheitlich dargestellt.

¹⁶ Vgl. zur ‚männlichen Idealverhalten‘ und zum ‚Verhalten aller anderen‘ im 6. und 5. Jh. v.Chr. McNiven 2000; zur Trennung von Weiblich und Männlich vgl. auch Wees 1998, 19ff.; zur Kanalisation von Klage und Trauer im demokratischen Athen vgl. N. Loraux, *The Invention of Athens. The Funeral Oration in the Classical City* (1986).

Vergleichbares: nicht-sepulkrare Vasenbilder

In allen fünf betrachteten Kunstperioden lassen sich den Klagenden und Trauernden der Grabvasen Figuren aus mythologischen und überhöhten Darstellungen an die Seite stellen. In diesen Szenen, die von Tod und Verlust berichten, findet man sogar eine parallele Entwicklung der Körpersprache: die Hauptgesten und -typen stimmen mit den zeitgenössischen Sepulkralbildern überein, und auch das Aufkommen trauernder Figuren am Ende des 6. Jhs. v.Chr. sowie ihre zunehmende Bedeutung bis zum Ende des 5. Jhs. läßt sich hier beobachten. Nicht nur die Ereignisse selbst, sondern auch die meisten Figuren sind mit Hilfe von charakteristischen Attributen und Namensbeischriften benennbar. Da sich die wichtigsten Klage- und Trauertypen in diesen Szenen wiederholen, verrät die Vielzahl der Darstellungsweisen für Personen wie beispielsweise Hekabe, Andromache oder Eos, daß mit ihnen keine festen ikonographischen Schemata verbunden waren; hinzu kommt, daß die Frauen in verschiedenen Eigenschaften auftreten können, so als Ehefrau, als Mutter, als Großmutter und als Schwester. Dasselbe gilt für die Männerfiguren, z.B. Priamos: sie sind nicht nur Ehemann und Vater, sondern auch Großvater und Bruder. Klage- und Trauerikonographie findet man daneben auch bei Rechtlosen oder Dienerfiguren. Bedeutsam war also der Ausdruck von Klage oder Trauer als Bestandteil des Bildes und als Dramatisierung des Geschehens, der mit spezifischen Mitteln erreicht wurde; eine Bindung an Personen gibt es offenbar nicht. Weitaus einheitlicher sind bezüglich der Figuren die Abschiedsbilder gestaltet. Man ist sich heute noch nicht vollständig einig, welche Personen jeweils dargestellt sind. Unabhängig davon läßt sich für die verschiedenen Deutungen der Männer als Väter oder Vaterfiguren, der Frauen als Ehefrauen, Mütter oder Personifikationen festhalten, daß, falls sich in den Kompositionen verschiedene Personen fassen lassen, sie sich kaum in ihrer Ikonographie unterscheiden. Damit verhält es sich hier umgekehrt wie bei den Raub- und Tötungsszenen. Mit den Bildpositionen verhält es sich analog: in den Abschiedsbildern bleiben sie mit geringen Abweichungen dieselben, vor allem in den Tötungsszenen wechseln die Figuren ihre Position, so daß es zwischen den Szenen desselben Themas kaum Entsprechungen gibt.

Hiermit läßt sich der Benennung der Figuren in den Sepulkralbildern auf ikonographischem Wege also nicht näher kommen, als es diese Szenen schon von sich aus zulassen. Hierbei helfen auch die mythologischen Prothesis-Darstellungen nicht weiter, denn sie folgen offenbar anderen Prämissen zu Zweck und Wirkung der Darstellung. Außerdem waren sie kein typisches Thema der Vasenmalerei, denn es sind lediglich eine korinthische, ein rotfigurige und eine weißgrundige bekannt.

Professionelles: Klage um andere

Immer wieder sprechen Fachautoren von ‚berufsmäßigen‘, ‚angeheuerten‘, ‚gemieteten‘, ‚gedungenen‘ und ‚professionellen‘ ‚Klageweibern‘ und ‚Klagefrauen‘¹⁷. Damit meinen sie klagende weibliche Personen, die beim Tod eines Menschen hinzugezogen wurden, um ihn zusätzlich zu den Familienmitgliedern zu beklagen. Als Zeitpunkt ihres Einsatzes nennt man die Aufbahrung, den Weg zum Verbrennungs- bzw. Begräbnisplatz sowie die Beerdigung selbst¹⁸. Ob man diese Frauen für Entlohnte hält, wird nur selten thematisiert¹⁹, zum persönlichen Verhältnis zu den Verstorbenen sowie zu ihrem sozialen Status äußert man sich gar nicht²⁰. Außerdem belegen wenige Autoren ihre Aussagen²¹; vielmehr erscheint dieses ‚Wissen‘ als seit langem etablierte *communis opinio*, die die vormalige Existenz dieser Frauen als gegeben anerkennt, ohne daß in umfassenderer Form Belege zusammengetragen wurden. Nur wenige Autoren bezweifeln dies²². Daneben wird vor allem der Begriff ‚Klagefrau‘ synonym im ikonographischen Sinn als Beschreibung für klagend dargestellte Frauenfiguren benutzt, sowohl für solche auf Grabgefäßen als auch für plastische Figuren²³, so daß an dieser Stelle zu differenzieren ist: im Folgenden bezieht sich dieser Begriff ausschließlich auf Personen, denen die spezifische Funktion der ‚Klage um andere‘ nachgesagt wird.

Ikonographisch bezieht man sich bei der ‚Bestimmung‘ der Klagefrauen auf Motive, die sich im Laufe dieser Untersuchung in den jeweiligen Stilepochen als standardmäßig, ja fast als konventionell erwiesen, z.B. die Knienden²⁴, oder man hält die besonders auffälligen als

¹⁷ Auf philologischer Seite liest man dies manchmal in Passagen hinein, z.B. H. Floerke, Lukian. Sämtliche Werke V (1911) 292-302 zu Luc. Luct. spricht passim von gemieteten Klagefrauen, obwohl von Frauen, γυναικες, die Rede ist.

¹⁸ z.B. G. Richter, A Newly Acquired Loutrophoros, *BMetrMus* 23, 1928, 54; Reiner 1938, 56-59; Nielsson, *Religion I* 714f.; Scheibler 1973, 5; R. Flacelière, Griechenland. Leben und Kultur in klassischer Zeit (1977) 114f.; Humphreys 1980, 100; C.M. Havelock, Mourners on Greek Vases. Remarks on the Social History of Women, in: St.L. Hyatt (Hrsg.), *The Greek Vase, Symp. Troy, New York, Hudson Valley Community College April 1979* (1981) 111; Rühfel 1984, 37; S.H. Lonsdale, Dance and Ritual Play in Greek Religion (1995) 241; Mommsen 1997, 14; G. Kavvadias in: Parlama/Stampolidis 2000, 252 zu Nr. 232; allg. Shapiro 1991, 630; K. Stears, Death Becomes Her. Gender and Athenian Death Ritual, in: S. Blundell - M. Williamson (Hrsg.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece* (1998) 116 (erweitert um den Aspekt der Musik bei der Prothesis); A. Patay-Horváth, Die Frisuren der weiblichen Protagonisten im Ostgiebel des Zeustempels von Olympia, in: Th. Ganschow - M. Steinhart (Hrsg.), *Otium*, FS V.M. Strocka (2002) 275-283. bes. 279 mit Anm. 34 (gleich noch „zu den niedrigsten sozialen Schichten“ gehörend); für Griechenland allg. S. Schroer, Häusliche und außerhäusliche religiöse Kompetenzen israelitischer Frauen - am Beispiel von Totenklage und Totenbefragung, *lectio difficilior* 1, 2002, (5) mit Anm. 11, www.lectio.unibe.ch. Die bei Plat. leg. 800e2-3 genannten karischen Musiker (καρικῆ τῶν μούσῃ), die die Ekphora begleiten können, sind nicht zwingend Frauen, vgl. dazu Hame 1999, 63f. sowie Kap. II. Vgl. auch Alexiou 1974, 10 mit Anm. 59.

¹⁹ M. Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, 269f.; Huber 2001, 35.

²⁰ Vgl. aber Mommsen 1997, 26 zum Alter: sie seien über 60 Jahre alt gewesen, sie bezieht sich dabei auf Solons Beschränkungen für die Klagenden. Woher sie jedoch weiß, daß diese „professionellen Klagefrauen ... in der Regel alt gewesen“ sind, verrät sie nicht.

²¹ Zuletzt Huber 2001, 35. Dabei kommt es vor, daß die angeführten Quellen diese Aussage nicht enthalten, und manchmal sind die Passagen auch mißverstanden worden.

²² Pfisterer-Haas 1989 sowie mündlich Jan. 2002, denn es gebe in den Quellen keinen Begriff für diese Frauen.

²³ z.B. Siurla-Theodoridou 1989, passim.

²⁴ z.B. geom.: Ahlberg 1971, 82. 130f. (auch für Sitzende); vgl. ebd. 75. 129: nur bekleidete Frauen seien professionelle Klagefrauen; Simon 1981, 30 zu Taf. 4 u. 5; Reiner 1938, 58 glaubt nicht, daß unter den

Argumente bereit²⁵. Dagegen läßt sich mit Hilfe der systematischen Aufarbeitung der Ikonographie der Sepulkralbilder ein Motiv herausfiltern, das allein auf die schwarzfigurigen Prothesis-Szenen beschränkt, der Forschung aber offensichtlich noch nicht aufgefallen ist. Es handelt sich um insgesamt drei kleinere Figuren am Kopfende der Kline, die auf einem Phormiskos und zwei Einzelpinakes dargestellt wurden (S111. S601. S606). Sie wurden bisher immer als Mädchen beschrieben, doch unterscheiden sie sich von diesen, mit Ausnahme ihrer Position im Bild neben dem Klinenbein (4a), in jeglicher Hinsicht. Ihr Hauptmerkmal ist der nackte Oberkörper. Bei der Figur auf S606 bildet das herabgelassene Gewand einen Bausch an der Taille²⁶, derjenigen auf S601 wurde ein Mantel über den rechten Oberarm und die linke Schulter gelegt. Diese beiden beugen sich nach vorn, wobei letztgenannte gleichzeitig einen Schritt macht. Beachtenswert ist auf diesem Pinax S601 die große Figur vor dem Gesicht des Toten (1a): sie ist in derselben Weise gestaltet wie die kleine neben dem Klinenbein. Die Figur auf S111 steht gerade; von ihrem Gewand ist nichts mehr erhalten, über die Schultern war es offensichtlich nicht geführt. Ihr Gesicht umspielen lange lose Haarsträhnen, wie sie der Erwachsenen auf S601 von der Stirn herabhängen: sie weisen auf zerzaustes Haar und das Raufen der Haare hin. Die beiden anderen tragen eine Kurzhaarfrisur. Schließlich fehlen allen diesen Figuren die Brüste, die den zeitgenössischen Mädchenfiguren durchweg eigen sind²⁷. In ihrer Gestik unterscheiden sie sich zwar, doch beeinflußt dies die Aussage des Motivs nicht. Diese halbnackten Frauen, denn als solche sind auch die kleinen Figuren zu deuten, wurden von verschiedenen Malern ins Bild gesetzt, die Klagebilder entstanden ca. zwischen 510 und 500 v.Chr. Das Verbindende ist bei ihnen nicht die Gestik, sondern die Ikonographie des Körpers und die Bildposition. Sie begleiten die Aufbahrung beider Geschlechter, einer Frau auf dem Phormiskos S111, der sogar ihr Name beigeschrieben ist, und eines Jünglings auf dem Einzelpinax auf S601; auf S606 ist vom Toten nichts mehr erhalten²⁸. Dieses Figurenmotiv ist einzigartig in der griechischen Vasenkunst²⁹, und es ist auch mit keiner der

Klagegestalten der geom. Vasen ‚Klageweiber‘ zu erkennen sind. wgr.: G. Kavvadias in: Parlama/Stampolidis 2000, 252 zu Nr. 232.

²⁵ Mommsen 1997, 22: die thrakischen Klagenden.

²⁶ An diese Gewanddrapierung erinnern auch die quergelegten Falten der kleineren Figur auf S609a an 4b, die als Mädchen rekonstruiert wird: Mommsen 1997, 31 sowie Taf. I. Diese bogenförmig verlaufenden Gewandfalten müssen sich etwa auf Hüfthöhe befunden. Der kleine weiße Fleck an der Oberkante des Frgts. könnte der Rest vom Ellenbogen des rechten Armes sein. Er befindet sich in Hüfthöhe.

²⁷ Ausgenommen ist hiervon noch der Mädchentypus des Sappho-M., der sich auf drei seiner Lutrophoren an derselben Position, wiederum am Kopfende der Kline (4a), befindet: S117. S143. S605. Eine Deutung wie für die hier zu besprechenden Figuren ist ebenfalls nicht ausgeschlossen, da sich diejenigen des Sappho-M. bis auf kleine Details entsprechen und sich dieser Typus in seinen anderen Prothesis-Bildern nicht wiederfindet (S106. S137. S619. S635).

²⁸ Dieses Frgt. liefert auch eine der besonderen Figuren am Kopfende der Kline (2a): sie steht auf einer Fußbank. Vgl. ebenso S609a als das zweite sf. Beispiel dieser Art. Zu diesen Figuren s.o.

²⁹ Der Chiton der Frau auf W230 soll nach CVA Basel (3) 77 zu Taf. 47,7-8. 50,3-4 ihre rechte Brust freilassen; das Gewand scheint aber nach den Farbresten dennoch auf der rechten Schulter zusammengehalten zu sein. Möglicherweise ist hier eher mit dem Verlust der Farbschicht zu rechnen, als daß das Kleidungsstück unter dem Ärmel ein derart großes ‚Loch‘ gebildet hat.

bekannten Darstellungsweisen nackter Frauen vergleichbar. Daher muß es sich um das Abbild einer spezifischen Funktion während der Klage an der Totenbahre handeln, die in der unmittelbaren Umgebung des Verstorbenen stattfand und auf die hingewiesen werden sollte. Gleichzeitig ist ihre Bedeutung derjenigen der anderen Figuren untergeordnet, wie die Größe dieser Frauen zu erkennen gibt³⁰. Sie müssen daher Frauen darstellen, die die Toten ganz besonders intensiv beklagen³¹, aber nicht direkt betroffen sind: es könnten Klagefrauen sein³². Eine ähnliche Ikonographie besitzen auch Sirenen aus Ton, die schon im 5. Jh. bekannt sind und im 4. Jh. v.Chr. Einzug in die athenische Repräsentationskunst halten³³. Die Vorläufer dieser Sirenenfiguren sind in den klagenden Terrakottastatuetten zu fassen, die nahezu durchgängig stehen und sich mit beiden Händen den Kopf schlagen. Es gibt sie in großer Anzahl aus nahezu allen griechischen Gebieten, und ihre Tradition läßt sich über die Archaik und die Gefäßaufsätze des 7. Jhs. v.Chr. bis ins Geometrische zurückverfolgen³⁴. Auch diese Tonfiguren haben eine spezifische Funktion: die Verbildlichung der Klage im Grab, und ihr symbolischer Wert ist derart hoch, daß sie über vier Jahrhunderte mit ins Grab gegeben wurden. Ob man diese Frauen, die durchweg bekleidet sind, auch als Klagefrauen betrachten kann, muß allerdings offen bleiben; sie könnten auch die Hinterbliebenen vertreten³⁵.

³⁰ Vgl. ähnlich auch die beiden kleinen Frauenfiguren, die mit krummem Rücken auf niedrigen massiven Hockern sitzen und klagen: S146 und S617; vgl. auch oben.

³¹ Vgl. zum Entblößen der Brust durch Frauen als drastisches Mittel, Kap. II.

³² Die Pinakes könnten dabei immer sichtbar gewesen sein, der Phormiskos stammt nach Ker. VII 1, 139 und Ker. VII 2, 117 aus einer Opferrinne (vgl. aber die abweichende Angabe bei Lullies 1946, 65, nach der er zusammen mit zwei Pinakes und einem Teller aus dem Schutt eines Grabhügels westlich des Patamierbezirkes stammen soll).

³³ Vgl. beispielsweise die stehende Sirene London, BM 1951.10-11.1, L. Burn - R. Higgins, Catalogue of Greek Terrakottas in the British Museum III (2001) Taf. 45,2256. Vgl. zum Motiv E. Kunze, Sirenen, AM 57, 1932, 124-141; U. Kopf-Wendling, Die Darstellungen der Sirene in der griechischen Vasenmalerei des 7., 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr. (1989).

³⁴ Terrakotten z.B. geom.: P. Kranz, Frühe griechische Sitzfiguren, AM 87, 1972, Taf. 8,3-4; 7. Jh.: Athen, NM 4262: R. Higgins, Tanagra and the Figurines (1987) 75 Abb. 70 (dort allerdings etwas später datiert); London BM 14 (oder: 63.1-27.3): R.A. Higgins, Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I, Greek 730-330 B.C. (1954) Nr. 6; vgl. die Thymiaterion-Trägerin Ker. VI 2, Kat. 46 Taf. 36. 37. Es sind auch zahlreiche ältere bekannt. Vgl. auch die Trapezai Athen, NM 25665, aus Vari, 2. V. 7. Jh., V. Kallipolitis, Ἀνασκαφή τάφων Ἀναγυροῦντος, ADelt 18, 1963, A 124ff. Taf. 53-55a; D. Callipolitis-Feytmans, BCH 109, 1985, 36 Abb. 5-8; Xagorari 1996, Nr. 16 Taf. 13,1 sowie Athen, Kerameikos-Mus. 45, aus dem Kerameikos, um 580 v.Chr., K. Kübler, Ausgrabungen im Kerameikos, AA 48, 1933, 262ff. Abb. 16; Ker. VI 2, Nr. 129 Taf. 102; B. Vierneisel-Schlörb, Die figürlichen Terrakotten I: Spätmykenisch bis späthellenistisch, Kerameikos XV (1977) Nr. 17 Taf. 3,1-2; vgl. H. Whittaker, Board Games and Funerary Symbolism in Greek and Roman Contexts, in: S. des Bouvrie (Hrsg.), Myth and Symbol II. Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture, Symp. Athen 21.-24.9. 2000/19.-22.9. 2002 (2004) 279-302.

Gefäßaufsätze z.B. geom.: G314; CVA Paris, Louvre (16) III H b Taf. 39,3-4; Lullies 1955, Taf. 10 Nr. 28; Young 1939, 52 Abb. 35,XI 18. 54 Abb. 36; Ker. XII Taf. 17 Nr. 68. 69. 71; protoatt.: P101. P103. P203; Ker. VI 2, Taf. 10; Ker. VI 2, Kat. 97. 98 Taf. 80; sf.: S402; Karydi 1963, Beil. 38,3-4.

³⁵ Auch aus anderen Bereichen der antiken Kunst ist das Motiv der klagenden Frau mit entblößtem Oberkörper bekannt. Sie sind beispielsweise auf einem Sarkophag aus Byblos und einem assyrischen Prothesis-Relief aus der Nähe von Memphis abgebildet. Sarkophag Martino 2000, Abb. 42; Hannibal ad portas. Macht und Reichtum Karthagos, Ausst. Karlsruhe, Badisches Landesmus. (2004) 262 Abb. vgl. auch 330 Abb.; E. Rehm, Der Ahiram-Sarkophag (2004); vgl. auch R.G. Lehmann, Die Inschrift(en) des Ahiram-Sarkophages und die Schachtinschrift des Grabes V in Jbeil (Byblos) (2005); Relief P. Calmeyer, Achämenidische Möbel, in: G. Herrmann (Hrsg.), The Furniture of Western Asia. Ancient and Traditional, Papers of the Conference

Weitere Details sind ebenfalls Einzellerscheinungen der schwarzfigurigen Prothesis-Szenen, so die überaus stark bewegten Frauen, die einen Schritt auf den Toten zu machen, manchmal dabei ihre Ferse oder ihren ganzen Fuß anheben (S104. S120. S140. S602), und auch die Farblinien im Gesicht einer heftig herumspringenden Frau (2a S602)³⁶. Diese Überlegung führt schließlich zu den kleinen Frauenfiguren zurück, die zusammengekrümmt auf einem niedrigen Hocker sitzen und sich ebenfalls in unmittelbarer Nähe zum Toten befinden (S146. S617). Sie sind mit Sicherheit absichtlich verkleinert worden, und aufgrund ihrer einfachen Kleidung ohne Mantel ließen sie sich mit den Frauen mit nacktem Oberkörper verbinden, so daß man in den Sitzenden eine zweite Ausprägung dieses Motiv erfassen könnte. Hinzuweisen bleibt schließlich auf den Mann, der auf dem Pinax-Fragment S633 mit beiden Händen seinen Kopf schlägt³⁷. Ob sein Oberkörper tatsächlich vollständig nackt war, ist nicht mehr zu bestimmen, doch ließe sich die Figur aufgrund der Gestik ebenso als Frau deuten, die dann den halbnackten Figuren der Prothesis-Szenen anzuschließen wäre.

Bildquellen vs. Schriftzeugnisse

Verschiedene schriftliche Überlieferungen berichten für den hier untersuchten Zeitbereich von Maßnahmen im und um den Bestattungsablauf herum; eine Schilderung des Ablaufs gibt es nicht³⁸. Die Epen und die Tragödien beinhalten Informationen zu den Vorgängen im mythisch-heroischen Bereich, während die Komödien, die Historiker, Redner und Philosophen sowie die Inschriften den Bereich der Lebenden betreffen. In allen diesen Quellen ist, in wechselndem Ausmaß, da ja auch die Intention der Verfasser grundverschieden war, von Personen die Rede, die für die Toten verantwortlich sind, die die Bestattung organisieren und durchführen und die auch später das Grab besuchen. Mit Hilfe dieser Überlieferungen läßt sich in etwa abschätzen, welche Bedeutung dem Bestattungsablauf beigemessen wurde, welche Bestandteile er hatte und welchen Regeln er unterworfen war.

London, University College, Institut of Archaeology 28.-30.6. 1993 (1996) Taf. 73a; G. Vittmann, *Ägypten und die Fremden im ersten vorchristlichen Jahrtausend* (2003) 148 Abb. 65. Das Sarkophagrelief reiht sie nacheinander auf, so daß die Klage dieser Frauen auf den Betrachter besonders intensiv wirkt. Bei der Prothesis stehen sie hinter dem Kopfende der Totenbahre, und sie sind hier die einzigen Frauen; gleichzeitig klagen noch Männer und Sirenen. Ebenso sind solche Frauen in den Zwickeln eines hellenistischen Kalksteingiebels aus Zypern abgebildet: New York, MMA, Cesnola Coll. 74.51.2317, V. Karageorghis, *Ancient Art From Cyprus. The Cesnola Collection in The Metropolitan Museum of Art, New York* (2000) 220 Abb. zu Nr. 350. Hier stehen auch in der Giebelmitte zwei klagende Frauen, die allerdings vollständig bekleidet sind. Möglicherweise sind auch die Knienden auf dem etruskischen Relief Cortona, Palazzo Casali 9781 nackt: P. Zamarchi Grassi, *La Cortona die principes*, Ausst. Cortona, Palazzo Casali (1992) 49 ne 40 mit Abb., 2. H. 6. Jh. v.Chr.

³⁶ Möglicherweise auch bei der Frau am Fußende der Kline (3a).

³⁷ Da sich vor ihm eine Fragmentkante zu befinden scheint, wird dieses Frgt. vermutlich zu einer Tafel aus einer Serie gehören. Die Deutung als Mann bei Kreuzer 1992, 19f. Nr. 6. Hinter ihm sei noch der Armrest eines zweiten Mannes zu erkennen.

³⁸ Vgl. im Groben nur Luc. Luct.

Die Aufbahrung des Toten, die vom Spätgeometrischen bis zur Mitte des 5. Jhs. v.Chr. das beherrschende Bildthema der Grabkeramik ist, hat in den schriftlichen Quellen nicht im entferntesten ein Äquivalent. Die Epen schildern allein Hektors Prothesis ausführlich, sowohl die des Patroklos als auch die des Achilleus werden nur angerissen, bei Patroklos ist sie noch nicht einmal als eigene Zeitspanne abgesetzt. Die Tragödien und ebenso die anderen Quellen weisen nur auf sie hin, vor allem dann, wenn es sich um Ausnahmesituationen handelt, ohne aber weiter auf diesen Vorgang einzugehen. Daher erhält man nur wenige Hinweise auf die Teilnehmer und die Handlungen an der Totenbahre, doch handelt es sich immer um ein Ereignis von öffentlichem Interesse. Die Prothesis-Bilder entsprechen diesen Schilderungen insofern, als immer mehrere Personen anwesend sind oder hinzukommen, Aussagen über die Verteilung der Geschlechter sind jedoch kaum gemacht. Die Diskrepanz besteht hauptsächlich zwischen der großen Anzahl der überlieferten Darstellungen und der verschwindend geringen Zahl der Erwähnungen in schriftlicher Form. Daher liegt der Gedanke nahe, daß es sich in den Aufbahrungsbildern im und am Grab vor allem um eine Art bildlicher ‚Versicherung‘ gegenüber den Mitmenschen, vielleicht auch gegenüber dem Toten handelte³⁹.

Genau umgekehrt verhält es sich bei der Ekphora. Hier steht den insgesamt sieben bekannten Darstellungen, von denen drei für den Export, nicht für den Gebrauch in Griechenland hergestellt wurden, eine große Zahl von Erwähnungen privater und auch öffentlicher Ekphorai gegenüber. Mit Hilfe der Epen und Tragödien kann man darauf schließen, daß das Hinaustragen des Toten einen wichtigen Bestandteil des Bestattungsablaufes bildete. In den Tragödien bleiben die Hinweise auf die Ekphora fast ausschließlich indirekt, dafür schildern sie die anderen Schriftquellen als notwendig sowohl für die Toten als auch die Hinterbliebenen. Daß man bei ihrer Ausstattung und Durchführung über ein erträgliches Maß hinausging, belegen die Regelungen, die in einigen griechischen Städten ihr Ausmaß regulieren sollten. Da aus diesen Gebieten Darstellungen der Ausfahrt des Toten fehlen, bleiben die Angaben der Quellen für sich; man scheint aber vielerorts mit ähnlichen Bedingungen gekämpft zu haben.

Zu den aufgereihten klagenden Figuren lassen sich in den Schriftquellen keine Parallelen finden, ob man sie nun als Fortsetzung der Prothesis-Szenen oder als eigenen Bestandteil des Bestattungsablaufes betrachten möchte. Der in Richtung des Toten erhobene Arm (C) wird allerdings mehrfach erwähnt und teilweise mit einem Gruß an den Toten verbunden⁴⁰. Belegt

³⁹ Vgl. S.I. Johnston, *Restless Dead. Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece* (1999).

⁴⁰ Nach Schol. Eur. Alc. 768 fand es bei der Ekphora statt. Ähnlich heißt es vom Chor in Eur. Alc. 743, er grüße die Tote, als sich der Zug zum Grab in Bewegung setzt. Vgl. auch Eur. Alc. 626: Pheros grüßt die Tote, die zu Verbrennungsplatz und Grab gebracht werden soll (χαῖρε). Adrastos will den Gefallenen entgegengehen und seine Hand zum letzten Gruß an die Freunde heben und dabei die tränenreichen Hadeslieder singen: Eur. Hik. 771ff. Vgl. Achilleus, der beim Entzünden von Patroklos' Scheiterhaufen seinen Freund beim Namen ruft, grüßt ihn (χαῖρέ μοι, ὦ Πάτροκλε ... Il. 23,179) und danach die

ist dies zwar nur in der Tragödie, doch handelt es sich dabei immer um Männer, so daß man, vor allem im Hinblick auf den Chor in Euripides' Alkestis an die aufgereihten Männer denken kann. Daher wäre es möglich, diese männlichen Figuren, die in den Sepulkralbildern vielfach unterschiedliches Alter haben, als einen Hinweis auf die Ekphora zu sehen, so daß diese mit diesem Motiv indirekt dargestellt wäre.

Zu den Besuchen am Grab geben die Schriftquellen drei verschiedene Zeitpunkte an: drei, neun und 30 Tage nach der Bestattung (*ta trita, ta enata, triakades*) sowie für Athen auch noch monatlich und jährlich. Bis heute weiß man nicht, in welcher Form diese Gedenktage begangen wurden und welche Personen die zugehörigen Opfer ausführten. Die Vasenbilder scheinen kompositionell und ikonographisch allgemein gehalten worden zu sein, nichts weist äußerlich auf bestimmte, festgelegte Ereignisse hin⁴¹, so daß eine Verbindung zu diesen ‚Totentagen‘ hypothetisch bleiben muß. Ein einziger Hinweis auf ein Klageverhalten findet sich in der Tragödie, in der ansonsten viele Opfer an den Gräbern gebracht werden, mit denen aber wiederum kein fester Zeitpunkt verbunden ist. Bei Aischyl. Choeph. 22f. bringt der Chor der Dienerinnen Spenden an Agamemnons Grab, dabei schlagen sich die Choreuten offenbar den Kopf (οξύχειρι σὺν κόπῳ 23). Somit liegt auch hier der Gedanke nahe, daß die Bildaussage allgemeiner und weniger von realer Natur ist.

Ein sehr wichtiger Faktor während des gesamten Bestattungsablaufs sind die Lautäußerungen, die sogar nach ihrer Stärke differenzierbar sind. Dagegen sind sie in den Bildern verhältnismäßig selten zu fassen. Hierauf weisen der geöffnete Mund und auch Beischriften mit Klagelauten hin (S111. S117. S146. S619. R106 Kniende. R112 2a. W113 2a (?). W232; S111. S619). Dem gegenüber stehen Darstellungen, die den offenen Mund mit einem in den Nacken geworfenen Kopf verbinden. Diese Kombination findet sich in manchen Männerreihen (z.B. S109. S110. S611b)⁴² und bei zwei Frauen, die sie auch noch mit der sehr expressiven kniende Haltung verbinden (R105. W217)⁴³. Tränen sind in den Schriftquellen allgegenwärtig, in die Bilder fanden sie allerdings keinen Eingang⁴⁴.

Erfüllung seiner Versprechen verkündet (179ff.). Vgl. auch Aischyl. Choeph. 9, Orestes: οὐ γὰρ παρὼν ὄμωξα σόν, πάτερ, μόνον οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ, und Eur. Alc. 767-769, hier bedauert der Diener, daß er ἦ δ' ἐκ δόμων βέβηκεν, οὐδ' ἐφροσπόμεν οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ', ἀπομῶζων ἐμὴν δέσποιναν.

⁴¹ Auch hier wäre eine detaillierte Untersuchung geschlossener Grabfunde sehr nützlich.

⁴² Den Kopf legen manche Männer auch in den Nacken, ohne daß ihr Mund geöffnet ist, z.B. S132, S139, S143 (Hals), S146, S611b, S619.

⁴³ Zur Deutung als Ammen s.o.

⁴⁴ Ausnahmen: der Greis am Kopfende der Kline (2a) auf R112 und vermutlich auch der greise Priamos beim Abschied seines Sohnes Hektor: Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16570, E. Gerhard, Auserlesene griechische Vasenbilder (1840-1858) Taf. 189 sowie Boardman 1996, Abb. 140 (A), 475-425 v.Chr., Hektor-M. - hier Abb. 27.

Es ist offensichtlich, daß der schriftlichen Fixierung aller Ereignisse um den Tod eines Menschen völlig andere Intentionen zugrunde gelegen haben müssen als deren Wiedergabe in den Vasenbildern. Auch wenn die Prothesis und die großen Ansammlungen an Klagenden keine expliziten Erwähnungen fanden, waren sie doch ein gesellschaftlich wichtiger Vorgang am Ende eines Menschenlebens, als Gewißheit einerseits für den Sterbenden, andererseits für die Hinterbliebenen, denn Schriftquellen lassen erkennen, daß es sich bei ihnen um tatsächliche Begebenheiten aus dem Leben handelt. Ein Vergleich der verschiedenen Kunstepochen untereinander läßt jedoch eine Stilisierung erkennen. Tatsächliche Emotionen werden nicht ausgedrückt, herabgezogene Mundwinkel, wie sie die spätesten Figuren teilweise aufweisen, sind ebenso in zeitgleichen nicht-sepulkralen Vasenbildern vorhanden, die weder Klage noch Trauer zum Inhalt haben. Vielmehr sind die Szenen hoch standardisiert und die Figuren starr, eine Tendenz, die im Rotfigurigen und Weißgrundigen ihre deutlichste Ausprägung erreicht. Die Expressivität, die sich im Knien, dem Aufwerfen der Arme und dem Aufreißen des Mundes äußert, führt für einzelne Sepulkralbilder zwar zu einer beeindruckenden Aussagekraft, doch bleiben die Szenen, trotz der Einführung trauernder Figuren, schablonenhaft einseitig. Hieran ändert auch die Darstellung sozialer Personen nichts, wie sie in dieser Untersuchung nachgewiesen werden konnte. Selbst wenn jedes Gefäß von einer anderen Familie gekauft worden wäre, herrscht im bildlichen Ausdruck des Schmerzes Uniformität, so daß allein die symbolische Wirkung auf die Betroffenen selbst und auf die anderen Mitglieder der Gemeinschaft gezählt haben kann⁴⁵. Bei allen besprochenen Sepulkralthemen handelt es sich vielmehr um idealisierte Motive, die untrennbar mit den letzten Schritten des griechischen, speziell des athenischen Menschen verbunden waren. Diese Funktion übernehmen im 4. Jh. die klagenden Sirenen aus Stein als gleichzeitige Repräsentantinnen des Diesseits und des Jenseits. Ihnen ist das Leiden ins Gesicht geschrieben, eine immerwährende Klage, die die Hinterbliebenen bis an ihr eigenes Ende begleitet.

⁴⁵ Daher kann die expressive Klage auch nicht nur Angelegenheit von Menschen, speziell von Frauen ‚niederer Herkunft‘ sein, denn wer ließe sich denn durch solche am Grab der Angehörigen vertreten? Ikonographische Hinweise auf einen niedrigen sozialen Status von Klagenden sind vordergründig nicht auszumachen, sondern mühsam zu erschließen; bei den Trauernden ist dies überhaupt nicht möglich. Dagegen vergleiche man die Dienerinnen in den Besuchsbildern.

Katalog

Der Katalog ist, wie die Arbeit selbst, chronologisch nach Stilepochen geordnet. Innerhalb der Abschnitte erfolgt die Einteilung nach den Sepulkralthemen auf der Keramik. Die Stücke selbst sind nach Aufbewahrungsorten und Inventarnummern geordnet. Die Katalog-Nummern enthalten Informationen, mit deren Hilfe sich erkennen läßt, welches Bildthema auf dem jeweiligen Gefäß dargestellt ist. Sind zwei verschiedene Szenen auf demselben Gefäß zu finden, erfolgt die Zuordnung nach dem Hauptmotiv. Der Großbuchstabe steht für die zeitliche Einordnung, er erleichtert die Orientierung im Text.

Die mit * bezeichneten Katalog-Nummern befinden sich auf den Tafeln III - XXIV.

Die Zuweisung der einzelnen Gefäße zu den Kat. ergibt sich wie folgt:

Geometrisch:

G100 - Prothesis
G200 - Ekphora
G300 - Klagereihen
G400 - Thema unbestimmt

Rotfigurig:

R100 - Prothesis
R200 - Klagereihen
R300 - Besuch am Grab
R400 - Thema unbestimmt

Protoattisch:

P100 - Prothesis
P200 - Klagereihen
P300 - Thema unbestimmt

Weißgrundig:

W100 - Prothesis
W200 - Besuch am Grab: Klage
W300 - Besuch am Grab: Trauer
W400 - Besuch am Grab: Mischung verschiedener Motive
W500 - Charonszenen
W600 - Thema unbestimmt

Schwarzfigurig:

S100 - Prothesis
S200 - Ekphora
S300 - Klagegruppen
S400 - Klagereihen
S500 - Thema unbestimmt
S600 - Pinakes

Katalog Geometrisch

Prothesis

G101 - unbest. Form

Amsterdam, APM 2015
 Athen, vom Dipylon
 Wandungsfrgt., 14,3 x 17,0 cm
 SG I, 760 v.Chr., Dipylon-M. u. Werkstatt
 Rest einer Prothesis, am Fußende im oberen Register 6 klag. Frauen nach re erh., z.T. in Resten, vom unteren Register noch ganz re Rest einer klag. Fig. nahe der Kline, dahinter Kopffrest von 2 Pferden
 CVA Den Haag, Mus. Scheurleer (2) III H b Taf. 3,3; Ahlberg 1971, Abb. 9; Gods and Men in the Allard Pierson Mus., Ausst. Amsterdam (1972) 50f. Taf. 51.

G102* - unbest. Form

Taf. III

Athen, 3. Ephorie
 ohne Fundortangaben
 Frgt.
 SG I, M. von Athen 806
 Rest einer Prothesis, auf o. über der Kline kleine Fig. wohl nach re, am Fußende vorgebeugte Fig. nach re, wohl eine Frau, hinter ihr 2 klag. Männer nach re
 Kauffmann-Samaras 1973, 235-240 Taf. 127b* (Amphora); Rombos 1988, Nr. 75 (Krater).

G103* - Halshenkelamphora

Taf. III

Athen, Agora-Mus. P 4990
 Agora Athen, Grab G12:19
 fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche teilweise abgerieben, H 32,7 cm
 SG II, 725/700 v.Chr., Werkstatt des M. von Athen 894
Hals: **VS:** Prothesis, unterhalb der Bahre 1 kniende/kauernde/hockende klag. Fig., am Kopfende der Bahre 1 klag. Frau auf einem Bänkchen, am Fußende 1 weitere klag. Frau, über dem Prothesis-Feld 6 aufgereichte klag. Männer nach re, vom vordersten nur der Kopf erh.
Hals: **RS:** 3 Männer nach re mit Kranz, zwei Messern/Schwertern, Thymiaterion/kleine klag. Fig., darüber aufgereichte klag. Frauen nach re: 2 vollständig, 2 in Resten erh. (wohl ehem. auch 6)
 Bauch: umlaufend: Fries mit Gespannen
 Young 1939, 55-57 Abb. 37. 38; Agora VIII, Taf. 1,12. 19,336; Davison 1961, 43 Nr. 1 Abb. 36; Marwitz 1961, 10 Nr. 5 Taf. 2,3; Tölle 1964, 19 Nr. 40: „Hals: A: Jünglingsreigen u. Prothesis; B: Klagefries u. Jünglingsreigen“; Coldstream 1968, 58 Nr. 11; Ahlberg 1971, 331 Text-Abb. 2*. Abb. 39; Rombos 1988, Nr. 167; Huber 2001, Nr. 42.

G104 - Bauchhenkelamphora

Athen, Agora-Mus. P 10664 (dazu P 10600, P 10662, P 10664)

Agora, nicht aus einem nahen Grab, sondern als Abfall, vielleicht vom Kerameikos, aus der Mauer B 14:5

stark fragmentiert, sehr wenige Fragmente erhalten
 SG I, ca. 750 v.Chr., Dipylon-M. u. Werkstatt

VS: Henkelzone: Prothesis, nur Rest der aufgebahrten Figur sowie Armreste einer Figur unterhalb der Bahre

umlaufend: Fries mit Gespannen nach rechts
 Agora VIII, 59 Nr. 245 Taf. 1,1. 14,245; Davison 1961, 22 Nr. 9 Abb. 9; Tölle 1964, Nr. 322; Coldstream 1968, 32 Nr. 26; Ahlberg 1971, 26 Nr. 17 Abb. 17; Rombos 1988, Nr. 26.

G105 - Bauchhenkelamphora

Athen, Akropolis-Mus. 254
 Athen, Akropolis
 Frgt.
 SG I, M. von Athen NM 806
 am li Frgt.-Rand Rest einer vorgebeugten Fig. (daher wahrscheinlich von einer Prothesis-Darstellung) nach li, Rest einer klag. Fig. nach li, Rest einer Fig. nach re (?)
 Zschietzschmann 1928, Nr. 3; Tölle 1964, Nr. 356 (Athen, NM 248); Gauß/Ruppenstein 1998, Taf. 4,5.

G106 - Bauchhenkelamphora

Athen, Akropolis-Mus. 255
 Athen, Akropolis
 Frgt., 10 x 4,5 cm
 SG I, M. von Athen NM 806
 Rest einer Prothesis, am li Frgt.-Rand oberer Teil des Aufgebahrten sowie Teil der Kopfunterlage bzw. der Kline, Rest einer Figur am Kopfende u. dahinter einer klag. Fig. nach li
 Graef/Langlotz Nr. 255 Taf. 8; Zschietzschmann 1928, Nr. 3; Tölle 1964, Nr. 356 (Athen, NM 248); Ahlberg 1971, Abb. 50; Gauß/Ruppenstein 1998, Taf. 4,6.

G107 - Form unbest.

Athen, Akropolis-Mus. 289
 Athen, Akropolis
 Frgt.
 SG I
 Rest einer Prothesis, am Fußende 3 klag. Fig. nach re, von der Kline nichts mehr erh.
 Gauß/Ruppenstein 1998, Taf. 5,5.

G108 - Halshenkelamphora

Athen, Benaki-Mus. 7675
 aus Attika
 Oberfläche teilweise stark angegriffen u. abgerieben
 SG II, sp. 8. Jh. v.Chr./um 710 v.Chr., Benaki-M.

Hals: VS: Prothesis eines Mannes, unterhalb der Kline 3 klag. Frauen nach re, an Kopf- u. Fußende der Bahre je 1 klag. Frau zum Toten gewandt

Hals: RS: 6 klag. Frauen nach re

Bauch: umlaufend: Fries aus Kriegern mit Rundschilden

H.L. Lorimer, *The Hoplite Phalanx*, BSA 42, 1947, 76ff. Taf. 19; Davison 1961, 48 Nr. 1 Abb. 50; Tölle 1964, Nr. 323 (Inv. 599); Coldstream 1968, 81 Nr. 2; Schweitzer 1969, Taf. 46; Ker. VI 2, 608 Nr. 233; Ahlberg 1971, Abb. 46; A. Delivorrias, *Guide to the Benaki Mus.* (1986) 21 Abb.; Rombos 1988, Nr. 349; Huber 2001, Nr. 43.

G109* - Halshenkalamphora **Taf. III**

Athen, Kerameikos-Mus. 1371

Athen, Kerameikos, aus der Brandschicht über Grab 51

Hals- u. Bauchfrgte., erh. H Hals 20,0 cm, Bauch 9,0 cm

SG II, 1. H. 30er J. 8. Jh. v.Chr., Werkstatt von Athen 894

Hals: VS: oberer breiter Fries: Rest einer Prothesis, unterhalb der Kline 1 klag. Frau u. der Rest einer zweiten nach re erh., hinter der Bahre bzw. von ihr zur Hälfte verdeckt 3 klag. Frauen nach re, am Fußende 1 klag. Frau nach re, unterer schmaler Fries: Reste von 4 klag. Frauen nach re

Hals: RS: oberer Fries: Rest von 2 Männern nach re, unterer Fries: Reste von 3 klag. Frauen nach re

Bauch: Reste eines Zweigespannes

Ker. V 1, Taf. 39*; Davison 1961, 43 Nr. 5 Abb. 39; Coldstream 1968, 59 Nr. 23; Ahlberg 1971, Abb. 42; Rombos 1988, Nr. 171; Winkler 1999, Nr. 367.

G110 - Halshenkalamphora

Athen, Kerameikos-Mus. 5643

Athen, Kerameikos

Frgte. vom Hals, teilweise anpassend, H 21,0 cm

SG II, Werkstatt von Athen 894

Hals: VS: Rest der Prothesis eines Mannes, unterhalb der Bahre 2 klag. Frauen nach re, an Kopf- u. Fußende je Reste einer Frau zum Toten gewandt, über u. unter dem Prothesis-Bildfeld aufgereichte klag. Männer, oben Reste von 5, unten von 2-3

Rombos 1988, Nr. 172 Taf. 9; Sheedy 1990, Taf. 18,2.

G111 - Krater

Athen, Kerameikos-Mus.

Athen, Kerameikos

Frgt.

SG I, Hirschfeld-M. u. Werkstatt

VS: Reste Prothesis: Reste der Kline, unterhalb der Bahre 1 Fig. u. Reste einer zweiten, am Fußende Füße einer Fig.

Tölle 1963, 659ff. Nr. 19 Abb. 16; Ahlberg 1971, Abb. 26; Rombos 1988, Nr. 68.

G112 - Krater

Athen, NM 283

Athen, Akropolis

Frgt., Oberfläche angegriffen

SG II

Rest der Prothesis eines Mannes, am Kopf des Toten Rest einer wohl ehem. klag. Fig., über dieser Vögel

Graef/Langlotz Nr. 295 Taf. 10; Zschietzschmann 1928, Nr. 4; Tölle 1964, Nr. 343; Ahlberg 1971, Abb. 49; Gauß/Ruppenstein 1998, Taf. 5,6.

G113 - Krater

Athen, NM 802

ohne Fundortangaben

Frgt., nur der obere Teil des Gefäßes ist erh.

SG I, Dipylon-M. u. Werkstatt

VS: Henkelzone: Prothesis eines Mannes, Bereich unterhalb der Kline nicht erh., im oberen Register am Fußende 1 sitzende u. 7 steh. klag. Fig. nach re, von letzteren mit Sicherheit 5 Frauen, am Kopfende 1 sitz. mit kleiner Fig. auf dem Schoß u. 5 steh. klag. Fig. nach li, die meisten steh. weiblich, hinter ihnen 4 Bewaffnete mit Dipylon-Schilden, im unteren Register am Fußende ehem. mind. 1 klag. Fig., danach Bewaffnete mit Dipylon-Schilden nach li, am Kopfende Reste von ca. 3 solchen Krieger, ein Gespann sowie ein weiterer Krieger nach li

E. Kunze, *Bruchstücke attischer Grabkratere*, in: R. Lullies (Hrsg.), *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft*, FS B. Schweitzer zum 60. Geburtstag (1954) 48-58 Taf. 5-8; Hinrichs 1955, 132f. Taf. 13; Davison 1961, 28 Nr. 1 Abb. 10a; Coldstream 1968, 31 Nr. 18; Ahlberg 1971, Abb. 7; Rombos 1988, Nr. 17.

G114* - Bauchhenkalamphora **Taf. III**

Athen, NM 804

Athen, Dipylon, sog. Prothesisamphora

fragmentiert, rekonstruiert, H 1,55 m

SG I, um 760/50 v.Chr., Dipylon-M. u. Werkstatt

VS: Henkelzone: Prothesis einer Frau, 4 Fig. unterhalb der Bahre, am Kopfende 7 Fig. nach li, am Fußende 7 Fig. nach re

RS: 8 Fig. nach re

unter li Henkeln: insges. 6 Fig. nach re

unter re Henkeln: insges. 6 ? Fig. nach re

CVA Athen, NM (1) III H b Taf. 8,1; Zschietzschmann 1928, Nr. 1; Nottbohm 1943, 13 Abb. 7; Hampe 1952, Taf. 3 (RS). 4 (VS); Davison 1961, 22 Nr. 1 Abb. 1; Tölle 1964, Nr. 318; N.R. Oakeshott, *Horned-Head Vase Handles*, JHS 86, 1966, Taf. 7b (unter einem der Bogenhenkel); Coldstream 1968, 28f. Nr. 1 Taf. 6; N. Himmelmann-Wildschütz, *Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit., Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse 7 (1968) Taf. 3b (unter einem der Bogenhenkel); Schweitzer 1969, 39 Taf. 30. 31; Ahlberg 1971, 25 Nr. 2 Abb. 2; Simon 1981, 30f. u. Abb. 4. 5* oben; Rombos

1988, Nr. 1; Huber 2001, Nr. 27; Pedrina 2001, 215 Abb. 6 (Detail).

G115* - Krater**Taf. IV**

Athen, NM 806, NM 4310 u. Paris, Louvre CA 3272

Athen, Kerameikos/Piräusstr.

stark fragmentiert, rekonstruiert, großflächig ergänzt, Prothesis nachträglich rek., H 1,10 m

SG I, um 750 v.Chr.

VS: Rest einer Prothesis, unterhalb der Bahre Reste von 2 Fig., 2 Fig. die Bahre überschneidend, am Fußende Mann, dahinter die Pferde eines Zweigespanns, darüber die Beine bzw. Füße von 5 Fig. nach li; weiteres Frgt. mit 1 klag. Fig. nach li, darüber Hufen von 2 Pferden, darunter 1 Pferd eines Gespannes

RS: ohne Fig.

umlaufend: zumindest auf der RS: 14 Fig. nach li, ganz vorn Füße einer weiteren, hinten noch ein Ellenbogen, die ersten 10 sind Männer, die letzten 4 Frauen, fast alle klagen

CVA Paris, Louvre (18) III H b Taf. 9,1 (Frgt. mit klag. Fig.); A. Brückner - E. Pernice, Ein attischer Friedhof, AM 18, 1893, 73ff.; P. Kahane, Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik, AJA 44, 1940, Taf. 25; Hinrichs 1955, 132 Taf. 10a (Prothesis); Davison 1961, Abb. 18 (Kr); Tölle 1964, Nr. 333; Ahlberg 1971, Abb. 19 (Prothesis). 20a (Fries). 20b (ges. Gefäß). 64b (Frgt. mit klag. Fig.); Kauffmann-Samaras 1973, 235-240 Taf. 124d-129a. 126b*. 127a*; Vermeule 1979, 17 Abb. 10; Rombos 1988, Nr. 73 (Fries). 74 (Prothesis); Huber 2001, Nr. 26 (Kr). 33 (Prothesis).

G116 - Krater

Athen, NM 812

ohne Fundortangaben

Frgt.

SG I, zeitgleich mit Dipylon-Werkstatt, Nahe Dipylon-Werkstatt

VS: Reste einer ofoth, unterhalb der Bahre 2 kniende klag. Fig., am Fußende 8 klag. nach li, am Kopfende Reste von 5 klag. Fig. nach li, in beiden Bereichen alternierende Fig.-Größe, die beiden ersten großen am Kopfende Frauen

Hinrichs 1955, Taf. 12; Ahlberg 1971, Abb. 18; Rombos 1988, Nr. 72; Sheedy 1990, Taf. 18,1; Huber 2001, Nr. 25.

G117 - Halshenkelamphora

Athen, NM 18062

angeblich aus Marathon

Oberfläche etwas angegriffen, H 54,0 cm

um 740-735 v.Chr., SG I, Hirschfeld-M.

VS: Schulter: Prothesis, unterhalb der Kline Vogel, an Kopf- u. Fußende je 3 klag. Frauen nach li bzw. re

CVA Athen (5) Taf. 30-32; F. Villard, Une amphore géométrique Attique au Musée du Louvre, MonPiot

49, 1957, 31ff. Abb. 17-40; Davison 1961, Abb. 28; Tölle 1964, Nr. 319; Coldstream 1968, 42 Nr. 6; Ahlberg 1971, Abb. 24; Rombos 1988, Nr. 53.

G118 - Kanne

Athen, NM 18474 (ehem. Slg. Empedokles)

aus Palaia Kokkinia

Oberfläche stark angegriffen, teilweise abgerieben, H 33,0 cm

SG II, Rattle Group (einzige dieser Gruppe)

Schulter: umlaufend: Prothesis einer Frau, unterhalb der Bahre 2 kniende/auf Boden sitzende klag. Fig., wohl nach re, am Kopfende, am Kopfende der Bahre 1, am Fußende 2 klag. Fig. zur Mitte orientiert, beiderseits ein plastischer punktförmiger Aufsatz (Reliefmastos?), am Kopfende 6 klag. Frauen nach li, am Fußende 7 Männer nach re

Tölle 1964, Nr. 314; Coldstream 1968, 72 Nr. 10; Ahlberg 1971, Abb. 34 (Detail der Prothesis); Rombos 1988, Nr. 261 Taf. 52. 53.

G119 - unbest. Form

Athen, NM 1959-NAK 802/ΓΜ 162

Athen, südl. von der Akropolis Athen, bei der Wasserleitung des Peisistratos, östl. von Kanal A Halsfrgt., Oberfläche angegriffen

SG II, wahrscheinlich M. von Athen 894

Rest einer Prothesis, unterhalb der Kline 2 kniende klag. Frauen einander zugewandt

S. Charitonidis, Εύρήματα Προτογεωμετρικής και Γεωμετρικής εποχής της άνασκαφής της Ἀκροπόλεως, ADelt 28, 1973, A 54 Taf. 40δ.

G120 - unbest. Form

Athen, NM o. Inv.

ohne Fundortangaben

Frgt.

SG I, Dipylon-M. u. Werkstatt

Reste einer Prothesis, am re Frgt.-Rand Rest des Klinenbeins (Fußende), li daneben Reste von 4 klag. Fig. nach re

Ahlberg 1971, Abb. 12; Rombos 1988, Nr. 119.

G121 - Oinochoe

Athen, NM

aus einem geom. Grab, wohl aus Glyphada fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt SG II

Hals: Prothesis, am Fußende der Kline 3 klag. Frauen (nur von der li Seite publiziert)

V. Kallipolitis, ADelt 23, 1968, B1 Taf. 3b; Rombos 1988, Nr. 390.

G122 - Halshenkelamphora

Athen, Privat

ohne Fundortangaben

SG II, Werkstatt von Athen 894

Hals: VS: Prothesis, unterhalb der Kline 1 kniende klag. Fig. nach re, am Kopfende Frau nach li, am Fußende Mann nach re

Hals: RS: 4 klag. Männer nach re, hinter ihnen eine kleinere Figur (?)

Tölle 1964, 19 Nr. 41 Taf. 14: „Hals: A: Proth.; B: Jünglingsreigen“; Coldstream 1968, 58 Nr. 10; Ahlberg 1971, Abb. 38; Rombos 1988, Nr. 166.

G123 - Halshenkelamphora

Athen, Slg. Stathatos 222

aus der Nähe von Koropi, H 60,0 cm

kaum fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche teilweise stark angegriffen u. abgerieben

SG II, um 710 v.Chr., Werkstatt von Athen 894

Hals: VS: Prothesis, unterhalb der Kline 2 kniende/auf dem Boden sitz. klag. Fig. nach re, am Kopfende 2 klag. Frauen nach li, am Fußende 2 klag. Frauen nach re

Hals: RS: 6 klag. Frauen nach re

J.M. Cook, A Geometric Amphora and Gold Band, BSA 46, 1951, 45-49 Abb. 1 Taf. 10; Davison 1961, 79 Nr. 1 Abb. 115; Himmelmann, AA 1964, Abb. 1. 2; Tölle 1964, Nr. 320; Coldstream 1968, 59 Nr. 15 Taf. 11g; Schweitzer 1969, 48 Taf. 47; Ahlberg 1971, Abb. 40; Rombos 1988, Nr. 168 (Stathatou-M.); Huber 2001, Nr. 44; P. Amandry u.a., Collection Hélène Stathatos III. Objets Antiques et Byzantins (1963) s. Inv. 79.

G124 - Halshenkelamphora

Athen, Slg. Vlastos

ohne Fundortangaben

Frgt., Oberfläche angegriffen

SG II, nahe der Werkstatt von Athen 894

Reste einer Prothesis, am Fußende der Kline 2 klag. Frauen nach re

Tölle 1964, Nr. 346; Ahlberg 1971, Abb. 44; Sheedy 1990, Taf. 18,4.

G125 - Bauchhenkelamphora

Athen (Verbleib unbekannt)

Athen, Kriezi Straße

fragmentiert, rekonstruiert, z.T. ergänzt, Hals fehlt

SG I, Hirschfeld-M. u. Werkstatt

VS: Henkelzone: Prothesis, am Fußende 9 Fig. nach re

unter li Henkeln: unter dem rechten Bogen 2 Fig. nach re

J.-P. Michaud, BCH 94, 1970, 90 Abb. 39; Ahlberg 1971, 311 Addendum. 314 Text-Abb. 3; Rombos 1988, Nr. 52.

G126* - Krater

Athen, Verbleib unbekannt

Athen, von der Piräus-Straße

fragmentiert, rekonstruiert, großflächig ergänzt

SG I, Dipylon-M. u. Werkstatt

VS: Prothesis eines Mannes, 5 Fig. unterhalb der Bahre, am Kopfende 9 Fig. nach li (in 2 Registern), am Fußende 14 Fig. nach re (in 2 Registern)

unter li Henkeln: unter rechtem Bogen Reste von 1 o. 2 Fig. nach re

unter re Henkeln: (nicht publiziert)

umlaufend: Fries auf Bewaffneten mit Bötischen Schilden u. Gespannen nach re

ADelt 17, 1961/62, B 23 Taf. 22. 23*; Coldstream 1968, 31 Nr. 19; Ahlberg 1971, Abb. 8; Rombos 1988, Nr. 18.

G127 - Halshenkelamphora

Baltimore, Walters Art Gallery 48.2231 (chem. Slg. Lagunillas)

ohne Fundortangaben

Oberfläche stark angegriffen u. großteils abgerieben, H 51,0 cm

SG II, Werkstatt von Athen 894

Hals: VS: Prothesis, unterhalb der Kline 1 kniende klag. Fig. nach re, an Kopf- u. Fußende der Kline je 2 klag. Frauen zur Mitte gerichtet

Hals: RS: 4 klag. Frauen nach re

F. Villard, Une amphore géométrique au Musée du Louvre, MonPiot 49, 1957, 34 Abb. 17; Davison 1961, 41 Nr. 3 Abb. 35; Hill, Journal of the Walters Art Gallery 24, 1961, 39ff. Abb. 1,3; Tölle 1964, Nr. 324; Coldstream 1968, 58 Nr. 7; Ahlberg 1971, Abb. 37; Rombos 1988, Nr. 165 Taf. 23a.

G128 - Hydria

Basel, Antikenmus. u. Slg. Ludwig Bo 122

ohne Fundortangaben

H 31,4 cm

SG II, letztes V. 8. Jh. v.Chr.

Hals: Prothesis wohl einer Frau, unterhalb der Kline wohl 2 kniende Fig. bzw. deren Reste, am Kopfende 2 klag. Frauen nach li, am Fußende 3 klag. Frauen nach re (nur die re Bildseite publiziert)

Bauch: VS u. RS: je 4 klag. Frauen nach re

P. Blome, Orient und Frühes Griechenland. Kunstwerke der Slg. H. u. T. Bosshard, Antikenmus. Basel u. Slg. Ludwig (1990) 60 Nr. 100.

G129 - Bauchhenkelamphora

Basel, Antikenmus. u. Slg. Ludwig

ca. 750 v.Chr. (vgl. Hirschfeld-M. u. Werkstatt)

H 1,11 m (senkrechte Henkel)

VS: Henkelzone: Prothesis einer Frau, am Kopfende 5 Fig. nach li, am Fußende 5 Fig. nach re
P. Blome, Basel. Museum of Ancient Art and Ludwig Collection (1999) 107 Abb. 147.

G130 - Halshenkelamphora

ehem. Basel, Kunsthandel

ohne Fundortangaben

Oberfläche teilweise angegriffen u. abgerieben, H 51,0 cm

SG II

Hals: VS: 6 klag. Frauen nach re**Hals: RS:** nicht publiziert o. beschrieben**Schulter:** Prothesis vermutlich eines Mannes, unterhalb der Bahre 2 kniende klag. Fig. einander zugewandt, an Kopf- u. Fußende der Bahre je 2 klag. Fig. zur Mitte orientiert

Schweizerische Kunst- und Antiquitätenmesse 1991, Kunstmesse Basel, 13.-17.4. 1991, H.A.C. Cahn, Kunst der Antike, Basel, Nr. 2.

G131 - Halshenkelamphora

Berlin, Antikenslg. 1963.13

ohne Fundortangaben

Oberfläche teilweise abgerieben, H 42,5 cm

SG II, Thorikos-Werkstatt

Hals: VS: Prothesis, unterhalb der Bahre 2 kniende klag. Frauen, aufeinander ausgerichtet, am Kopfende 1, am Fußende 2 klag. Frauen zur Mitte gerichtet**Hals: RS:** 5 klag. Frauen nach re

U. Gehrig - A. Greifenhagen - N. Kunisch, Führer durch die Antikenabteilung, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin (1968) 34 Taf. 34,1; Kyrieleis 1969, 10 Nr. 26 Taf. 14,2; Ahlberg 1971, Abb. 31; W.-D. Heilmeyer u.a., Antikenmus. Berlin. Die ausgestellten Werke, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (1988) 32f. Nr. 1; A: Kastens (Hrsg.), Antikenseum Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (1988) 15 Abb.; Rombos 1988, Nr. 316 Taf. 12b; Huber 2001, Nr. 39.

G132 - Krater

Brauron, Mus.

Merenda, Attika

nur wenige Fragte.

SG II

VS: Henkelzone: Prothesis, unterhalb der Kline 1 kniende klag. Fig., Bereich am Fußende nicht erh., am Kopfende 5 klag. Fig., die hinteren 4 Frauen, unter diesen Fig. gerahmtes Register mit 3 liegenden Ziegen

Rombos 1988, Nr. 388 Taf. 10b.

G133 - Halshenkelamphora

Brauron, Mus.

aus Markopoulon, bei Merenda, Attika

fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt, H 80,0 cm

SG II, Philadelphia-M.

Hals: VS: Prothesis, unterhalb der Bahre 4 kniende Fig., am Kopfende 2 klag. Frauen nach li, am Fußende 3 Männer nach re, darunter eine Frauenreihe nach re (bisher ist mir keine Abb. bekannt)**Hals: RS:** oberes Register 8/9 klag. Männer nach re, unteres Register 8 klag. Frauen nach re
Orlandos, Ergon 1960, 35 Abb. 48; G. Daux, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce un 1960, BCH 85, 1961,

629 Abb. 7; Tölle 1964, 19 Nr. 38 Taf. 11. 12: „Hals: A: Proth., Klagefries; B: Jünglingsreigen, Klagefries“; Coldstream 1968, 57 Nr. 6; Ahlberg 1971, Abb. 35; Rombos 1988, Nr. 145.

G134 - Bauchhenkelamphora

Brüssel, MR A 1506

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, viel vom Hals u. teilweise in der Darstellung ergänzt, H 87,0 cm
SG I, um 750 v.Chr.**VS:** Prothesis (Fig. z.T. verloren), auf der Kline kleinere Fig., 2 Fig. unterhalb der Bahre, am Kopfende 2 Fig. nach links, am Fußende 2 Fig. nach re**RS:** 5 Fig. nach li**unter li Henkeln:** unter dem linken Bogen 1 Fig. nach li**unter re Henkeln:** (nicht publiziert)

CVA Brüssel (2) III H b Taf. 1; Zschietzschmann 1928, Nr. 6 Beil. 8,6; Tölle 1964, Nr. 326; Ahlberg 1971, Abb. 21; Hommes et Dieux de la Grèce Antique, Ausst. Brüssel, Palais des Beau-Arts 1.1.0-2.12. 1982 (1982) 272f. Nr. 182 mit Abb.; Rombos 1988, Nr. 78; Huber 2001, Nr. 35.

G135 - Halshenkelamphora

Cleveland, The Cleveland Mus. of Art 1927.27.6

aus Attika

kaum fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche stark angegriffen u. großflächig abgerieben, H 59-60 cm
SG II, Werkstatt von Athen 894**Hals: VS:** Prothesis, unterhalb der Kline 1 kniende klag. Fig. nach re, an Kopf- u. Fußende der Bahre je 2 klag. Frauen zur Mitte gerichtet**Hals: RS:** 6 klag. Frauen nach re

CVA Cleveland, Mus. of Art (1) III H Taf. 2; Zschietzschmann 1928, Nr. 7; Davison 1961, 41 Nr. 2 Abb. 34; Tölle 1964, Nr. 327; Coldstream 1968, 58 Nr. 6; Ahlberg 1971, Abb. 36; Rombos 1988, Nr. 164 Taf. 21a; Sheedy 1990, Taf. 18,3; S. Langdon (Hrsg.), From Pasture to Polis. Art in the Age of Homer, Ausst. Columbia, University Mus. of Art and Archaeology 9.10.-5.12. 1993 (1993) 87ff. Nr. 20 mit Abb.; Huber 2001, Nr. 45.

G136 - Kanne

Dresden, Staatl. Kunstslgen., Skulpturenslg. ZV 1635

aus Menidi, Attika

nur wenig fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt, H 22,0 cm

SG I, Mi. 8. Jh. v.Chr./3. V. 8. Jh. v.Chr., Hirschfeld-M.

Hals: Prothesis, auf der Bahre eine sitz. (?) nicht-klag. Fig. nach re, unterhalb der Kline 1 hockende/kauernde klag. Fig. nach li, am Kopfende 3 klag. Frauen nach li, am Fußende Reste von 3 Fig. nach re

Zschietzschmann 1928, Nr. 8; Hinrichs 1955, Taf. 6; Marwitz 1961, 9 Nr. 11 Taf. 1,1; Tölle 1964, Nr.

315; Ahlberg 1971, Text-Abb. 1. Abb. 23; Griechische Kleinkunst. Skulpturen Vasen Bronzen Terrakotten Münzen, Ausst. Rostock, Kunsthalle Sept. 1973-März 1974 (1973) Kat. V 5 Abb. 16; Rombos 1988, Nr. 55; K. Knoll, Götter und Menschen. Antike Meisterwerke der Skulpturensammlung (2000) 46 Nr. 47 Abb.; Huber 2001, Nr. 34.

G137 - Halshenkalamphora

Essen, Mus. Folkwang K 969 (A 172)

ohne Fundortangaben

stark fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt, Oberfläche stark angegriffen u. an vielen Stellen abgerieben, H 72,6 cm

SG II, Werkstatt von Athen 894

Hals: VS: oberes Register: 13 klag. Männer nach re, unteres breiteres Register: Prothese eines Mannes, unterhalb der Kline 3 kniende/auf dem Boden sitzende klag. Fig. nach re, am Kopfende der Bahre 2 klag. Frauen nach li, am Fußende 2 klag. Männer nach re

Hals: RS: oberes Register: 14 klag. Männer nach re, unteres breiteres Register: 9 klag. Frauen nach re
Himmelman 1964; R. Tölle, Eine geometrische Amphora in Essen, AA 1963, 210ff. Abb. 1-4; Kyrieleis 1969, 99 Nr. 19 Taf. 15,1; Tölle 1964, 19 Nr. 39 Taf. 13: „Hals: A: Jünglingsreigen u. Proth.; B: Jünglingsreigen u. Klagefries“; Coldstream 1968, 58 Nr. 21; Ahlberg 1971, Abb. 41; H. Froning, Katalog der griechischen und italischen Vasen, Museum Folkwang Essen (1982) 65-71 Nr. 17 mit Abb.; E. Peifer, in: K. Stähler, Griechische Vasen aus westfälischen Sammlungen (1984) 188-190 Nr. 72; Rombos 1988, Nr. 169 Taf. 26b; Huber 2001, Nr. 46.

G138* - unbest. Form

Taf. IV

Florenz, Mus. Archeologico 86.415/416

ohne Fundortangaben

zwei Frgte.

SG II, Thorikos-Werkstatt

1. Rest einer Prothese, unterhalb der Kline Reste von 5 klag. Frauen nach li, über ihnen tote Vögel, zwischen den Beinen am Kopfende der Kline 1 klag. Frau nach li, am Kopfende Reste von 3 klag. Frauen nach li

2. 2 klag. Frauen nach li, vor ihnen 2 Vögel u. 1 bogenförmiges Ornament: vermutlich die Rahmung eines Henkels (daher sind hier Frgte. eines Kraters zu vermuten)

Tölle 1963, 661f. Abb. 19. 20*; Tölle 1964, Nr. 347a; Ahlberg 1971, Abb. 27a-b; Rombos 1988, Nr. 313.

G139 - Krater

Halle, Robertinum 58, 58A 1-4

Athen, vom Friedhof an der Piräusstr.

Frgte.

SG I, Dipylon-M. u. Werkstatt

Reste einer Prothese: unterhalb der Kline Rest vom Klinebein am Fußende, 2 klag. Fig., 1 Bewaffneter mit Dipylon-Schild, Pferde eines Zweigespanns, alle nach re,

Frgt. mit Henkelansatz: re Bewaffneter mit Dipylon-Schild, vor ihm Reste eines zweiten nach re, über dem Henkel-Ansatz zwei sitz. klag. Fig. bzw. deren Reste

Nottbohm 1943, 6f. Abb. 3. 4; Coldstream 1968, 31 Nr. 16; Ahlberg 1971, Abb. 6; Rombos 1988, Nr. 15.

G140 - Halshenkalamphora

Hamburg, Mus. für Kunst u. Gewerbe 1966.89

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt, H 73,0 cm

SG II, Werkstatt von Athen 894

Hals: VS: Prothese, unterhalb der Kline 2 kniende klag. Fig. nach re, an Kopf- u. Fußende je 2 klag. Fig. zur Mitte, orientiert: die erste jeweils 1 Frau, die zweite jeweils 1 Mann

Hals: RS: 7 klag. Männer nach re

CVA Hamburg (1) Taf. 10. 11; Hoffmann, AA 1969, 333f. Abb. 15a-b; Ahlberg 1971, Abb. 43; Rombos 1988, Nr. 170 Taf. 23b; Huber 2001, Nr. 47.

G141* - Halshenkalamphora

Taf. V

Houston, MFA

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche angegriffen u. teilweise abgerieben, H 54,3 cm

SG II, 2. H. 8. Jh. v.Chr., Philadelphia-M./Werkstatt von Athen 894

Hals: VS: Prothese eines Mannes, unterhalb der Bahre 1 knienden klag. Frau nach re, an Kopf- u. Fußende der Kline je 2 klag. Frauen zur Mitte orientiert

Hals: RS: 6 klag. Männer nach re

H. Hoffmann, Ten Centuries that Shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections (1970) Nr. 148 Abb. 148a*-d (Werkstatt von Athen 894); B. Borell, Attisch geometrische Schalen (1978) 44 Nr. 66; Rombos 1988, Nr. 147 Taf. 22 (Philadelphia-M.).

G142 - Halshenkalamphora

Karlsruhe, Badisches Landesmus. B 2674

aus Athen

anpassende Frgte. vom Bauch, der Hals ist nicht zugehörig (Maaß), Oberfläche stark angegriffen u. teilweise abgerieben, H 56,0 cm

SG II

Bauch: umlaufend: Prothese, unterhalb der Kline 3 kniende klag. Fig. nach re, am Kopfende der Bahre Reste von 20 klag. Fig., vermutlich Frauen, nach li, am Fußende 13 klag. Männer nach re

CVA Karlsruhe (1) Taf. 3,1; Hinrichs 1955, Taf. 7. 11b; F. Garscha, Antike Vasenmalerei. Eine Auswahl aus den Beständen des Badischen

Landesmuseums² (1960) 5; Tölle 1964, Nr. 328; Schweitzer 1969, Taf. 44; Ahlberg 1971, Abb. 32; M. Maaß (Hrsg.), Wege zur Klassik. Führer durch die Antikenabteilung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe (1985) 98 Abb. 65 (im CVA der alte Restaurierungszustand publiziert, der Hals ist nicht zugehörig, es fehlen zu diesem aber weitere Angaben, denn Klagende sind hier eindeutig dargestellt: 5/7 jeweils nach re); Rombos 1988, Nr. 377; Huber 2001, Nr. 36.

G143 - Halshenkelamphora

Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 2680
Athen, vom Dipylon
fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt, Oberfläche angegriffen, H ca. 50 cm
SG II, 735-720/740-710 v.Chr., etwas früher als Hunt Group (Ahlberg)/verbunden mit Hunt Group u. Birdseed-M. (Rombos)
Bauch: umlaufend: Prothesis, unterhalb der Kline Vögel, am Kopfende der Bahre 10, am Fußende 8 klag. Frauen zur Mitte orientiert
Zschietzschmann 1928, Nr. 9; F. Poulsen, Vases grecques récemment acquis par la Glyptothèque de NY-Carlsberg (1922) 3f. Nr. 2 Abb. 2. 3; Tölle 1964, Nr. 329; Tölle 1967, 21 Abb. 8a-b; Ahlberg 1971, Abb. 29; Rombos 1988, Nr. 317 Taf. 12a; J. Christiansen, Catalogue Greece in the Geometric Period, Ny Carlsberg Glyptotek (1992) 32f. Nr. 6; Huber 2001, Nr. 40.

G144 - Kanne

London, BM 1912.5.22.1
ohne Fundortangaben
Oberfläche stark angegriffen u. teilweise abgerieben, H 45,7 cm
SG II, 720-700 v.Chr., Werkstatt von Athen 897
Bauch: umlaufend: 4 Prothesis-Darstellungen, jeweils eine Art Antilope oder Ziege unterhalb der Kline, jeweils zwischen 1-5 klag. Frauen an Kopf- u. Fußende der Totenbahnen zur Mitte ausgerichtet, einmal auch eine kleine weibliche Figur am Kopfende,
Zschietzschmann 1928, Nr. 10 Beil. 8; Davison 1961, 39 Nr. 1 Abb. 29; Tölle 1964, Nr. 316; Coldstream 1968, 78 Nr. 26; Ahlberg 1971, Abb. 45; D. Williams, Greek Vases (1985) Abb. 17; Rombos 1988, Nr. 334 Taf. 11b; Huber 2001, Nr. 38.

G145* - Halshenkelamphora **Taf. V**
chem. London, Kunsthandel
ohne Fundortangaben
wenig gebrochen, rekonstruiert, teilweise ergänzt, Oberfläche angegriffen
SG II, M. von Paris CA 3283
Hals: VS: 6 klag. Frauen nach re
Hals: RS: nicht publiziert o. beschrieben
Bauch: umlaufend: Prothesis eines Mannes, unterhalb der Kline 2 klag. Fig. nach re, am Kopfende mind. 7 klag. Frauen nach li, die erste

steht auf einem Bänkchen, am Fußende mind. 6 klag. Männer nach li (nur die VS publiziert)
Zschietzschmann 1928, Nr. 18; Sotheby's London, Antiquities, Aukt. 25.7. 1935, Nr. 36, Taf. 3; Tölle 1964, Nr. 332; Coldstream 1968, 82 Nr. 2; Ahlberg 1971, Abb. 48*; Rombos 1988, Nr. 347 Taf. 13a.

G146 - Hydria

Melbourne, National Gallery of Victoria D 23/1982
ohne Fundortangaben
Fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt, H 45,5 cm
SG II, um 700 v.Chr., Analatos-M.
Hals: Prothesis, unterhalb der Bahre 3 klag. Fig. nach re, am Kopfende 5 klag. Frauen nach re, am Fußende vermutlich auch
R.G. Hood, A New Vase of c. 700 BC, Art Bulletin of Victoria 23, 1982, 38-50; Rombos 1988, Taf. 14; Sheedy 1990; S.P. Morris, in: S. Langdon (Hrsg.), New Light on a Dark Age. Exploring the Culture of Geometric Greece, Symp. Columbia, Univ. 1993 (1997) 60f. Abb. 1-2; Huber 2001, Nr. 48.

G147 - Krater

New York, MMA 14.130.14
ohne Fundortangaben
fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt, H 1,085 m
SG I, um 750-735 v.Chr., Hirschfeld-M. u. Werkstatt
VS: Henkelzone: Prothesis, auf der Kline 2 kleinere Fig., unterhalb der Bahre 3 liegenden Ziegen/Antilopen, zwischen den Klienbeinen Vögel, am Kopfende 7 klag. Frauen nach li, am Fußende sitz. Fig. mit kleiner Figur auf dem Schoß, dahinter 7 klag. Frauen nach re
RS: ohne figürliche Darstellungen
unter li Henkeln: je 4 klag. Frauen nach li
unter re Henkeln: je 4 klag. Frauen nach li
CVA New York, MMA (5) 8-13 Taf. 8-13; G.M.A. Richter, Two Colossal Athenian Geometric or 'Dipylon' Vases in the Metropolitan Museum of Art, AJA 19, 1915, 385-397; Zschietzschmann 1928, Nr. 11; Hinrichs 1955, Taf. 1. 10b; Davison 1961, 36 Nr. 2; Tölle 1964, Nr. 337; Coldstream 1968, 42 Nr. 13; Schweitzer 1969, Taf. 41; Ahlberg 1971, Abb. 25; Rombos 1988, Nr. 48 Taf. 10a; Huber 2001, 31.

G148* - Krater

Taf. V
New York, MMA 14.130.15
ohne Fundortangaben
stark fragmentiert, rekonstruiert, z.T. ergänzt, H 1,31 m
SG II, um 725 v.Chr., Trachones-Werkstatt
VS: Henkelzone: Prothesis eines Mannes, auf der Kline 2 kleinere Figuren u. 1 Fisch, unter dieser 6 sitz. klag. Frauen bzw. deren Reste, am Fußende 11 klag. Frauen nach re, am Kopfende 7 nicht-klag. Männer nach li, hinter ihnen eine Doppelfigur (Bildfeldende, vgl. die li Seite)

RS: Krieger, Doppelfigur, Kreisornamente
CVA New York, MMA (5) 15-19 Taf. 14-18;
G.M.A. Richter, Two Colossal Athenian Geometric
or ‚Dipylon‘ Vases in the Metropolitan Museum of
Art, AJA 19, 1915, Taf. 21-23,2-3;
Zschietzschmann 1928, Nr. 12; Richter 1953, 174
Abb. 14a; Hinrichs 1955, Taf. 11a; Davison 1961,
111 Abb. 139; Tölle 1964, Nr. 338; LIMC I 2, Taf.
365 Aktorione 4a. Taf. 439 Amarynkeus 1;
Boardman 1966; Ahlberg 1971, Abb. 22. 22e*;
Rombos 1988, Nr. 310; Huber 2001, Nr. 32.

G149 - Krater

New York, MMA 34.11.2

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, an einigen Stellen
ergänzt, H 97,8-99,0 cm

MG II, 1. V. 8. Jh. v.Chr., Werkstatt von NY MMA
34.11.2

VS: Henkelzone, zentrales Bildfeld: oberer
Bildbereich: Prothesis, unterhalb der Kline Vögel,
unterer Bildbereich Reste von 5 klag. Fig. nach re

RS: Henkelzone, zentrales Bildfeld: Prothesis, aber
im oberen Bildbereich nur die Beine des Toten,
kleine Teile der Kline erh., im unteren Bildbereich
Reste von 3 klag. Fig. nach li (?)

unter re Henkeln: re unten Waden u. Füße von 2
Fig. nach re erh.

re Zwickel über li Henkeln: 1 klag. Frau nach re
CVA New York, MMA (5) 1-8 Taf. 1-7; Richter
1953, 174 Abb. 14d. f; Schweitzer 1969, Taf. 34;
Davison 1961, 110 Abb. 138; H. Marwitz, Ein
attisch-geometrischer Krater in New York, AntK 4,
1961, 39-48, Taf. 17,1-4. 18,2; Tölle 1964, Nr. 339;
Ahlberg 1971, Abb. 1; Rombos 1988, Nr. 76 (SG I);
Moore 2000, 13ff. mit Abb. 1-6; Huber 2001, Nr.
24; Pedrina 2001, 213 Abb. 4 (Detail).

G150 - Halshenkellamphora

Oxford, Ashmolean Mus. 1916.55

aus Athen

Oberfläche stark angegriffen u. teilweise
abgerieben, H 65,7 cm

SG II, 740-710 v.Chr., Sub-Dipylon-Group

Bauch: umlaufend: Prothesis, unterhalb der Kline 3
kniende/auf dem Boden sitzende klag. Fig. nach re,
am Kopfende 4 klag. Fig. nach li, die hinteren 3
sicher Frauen, sie stehen auf einem Podest, am
Fußende 4 klag. Fig. nach re, die hinteren 3 sicher
Männer, anschließend Bewaffnete mit
Rundschilden u. Gespanne in wechselnder Folge
Zschietzschmann 1928, Nr. 13 Beil. 8; Davison
1961, 76 Nr. 2 Abb. 111a-b; Tölle 1964, Nr. 330;
Coldstream 1968, 55 Nr. 11; Ahlberg 1971, Abb.
33; Rombos 1988, Nr. 137; M. Vickers, Ancient
Greek Pottery (Oxford 1999) 13 Nr. 2 u. Abb.;
Huber 2001, Nr. 37.

G151 - Krater

Paris, Louvre A 517

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt, Fuß
fehlt, erh. H 58,0 cm

SG I, um 750 v.Chr., Dipylon-M. u. Werkstatt

VS: Henkelzone: Prothesis, unterhalb der Kline 4
klag. Fig. nach re, direkt an Kopf- u. Fußende je je
4 klag. Fig. nach re bzw. nach li, die ohne feste
Bezugslinie verteilt wurden, an sie schließen sich die
unteren Register mit Gespannen u. nicht-klag. Fig.
an, alle nach re, über dem Leichentuch eine Reihe
von 8 sitz. klag. Fig. auf lehnenlosen Hockern nach
re, an Kopf- u. Fußende je ein abgetrenntes oberes
Register mit aufgereihten klag. Fig. nach li bzw. re,
am Kopfende sind 11 vollständig bzw. z.T. erh., am
Fußende sind hier nur zwei vollständig erh., von
weiteren nur die Füße

RS: nicht erhalten

Henkelzwickel: re: eine kniende/kauernde u. eine
sitz. klag. Fig. nach li (lehnenloser Hocker)

Vermutlich gehört **G426** zu diesem Krater.

CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 1. 2,5;
Zschietzschmann 1928, Nr. 15; Nottbohm 1943, 8f.
Abb. 5. 6 (M4); Davison 1961, 22 Nr. 4 Abb. 3;
Tölle 1964, Nr. 340; Coldstream 1968, 30 Nr. 4 Taf.
7a; Schweitzer 1969, Taf. 36. 37; Ahlberg 1971,
Abb. 4; Kurtz 1984, 316 Abb. 1; Rombos 1988, Nr.
4 Taf. 17a; Denoyelle 1994, 18f. Nr. 4 Abb.; Wees
1998, 23 Abb. 1.3; Huber 2001, Nr. 29.

G152 - Krater

Paris, Louvre A 522

stark fragmentiert, rekonstruiert

SG I, Dipylon-M. u. Werkstatt

VS: Prothesis, von der Kline nur der Fußbereich
erh., unter Reste von 5 klag. Fig., in diesem Register
beiderseits vier Bewaffnete mit Dipylon-Schilden,
alle nach re, im oberen Register Reste von je 5 an
die Klinenenden anschließende klag. Fig.

RS: nicht erh.

CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 4,3; E. Kunze,
Disiecta membra attischer Grabkratere, AEphem
1953/54, A Taf. 1 (linke Seite) Taf. 2,2 (Mitte u.
rechte Seite); Davison 1961, 28 Nr. 4 Abb. 15a;
Coldstream 1968, 30 Nr. 8; Schweitzer 1969, 44
Taf. 39; Ahlberg 1971, Abb. 5; Rombos 1988, Nr.
7.

G153 - Krater

Paris, Louvre A 541

ohne Fundortangaben

Frgte., teilweise anpassend u. rekonstruiert, erh. H
84,5 cm

SG I, Dipylon-M. u. Werkstatt

VS: Henkelzone: Prothesis, unterhalb der Bahre
noch 4 sitz. klag. Fig. auf lehnenlosen Hockern
nach re erh., am Fußende der Kline 3 klag. Fig.
nach li, danach Gespann u. 1 nicht-klag. Fig. nach
re, der Bereich neben dem Kopfende muß ähnlich
gestaltet gewesen sein: Reste von 2 klag. Fig. nach
li, Reste eines Wagens mit Bewaffnetem mit
Dipylon-Schild

RS: vermutlich aufgereichte klag. Fig. nach li, nur
noch Reste von 3-4 Fig. erh.

CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 13; Zschietzschmann 1928, Nr. 16; Davison 1961, 35 Nr. 3 Taf. 23; Coldstream 1968, 32 Nr. 23; Ahlberg 1971, Abb. 15; Rombos 1988, Nr. 23.

G154 - Krater

Paris, Louvre A 545
ohne Fundortangaben
zwei Frgte., 22,2 x 8,6 cm, 6,1 x 7,6 cm
SG I, Dipylon-M. u. Werkstatt
Reste von drei klag. Fig. nach re, zwischen zweien ein Klinenbein sowie Reste von zwei klag. Fig. vermutlich ebenfalls nach re
CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,8, 9,17; Davison 1961, Nr. 46; Coldstream 1968, 30 Nr. 1; Ahlberg 1971, Abb. 11 (ohne das kleinere Frgt.); Rombos 1988, Nr. 45.

G155 - Krater

Paris, Louvre A 547
ohne Fundortangaben
Wandungsfrgte., nur wenigen rekonstruiert, große Fehlstellen
SG I, Dipylon-M. u. Villard-Group
VS: Prothesis, unterhalb der Kline 2 DreifüÙe, am Kopfende im oberen Register Reste von 5 klag. Fig. nach li, dahinter Rest eines Gespanns nach re, im unteren schmaleren Register Reste von 10 sitz. klag. Fig. nach li, am Fußende nur Arm einer klag. Fig. erh., der Bereich hier wird aufgrund der erhaltenen Frgte. ähnlich gestaltet gewesen sein wie derjenige am Kopfende der Kline
RS: vermutlich: aufgereichte Bewaffnete mit Dipylon-Schilden nach re, darunter eine nur etwa halb so hohe Aufreihung klag. Fig. nach re, ca. 20-25 zu rek. (auf dem Frgt. CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 14,6 jedoch proportional größer)
Zu diesem Krater gehört das Frgt. **G435**.
CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 14,4-15; Davison 1961, Nr. 2 Abb. 22; Coldstream 1968, 31 Nr. 21; Ahlberg 1971, Abb. 13; Rombos 1988, Nr. 21.

G156 - Krater

Paris, Louvre A 552
ohne Fundortangaben
stark fragmentiert, rekonstruiert, großflächig ergänzt, H 1,22 m
SG I, Dipylon-M. u. Villard-Group
VS: Henkelzone: Prothesis, unterhalb der Kline 5 klag. Frauen nach re bzw. deren Reste, am Kopfende 4 klag. Fig. nach li, dahinter 1 Gespann mit Bewaffnetem mit Dipylon-Schild nach re, Bereich am Fußende nicht erh.
RS: nicht erhalten
CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 11. 12; Davison 1961, 35 Nr. 4 Abb. 24; Tölle 1964, Nr. 341; Coldstream 1968, 32 Nr. 24 Taf. 8a; Ahlberg 1971, Abb. 16; Rombos 1988, Nr. 24 Taf. 17b.

G157* - Oinochoe

Taf. V

Paris, Louvre CA 3283
ohne Fundortangaben
Oberfläche angegriffen u. teilweise abgerieben, H 27,0 cm
SG II, 3. V. 8. Jh. v.Chr./um 710 v.Chr., M. von Louvre CA. 3283
Bauch: umlaufend: Prothesis, unterhalb der Kline 3 kniende klag. Fig. nach re, am Kopfende 10 klag. Frauen nach li, die erste steht auf einem Bänkchen, am Fußende 11 klag. Männer nach re
CVA Paris, Louvre (16) III H b, Taf. 28. 29. 56. 56,2*; P. Devambez, Oinochoé Géométrique, BMF 1948, 94ff. Abb. 1; Tölle 1964, Nr. 317; Coldstream 1968, 82 Nr. 1 Taf. 14d; Ahlberg 1971, Abb. 47; Rombos 1988, Nr. 346 Taf. 13b; Huber 2001, Nr. 41.

G158 - Krater

Paris, Louvre CA 3391
ohne Fundortangaben
Frgt.
SG I, Dipylon-M. u. Werkstatt
Reste einer Prothesis, Teil des Toten u. des Leichentuches erh., am re Frgt.-Rand Reste von 2 klag. Fig. nach li
CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,14; Coldstream 1968, 31 Anm. 4; Ahlberg 1971, Abb. 10; Rombos 1988, Nr. 44 (ohne Formbestimmung).

G159* - Bauchhenkelamphora

Taf. VI

Sèvres, Mus. Nat. de Céramique (ehem. Paris, Louvre A 516)
ohne Fundortangaben
sehr stark fragmentiert, rekonstruiert, sehr stark ergänzt
SG I, Dipylon-M.
VS: Prothesis einer Frau, 5 Fig. unterhalb der Bahre, am Kopfende 3 Fig. nach re, Rest einer vierten, am Fußende 6 Fig. nach li, teilweise nur in Resten erh.
RS: Reste von mindestens 4 Fig. nach re
Zschietzschmann 1928, Nr. 14; Davison 1961, 22 Nr. 2 Abb. 2; Marwitz 1961, Taf. 4; Tölle 1964, Nr. 331; Coldstream 1968, 30 Nr. 3; Ahlberg 1971, Abb. 3. 3c*; Rombos 1988, Nr. 3.

G160 - Krater

Sydney, Nicholson-Mus. 46.41
aus der Nähe von Athen
stark fragmentiert, rekonstruiert, großflächig ergänzt, Fuß nicht erh., H 1,22 m
SG I, Dipylon-M. u. Villard-Group
VS: Henkelzone: Prothesis, unterhalb der Kline 5 klag. Fig. nach re, am Kopfende im unteren Register 1, im oberen Reste von 2 klag. Fig. nach li, 1. von letzteren sitzend, danach Reste eines Gespanns nach re über gesamte Höhe, am Fußende unten u. oben jeweils 3 klag. Fig. nach re in Resten erh., 1. von diesen ebenfalls sitzend, dahinter Gespann mit Bewaffnetem mit Dipylon-Schild

nach re über gesamte Höhe, unter den Pferden 1 klag. Fig. nach re

RS: re Reste eines Gespanns, darunter 1 klag. Fig. nach re, Mittelrosette, li Bewaffneter mit Dipylon-Schild

Chittenden/Seltman 1947, 25 Nr. 38 Taf. 8; Handbook to the Nicholson Museum, Sydney² (1948) 244 Abb. 48. 246 Abb. 49; Davison 1961, 35 Nr. 1 Abb. 21; Marwitz 1961, 10 Nr. 7 Taf. 2,4; Tölle 1961, Nr. 342; N. Himmelmann-Wildschütz, Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments, Akad. d. Wiss. u. d. Lit., Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse 7 (1968) Taf. 5a-b; Coldstream 1968, 31 Nr. 22; Ahlberg 1971, Abb. 14; Rombos 1988, Nr. 22.

G161 - Krater

Thorikos, Mus. TC 65.666

Thorikos, Grab D 52 a 4

Frgt., L 17,9 cm

MG II, 1. V. 8. Jh. v.Chr./ca. 760 v.Chr., Thorikos-Werkstatt/Werkstatt von NY MMA 34.11.2

Rest der Prothese eines Mannes, das Fußende der Kline nicht erh., am Kopfende schließt sich direkt die Bildfeldbegrenzung an, über der Bahre Reste

von 5 Fig. nach li, unter der Bahre Reste von 3 klag. Fig. nach re

H.D. Mussche u.a., Thorikos 1965. Rapport préliminaire sur la troisième campagne des fouilles (1967) 43 Abb. 49; Ahlberg 1971, Abb. 30; Kyrielleis 1969, 100 Nr. 30 Taf. 1,1; M. Bingen - J. Bingen, Le cratère géométrique récent de Thorikos, Rayonnement Grec, Hommages à Charles Delvoye, Université Libre de Bruxelles (1982) 77-90; Rombos 1988, Nr. 314 Taf. 11a; Moore 2000, 19. 21f. mit Abb. 17. 23 Abb. 21; CVA New York, MMA (5) 5 obere Nr. 2 (zweite Prothese auf der RS, ohne mir bekannte Reste).

G162 - unbest. Form

Uppsala, Univ. 137

ohne Fundortangaben

zwei anpassende Frgte., Obefläche angegriffen, zus. 12 x 17 cm

SG II, Thorikos-Werkstatt

Rest einer Prothese, unterhalb der Kline Reste von 2 klag. Frauen nach li, am Kopfende der Bahre Reste von 4 klag. Frauen nach li

Tölle 1963, 662 Abb. 21; Tölle 1964, Nr. 347; Ahlberg 1971, Abb. 28; Rombos 1988, Nr. 312.

Prothesis - Böotien

G163 - Hydria

Paris, Louvre A 575 (CA 639)

aus Theben

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche angegriffen u. teilweise abgerieben, H 45,0 cm

Sub-geom., 700-680 v.Chr.

Prothesis einer Frau, auf der Toten bzw. der Kline 1 kniende klag. Frau nach re, unterhalb der Bahre Reste von 2 klag. Figuren u. jeweils von 1 zwischen den Klinenbeinen an beiden Enden, am Kopfende 2 klag. Frauen nach li, am Fußende 4 klag. Frauen nach re, im Bereich oberhalb der Prothesis 4 klag. Fig.: 1 Frau u. 2 Männer nach re, rechts 1 Mann nach li, zwischen ihnen 2 kleinere stark bewegte Figuren (möglicherweise Springtänzer)

CVA Paris, Louvre (17) Taf. 5; E. Pottier, Vases antiques du Louvre I (1922) Taf. 21; Zschietzschmann 1928, Nr. 17 Beil. 9; Pfuhl, MuZ Abb. 16. 17; Coldstream 1968, 205 Nr. 17; Ahlberg 1971, Abb. 52; A. Ruckert, Frühe Keramik Böotiens, AntK Beih. 10 (1976) Nr. Hy 5 Taf. 15,3-5 (Dat. 710/700); Huber 2001, Nr. 53.

Prothesis - Paros

G164* - Halshenkelamphora

Taf. VI

Parikia, Arch. Mus.

aus der Hauptnekropole am alten Hafen

fragmentiert, rekonstruiert, einige Fehlstellen, Oberfläche stark angegriffen u. teilweise abgerieben

SG II, Ende 8. Jh. v.Chr.

Hals: VS: Prothesis eines Mannes, unterhalb der Bahre 2 klag. Frauen einander zugewandt, am Kopfende 1 Mann, der sich mit dem Toten beschäftigt (Pfeil) u. 1 klag. Frau nach li, am Fußende 1 klag. Mann nach re

Hals: RS: Reste von 5 klag. Frauen nach re

F. Nikou-Zapheirou, Τὸ ἀγαθὸ νεκροταφεῖο τῆς Πέρου στὴ γεωμετρικὴ καὶ ἀρχαϊκὴ ἐποχῇ, AEphem 2000, 289 Abb. 7a*. 7b. 290 Abb. 8a. 8b. 292 Abb. 11*.

Prothesis - Samos

G165 - Kantharos

Samos, Mus. K 76

Samos, Heraion, W-Seite des kleinen Altars vor dem Hera-Tempel

einige anpassende Frgte., Oberfläche angegriffen

SG II o. etwas früher nach der att. Chronologie

Bauch: Rest einer Prothesis, unterhalb der Kline 2 klag. Fig. nach re, an Kopf- u. Fußende je 1 Bewaffneter mit Dipylon-Schild

Technau 1929, 15f. Taf. 2; Coldstream 1968, 291f. Taf. 64h; H. Walter, Samos V. Fragmente samischer Gefäße. Chronologie und Landschaftsstil ostrgriechischer Gefäße (1968) 38 Nr. 150 Abb. 22 Taf. 28; Ahlberg 1971, Abb. 51; R.M. Cook - P. Dupont, East Greek Pottery (1998) 22: „... and there is a version of the prothesis“; Huber 2001, Nr. 62.

Ekphora

G201* - Bauchhenkelamphora Taf. VI, VII

Athen, NM 803

Athen, Piräusstr., Sapountzaki-Bezirk, Grab 1

stark fragmentiert, rekonstruiert, z.T. ergänzt, Oberfläche angegriffen, H 1,80 m

um 760-750 v.Chr., SG I, Dipylon-M.

VS: Henkelzone: Ekphora, unterhalb der Kline 3 kniende klag. Fig. erh., am Fußende 5 klag. Fig. nach re, 3 davon auf dem Wagen, am Kopfende nur noch die Köpfe zweier Pferde u. 1 Fig. erh.

RS: Reste von 10 klag. Fig. nach re

umlaufend: etwa in der Mitte des unteren Gefäßbereiches schmaler Fries mit ehem. ca. 90 klag. Fig. (65 ganz o. teilweise erh.)

CVA Athen (5) Taf. 102-105; Zschietzschmann 1928, Nr. 19; Marwitz 1961, 10 Taf. 3,5; Tölle 1964, Nr. 348; Coldstream 1968, 30 Nr. 2; Schweitzer 1969, Abb. 35; Ahlberg 1971, Abb. 53; Karousou 1981, 14-17 Abb. 29a-c*. 29d-e*. 42 Abb. zu Nr. 29 (Zeichnung); Rombos 1988, Nr. 2; Huber 2001, Nr. 28.

G202 - Krater

Athen, NM 990

Athen, Kerameikos, vom Dipylon

fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt u. übermalt, H 1,23 m

SG I, 750/735 v.Chr., Hirschfeld-M.

VS: Henkelzone: Ekphora, im oberen Register 3 klag. Fig. am Fußende der Kline, dahinter Kreisornamente, im unteren Register 10 Fig. an den Wagen anschließend (9 sicher Frauen), vor diesem Zweigespann sowie 4 nicht-klag. Männer, hinter

ihnen ca. 6 (?) klag. Frauen, alle nach li, im oberen Reg. 5 klag. Frauen nach li, hinter ihnen wohl ehem. Kreisornamente

unter dem li Henkel: 2x 4 klag. Frauen nach re

unter dem re Henkel: ebenso (?)

CC 214 Taf. 12; Zschietzschmann 1928, Nr. 20; Hinrichs 1955, Taf. 2; Davison 1961, Nr. 1 Abb. 25; Tölle 1964, Nr. 349; Coldstream 1968, 41 Nr. 1 Taf. 8b; Schweitzer 1969, Taf. 40; Ahlberg 1971, Abb. 54; Simon 1981, 34f. Abb. 8. 9; Rombos 1988, Nr. 46; A. Scholl, Die Korenhalle des Erechtheion auf der Akropolis. Frauen für den Staat (1998) 43 Abb. 27 (Detail li Henkel); M. Weber, Die Bildsprache des Hirschfeldkraters, AM 114, 1999, 29-37; Huber 2001, Nr. 30.

G203 - Krater

Bonn, Akademisches Kunstmus. 16

ohne Fundortangaben

Wandungsfrgt., 19,1 x 21,7 cm

SG I, Hirschfeld-M.

Rest einer Ekphora, der Wagen in Form eines Streitwagens, die Kline darauf bis auf den Kopfbereich erh., ebenso der Tote, hinter dem Wagen unterhalb des Fußendes der Bahre 1 klag. Frau nach re, hinter ihr eine weitere sowie der Ellenbogen einer 3.

Tölle 1963, 659f. Abb. 17. 18 (ohne die gr. Fig. li); Tölle 1964, Nr. 350; N. Himmelmann-Wildschütz, Eine geometrische Ekphora-Scherbe in Bonn, AA 1967, 169-171 Abb. 1. 2; Coldstream 1968, 42 Nr. 3d; Ahlberg 1971, Abb. 55.

Klagereihen

G301 - Hydria

Athen, Agora-Mus. P 5499

Athen, Agora, Grab 11

stark fragmentiert, teilweise anpassende Frgte., große Fehlstellen, erh. H 21,0 cm

SG II, Anf. 7. Jh. v.Chr., Werkstatt von Athen 894

Bauch: wohl ursprünglich etwas längeres Bildfeld mit mind. 8 klag. Frauen nach re

Young 1939, 46f. Abb. 33-35; Coldstream 1968, 59 Nr. 29; Rombos 1988, Nr. 199.

G302 - Halshenkelamphora

Athen, Agora-Mus. P 24032

Athen, Agora, Mauer J 10:1

fast vollständig, nur Mündung mit oberem Teil der Bildfelder sowie 1 Henkel nicht erh., H 32,0 cm
SG II, sp. 8. Jh./um 700/fr. 7. Jh. v.Chr., in Nachfolge des Analatos-M.

Hals: VS: 2 Bewaffnete mit Rundschilden nach re
Hals: RS: 3 Bewaffnete mit Rundschild u. Rechteckschilden nach re (da die rechteckigen Flächen an den Seiten leicht konkav einziehen, könnte es sich auch um kurze Gewänder handeln)
Agora VIII, Taf. 1,13. 24,415; E.T.H. Brann, Protoattic Well Groups from the Athenian Agora, *Hesperia* 30, 1961, 321f. Taf. 65,E1; C. Brokaw, Concurrent Styles in Late Geometric and Early Protoattic Vase Painting, *AM* 78, 1963, 63-73, Beil. 33,5.

G303 - Kanne

Athen, Kerameikos-Mus. 1368
Athen, Kerameikos, aus Opferrinne 1
Halsfrgte., Oberfläche angegriffen, H ca. 11 cm
SG II, 1. H. 30er Jahre 8. Jh.
Hals: Reste von 3 (?) klag. Fig. nach re, nur li Seite abgebildet: insgesamt 5 zu erwarten
Ker. V 1, Taf. 138,5566; Tölle 1964, 20 Nr. 46a: „Jünglingsreigen“.

G304 - Halshenkalamphora

Athen, Kerameikos-Mus. 1370
Athen, Kerameikos, aus der Brandschicht über Grab 51
anpassende Halsfrgte., Oberfläche teilweise abgeplatzt, H 25,0 cm
SG II, 2. H. 30er Jahre 8. Jh. v.Chr., evl. Jugendwerk Mesogeia-M (spät in Werkstatt von Athen 894)
Hals: VS: oberes Register: 4 klag. Männer nach re, unteres Register: 4 klag. Frauen nach re bzw. deren Reste
Hals: RS: mit Glanzton überzogen, rote Linien, keine Figuren
Schweitzer 1969, Taf. 48; Ahlberg 1971, Abb. 57d; Ker. V 1, Taf. 40, 5574. 153,5574; Wees 1998, 27 Abb. 1.9; Winkler 1999, Nr. 442.

G305 - Halshenkalamphora

Athen, Kerameikos-Mus. o. Inv.
Athen, Kerameikos, Einzelfund, aus der Füllung des Grabhügels des 6. Jhs.
anpassende Frgte. vom Hals, Rückseite nicht erh.
SG II, 1. H. 30er Jahre 8. Jh. v.Chr.
Reihe von 6 klag. Männern nach re, nicht sicher, ober links noch weitere Fig. folgten
Ker. V 1, Taf. 40,5576; Tölle 1964, 20 Nr. 46b: „Jünglingsreigen“; Ahlberg 1971, Abb. 58a.

G306 - Krater

Athen, NM 810
Athen, von der Piräus-Str.
stark fragmentiert, rekonstruiert, großflächig ergänzt, H ohne Henkel 56-60 cm

SG II, fr. 7. Jh. v.Chr., Werkstatt von Athen 894 unterhalb eines Henkels u. daher in geringerer Größe als die anderen Fig. Reste von 8-9 klag. Frauen nach li, hinter ihnen Reste einer Zweikampfgruppe in größerem Format, Reste von insgesamt 3 Kesseln u. aufgereihete weit ausschreitende Fig., Fries unter ihnen Fries aus Gespannen, darunter Tierfries
Pernice, *AM* 17, 1852, Abb. 10ff.; Tölle 1964, Nr. 30 Beil. I (hypothet. Rek.-Zeichnung, hier aber vermutlich noch beide Kratere verbunden, vgl. dazu Hampe a.O.); Hampe 1960, 53ff. Abb. 33-38; Davison 1961, Abb. 38; Coldstream 1968, 60 Nr. 39; Rombos 1988, Nr. 205 Taf. 40 (hatte offensichtlich noch die Gesamtrekonstruktion beider Kratere zu einem Gefäß vor Augen).

G307* - Kanne

Taf. VII

Athen, NM 16022
aus Stavros/Agia Paraskevi (?)
kaum fragmentiert, H 54,0 cm
SG II, Birdseed-M. u. Werkstatt
Hals: 11 klag. Frauen nach re, 7 klag. Frauen nach li (etwas größer dargestellt)
Tölle 1967, 22 Abb. 9; Coldstream 1968, 67 Nr. 5 Taf. 12d; J.N. Coldstream, *Geometric Greece* (1977) 116 Abb. 35a; Karousou 1981, 20 Abb. 32. 44 Abb. zu Nr. 32* (Zeichnung); Rombos 1988, Nr. 230.

G308 - Krater

Athen, NM o. Inv.
Athen, von der Piräus-Str.
wenige anpassende Frgte. vom Körper
SG II, fr. 7. Jh. v.Chr., Werkstatt von Athen 894
Reste von 3-4 klag. Frauen nach li, über ihnen Fries mit Kessel u. den Resten von 2 Kampfgruppen, nach re anschließend Reste eines Löwen
Pernice, *AM* 17, 1852, Abb. 10ff.; Hampe 1960, 54 Abb. 39; Coldstream 1968, 60 Nr. 40; Rombos 1988, Nr. 221 Taf. 39b.

G309 - Halshenkalamphora

Berlin, Antikenslg. 3203
aus Attika
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche stark angegriffen u. teilweise abgerieben, H 70,0 cm
SG II, 720-700 v.Chr., Philadelphia-M.
Hals: VS: 9 klag. Frauen nach re
Hals: RS: 10 klag. Männer nach re
A. Furtwängler, Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland, Berlin, AA 1892, 100 Nr. 4 mit Abb.; Davison 1961, 48 Nr. 1 Abb. 48a; Tölle 1964, 20 Nr. 43: „A: Jünglingsreigen; B: Klagefries“; Coldstream 1968, 57 Nr. 3; Ahlberg 1971, Abb. 58c; W.-D. Heilmeyer u.a., Antikensammlung Berlin. Die ausgestellten Werke, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (1988) 30f. Nr. 9; Rombos 1988, Nr. 143.

G310 - Halshenkalamphora

Bern, Historisches Mus. 23270

aus Athen

anpassende Halsfrgte., Oberfläche stark angegriffen u. teilweise abgerieben, H 19,5 cm

SG II, Ende 8. Jh. v.Chr., Philadelphia-M.

Hals: VS: 5 klag. Frauen nach re**Hals: RS:** 6 klag. Männer nach re

Tölle 1964, 20 Nr. 45 Taf. 15: „A: Jünglingsreigen; B: Klagefries“; I. Jucker, Der neue Antikensaal im Bernischen Historischen Museum, AntK 9, 1966, 53 Taf. 12,2; Tölle 1967, Nr. 45 Taf. 15; Coldstream 1968, 57 Nr. 5; Jucker 1970, Nr. 14 Taf. 5; Rombos 1988, Nr. 148.

G311 - Hydria

Brauron, Mus. 148 (chem. in Makropoulon aufgestellt)

aus Merenda, Attika

H 30,5 cm

SG II, 720-700 v.Chr., Birdseed-M. u. Werkstatt

Hals: 8 klag. Frauen nach re

Tölle 1967, 22 Abb. 10; Coldstream 1968, 67 Nr. 12; Rombos 1988, Nr. 231 Taf. 67.

G312 - Halshenkalamphora

Brüssel, MR A 3474

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, H 57,5 cm

SG II, Ende 8. Jh. v.Chr., Philadelphia-M.

Hals: VS: oberes Register: 9 klag. Männer nach re, unteres Register: 9 (8?) klag. Frauen nach re**Hals: RS:** oberes Register: 8 klag. Männer nach re, unteres Register: 8 klag. Frauen nach re

Tölle 1964, 20 Nr. 44: „A: Jünglingsreigen u. Klagefries; B: Jünglingsreigen u. Klagefries“; V. Verhoogen, La céramique Grecque aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire (1951) Taf. 2; V. Verhoogen, Vases Attiques de style Géométrique récemment acquis par les Musées Royaux d'Art et d'Histoire, BMRA 23, 1951, 38-40 Abb. 5-7; J. de Bochgrave d'Altena u.a., Musées royaux d'art et d'histoire Bruxelles, Ministry of Education (1958) Nr. 36 u. Abb.; Coldstream 1968, 54 Nr. 4; Rombos 1988, Nr. 144.

G313 - Halshenkalamphora

New York, MMA 10.210.8

angeblich aus Athen

Oberfläche angegriffen, teilweise abgerieben, H 88,2 cm

SG II/fr. PA, um 710-700 v.Chr., Würzburg-Gruppe (Cook, CVA)/Vulture Workshop (Davison)

Hals: VS: 3 klag. Frauen nach re**Hals: RS:** 3 klag. Frauen nach re

CVA New York, MMA (5) 56-60 Taf. 31-33. bes. 33,1-2; Cook 1934, 179f. Taf. 47; Davison 1961, 53

Nr. 1 Abb. 69a; Tölle 1964, Nr. 194 (Inv. 10.210.7); Schweitzer 1969, Taf. 49. 50; Ahlberg 1971, Abb. 64c; D. v. Bothmer, Greek Vase Painting. An Introduction, New York, Metropolitan Museum of Art (o. J. ? - 1974 ?) Abb. 1; N. Spivey, Greek Art (1997) 75 Abb. 43; Huber 2001, Nr. 49.

G314 - Becher

Paris, Louvre CA 1779

aus Böotien

fragmentiert, rekonstruiert, H 24,5 cm

SG II, nach 730 v.Chr., Werkstatt von 894

umlaufend: 8 klag. Frauen nach re, auf dem Henkel 1 sitzende Klagefrau

CVA Paris, Louvre (16) III H b Taf. 39,1-2. 55,2;

Coldstream 1968, 60 Nr. 42 Taf. 11; Kurtz 1984, 316 Abb. 2; Rombos 1988, Nr. 205 Taf. 68a; Huber 2001, Nr. 50.

G315* - Halshenkalamphora**Taf. VII**

Philadelphia, Univ. MS 5464

ohne Fundortangaben

Oberfläche angegriffen u. teilweise abgerieben, H 43,5 cm

SG II, Philadelphia-M.

Hals: VS: 6 klag. Männer nach re**Hals: RS:** wohl aufgereichte (klag.) Frauen (s. Tölle 1964, nirgends abgebildet)

J.M. Cook, Athenian Workshops around 700, BSA 42, 1947, 149 Abb. 7c (Detail); Davison 1961, Abb. 49; Tölle 1964, 20 Nr. 42: „Hals: A: Jünglingsreigen; B: Mädchenreigen“; Coldstream 1968, 57 Nr. 1; Fittschen 1969, Abb. 1; Ahlberg 1971, Abb. 58d*; Rombos 1988, Nr. 141.

G316 - Skyphos

Tübingen, Univ. 5629

ohne Fundortangaben

Wandungsfrgt. (stark gewölbt), 4 x 5,4 cm

SG II, 3. V. 8. Jh. v.Chr., Stil ohne bekannte Paralle 3 klag. Fig. bzw. deren Reste nach re, gehörte am wahrscheinlichsten zu einer Klagerreihe

CVA Tübingen (2) Taf. 26,3; Hinrichs 1955, 141ff. Anm. 67. 69. 142 Anm. 76 Taf. 19a; M. Wegner, Musik und Tanz, ArchHom III U (1968) 46. 83 Nr. 157; Tölle 1964, Nr. 370; Rombos 1988, Nr. 428 (Inv. 6259).

G317* - Hydria**Taf. VII**

Würzburg, MvWM L 80

ohne Fundortangaben

Oberfläche angegriffen, H ca. 42 cm

SG II, um 700/700-675 v.Chr.

Hals: 7 klag. Fig. nach re

E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg (1968) 10 Taf. 7*.

Thema unbestimmt

G401 - Amphora o. Hydria (?)

Athen, Agora P 5025

Athen, Agora

Frgte., teilweise anpassend, rest. H 16,8 cm

SG II, Ende 8. Jh. v.Chr.

Bauch: vermutlich ehem. umlaufend: Reste von mind. 7 klag. Fig. nach re, offensichtlich als Fries gestaltet

Young 1939, 115 Abb. 82 (B 21); Agora VIII, 64 Nr. 298 Taf. 17.

G402 - Bauchhenkelamphora

Athen, Akropolis-Mus. 251

Athen, von der Akropolis

Frgt., 9,5 x 12,8 cm

SG I, M. von Athen NM 806

3 klag. Männer nach li, die beiden äußeren nur teilweise erh.

Graef/Langlotz Nr. 251 Taf. 8; Zschietzschmann 1928, Nr. 22a; Rombos 1988, Nr. 110; Gauß/Ruppenstein 1998, Taf. 5,1.

G403 - Bauchhenkelamphora

Athen, Akropolis-Mus. 252

Athen, von der Akropolis

Frgt.

SG I, M. von Athen NM 806

Reste von 3, evl. 4 klag. Männern nach li

Gauß/Ruppenstein 1998, Taf. 5,2.

G404 - Bauchhenkelamphora

Athen, Akropolis-Mus. 253

Athen, von der Akropolis

Frgt.

SG I, M. von Athen NM 806

Reste von 5 klag. Fig. nach li, die erste u. letzte nur geringfügig erh.

Gauß/Ruppenstein 1998, Taf. 5,3.

G405 - unbest. Form

Athen, Akropolis-Mus. 256

Athen, von der Akropolis

Frgt., 10,0 x 8,5 cm

SG I, M. von Athen NM 806

3 sitz. klag. Fig. nach li auf lehnenlosen Stühlen, die linke nur teilweise erh.

Graef/Langlotz Nr. 256 Taf. 8; Zschietzschmann 1928, Nr. 22b; Tölle 1964, Nr. 357 (Athen, NM 249, Krater); Rombos 1988, Nr. 111; Gauß/Ruppenstein 1998, Taf. 5,4 (BHA).

G406 - Fußstasse

Athen, Kerameikos-Mus. 1153

Athen, Kerameikos, aus Opferplatz α, Anlage IV

fragmentiert, rekonstruiert, großflächig ergänzt, H ca. 17 cm

SG II, ca. 700 v.Chr.

zentral: 1 Reiter nach re

rechts: 3 klag. Männer nach li, derjenige ganz re nur noch in Resten erh.

links: Reste eines klag. Mannes nach re, vermutlich auch hier ehemals 3

Ker. VI 2, 422f. Nr. 9 Taf. 7; Scheibler 1973, 9 Abb. 7; Huber 2001, Nr. 64; M. Schäfer, Zwischen Adelsethos und Demokratie. Archäologische Quellen zu den Hippeis im archaischen und klassischen Athen (2002) G2 Abb. 5a-b; I. Papapostolou, Χάλκινο εἰδώλο κελητιζόντος ἰππέα στὸν Θέρομο καὶ παραστάσεις ἰππέων τοῦ τέλους γεωμετρικῆς ἐποχῆς, AErhem 2001, 25 Abb. 30 Kat. 25.

G407 - Lekane

Athen, Kerameikos-Mus. 1158

Athen, Kerameikos, Opferplatz α, Anlage IV

fragmentiert, rekonstruiert, große Teile ergänzt, H mit ergänztem Griff 24,0 cm

SG II/früh-protoattisch, um 690 v.Chr.

Deckel: umlaufend: Fries aus einspannigen Wage mit je 1 Lenker nach re, 1 dieser Wagenlenker klagt Ker. VI 2, Kat. 3 Taf. 4; Wees 1998, Abb. 1.4; Huber 2001, Nr. 63.

G408 - Bauchhenkelamphora

Athen, Kerameikos-Mus. 1214

Athen, Kerameikos, Grab 25

teilweise anpassende Frgte. von Körper u. 1 Henkel SG I, geg. 750 v.Chr.

unterhalb der beiden Henkelbögen Reste von 2 bzw. 1 klag. Frau nach re - unter dem linken vor der Fig. evl. auch noch Rest eines Ellenbogens (?)

Ker. V 1, Taf. 49.

G409 - Krater

Athen, Kerameikos-Mus. 1254

Athen, Kerameikos, Grab 43

anpassende Frgte. vom Körper mit Henkelansatz sowie vom Fuß, H Körper 0,9-1,0 m

MG II, Wende zum 2. V. 8. Jh. v.Chr./um 770, Werkstatt von NY MMA 34.11.2

im Zwickel über dem li Henkelbogen Reste einer klag. Frau nach li, unterhalb dieses Bogens Reste eines Pferdes nach re

CVA New York, MMA (5) 5 untere Nr. 2; Ker. V 1, Taf. 22. 146; Davison 1961, 112 Nr. 2 Abb. 141; J.L. Benson, Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting (1970) Taf. 32,4; J.N. Coldstream, Geometric Greece (1977) 62 Abb. 17; J.M. Hurwit, The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 B.C. (1985) 64 Abb. 29. 30; Huber 2001, Nr. 23 (Dat. um 850 v.Chr.); Moore 2000, 18 mit 20 Abb. 15.

G410 - Krater

Athen, Kerameikos-Mus. 3680
 Athen, Kerameikos, aus der roten Schicht unter dem Rundbau am Eridanos
 Wandungsfrgt., H 4,0 cm
 SG II, letztes V. 8. Jh. v.Chr.
 Reste von 2 klag. Frauen nach re, vor ihnen möglicherweise Arm einer dritten
 Ker. XII, Taf. 16,52.

G411 - unbest. Form

Athen, Kerameikos-Mus.
 Athen, Kerameikos
 Frgt., 3,9 x 2,7 cm
 SG II
 Reste von 2 ehem. klag. Männern nach re
 Tölle 1963, 651 Nr. 9 Abb. 7; Tölle 1964, 20 Nr. 46c Taf. 16c: „Jünglingsreigen“.

G412 - unbest. Form

Athen, Kerameikos-Mus.
 Athen, Kerameikos
 Frgt., Oberfläche angegriffen, 12,5 x 7,5 cm
 SG II
 Reste von 3 klag. Figuren nach re, vermutlich Frauen
 Tölle 1963, 663f. Nr. 20 Abb. 22.

G413 - unbest. Form

Athen, Kerameikos-Mus.
 Athen, Kerameikos
 Frgt., Oberfläche angegriffen, 7,2 x 9,3 cm
 SG II
 Reste von 2 klag. Figuren nach li, an den Frgt.-Kanten wohl noch Spuren von 2 weiteren erkennbar
 Tölle 1963, 664 Nr. 21 Abb. 23.

G414 - unbest. Form

Athen, NM 1959-NAK 965/GM 167
 Athen, südl. von der Akropolis, bei der Wasserleitung des Peisistratos, östl. von Kanal A
 Halsfrgt. einer A o. Hy, Oberfläche größtenteils zerstört
 spätgeom., wahrscheinlich M. von Athen 894
 Reste von 4 ehem. klag. Frauen nach re
 S. Charitonidis, *Εύρήματα Πρωτογεωμετρικής και Γεωμετρικής εποχής της ανασκαφής της Ἀκροπόλεως*, ADelt 28, 1973, A 55 Taf. 41a.

G415 - unbest. Form

Athen, Slg. Vlastos
 ohne Fundortangaben
 Frgt.
 SG II
 Reste von 2 klag. Fig. nach re
 Tölle 1964, 20 Nr. 46d Taf. 16d: „Jünglingsreigen“.

G416 - unbest. Form

Athen, Verbleib unbekannt
 aus Phaliro, wohl aus der Erde zwischen den Gräbern, wohl aus zerstörten Gräbern
 Frgt.
 SG II
 Reste von mit 1 Fig. nach re
 K. Kourouniotis, *AEphem* 1911, 251 Abb. 19 Mitte unten.

G417 - Krater

Brauron, Mus. 6-IX-61
 aus Merenda
 fünf Frgte., davon drei anpassend
 SG II, Thorikos-Werkstatt
 Reste von 6 klag. Frauen auf 2 Registern nach li, Reste von 7-8 weiteren Fig. ebenfalls teilweise auf 2 Registern, davon 2 Männer, eine Fig. davon mit Kleinkind
 Rombos 1988, Nr. 315 Taf. 66.

G418 - unbest. Form

Greifswald, Univ.
 Athen, vom Dipylon
 Frgt., H 8,6 cm
 SG I, 1. H. 8. Jh. v.Chr.
 im oberen Register die Beine von 2 Fig. nach re, im unteren Register, 2 klag. Fig. nach re
 A. Hundt - K. Peters, *Greifswalder Antiken* (1961) 12 Nr. 88 Taf. 7,88.

G419 - Krater

Leiden, Rijksmus. van Oudheden I 98/6.19 u. Leipzig, Univ. T 2384
 ohne Fundortangaben
 zwei Frgte. von Bogenhenkeln u. dem Bereich darunter sowie mehrere vom Körper
 SG I, Hirschfeld-M. u. Werkstatt
 unter den Resten der beiden Henkelbögen je zwei Frauen nach re, auf den Körperfrgten. Rest von Bewaffneten mit Dipylon-Schilden u. Gespannen
 J.P.J. Brants, *Beschrijving, van den Klassieke Verzameling in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden II. Grieksch Vaatwerke* (1930) Taf. 7,53. 7,54; Nottbohm 1943, 24 Abb. 11. 25 Abb. 12. 13; Coldstream 1968, 42 Nr. 4a-e.

G420 - unbest. Form

Mainz, Univ. 53
 ohne Fundortangaben
 Halsfrgt. einer A, Kan o. Hy, größte Br 5,9 cm
 SG II, 8. Jh. v.Chr.
 Reste von 3 klag. Frauen, die linke nach re, die beiden rechten nach li
 CVA Mainz (1) Taf. 7,4; K. Junker (Hrsg.), *Aus Mythos und Lebenswelt. Griechische Vasen aus der Sammlung der Universität Mainz* (1999) 26 Abb. 7.

G421 - unbest. Form

Mannheim, Reiss-Mus. 69

ohne Fundortangaben

Frgt., L 9,5 cm

SG I

Reste von 4 klag. Frauen nach re, von den mittleren
zwei etwas mehr erh.

CVA Mannheim (1) Taf. 3,6 (69).

G422 - unbest. Form

Münster, Univ. 827a-b

ohne Fundortangaben

zwei anpassende Wandungsscherben, Oberfläche
teilweise stark angegriffen, ca. 23 x 20 cm

SG I, 2. V. 8. Jh. v.Chr., Dipylon-Werkstatt

3 klag. Männer nach li, vor ihnen noch ein Rest
vom Gesäß eines 4., hinter dem letzten die
senkrechte Begrenzung des Bildfeldes u.
Henkelansatz (vermutlich klagt aber die dritte Fig.
von re mit *beiden* Armen)

R. Stupperich, in: K. Stähler, Griechische Vasen aus
westfälischen Sammlungen (1984) 62-64 Nr. 9; R.
Stupperich, Die Antiken der Slg. Werner Peek
(1990) Nr. 12 Taf. 2,12.

G423 - unbest. Form

Oxford, Ashmolean Mus. 1925.22a

aus Mesogeia

Frgt.

SG II

Reste von 2 Registern: oben Reste von 3
männlichen Fig. nach re, offensichtlich keine
Klagenden, unten Reste von 2 klag. Fig. nach li,
waren mit Sicherheit Frauen

Tölle 1964, Nr. 35 Taf. 16a.

G424 - Bauchhenkelamphora

Paris, Louvre A 542

Athen, vom Dipylon

anpassende Wandungsfrgte., Oberfläche
angegriffen, 33,5 x 55,0 cm

SG I, um 760 v.Chr., Dipylon-M. u. Werkstatt

Reste einer Reihe klag. Fig. nach re, 12 vollständig,
5 in Resten erh.

CVA Paris, Louvre (18) III H b, Taf. 17,1.

G425 - Krater

Paris, Louvre CA 3382

ohne Fundortangaben

mehrere Frgte., z.T. anpassend, mind. 2 mit
Henkelansatz, Frgt. 1. 20,0 x 9,1 cm, Frgt. 2: 10,0 x
15,5 cm, Frgt. 3: 28,0 x 40,5 cm

SG I, Dipylon-M. u. Werkstatt

Frgt. 1 (CVA Taf. 9,2): 3 klag. Fig. nach li, Frgt. 2
(CVA Taf. 9,3): 2 klag. Fig. nach re, Arm einer 3.
Fig. nach li, Frgt. 3 (CVA Taf. 9,1): über dem
Bogenhenkel 5 klag. Fig. nach re, von der 6. am
rechten Frgt.-Rand 1 erhob. Arm erh., weitere
nicht-klag. Fig.

CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,1-3; Rombos
1988, Nr. 43. Nr. 118 (die Angaben unter diesen
Nummern unterscheiden sich z.T.).

G426 - Krater

Paris, Louvre CA 3385

ohne Fundortangaben

Frgt. mit Henkelansatz, 10,6 x 16,3 cm

SG I

re vom Henkelansatz Rest einer knienden klag. Fig.
nach re, darüber 2 sitz. klag. Fig. auf lehnlosen
Hockern

Gehört wahrscheinlich zum Krater **G151** (Louvre
A 517).

CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,6; Rombos
1988, Nr. 105.

G427 - Krater

Paris, Louvre CA 3386

ohne Fundortangaben

Frgt., 6,7 x 7,1 cm

SG I

Reste von 3 klag. Fig. nach re

CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,7.

G428 - Krater

Paris, Louvre CA 3387

ohne Fundortangaben

Frgt., 3,8 x 6,0 cm

SG I

Reste von 2 klag. Frauen nach re (zumindest die
rechte)

CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,9.

G429 - Krater

Paris, Louvre CA 3388

ohne Fundortangaben

Frgt., 8,2 x 4,9 cm

SG I

Rest 1 klag. Fig. nach re (evl. an beiden Frgt.-
Rändern je ein Ellenbogen)

CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,10.

G430 - unbest. Form

Paris, Louvre CA 3389

ohne Fundortangaben

zwei Frgte. einer BHA o. eines Kraters, 5,4 x 7,5
cm, 5,2 x 6,0 cm

SG I

Reste von 3 bzw. 2 klag. Fig. nach re, jeweils nur
Bereiche vom Oberkörper erh.

CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,11-12.

G431 - Krater

Paris, Louvre CA 3390

ohne Fundortangaben

Frgt., 9,8 x 9,8 cm

SG I

Rest 1 klag. Fig. nach li, am li Frgt.-Rand noch ein Ellenbogen erh.
CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,13.

G432 - Krater

Paris, Louvre CA 3392
ohne Fundortangaben
Frgt., 5,3 x 7,0 cm
SG I

Rest 1 klag. Fig. nach re, von einer zweiten am re Frgt.-Rand nur 1 Ellenbogen erh.
CVA Paris, Louvre (11) III H b Taf. 9,15.

G433 - Krater

Piräus, Mus. Tr. 37 (A 5.1 / Tr 3)
Trachones, Scherbenfund im Bereich von Grab A 30
Frgte. von Körper u. Fuß
MG II, 1. V. 8. Jh. v.Chr.
1 klag. Frau im Henkelzwickel nach li
Rest einer klag. Figur unter dem Henkelrest
J.M. Geroulanos, Grabsitten des ausgehenden geometrischen Stils im Bereich des Gutes Trachones bei Athen, AM 88, 1973, Taf. 43,1. 47,1. 52,5-6; Moore 2000, 19 mit 20 Abb. 16.

G434 - unbest. Form

Piräus, Mus. (A 14 / Tr 83)
Trachones, Grab A 12
Halsfrgt. (?)
SG II
4 Frauen nach re, davon 2 in Resten
J.M. Geroulanos, Grabsitten des ausgehenden geometrischen Stils im Bereich des Gutes Trachones bei Athen, AM 88, 1973, Taf. 43,6.

G435 - Krater

Rennes, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie D.895.1.52
ohne Fundortangaben
Frgt., L 10,5 cm
SG I, Villard-Werkstatt
Reste von 5 klag. Fig. nach re, von den beiden besonders wenig erh., darüber 3 Trennlinien, hier Reste von 2 Fig. (ein Paar Füße, Speerenden)
Gehört zu Krater **G155**.
CVA Rennes, Taf. 4,2.

G436 - unbest. Form

Sarajevo, NM 35
ohne Fundortangaben
Frgt. von der Schulter mit einem Teil des Halses, 10,5 x 11,5 cm
SG I, 3. V. 8. Jh. v.Chr., Stil sehr nahe Dipylon-M. u. Werkstatt
Schulter: Reste von 5 klag. Fig. Frauen nach li
CVA Sarajevo Taf. 9,2.

G437* - Krater**Taf. VII**

Tübingen, Univ. S./10 1465
ohne Fundortangaben
Frgt., teilweise stark angegriffene Oberfläche, 19,8 x 23,0 cm
SG I, Ende 2. V. 8. Jh. v.Chr., Dipylon-Werkstatt
6 klag. Männer nach re, fast alle vollständig erh., ganz li noch die erhob. Hand eines 7. erh., vor dem ersten ganz li die senkrechte Bildfeldbegrenzung, daneben Henkelansatz, über den Männern in einem zweiten Register Reste von 3 Bewaffneten mit Dipylon-Schilden nach re
CVA Tübingen (2) Taf. 26,1* (gehört zum Krater Rodin: CVA Paris, Mus. Rodin, Taf. 9,1. 9,2. 9,4 wie auch das Frgt. Tübingen S./10 1466, CVA Tübingen (2) Taf. 26,2); Tölle 1964, Nr. 403.

G438 - unbest. Form

Verbleib unbekannt
aus Eretria
Henkelfrgt.
2 klag. Figuren übereinander nach li
I. Konstantinou, Ἐκθεσις ἐργασιῶν ἐν Ἐρετρῷ, Prakt 1952, 159 Abb. 4 Nr. 5.

G439 - unbest. Form - Argolis

Navplia, Mus.
aus Argos
zahlreiche Frgte., vermutlich von mind. 2 Gefäßen
P. Courbin, La céramique géométrique de l'Argolide (1966) Taf. 144 Frgte. C.2551. C.2556. C.2557. C.2561. C.2562. C.2563. C.2564. C.2565. C.2566. C.2568.

G440 - Skyphos - Samos

Samos, Mus.
Samos, Heraion
Frgte., Oberfläche stark angegriffen
SG II o. etwas früher nach der att. Chronologie
Reste von 4 Fig. nach li, davon wohl mind. 1 Klag.
Technau 1929, 16 Abb. 7. 8.

Katalog Protoattisch

Prothesis

P101* - Becher**Taf. VIII**

Athen, Kerameikos-Mus. 80
Athen, Kerameikos, Opferrine β, Anlage IX

sehr fragmentiert, nur teilweise rekonstruiert, große Fehlstellen, Oberfläche stark angegriffen, Farben vielfach abgeplatzt bzw. abgerieben, H ca. 13 cm,

gesamte Oberfläche weiß grundiert, sehr wahrscheinlich ehem. plastischer Henkelaufsatz
MPA, Anf. 2. V. 7. Jh. v.Chr.

Prothese eines Mannes (schwarzer Bart), Reste von 5 Frauen nach re, Reste von 4 Frauen nach li
Ker. VI 2, Kat. 21 Taf. 14. 15*; Kübler, AA 1933, 210f. 214 Abb. 11; Kübler 1950, 35f. Abb. 15; Matz 1950, Taf. 205f.; Ahlberg 1971, Abb. 65a; Vermeule 1979, Abb. 11; Boardman 1998, 104 Abb. 204; Huber 2001, Nr. 68.

P102* - Kanne**Taf. VIII**

Athen, Kerameikos-Mus. 149

Athen, Kerameikos, Opferrinne γ , Anlage XI fragmentiert, rekonstruiert, vor allem am Körper großflächig ergänzt, Oberfläche stark angegriffen, Farben vielfach abgeplatzt bzw. abgerieben, H 0,52 m, gesamte Oberfläche weiß grundiert
MPA, 1. H. 7. Jh. v.Chr./um 660 v.Chr.

Ekphora

- nicht auf der Keramik -

Klagereihen**P201 - unbest. Form**

Athen, Agora-Mus. P 6469

Athen, Agora, aus einer Tonfüllung zwischen zwei Gräbern, diese von ihr auch teilweise überlagert, vorher fragmentiert

Wandungsfrgt. eines geschlossenen Gefäßes, wahrscheinlich einer Hydria, Oberfläche stark angegriffen, Farbe größtenteils abgerieben, H 15,9 cm

MPA, Mi. 7. Jh. v.Chr.

Reste von 3 Fig. nach re

Young 1939, 109 Abb. 76. 110 Abb. 77.

P202 - unbest. Form

Athen, Akropolis-Mus. 411a

Athen, Akropolis

Halsfrgt., ehem. nur ein Henkel, Dm 8,5 cm

MPA, Mitte 7. Jh. v.Chr.

Reste von 2 Frauen nach re

(bisher nur anhand der Abb., es müßten noch mind. 2 weitere erh. sein)

Graef/Langlotz Nr. 411a Taf. 13 (S. 364 dort für „protokorinth.“ gehalten); Young 1939, 110.

P203 - Becher

Athen, Kerameikos-Mus. 1279

Athen, Kerameikos, Opferrinne β , Anlage IX stark fragmentiert, rekonstruiert, große Teile ergänzt, Oberfläche stark angegriffen, Farben vielfach abgeplatzt bzw. abgerieben, H ca. 19 cm, gesamte Oberfläche weiß grundiert, plastischer Henkelaufsatz
MPA, 2. V. 7. Jh. v.Chr.

Prothese eines Mannes (dunkle Gesichtsfarbe), 8 Frauen nach re, 6 Frauen nach li
Ker. VI 1, Farbtaf. Frontispiz; Ker. VI 2, Kat. 49 Taf. 38-42; Kübler, AA 1933, 273 Abb. 8; Kübler 1950, 18ff. Taf. 53-55; Kurtz 1984, 319 Abb. 3; Thanatos 95, Abb. 21; Koch 1996, Abb. 28. 34* (Zeichnung); Huber 2001, Nr. 65.

P103 - Becher

Athen, Kerameikos-Mus. 1280

Athen, Kerameikos, Opferrinne β , Anlage IX sehr fragmentiert, tekonstruiert, große Teile ergänzt, Farben vielfach abgeplatzt bzw. abgerieben, H ca. 20 cm, gesamte Oberfläche weiß grundiert, ehem. plastischer Henkelaufsatz
MPA, 2. V. 7. Jh. v.Chr.

Prothese eines Mannes (schwarzer Bart), 5 Frauen nach re, 2 Frauen nach li
Ker. VI 2, Kat. 23 Taf. 12. 13; Kübler 1950, 15 Taf. 36; Huber 2001, Nr. 67.

Reste von 7 Frauen nach re

Ker. VI 2, Kat. 22 Taf. 12; Siurla-Theodoridou 1989, Abb. 3.

P204 - Becher

Athen, Kerameikos-Mus. (o. Inv.)

Athen, Kerameikos, Opferrinne β , Anlage IX Wandungsfrgt. mit Henkelansatz, Oberfläche angegriffen

MPA, 60er Jahre 7. Jh. v.Chr.

Unterteil 1 Frau nach re

Ker. VI 2, Kat. 24 Taf. 13.

P205 - unbest. Form

Athen, Kerameikos-Mus. (o. Inv.)

Athen, Kerameikos, Streufund

Halsfrgt.

FPA/MPA, 1. H. 7. Jh. v.Chr.

Reste von 3 klag. Frauen, 1 nach re, 2 nach li

Ker. VI 2, Kat. 218 Taf. 107.

P206* - Lutrophore (Hydria)**Taf. VIII**

Athen, NM

Vari, Scheiterhaufen 2/3

stark fragmentiert, z.T. rekonstruiert, großflächig ergänzt, Oberfläche stark angegriffen, Farben vielfach abgerieben, gesamte Oberfläche weiß grundiert, H 46,5 cm

MPA, 1. H. 7. Jh. v.Chr./um 660 v.Chr.

Hals: 3 Frauen nach re

V. Kallipolitis, Ἀνασκαφή τάρων Ἀναγυροῦντος, ADelt 18, 1963, A 122f. Taf. 49δ.

50. 51* (Zeichnung des Halsbildes). 52ß; D. Callipolitis-Feytmans, *Céramique de la petite nécropole de Vari*, BCH 109, 1985, 33ff. Abb. 3. 4; Winkler 1999, Nr. 443.

P207 - Halsfrgt.

Eleusis, Mus.

Halsfrgt.

MPA, 1. H. 7. Jh. v.Chr.

Reste von 1 Frau nach re, hinter ihr vermutlich die Spur von einer zweiten erh.

Cook 1934, 188 Taf. 51a.

P208 - Krater

Mainz, Univ. 156 (Kessel D)

aus dem Kunsthandel (wohl aus 1 Grab, zusammen mit anderen Gefäßfrgt.)

stark fragmentiert, zu wenige Frgte. für eine Rekonstruktion, Oberfläche stark angegriffen, Farben meist angegriffen bzw. abgerieben, ehem. H ca. 60 cm

FPA, 1./2. Jz. 7. Jh. v.Chr., Anatatos-M.

Reste von mind. 8 Frauen nach re direkt unterhalb der Mündung

CVA Mainz (1) Taf. 24,1. 25,1-2; Hampe 1960, Taf. 21,1. 21,4.

P209 - Becher

Reading, Mus. 54.8.1

größere Fehlstelle an der Wandung, Farbe stark angegriffen u. abgeplatzt, H 12,0 cm

FPA, 700-675 v.Chr.

mind. 3 Frauen nach re, davon 2 vollständig bzw. nahezu komplett, die 3. zur Hälfte erh.

Boardman 1998, 102 Abb. 200 (bisher nur diese Abb. von links publiziert).

Thema unbestimmt

P301* - Amphora

Taf. VIII

Athen, NM 15958

Palaio-Phaleron, wohl aus einer Aufschüttung zwischen Gräbern

Hals- u. Körperfrgte., teilweise anpassend, Oberfläche angegriffen

EPA, fr. 7. Jh. v.Chr./um 730 v.Chr., Passas-M.

Halsfrgt.: Reste von 2 Frauen re

Schulterfrgte.: Reste von 2 Zweigespannen u. 3 Männer nach re

K. Kourouniotis, *AEphem* 1911, 249f. Abb. 11-13; Cook 1934, Taf. 48. 49a-b; Kübler 1950, Taf. 1-3;

Hampe 1960, 43f. Abb. 26. 27. 28*. 29; Ahlberg 1971, Abb. 64d (o. Nr.); Boardman 1998, 102 Abb. 198.

Katalog Schwarzfigurig

Prothesis - Gefäße

S101 - Lutrophore (Amphora)

Amsterdam, APM 3407 (chem. Den Haag, Mus. Scheurleer 3507)

ohne Fundortangaben

stark fragmentiert, zusammengesetzt, Oberfläche schlecht erh., H 32,0 cm

Anf. 5. Jh. v.Chr.

VS: Prothesis eines Jünglings, 4 Frauen

RS: zentral: 2 Männer nach re, seitlich jeweils ein sitzender Mann

Hals: **VS:** 2 Frauen nach re

RS: 2 Männer nach re, von 2 nach re sitzenden Männern gerahmt

CVA Mus. Scheurleer (1) III H e Taf. 3,3-4; Zschietzschmann 1928, Nr. 66a; Boardman 1988, Nr. 12 (nennt Zschietzschmann 1928, Nr. 63 = Mommsen 1997, Nr. 1); Neeft 1989, 7 Abb. 8 (Rückseite); Killet 1994, Kat. Sf. 1.54; Mommsen 1997, Nr. 4; Winkler 1999, Nr. 370 (Inv. 3507) u. 466 („La Haye 375, Slg. Scheurleer“; Laxander 2000, Kat. PS84 (Inv. 3507).

aus Athen

Körperfrgt., H 11,0 cm, Br 13 cm

um 530 v.Chr.

VS: Prothesis wohl eines Mannes, Reste von 4 Frauen

Snijder 1937, Nr. 1337; *Gods and Men in the Allard Pierson Museum*, Ausst. (1972) Taf. 52 (Detail);

Neeft 1989, 6 Abb. 7* (sowie Titelblatt dieser Ausgabe: Detail); Mommsen 1997, Nr. 5; Winkler 1999, Nr. 371.

S103 - Lutrophore

Athen, Agora-Mus. P 10262

Athen, Agora

Halsfrgt., größte H 7,2 cm

sp. 6. o. fr. 5. Jh. v.Chr.

Hals: **VS:** Reste einer Prothesis, am re Scherbenrand ein Klinenbein mit Auflage, davor noch schwach die Reste von einem Bein eines Tisches, li daneben die Unterkörperreste von 2 Fig. nach re, wenigstens die vordere 1 Frau (weiße Füße)

Agora XXII, 149 Nr. 9 Taf. 38; Mommsen 1997, Nr. 9; Winkler 1999, Nr. 373; Laxander 2000, Kat. PS39.

S102* - Lutrophore

Taf. IX

Amsterdam, APM 6243 (chem. Frankfurt a.M., Slg. Schrader)

S104 - Lutrophore (Hydria)

Athen, Agora-Mus. P 14371

Athen, Agora

stark fragmentiert, zusammengesetzt u. ergänzt, Oberfläche stark abgerieben, ohne Boden, H 25,3 cm

2. V. 6. Jh. v.Chr.

VS: Reste einer Prothesis, Reste von mind. 3 Frauen**RS:** 4 Fig. nach re, wenigstens die ersten 2 mit Bärten (Männer)**Hals:** Reste von 3 Frauen nach re

Agora XXIII, 148 Nr. 374 Taf. 36; Mommsen 1997, Nr. 10; Winkler 1999, Nr. 358; Laxander 2000, Kat. PS85.

S105 - unbest. Form

Athen, Akropolis-Mus. 779

Athen, Akropolis

Frgt.

sp. 6. Jh. v.Chr.

Prothesis einer Frau, Reste von 3 weiblichen Figuren: je 1 Frau am Kopf u. von dem Gesicht, vor der Kline 1 Mädchen

Beischrift: ...]ΣΤΥΔΙΚΕ senkrecht oberhalb der Brust der Toten

Graef/Langlotz Nr. 779 Taf. 47 (S. 96: „Vielleicht auch von einer Thyrrenischen Amphora“).

S106 - Lutrophore

Athen, Akropolis-Mus. 1147

Athen, Akropolis

Körperfrgt.

1. V. 5. Jh. v.Chr., Sappho-M.

VS: Reste einer Prothesis, Reste von ca. 4-5 Frauen
Graef/Langlotz Nr. 1147a-b Taf. 66; Mommsen 1997, Nr. 12; Winkler 1999, Nr. 375; Laxander 2000, Kat. PS93.**S107 - Fuß einer Dreifußpyxis**

Athen, Akropolis-Mus. 2203

Athen, Akropolis

Frgt., 10,5 x 6,7 cm

Mi./sp. 6. Jh. v.Chr.

Rest einer Prothesis (?), 6 Anwesende, davon 4 Frauen, 1 davon mit Doppelaulos, 1 Jüngling mit Kithara, 1 Knabe

Graef/Langlotz Nr. 2203 Taf. 93; Killet 1994, Kat. Sf. 1.13; Laxander 2000, Kat. PS12.

S108 - Lutrophore (Amphora)

Athen, Amerikanische/Britische Schule BSA A 325

ohne Fundortangaben

stark fragmentiert, rekonstruiert, z.T. ergänzt, ohne Boden, H 38,0 cm

ca. 500-490 v.Chr.

VS: Prothesis, 4 Frauen, 1 Frau unter dem li Henkel nach li**RS:** 5 Männer nach re**Hals: VS:** Reste von 2 Frauen nach re**RS:** 2 Männer nach re

J.H. Oakley u.a. (Hrsg.), Athenian Potters and Painters, Ausst. Athen, ASCSA 1.12. 1994-1.3. 1995 (1994) 31f. Nr. 20; Mommsen 1997, Nr. 13; Winkler 1999, Nr. 376; T.J. Smith, Black-Figure Vases in the Collections of the British School at Athens, BSA 98, 2003, 362 Nr. 39 Taf. 63.

S109 - Lutrophore (Amphora)

Athen, Benaki-Mus. 7676

ohne Fundortangaben

stark fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche stark angegriffen

sp. 6./fr. 5. Jh. v.Chr. (Karydi 1963, 98)

VS: Prothesis eines bärtigen Mannes, 4 Frauen, 1 Sitzende, 2 Mädchen**RS:** 3 Männer nach re, ihnen gegenüber 2 Männer nach li**Hals: VS:** 2 Frauen mit den Füßen nach außen**RS:** 2 Frauen wie auf der Hals-VS**umlaufend:** Reiterfries nach re

Karydi 1963, 99 Beil. 50. 51; Killet 1994, Kat. Sf. 1.75; Mommsen 1997, Nr. 14; Winkler 1999, Nr. 377; Laxander 2000, Kat. PS87; Huber 2001, Nr. 99.

S110 - Schale

Athen, Kerameikos-Mus. 22

Athen, Kerameikos, Opferplatz β im Hügel unter der abgebrochenen Kirche Hagia Triada

stark fragmentiert, großflächig ergänzt, viele Scherben sekundär verbrannt, H 10,9 cm, Dm 23,7 cm

um 550 v.Chr., ABV 113,81, Lydos

VS: Prothesis eines bärtigen Mannes, Reste von 6 Frauen u. einem Mann, 1 Knabe**RS:** zwei sich treffende Reihen aus Männern (Jünglinge, Bärtige, Greise), 5 Paare nach re, 2 Paare u. dahinter 2 Einzelfiguren nach li**unter beiden Henkeln** jeweils Reste eines Mannes jeweils nach re (könnten ursprünglich 2 gewesen sein)

W. Kraiker, Eine Prothesis-Schale im Kerameikos, AM 59, 1934, 1-18 Taf. 1-3 Beil. 1; M. Schmidt, Dionysien, AntK 10, 1967, 74 Taf. 20; Scheibler 1973, 8 Abb. 6; Tiverios 1976, Taf. 42-44; Ker. VII 1, 14f. 17; Beazley 1986, Taf. 39 (Vorderseite); Knigge 1988, 104 Abb. 98 (Rückseite); Shapiro 1991, 635 Abb. 5. 6 (Inv. 1687); Killet 1994, Kat. sf. 1.11; Ker. VII 2, Taf. 3,1-2; Laxander 2000, Kat. PS9 Taf. 42.

S111* - Phormiskos**Taf. IX**

Athen, Kerameikos-Mus. 691

aus Athen, Kerameikos, verschiedene Fundangaben (Lullies 1946, 65: zusammen mit 2 Pinakes u. 1 Teller aus dem Schutt eines Grabhügels westlich des Patamierbezirkes, Zufallsfund; Ker. VII 1, 139 aus dem Mittelbereich der Opferrinne %o (?), evl. β) u. der Grubenfüllung von Grab 467; Ker. VII 2, 117 WP 14 innen, Opferrinne β)

stark fragmentiert u. ergänzt, am ob. Ende eine Durchbohrung, das Ende nach vorn gebogen, erh. H 21,0 cm

um 510 v.Chr.

Prothese einer Frau, Reste von 5 Frauen, 1 kleine weibliche Figur, re u. li eine dorische Säule, Rest von 6 bärtigen Männer nach li (1-4: reife Männer u. Greise)

Beischriften: über dem Kopf der Toten von ihrem Mund aus zu lesen: **MYPINE**, vor der Stirn der Frau am Kopfende von ihr aus zu lesen **MYPTE**, weitere einzelne Buchstaben neben den Köpfen der anderen Frauen, vor dem ersten Mann von seiner Stirn aus zu lesen **OIMOIOΘYΓA**[... (nach A. Rumpf οἴμοι ὃ θύγα[τερ]), auf der Säule vor dem Klagenden **OIMIEK**[...

K. Kübler, Ausgrabungen im Kerameikos, AA 1935, 297f. 299 Abb. 24; Lullies 1946, 65 Nr. 44 Taf. 13; Ker. VII 1, Taf. 77*; Touchefeu-Meynier 1972, 99 Nr. 1. 98 Abb. 4; Kurtz 1984, 322 Abb. 5; Thanatos 89, Abb. 17; Shapiro 1991, 636f. Abb. 7-9; Ker. VII 2, 117 Nr. 466; Laxander 2000, Kat. PS43 Taf. 52; Hatzivassiliou 2001, 125 Taf. 9. 142 Nr. 7; Huber 2001, Nr. 116.

S112 - Lutrophore (Amphora)

Athen, Kerameikos-Mus. 1680

Athen, Kerameikos, Einzelfund

sehr stark fragmentiert, rekonstruiert u. ergänzt, Fuß fehlt, H 76,5 cm

um 540-530 v.Chr., Kreis des Exekias/nahe Gruppe E bzw. M. der Trauernden im Vatikan

VS: Prothese eines bärtigen Mannes (Frgt. ehemals Slg. Schreiber, Leipzig), Reste von 5 Frauen, 1 Mädchen

li unter dem Henkel: Rest eines weißhaarigen Kopfes (?), möglicherweise ein sitzender trauernden Greis: Karydi 1963, 101

RS: Reste zweier Ringer über einem Kessel, li von ihnen Reste einer lang bekleideten Figur nach re, weiter re der Kopf einer anderen nach li

Hals: VS: 3 Frauen: die beiden li nach re, die re nach li

RS: Reste von 3 Frauen in derselben Aufteilung wie auf der Hals-VS

Zschietzschmann 1928, Nr. 81 (das kleine Frgt.); Greifenhagen 1935, 489f. Abb. 64. 65 (chem. Bonn, Univ. 346, ehem. Leipzig, Slg. Schreiber, ABV 140,7, M. der Trauernden im Vatikan; Huber 2001, Nr. 110); Lullies 1946, 70 Nr. 68 Taf. 19. 71 Nr. 70 Taf. 20 oben Mitte (Frauenkopf). 71 Nr. 71 Taf. 21 (Kreis des Exekias/nahe Gruppe E, vgl. Beazley, BSA 32, 1931/32, 1ff.; W. Technau, Exekias (1936) 7ff.; Karydi 1963, 96ff. 101f. Beil. 44-46 (M. der Trauernden im Vatikan); Killet 1994, Kat. Sf. 1.22; Mommsen 1997, Nr. 18 (M. der Trauernden im Vatikan); Winkler 1999, Nr. 380 u. 454; Laxander 2000, Kat. PS19 Taf. 47; Huber 2001, Nr. 95.

S113 - Lutrophore

Athen, Kerameikos-Mus. 1699

Athen, Kerameikos, Einzelfund

nur wenige Frgte. von Hals u. Körper, H Halsfrgt. 7,2 cm

sp. 6. Jh. v.Chr. (letztes Jahrzehnt)

Körper: Rest einer Prothese, Reste von mindestens 5 Frauen, Diphros

Hals: Reste von 2 Frauen nach re (ohne Abb.)

Karydi 1963, 99. 103 Beil. 49,2; Killet 1994, Kat. Sf. 1.38; Mommsen 1997, Nr. 21; Winkler 1999, Nr. 381; Laxander 2000, Kat. PS44.

S114 - Phormiskos

Athen, Kerameikos-Mus. 16575

Athen, Kerameikos, Einzelfund

fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt, am oberen Ende durchbohrt, oben eine kleine runde Öffnung, H 26,0 cm

um 510 v.Chr.

Prothese einer Frau, 3 Frauen, re folgen Reste von 2 Männern nach re, li von 2 Männern nach li

Lullies 1946, 65 Nr. 45 Taf. 14; Shapiro 1991, 637 Abb. 10; Killet 1994, Kat. Sf. 1.40; Laxander 2000, Kat. PS47; Hatzivassiliou 2001, 126 Taf. 11. 142 Nr. 8; Huber 2001, Nr. 115.

S115 - Dreifußpyxis

Athen, Kerameikos-Mus.

Athen, Kerameikos, Einzelfund

Frgt. eines Fußes, an der li Seite ist der antike Rand erh., H 8,0 cm, L 12,0 cm

um 520 v.Chr.

Rest einer Prothese, Reste von 4 Frauen

Lullies 1946, 67 Nr. 52 Taf. 15; Killet 1994, Kat. Sf. 1.34; Laxander 2000, Kat. PS46.

S116 - Lutrophore (Amphora)

Athen, NM 449

Ende 6. Jh. v.Chr.

VS: Prothese (nicht publiziert)

RS: unbekannt

Hals: VS: mind. 2 klag. Bärtige nach re

RS: unbekannt

CC 689; Zschietzschmann 1928, Nr. 45; P.J. Rahn, Funeral Memorials of the First Priestess of Athena Nike, BSA 81, 1986, Taf. 12b (Halsdetail); Mommsen 1997, Nr. 26; Winkler 1999, Nr. 457; Laxander 2000, Kat. PS94.

S117* - Lutrophore (Amphora)

Taf. IX

Athen, NM 450

Pikrodaphni, Palaio Phalero, Attika

stark fragmentiert, rekonstruiert, einige Fehlstellen im Prothesis-Bild, H 65 cm

1. V. 5 Jh. v.Chr., Sappho-M.

VS: Prothese eines Jünglings, 6 Frauen, 1 kleine Figur

vor dem Mund der 1. Frau ehem. **Beischrift:** **OIAPOI**

RS: Absenken eines Sarges (4 bärtige Männer), erhobenen Armen in Empfang, Baum, li eine, re zwei klagende Frauen

umlaufend: ein Fries mit 4 Quadrigen

Hals: VS: Tympos mit Lutrophore, beiderseits je 1 Frau, um den Grabhügel ehem. **Beischrift:** ἀνδρὸς ἀποφθιμένοι οὐράκος κακὸν ἐνθάδε κείμαι)

RS: 4 Frauen mit verschiedenen Gegenständen, z.B. Opferkörben nach re

CC 688 Taf. 30; CVA Athen, NM (1) III H g Taf. 8,1-2. 9,3; Zschietzschmann 1928, Nr. 44; G. Kaibel, Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta (1878, Nachdr. 1965) 1143; Haspels 1936, 115. 229 Nr. 59; Vermeule 1979, 21 Abb. 17 (Detail der RS, die beiden klag. Frauen re teilweise zu sehen); Thanatos 181 Abb. 55a (Hals VS). 183, Abb. 55b (Detail der RS, die klag. Frau li teilweise zu sehen); J.P. Vernant u.a., La Cité des Images. Religion et Société en Grèce Antique, Ausst. Lausanne (1984) 100 Abb. 144a-c (Zeichnungen); Boardman 1988, Nr. 4; O. Tzachou-Alexandri (Hrsg.), Mind and Body. Athletic Contests in Ancient Greece, Ausst. Athen 15.5. 1989-15.1. 1990 (1989) 144f. Nr. 34 mit Abb.*; Shapiro 1991, 640 Abb. 12. 13; Killet 1994, Kat. Sf. 1.84; Mommsen 1997, 27; Laxander 2000, Kat. PS95 Taf. 59. 60; Huber 2001, Nr. 102.

S118 - Lutrophore (Amphora)

Athen, NM 1153

Pikrodaphni, Palaio Phalero, Attika

H 0,465 m

VS: Prothesis eines Mannes, 5 Frauen (nach Beschreibung im CVA 7)

RS: 5 Männer nach re

Hals: VS: 3 Frauen nach re

RS: 2 Männer nach re, wie auf der RS des Gefäßkörpers

CC Taf. 30 Nr. 690; CVA Athen, NM (1) III H g Taf. 8,3-4 (S. 5: alle Figuren auf dem Hals seien Männer); Zschietzschmann 1928, Nr. 46; Boardman 1988, Nr. 5; Killet 1994, Kat. Sf. 1.70; Mommsen 1997, Nr. 28; Winkler 1999, Nr. 384; Laxander 2000, Kat. PS96.

S119 - Lutrophore (Hydria)

Athen, NM 12947

ohne Fundortangabe

fragmentiert, rekonstruiert, oberer Halsbereich u. Mündung ergänzt, H 34,3 cm

VS: Prothesis einer Frau (vom Kopf nur noch die Kalotte mit Kranz erhalten?), mindestens 3 Frauen

RS: an beide Klinenenden je 2 Männer anschließend (Alter?), unter dem senkrechten Henkel eine dorische Säule

Hals: Unterkörper von 3 bekleideten Figuren nach re

CVA Athen, NM (1) III H g Taf. 9,1-2 (S. 6: thrène funèbre der Männer); Zschietzschmann 1928, Nr. 47 = Nr. 77; Boardman 1988, Nr. 1; Killet 1994, Kat. Sf. 1.49; Mommsen 1997, Nr. 29; Winkler 1999, Nr. 359; Laxander 2000, Kat. PS99.

S120 - Dreifußpyxis

Athen, NM 12960

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, z.T. ergänzt

Prothesis eines Jünglings (? , lange rote Haare), Reste von 4 Frauen, nach Zschietzschmann auf den anderen Füßen aufgereichte Männer nach li (b und c), also zum Kopfbende

Zschietzschmann 1928, Nr. 84 Beil. 9; S. Karusu, Der Grabnaiskos des Alexos, AM 96, 1981, 197 Abb. 3; Killet 1994, Kat. Sf. 1.36; Laxander 2000, Kat. PS26; Huber 2001, Nr. 105.

S121 - Lutrophore (Hydria)

Athen, NM 15264

aus Athen

stark fragmentiert, rekonstruiert, stark ergänzt

ca. 500 v.Chr., vgl. M. der Berliner Lutrophoren (Mommsen)

VS: Prothesis, Reste von mind 5 Frauen u. vermutlich 1 Mädchen

Hals: VS: 2 Frauen, darunter schmaler Fries mit 4 Männern

RS: unbekannt

N. Kiparissis, Παράρτημα τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Δελτίου 1922-25, ADelt 9, 1924/25, B 71 Abb. 5; Zschietzschmann 1928, Nr. 48; Killet 1994, Kat. Sf. 1.35; Mommsen 1997, Nr. 30; Winkler 1999, Nr. 360.

S122 - Lutrophore

Athen, NM 17872

aus Athen, Kerameikos

Körperfrgte.

1. H. 6. Jh. (Karydi 1963, 95) bzw. Ende 6./Anf. 5.Jh. v.Chr. (Karydi 1963, 99)

VS: Reste einer Prothesis, Reste von 4 Figuren (2 davon nach Bekleidung Frauen)

Fries (wahrscheinlich umlaufend), noch 9 männlichen Figuren bzw. deren Reste nach re Karydi 1963, 95. 99 Beil. 49,1; Killet 1994, Kat. Sf. 1.17; Mommsen 1997, Nr. 31; Winkler 1999, Nr. 386; Laxander 2000, Kat. PS27.

S123 - Bandschale

Athen, NM Vari b

Vari, Attika

zwei anpassende Frgte. der Henkelzone, 4,4 x 3,0 cm

um 550 v.Chr., nahe Lydos

Prothesis eines Jünglings, Reste von 2 Männer (einer 1 Jüngling)

CVA Athen, NM (3) Taf. 30,6.

S124* - Skyphos

Basel, Slg. A.H. Cahn HC 336. 954

ohne Fundortangaben

zwei Wandfrgte., 5,7 x 4,9 cm (mit Kopf), 9,3 x 12,6 cm (mit Klinenrest u. Stuhl)

500/490 v.Chr., Theseus-M.

Taf. IX

Rest einer Prothese, 1 sitzender Greis
Kreuzer 1992, 120 Nr. 129*; Laxander 2000, Kat. PS108 Taf. 58,2.

S125 - Lutrophore

Basel, Slg. A.H. Cahn HC 382
ohne Fundortangabe
Körperfrgt., H 12,5 cm, L 17,1 cm
500-475 v.Chr., Theseus-M.

VS: Prothese eines Bärtigen, 2 Frauen, ganz re am Rand evl. Reste einer weiteren Figur (von der Rückseite?)

Kreuzer 1992, 114 Nr. 120; Mommsen 1997, Nr. 37; Winkler 1999, Nr. 392; Laxander 2000, Kat. PS52.

S126 - Skyphos

Basel, Slg. A.H. Cahn HC 945. 955. 956
ohne Fundortangaben
drei Wandfrgte., alle ca. 4 x 5/6,5 cm
500/490 v.Chr., Theseus-M.

Reste der Prothese einer Frau, Reste von 2 Frauen u. 1 Greis

Kreuzer 1992, 121 Nr. 130; Laxander 2000, Kat. PS109 Taf. 57,3.

S127 - Skyphos

Basel, Slg. A.H. Cahn HC 946. 948. 949. 953
ohne Fundortangaben
Wandfrgte., das größte ca. 7 x 15 cm
500/490 v.Chr., Theseus-M.

Reste der Prothese einer Frau, Reste von 3 Frauen (1 nicht abgebildet)

Kreuzer 1992, 119f. Nr. 128; Laxander 2000, Kat. PS106 Taf. 58,1.

S128 - Skyphos

Basel, Slg. A.H. Cahn HC 950. 951
ohne Fundortangaben
zwei Wandfrgte., 10,5 x 6,6 cm u. 6,3 x 9,3 cm, Dm 30,5 cm
500/490 v.Chr., Theseus-M.

Reste der Prothese einer Frau, Reste von 2 Frauen
Kreuzer 1992, 121f. Nr. 131; Laxander 2000, Kat. PS107 Taf. 57,1-2.

S129 - Phormiskos

chem. Berlin, Antikenslg. 3333 (verschollen)
aus Athen

fragmentiert, rekonstruiert, Bild in großen Teilen ergänzt, H 21,0 cm, oben seitlich unterhalb des abgerundeten Endes zwei kleine Löcher um 510 v.Chr.

Prothese, vom Kopf des Toten nur noch die Kalotte mit Kranz erkennbar (Furtwängler: Frau), 4 Frauen bzw. deren Reste auf der Abb. erkennbar, 1 Knabe (?), einer der Frauen hält ein Kleinkind, es schlossen sich Frauen an (nur Beschreibung:

Furtwängler nennt insgesamt außer den 2 Knaben 8 Frauen)

A. Furtwängler, Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland, Berlin, Antiquarium, AA 1895, 36 Nr. 27; Zschietzschmann 1928, Nr. 85 Beil. 14; Touchefeu-Meynier 1972, 99 Nr. 3. 100 Abb. 7; Killet 1994, Kat. Sf. 1.48; Laxander 2000, Kat. PS55 Taf. 50,2; Hatzivassiliou 2001, 142 Nr. 9; Huber 2001, Nr. 114.

S130 - Amphoriskos

Berlin, Antikenslg. 3334

ohne Fundortangaben

fragmentiertes kleines, bauchiges Gefäß, als Amphoriskos rekonstruiert, Bild in großen Teilen ergänzt

Prothese, 6 Frauen um das Totenbett, am Fußende 6 bärtige Männer nach re, anschließend 4 bärtige Reiter nach re

fragmentarische **Beischrift** auf der Schulter: auf den Todesfall zu beziehen (Furtwängler), am Ende die Worte *καὶ κεφαλῆ*

A. Furtwängler, Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland, Berlin, Antiquarium, AA 1895, 36 Nr. 28; Zschietzschmann 1928, Nr. 86 Beil. 14; Killet 1994, Kat. Sf. 1.88; Laxander 2000, Kat. PS114.

S131 - Lutrophore (Amphora)

Berlin, Antikenslg. F 1887

aus Trachones, bei Athen

stark fragmentiert, rekonstruiert, Teile des Körpers, bes. der RS, u. Fuß ergänzt, Oberfläche stark angegriffen, H 76 cm (mit ergänztem Fuß)

500-490 v.Chr., M. der Berliner Lutrophoren

VS: Prothese eines Jünglings, 4 Frauen, eine unter dem li Henkel u. 1 Sitzende unter dem re, 1 Knabe, unter der Kline ein langer niedriger Tisch mit geschwungenen Löwenfüßen

RS: 7 Männer nach re, vor ihnen ein kleinerer Mann

Hals: **VS:** 3 Frauen nach re

RS: 3 Männer nach re

umlaufend: Reiterfries: 7 galoppierende Reiternach re, wohl Jünglinge

CVA Berlin (7) Taf. 10. 11. 12,1-2; Zschietzschmann 1928, Nr. 53; Killet 1994, Kat. Sf. 1.44; Mommsen 1997, Nr. 38; Winkler 1999, Nr. 393; Laxander 2000, Kat. PS110.

S132 - Lutrophore (Amphora)

Berlin, Antikenslg. F 1888

aus Trachones, bei Athen

fragmentiert, rekonstruiert, große Teile ergänzt, ohne Boden, Oberfläche sehr angegriffen, H 75 cm
500-490 v.Chr., M. der Berliner Lutrophoren

VS: Prothese, Kopf des Toten fehlt, 4 Frauen bzw. deren Reste, eine unter dem re Henkel u. eine Sitzende unter dem li

RS: 7 Männer nach re, vor u. hinter ihnen je 1 Knabe,
Hals: **VS:** 2 Frauen nach re
RS: 3 Männer nach re
umlaufend: Tierfries.
 CVA Berlin (7) Taf. 12,3-4. 13. 14;
 Zschietzschmann 1928, Nr. 54 Beil. 13; Boardman
 1988, Nr. 6 (male Prothesis); Killet 1994, Kat. Sf.
 1.46; Mommsen 1997, Nr. 39; Winkler 1999, Nr.
 394; Laxander 2000, Kat. PS111; Huber 2001, Nr.
 97.

S133 - Lutrophore

Berlin, Antikenslg. F 1889
 aus Trachones, bei Athen
 Körper, große Teile ergänzt, kein Boden,
 Oberfläche angegriffen, ungleichmäßiger
 Tonschlacker-Auftrag, H 41 cm
 500-490 v.Chr., M. der Berliner Lutrophoren
VS: Prothesis, Kopf der o. des Toten fehlt, von den
 Fig. an der Kline 3 Frauen u. 1 Mädchen erh., unter
 der Kline ein Tischchen
RS: Reste von 4 Männern nach re erh., vor u. hinter
 ihnen jeweils 1 Knabe
umlaufend: Tierfries.
 CVA Berlin (7) Taf. 15; Zschietzschmann 1928, Nr.
 55; Boardman 1988, Nr. 7 (male prothesis); Killet
 1994, Kat. Sf. 1.47; Mommsen 1997, Nr. 40;
 Winkler 1999, Nr. 395; Laxander 2000, Kat. PS112.

S134 - Lutrophore (Amphora)

ehem. Berlin, Antikenslg. F 3999 (verschollen)
 aus Attika
 stark fragmentiert, rekonstruiert, kaum ergänzt,
 vielfach Abschürfungen, ohne Boden, H 49,0 cm
VS: Prothesis eines Jünglings, 5 Frauen, kniendes
 Mädchen nach re, unter dem li Henkel 1 sitzender
 Greis nach li (dieser nur aus Beschreibung bekannt)
RS: 2 bärtige Männer nach li, 5 Jünglinge nach re
 (Paar, Einzelfigur, Paar)
Hals: je Seite 3 Frauen
 Furtwängler 1883, Taf. 52,4 (Zeichnung der
 Rückseite); Zschietzschmann 1928, Nr. 56;
 Boardman 1988, Nr. 8; Killet 1994, Kat. Sf. 1.74;
 Mommsen 1997, Nr. 42; Winkler 1999, Nr. 396;
 Laxander 2000, Kat. PS115 Taf. 56; Photo Berlin,
 Antikensammlung Neg.-Nr. Ant. 3725. Ant. 3726.

S135 - Phormiskos

Bologna, Mus. Civico PU 190 / 5237 / G 1438
 (chem. Slg. Palagi 1438, aus der athenischen Slg.
 Skene)
 aus Athen
 oberer Teil gebrochen, kugelförmiges durchlocht
 oberes Ende, H 23,0 cm
 um 540/530 v.Chr.
 Prothesis möglicherweise einer Frau, 8 Frauen, eine
 davon trägt ein Kleinkind, 4 kleine Figuren
 (Kinder?), 4 Männer nach re, der vorderste kleiner
 (die hinteren beiden Jünglinge, die vorderen evl.
 auch)

CVA Bologna (2) III H e Taf. 24,1-3; G. Pellegrini,
 Catalogo dei vasi Greci dipinti delle Collezione
 Palagi ed Universitaria, Museo Civico di Bologna
 (1900) 23ff. Nr. 190. 34 Abb. 20; H. Heydemann, 3.
 HallWPr (1879) 59 Nr. 1596; Touchefeu-Meynier
 1972, 99 Nr. 2. 98 Abb. 5. 6; C. Morigi Govi u.a., Il
 Museo Civico Archeologico di Bologna (1982) 159
 Nr. 190 (Adranion); Rühfel 1984, 39 Abb. 13; Killet
 1994, Kat. Sf. 1.14; Laxander 2000, Kat. PS29 Taf.
 49; Hatzivassiliou 2001, 124 Taf. 8. 142 Nr. 1.

S136 - eiförmiges Gefäß

Bonn, Akademisches Kunstmus. 846
 aus Athen
 nur der ob. Teil erh., Rückseite großflächig
 verloren, oben runde Öffnung, Reste von einem
 weißen Überzug, flüchtige Zeichnung, H 5,0 cm,
 Dm 1,6 cm
 um 500 v.Chr. (?)
 Prothesis eines bärtigen Mannes, 4 Frauen, am
 Kopfe 3 (?) Fig. nach li (Männer?), am Fußende
 einige Figuren nach li
 Zschietzschmann 1928, Nr. 88; Greifenhagen 1935,
 486ff. Nr. 52 Abb. 62; Killet 1994, Kat. Sf. 1.66;
 Laxander 2000, Kat. PS117; Huber 2001, Nr. 117.

S137* - Lutrophore

Taf. IX

Bonn, Akademisches Kunstmus. 1002a
 aus Attika
 vier nicht-anpassende Frgte., größte Br 15,0 cm,
 größte H 9,0 cm
 um 500 v.Chr., Sappho-M.
a: Rest einer Prothesis, Reste zweier Frauen, eines
 Mädchens u. einer nach li Knienden
b: Hinterteile zweier Pferde, Mantelzipfel, Reste
 zweier Lanzen erkennbar, re am Rand ein
 senkrechter Streifen mit weiß aufgesetzten
 Palmetten (Klinenbein?), daran anschließend
 waagrecht gestreifte Fläche (Klinenbehang?)
c: Kopfe der Kline, Hinterkopf des Toten
 (Geschlecht unbekannt), Reste von 3 Frauen u.
 eines Mannes, re unten Rest einer weißen Fläche
 (Tymbos?)
d: Reste von 2 Pferden, Bein eines Reiters,
 zwischen den Pferden ein Bein u. ein Arm, re unten
 Rest einer weißen Fläche (Tumulus?)
 Greifenhagen 1935, 448f. Nr. 23. 457f. Abb. 34a*-
 d; Mommsen 1997, Nr. 46; Winkler 1999, Nr. 402;
 Laxander 2000, Kat. PS58 Taf. 55,1-4.

S138 - Lutrophore

Bonn, Akademisches Kunstmus. 1002b
 aus Athen
 Halsfrgt., H 33,5 cm
 um 510 v.Chr.
VS: Reste einer Prothesis, Reste Frauen
RS: Reste von Männern: 3 Köpfe, erhob. Arme,
 Greis
Hals: **VS:** 3 Frauen, 2 Mädchen
RS: war ähnlich gestaltet

Zschietzschmann 1928, Nr. 60 Beil. 14 (Inv. 346); Greifenhagen 1935, 447 Nr. 22 (an den von Zschietzschmann abgebildeten Hals passen Frgte. an); Killet 1994, Kat. Sf. 1.45; Mommsen 1997, Nr. 47; Winkler 1999, Nr. 464; Laxander 2000, Kat. PS59.

S139 - Lutrophore (Amphora)

Chicago, Univ. WT 28
gekauft in Athen, vom Dipylon
stark fragmentiert, rekonstruiert, starkt ergänzt,
rest. H 55,0 cm, ohne Boden
vielleicht 480-470 v.Chr., nahe Sappho-M.

VS: Prothesis eines bärtigen Mannes, Reste von 7-8 Frauen

RS: Reste von 4-5 klag. Männern (mind. 4), re eine dorische Säule

Hals: VS: Reste von 2 Männern

RS: Rest von einem Mann

F.P. Johnson, Black-Figure Pottery at Chicago, AJA 47, 1943, 389ff. Nr. 2. 390 Abb. 2c; Boardman 1988, Nr. 10; Killet 1994, Kat. Sf. 1.86; Mommsen 1997, Nr. 50; Winkler 1999, Nr. 404; Laxander 2000, Kat. PS121.

S140 - Lutrophore (Amphora)

Cleveland, Mus. of Art 27.145
ohne Fundortangaben
fragmentiert, rekonstruiert, z.T. ergänzt, H 43,7 cm
um 500 v.Chr.

VS: Prothesis eines Jünglings, 5 Frauen

RS: 1 Frau (Füße zur RS, Körper zum Fußende der Kline orientiert), 3 Männer nach re

Hals: VS: 2 Frauen nach re

RS: 2 Frauen

Beischriften/Buchstaben zwischen den Frauen:
CVA Cleveland (1) 12 Abb. 3 (ohne Kommentar): sie scheinen nichts zu bedeuten
CVA Cleveland (1) Taf. 15. 16,1-2;
Zschietzschmann 1928, Nr. 61; Folsom 1975, Abb. 12a; Boardman 1988, Nr. 11; Killet 1994, Kat. Sf. 1.56; Mommsen 1997, Nr. 51; Winkler 1999, Nr. 405; Laxander 2000, Kat. PS62; Huber 2001, Nr. 100.

S141 - Lutrophore (Amphora)

Essen, Mus. Folkwang RE 38
ohne Fundortangaben
wenige Körperfrgte., H ca. 7,0 u. 14,0 cm
525-520 v.Chr.

VS: Rest einer Prothesis, 2 Frauen, eine davon schon unter dem re Henkel

RS: 1 Frau nach re, 1 Frau nach li, Reste von 2 Männern (?) nach re

H. Froning, Katalog der griechischen und italischen Vasen, Museum Folkwang Essen (1982) 120ff. Nr. 52. Abb. S. 121f.; Mommsen 1997, Nr. 53 (- Maler wie ihre Nr. 65 u. 76); Laxander 2000, Kat. PS64; Huber 2001, Nr. 96.

S142 - Lutrophore (Hydria)

Kiel, Kunsthalle, Antikenslg. B 56
in Athen gekauft

sehr stark fragmentiert, rekonstruiert, stark ergänzt,
ohne Boden, Oberfläche angegriffen, H 48,5 cm
Ende 6. Jh. v.Chr.

VS: Reste einer Prothesis, Reste von mindestens 3 Frauen

RS: re u. li des Vertikalhenkels Reste je 1 Frau

Hals: Reste von 5 Frauen nach re

CVA Kiel (1) Taf. 16,4-7; Mommsen 1997, Nr. 55; Winkler 1999, Nr. 362; Laxander 2000, Kat. PS34.

S143 - Lutrophore (Amphora)

London, BM 1928.7-16.1

ohne Fundortangaben

stark fragmentiert, rekonstruiert, praktisch
vollständig, ohne Boden
um 500 v.Chr., Sappho-M.

VS: Prothesis eines bärtigen Mannes, 5 Frauen, 1 Mädchen, 1 Knabe, zwei rahmende dorische Säulen

RS: 4 bärtige Männer Reiter nach re, 2 Hunde

Hals: VS: 3 bärtige Männer nach re

RS: 3 bärtige Männer nach re

BMQ 3, 1928/29, 42f. 44 Taf. 24,a-b;
Zschietzschmann 1928, Nr. 83 (?); Haspels 1926, Nr. 60; Boardman 1988, Nr. 13; Killet 1994, Kat. Sf. 1.85; Mommsen 1997, Nr. 59; Winkler 1999, Nr. 406; Laxander 2000, Kat. PS126.

S144 - Lutrophore

Mainz, Univ. 96

ohne Fundortangaben

Körperfrgt., größte erh. H 6,0 cm, re Henkelansatz
sp. 6. Jh. v.Chr.

VS: Reste der Prothesis eines bärtigen Mannes, Reste von 2 Frauen

CVA Maniz (1) Taf. 48,8; Killet 1994, Kat. Sf. 1.73; Mommsen 1997, Nr. 61; Winkler 1999, Nr. 407; Laxander 2000, Kat. PS68.

S145 - Lutrophore (Amphora)

New York, MMA 25.70.1

angeblich aus Athen

fragmentiert, rekonstruiert, kleine Teile ergänzt,
ohne Boden, H 74,6 cm

VS: Prothesis eines Jünglings, mindestens 4-5 Frauen, eine von ihnen bzw. eine weitere sitzend

RS: klagende Männer (nach Richter S. 301)

Hals: VS: 3 Männer nach re

RS: klagende Männer (nach Richter S. 301)

umlaufend: Reiterfries nach re (5 auf VS)

G. Richter, Black-Figure Vases, BMetrMus 20, 1925, 300f. Abb. 9; Zschietzschmann 1928, Nr. 67; Boardman 1988, Nr. 15; Killet 1994, Kat. Sf. 1.28; Mommsen 1997, Nr. 64; Winkler 1999, Nr. 410; Laxander 2000, Kat. PS70.

S146* - Lutrophore (Amphora)**Taf. X**

New York, MMA 27.228

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, vollständig bis auf kleine Fehlstellen an den Henkelbiegungen, ohne Boden, H 70,5 cm

um 500 (Lane)/frühes 5. Jh. v.Chr. (Vermeule)/6. Jh. (Richter)

VS: Prothesis eines Jünglings, 7 Frauen, 1 kleine sitzende weibliche Figur**RS:** 4 Männer nach re, ihnen gegenüber 2 Männer nach li - 2 mit weißem Haar u. Bart u. Stock (die beiden rechts?)**Hals: VS:** 3 Frauen nach re, eine mit Lutrophore, 1 Frau nach li**RS:** 3 Frauen nach re, 1 Frau nach li**umlaufend:** 6-8 nach re galoppierende Reiter, Jünglinge (?)G. Richter, A Newly Acquired Loutrophoros, *BMetMus* 23, 1928, 54ff. Abb. 1-3; Zschietzschmann 1928, Nr. 69; A. Lane, *Greek Pottery* (1947?) 40f. Taf. 51; Vermeule 1979, 14 Abb. 8a*; Boardman 1988, Nr. 14 (male Prothesis); D. v. Bothmer, *Greek Vase Painting. An Introduction*, New York, Metropolitan Museum of Art (o. J.) Halsbild von der VS; Killet 1994, Kat. Sf. 1.27; Mommsen 1997, Nr. 65 (- zum Maler s. ihre Nr. 56 u. 76); Laxander 2000, Kat. PS71 Taf. 54; Huber 2001, Nr. 101; Photo D. Murphy*.**S147 - Lutrophore**

New York, Slg. I. Love

mind. fünf Frgte.

um 500 v.Chr., Theseus-M.

Prothesis eines Jünglings, Reste von 2 Frauen, 2 Männerpaaren u. 2 weiteren stehenden Figuren

Mommsen 1997, Nr. 67; Laxander 2000, Kat. PS128.

S148 - Phormiskos

Nantes, Slg. Thiébaud

fragmentiert, unterer Bereich fehlt, H 12,0 cm

sp. 6. Jh. v.Chr.

VS: Prothesis einer Frau, 5 Frauen**RS:** 3 Männer nach re

Touchefeu-Meynier 1972, 94 Abb. 1-2. 95 Abb. 3; Killet 1994, Kat. Sf. 1.81; Laxander 2000, Kat. PS127; Hatzivassiliou 2001, 143 Nr. 12 (510-490 v.Chr.).

S149* - Miniatur-Oinochoe**Taf. X**

Niederlande, Privat

Oberfläche angegriffen

Prothesis, Geschlecht unbestimmt, 3 Fig. unbestimmten Geschlechts

Klassieke Kunst uit partikulier bezit. Nederlands verzamelingen 1575-1975, Ausst. Leiden, Rijksmus. van Oudheden 15.5.-13.7. 1975 (1975) Kat. 472 Abb. 207*.

S150 - Lutrophore

Oxford, Ashmolean Mus. 1914.13

gekauft in Athen

Körperfrgt., 13,5 x 13 cm

um 500 v.Chr., sehr nahe zum Sappho-M.

VS: Rest einer Prothesis, Reste von 6 meist weiblichen Figuren, eine davon ist sicher ein Mädchen

CVA Oxford (3) Taf. 25,7 (S. 14: von li nähern sich 3 Männer in Chitonien u. Himatien ...); Zschietzschmann 1928, Nr. 70 Beil. 14; Catling 1967, Nr. 141 Taf. 15; Killet 1994, Kat. Sf. 1.55; Mommsen 1997, Nr. 68; Winkler 1999, Nr. 411; Laxander 2000, Kat. PS73.

S151 - Lutrophore (Amphora)

Oxford, Ashmolean Mus. 1928.574

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, mehr als die Hälfte von Hals u. Körper fehlen, rest. H 47,5 cm

spätes 6. Jh. v.Chr.

VS: Prothesis einer Frau (lange Haare), 7 Frauen**RS:** unter dem li Henkel 2 kleine männliche Figuren, danach 6 Jünglinge, alle nach re**Hals: VS:** Reste von 4 Männern nach re, darunter Reste von 5 Frauen nach re**RS:** Reste von 2 Männern nach re, darunter Reste von 5 Frauen: 2 nach re, 2 nach li (einander gegenüber), 1 nach re**linke Henkelstützen:** beidseitig 1 Mann

CVA Oxford (3) Taf. 26,1-4; Zschietzschmann 1928, Nr. 71 Beil. 12. 13; Catling 1967, Nr. 140 Taf. 15; Boardman 1988, Nr. 16 (nennt Zschietzschmann 1928, Nr. 70); Killet 1994, Kat. Sf. 1.51; Mommsen 1997, Nr. 69; Winkler 1999, Nr. 363; Laxander 2000, Kat. PS35.

S152 - Lutrophore (Hydria)

Québec, Mus. Nat. des Beaux-Arts, Diniacopoulos Coll. 66.216

Fragmentiert, rekonstruiert, Untergrund weiß, H 27,0 cm

ohne Fundortangaben

Anf. 5. Jh. v.Chr.

VS: Prothesis einer Frau, 2 Frauen, Stuhl (?)**RS:** je 2 Jünglinge (?) nach re bzw. li im Anschluß an die Prothesis**Hals:** 3 Männer, davon 1 ein Greis

Oakley 2004b, 35 Abb. 3.1. Kat. 11 Abb.

S153* - Lutrophore (Amphora)**Taf. X**

Tübingen, Univ. S./10 1481

ohne Fundortangaben

stark fragmentiert, rekonstruiert, stark ergänzt, H 81,5 cm

um 510 v.Chr.

VS: Prothesis eines bärtigen Mannes, Reste von 7 Frauen, je eine sitzende unter jedem Henkel, unter dem re Henkel noch eine kleinere weibliche Figur**RS:** Reste von 6 Männern nach li (Jünglinge u. Bärtige)

Hals: VS: Reste von 2 Frauen
RS: Reste von 2 Frauen
umlaufend: 11 Jünglinge nach re
 CVA Tübingen (3) Taf. 11,2-8. 12,1*-4. 13,1-5;
 Watzinger 1924, D 29 Taf. 11. 12;
 Zschietzschmann 1928, Nr. 74; Boardman 1988,
 Nr. 17; Mommsen 1997, Nr. 78; Winkler 1999, Nr.
 415; Laxander 2000, Kat. PS81; Huber 2001, Nr.
 98.

Ekphora

S201 - Kyathos

ehem. Basel, Kunsthandel
 ohne Fundortangaben
 Henkel fehlt, Oberfläche größtenteils stark
 abgerieben, H 20,5 cm
 um 520-510 v.Chr., Perizoma-Gruppe (ABV 343-
 346)
umlaufend: Ekphora eines Bärtigen nach rechts, 2
 Träger, dahinter 1 Flötenbläser u. 2 Waffentänzer
 nach re, davor 2 Männer nach re, Grabhügel mit 2
 Eidola, 1 Frau nach li, 1 Flötenbläser nach re, 4
 Waffentänzer nach li
 Kunstwerke der Antike, Aukt. 56, 19.2. 1980, MuM
 AG Basel, 32 Nr. 72 Taf. 27; Laxander 2000, Kat.
 EZ3 Taf. 65; M. Turner, Iconology vs.
 Iconography. The Influence of Dionysos and the
 Imagery of Sarpedon, Hephaistos 21/22, 2003/04,
 60 Abb. 3.

S202* - Kyathos

Taf. XI

Paris, Bibl. Nat. 353
 ohne Fundortangaben
 fragmentiert, rekonstruiert, H 25 cm
 um 520-500 v.Chr., ABV 346,7, Perizoma-Gruppe
umlaufend: Ekphora eines Bärtigen nach links, 4
 Träger, dahinter 2 Frauen, 1 Reiter u. 1 Greis nach
 li, davor rechteckiger Grabbau, li von diesem 1
 Frau, 1 Flötenbläser u. 3/4 Waffentänzer nach li
 CVA Paris, Bibl. Nat. (2) III H e Taf. 71,7-9. 72,1-
 4*; Zschietzschmann 1928, Nr. 91 Beil. 15;

S154 - Lutrophore

Tübingen, Univ. S./10 1500 a-d
 ohne Fundortangaben
 Körperfrgte., H ca. 9,5 cm (a-c), H 14,5 cm (d)
 um 530 v.Chr.
a-c: Reste einer Prothese, Reste von 6 Frauen
d (Zugehörigkeit nicht sicher): Rest der Kline u.
 einer Frau, Reste von 2 Figuren nach li (wohl
 Männer)
 CVA Tübingen (3) Taf. 14,4-5; Watzinger 1924,
 D27 Taf. 11; Zschietzschmann 1928, Nr. 73; Killet
 1994, Kat. Sf. 1.29; Mommsen 1997, Nr. 79;
 Winkler 1999, Nr. 416; Laxander 2000, Kat. PS37.

Vermeule 1979, 19 Abb. 15; Thanatos 173, Abb.
 51b; E. Grabow, Schlangenbilder in der
 griechischen schwarzfigurigen Vasenkunst (1998)
 Kat. K96 Taf. 20; Laxander 2000, Kat. EZ4 Taf.
 64; H.A. Shapiro, Modest Athletes and Liberated
 Women: Etruscans on Attic Black-figure Vasen, in:
 Cohen 2000, 334 Abb. 12,9-10; Huber 2001, Nr.
 106.

S203* - Kyathos

Taf. XI

Paris, Bibl. Nat. 355
 ohne Fundortangaben
 fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche teilweise
 abgerieben, H 19,3 cm
 um 520-500 v.Chr., ABV 346,8, Perizoma-Gruppe
umlaufend: Ekphora eines Bärtigen auf einem
 Maultierwagen nach rechts, auf dem Karren 2
 sitzende Frauen nach re, dahinter 1 Mann, 1
 Flötenbläser u. 5 Waffentänzer nach re, auf der li
 Seite des Karrens 1 Frau sowie neben den
 Maultieren 2 Frauen nach re, vor dem Gespann
 rechteckiger Grabbau
 CVA Paris, Bibl. Nat. (2) III H e Taf. 71,2. 71,4.
 71,6. 73,1. 73,2*. 73,3; Zschietzschmann 1928, Nr.
 92 Beil. 15; Vermeule 1979, 19 Abb. 16; Thanatos
 173, Abb. 51a; E. Grabow, Schlangenbilder in der
 griechischen schwarzfigurigen Vasenkunst (1998)
 Kat. K97 Taf. 21; Jenkins 1986, Abb. 51
 (Zeichnung); Laxander 2000, Kat. EZ5 Taf. 66;
 Lesky 2000, Abb. 14; Huber 2001, Nr. 106.

Klagegruppen

S301 - Teller

Athen, Kerameikos-Mus. 1665
 Athen, Kerameikos, Einzelfund
 sehr stark fragmentiert, große Teile fehlen, Dm
 41,0 cm
 um 540 v.Chr., nahe der Exekias-Werkstatt (vgl.
 Beazley, BSA 32, 1931/32, 3ff.)
 Reste von 3 Frauen, re u. li außen Tier (li Hase?, re
 Fuchs?)
 Lullies 1946, 57 Nr. 6 Taf. 2; Callipolitis-Feytmans
 1974, Taf. 45,6; Laxander 2000, Kat. PS18.

S302 - Lutrophore (Amphora)

Athen, Kerameikos-Mus. 1682
 Athen, Kerameikos, vom O-Hang des Grabhügels
 unter der H. Trias
 sehr stark fragmentiert u. ergänzt, gesamte VS fehlt,
 ohne Boden, Hals H 29,5 cm
 um 540 v.Chr., ABV 137,66 u. 139,13-14, Gruppe
 E/nahe Gruppe E/Art des Exekias
Körper: 2 umlaufende Friese mit Athleten,
 Dreifußträgern u. bekleideten Männern
Hals: VS (weil besser erh.): Reste von 5 Frauen
RS (weniger erh.): Reste von mindestens 3 Frauen

Lullies 1946, 71 Nr. 69 Taf. 18. 19. 71 Nr. 70 Taf. 20. 71f. Nr. 73 Taf. 22; Karydi 1963, 95ff. 102 Beil. 40-42; Killet 1994, Kat. Sf. 1.16; Mommsen 1997, Nr. 20; Winkler 1999, Nr. 451 u. 455; Laxander 2000, Kat. PS21 Taf. 48.

S303 - Phormiskos

Athen, NM 477

aus Ritsona

sp. 6. Jh. v.Chr.

umlaufend: 8 Frauen verschieden orientiert

R.M. Burrow - P.N. Ure, Excavations at Ritsóna, BSA 14, 1907/08, 280 Text zu Nr. 377 Anm. 7 (mit

Prothesis); Hatzivassiliou 2001, 126 Taf. 11. 142 Nr. 6.

S304 - Teller

Brüssel, MR A 2101

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert Oberfläche z.T. abgerieben, Dm 24,00 cm

2 Frauen, zwischen beiden u. hinter der li Frau jeweils 1 Hocker ohne Lehne

CVA Brüssel (2) III H e Taf. 15,3; Callipolitis-Feytmans 1974, Taf. 49,19; Laxander 2000, Kat. PS118.

Klagereihen

S401 - Teller

Athen, Kerameikos-Mus. 1909 (KER 6574)

Athen, Kerameikos, Opferplatz (NNr. 42 = WP 23 außen)

etwa zur Hälfte verloren, großflächig ergänzt, Dm 27,7 cm

um 550/540 v.Chr., ABV 112,55, Lydos (spät)

5 Fig. nach re: 1 Knabe, 3 Bärtige 1 Knabe

Karydi 1963, 94; Callipolitis-Feytmans 1974, 104f.

318 Nr. 21 Abb. 26 Taf. 26; Tiverios 1976, 104

Anm. 156 Taf. 74,1; Ker. VII 2, Nr. 486,1 Taf. 85,3; Laxander 2000, Kat. PS10.

umlaufend: 1 sitzender Flötenspieler nach links, 5 Frauen nach rechts

M.P. Nilsson, Das Ei im Totenkult der Alten, Archiv f. Religionswiss. 11, 1908, 534f. Abb. 1a*-b; Zschietzschmann 1928, Nr. 93; Laxander 2000, Kat. PS54 Taf. 67; Huber 2001, Nr. 118.

S402 - Lutrophore mit Aufsätzen (Amphora)

Athen, Kerameikos-Mus. 2865

Athen, Kerameikos, von einem Opferplatz

fragmentiert, rekonstruiert, Ergänzungen vor allem im Halsbereich sowie einer der Aufsätze, H 47 cm

Anf. 6. Jh./um 580 v.Chr., ABV 27, KX-M.

auf dem Körper 3 umlaufende Friese mit Löwen, Sirenen, Hirschen (?) u. Vögeln

Hals: VS (weil besser erh.): Reste von 3 Frauen nach re

RS (weniger erh.): Reste von 3 Frauen nach re (?)

Aufsätze: 2 Frauen

K. Vierneisel, Die Ausgrabungen im Kerameikos

1963, ADelt 19, 1964, B1 41 Taf. 37; Schreiber

1973, 10 Abb. 9; Knigge 1988, 146 Abb. 140; J.

Sweeny - T. Curry - Y. Tzedakis, The Human

Figure in Early Greek Art, Ausst. Washington D.C.,

National Gallery of Art 31.1.-12.6. 1988 (1988)

114f. Nr. 33; Killet 1994, Kat. Sf. 1.8; B. Kreuzer,

Frühschwarzfigurige Chronologie und der KX-

Maler, in: J.H. Oakley - W.D.E. Coulson - O.

Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters

(1997) 340 Abb. 5; Winkler 1999, Nr. 453;

Laxander 2000, Kat. PS1; Huber 2001, Nr. 93.

S404 - Phormiskos

Bonn, Akademisches Kunstmus. 667

aus Griechenland

fragmentiert, rekonstruiert, Ergänzungen im Bildfries, Oberfläche teilweise abgerieben, H 15,5

cm

um 530 v.Chr.

umlaufend: 2 Frauen u. 3 Männer (1. ein Jüngling, Kopf des 2. sowie Gesicht des 3. fehlen), alle nach re

Greifenhagen 1935, 486ff. Nr. 51 Abb. 61;

Touchefeu-Meynier 1972, 99 Nr. 4; Laxander 2000,

Kat. PS30; Hatzivassiliou 2001, 142 Nr. 4; Huber

2001, Nr. 113.

S405 - Lutrophore (Hydria)

Boston, Mus. of Fine Arts 24.151

ohne Fundortangaben

Oberfläche schlecht erh., H 36,3 cm

um 600-580 v.Chr., Polos-M./Ragusa-Gruppe

Hals: 5 Frauen nach re

Körper: 3 Tierfriese

CVA Boston, MFA (2) III H Taf. 67,1-4; Fairbanks

1928, 194 Nr. 556 Taf. 65; Boardman 1955, Nr. 5;

CVA Oxford (3) 22 (Ragusa Group); Mommsen

1997, Nr. 48; Winkler 1999, Nr. 465; Laxander

2000, Kat. PS4; Huber 2001, Nr. 92.

S406 - Phormiskos

Brüssel, MR A 1012

ohne Fundortangaben

H 10,5 cm, Dm 5,3 cm

500-490 v.Chr.

umlaufend: 1 Jüngling, 1 Knabe u. 1 Jüngling nach re, 1 Knabe u. 3 Jünglinge nach li, hinter diesen jeweils 1 Sitzmöbel (verschiedene Formen)

CVA Brüssel (3) III H e Taf. 27,3 (S. 19: „Schulzene (?)“); Touchefeu-Meynier 1972, 100

S403* - Tonei

Berlin, Antikenslg. F 2104

ohne Fundortangaben

je ein Loch an beiden Enden, H 6,0 cm

sp. 6. Jh. v.Chr.

Taf. XI

Abb. 9; Laxander 2000, Kat. PS61; Hatzivassiliou 2001, 133 Taf. 14. 143 Nr. 13.

S407 - Eimer/Korbhenkelgefäß

Dresden, Staatl. Kunstslgn., Skulpturenslg. ZV 2955

wohl aus Ägina

H ohne Henkel 25,0 cm

spät-sf.

5 Reiter nach re, teilweise bärtig

Müller 1925, 104ff. Nr. 18. 109 Abb. 11; Laxander 2000, Kat. PS124; Oakley 2005, 16 Abb. 2.

S408* - Alabastron

Taf. XI

Havanna, Slg. Lagunillas/NM der Schönen Künste 140

aus Griechenland

weiße Grundierung, Oberfläche stark abgerieben, H 19,7 cm, Dm max. 6,2 cm

ca. 490 v.Chr., ABV 518,5, Theseus-M.

umlaufend: Prothesis (?), Toter nicht mehr zu erkennen (?), 5 Frauen (einige nach re, bei anderen nicht erkennbar), 1 Mädchen (o. 2?) u. 1 Flötenspieler nach re

umlaufend über der Szene: ein Jäger zu Fuß jagt eine Reh, Reiter zielen mit ihren Speeren auf eine Säule mit Maske o. Helm

Sotheby Parker Bernet Inc. New York, Verkaufskat. II, 24.5. 1949, Nr. 173,3; Kurtz 1975, 133 Anm. 12 (früheste weißgrundige Vase mit unzweifelhafter Grabikonographie); J.R. Mertens, Attic White Ground. Its Development on Shapes Other than Lekythoi (1977) 96 Nr. 16 Taf. 14,3; Olmos Romera 1990, 76ff. Nr. 20. 78 Abb. li*; Laxander 2000, Kat. PS125.

Thema unbestimmt

S501 - Phormiskos

Athen, Agora-Mus. P 15366

Athen, Agora

Schulterfrgt., Oberfläche schlecht erh., H 32,0 cm

sp. 6. Jh. v.Chr.

Reste von 2 Frauen

Agora XXIII, Taf. 88 Nr. 1259 (Schulterfrgt. mit Anfang der Rückseite); Laxander 2000, Kat. PS40; Hatzivassiliou 2001, 142 Nr. 3 (540-525 v.Chr.).

S502 - unbest. Form

Athen, Agora-Mus. P 24049

Athen, Agora

Frgt. eines geschlossenen Gefäßes

1. V. 5. Jh. v.Chr.

Reste von 3 Männern nach re

Agora XXIII, Nr. 1888 Taf. 120; Laxander 2000, Kat. PS86.

S503 - Lutrophore (Amphora?)

Athen, Kerameikos-Mus. 1673

Athen, Kerameikos, Einzelfund

S409* - Lydion

Taf. XII

Madrid, Archäologisches NM 10939

ohne Fundortangaben

Oberfläche z.T. abgerieben, sehr flüchtige Zeichnung

umlaufend: mindestens 1 Frau u. dahinter 2 Jünglinge nach li, mindestens 2 Frauen u. dahinter 2 Männer (erster 1 Jüngling) nach re

Olmos Romera 1980, 21 Abb. 3*. 22 Abb. 4*.

S410 - Phormiskos

New York, Slg. Pinney (Privat)

fragmentiert, unterer Bereich fehlt

um 510 v.Chr.

umlaufend: Reihe aus 5-6 Reitern nach re

D. von Bothmer, Ancient Art from New York Private Collections, Ausst. New York, MMA 17.12. 1959-28.2. 1960 (1961) 55f. Taf. 76. 78; Laxander 2000, Kat. PS38; Hatzivassiliou 2001, 142 Nr. 10.

S411 - Korbhenkelgefäß

Québec, Mus. Nat. des Beaux-Arts, Diniacopoulos Coll. 66.217

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, H 27,5 cm. H mit Henkel 35,0 cm

1. V. 5. Jh. v.Chr.

5 Reiter nach re (wohl z.T. bärtig)

Oakley 2004b, Frontispiz. 37 Abb. 3.2. Kat. 12 Abb.; Oakley 2005, 16 Abb. 2.5-6 (Laval, Univ. D 12).

zwei Hals- u. drei Körperfrgte., Frgt. mit dem Jüngling: H 6,3 cm, Br 8,0 cm

um 550-540 v.Chr., ABV 110,35. 117,21, Lydos

Körper: Reste von 2 Frauen nach li

Hals: Rest eines Jünglings nach re

Lullies 1946, 70 Nr. 67 Taf. 18. 73 Nr. 74 Taf. 20; Karydi 1963, 94. 100 Beil. 40; Mommsen 1997, Nr. 17; Winkler 1999, Nr. 449; Laxander 2000, Kat. PS8; Huber 2001, Nr. 94.

S504 - Lutrophore

Athen, Kerameikos-Mus. 1681

Athen, Kerameikos, Einzelfund

sehr stark fragmentiert, wenige u. kaum anpassende Frgte.

um 540/530 v.Chr., Art des Exekias (Lullies)/Amasis-M. (Karydi)

VS: Reste von 3 Frauen (Chiton, Mantel) nach re (Karydi: klagend um Kline, bei der ‚Verbindung‘ zwischen den beiden Frauen re könnte es sich jedoch auch um Mantelzipfel handeln),

RS: Reste von je 2 Männer nach re u. li (Karydi 95: Reste eines sitzenden Greises u. eines stehenden Mitgliedes des Männerchores)

ehem. umlaufend: Reste eines Reiterfrieses nach re (1 Kopf erh.: Jüngling)

Fries darunter: Reste von 3 sitzenden Frauen

Hals: VS (weil besser erh.): reste von 5 Frauen

RS: Reste von 5 Frauen

Lullies 1946, 72 Nr. 72 Taf. 20. 74 Nr. 80 Taf. 23; Karydi 1963, 94ff. 100f. Beil. 47. 48; Killet 1994, Kat. Sf. 1.24; Mommsen 1997, Nr. 19 (Zuweisung an den Amasis-M. nicht überzeugend); Winkler 1999, Nr. 450; Laxander 2000, Kat. PS20.

S505* - Lutrophore

Taf. XII

Athen, Kerameikos-Mus. 2523

Athen, Kerameikos, vom W-Ende der Hl. Straße

Körperfrgt., H 6,2 cm, Br 7,4 cm

sp. 6. Jh. v.Chr. (letztes Jz.)

Rest der Prothesis einer Frau (?), Reste von 1 Jüngling u. 1 Frau nach re, li von ihnen Rest einer Frau nach li, re von ihnen Rest einer 3. Frau

Karydi 1963, 99. 103f. Beil. 52,1* (S. 102: Lutr., Prothesis, will in der Handhaltung des Jünglings den „rituellen Begrüßungsgestus“ zum „Abschied von der Toten“ sehen); Killet 1994, Kat. Sf. 1.37; Mommsen 1997, Nr. 22 (S. 69: keine gewöhnliche Prothesis wegen des Jünglings, keine Lutr., weil dort die Toten immer männlich seien - Lutr.-Hy o. andere Gefäßform); Winkler 1999, Nr. 382; Laxander 2000, Kat. PS45; Huber 2001, Nr. 104.

S506 - Dreifußpyxis

Athen, Kerameikos-Mus. (o. Inv.)

Athen, Kerameikos, Einzelfund

Frgt. eines Fußes, li antiker Rand erh., H 5,2 cm, Br 3,6 cm

um 500 v.Chr.

Reste 1 Mannes

Lullies 1946, 66f. Nr. 50 Taf. 14.

S507 - Tonei

Athen, Kerameikos-Mus. (o. Inv.)

Athen, Kerameikos, Einzelfund

Frgt. eines Toneis, Dm 6,3 cm

um 530 v.Chr.

Reste von 6 Frauen

Lullies 1946, 64 Nr. 39 Taf. 11.

S508 - Lutrophore

Athen, Kerameikos-Mus.

Athen, Kerameikos, Einzelfund

Halsfrgt., H 6,0 cm, L 9,0 cm, Dm betrug ca. 12 cm um 500 v.Chr., ABV 519,9, Theseus-M.

Reste von 3 o. 4 Männer nach re (re Seite 2 Bärtige, Arm eines dritten Mannes?, ein etwas kleinerer Kopf, möglicherweise bärtig?, vor dessen Mund 4 Glanztonpunkte nach oben), re in der Ecke das gebogene Ende eines weißen Stabes

Lullies 1946, 73 Nr. 75 Taf. 20; Mommsen 1997, Nr. 24; Winkler 1999, Nr. 456; Laxander 2000, Kat. PS92.

S509 - Lutrophore ? / Lebes Gamikos ?

Athen, Kerameikos-Mus.

Athen, Kerameikos, Einzelfund

sieben nicht-anpassende Frgte., Maße des mit den 3 Frauenköpfen: H 5,5 cm, L 8,2 cm, auf einem der Frgte. möglicherweise Henkelansatz um 500 v.Chr.

Reste von mind. 10 weiblichen Figuren (Frauen, aber wohl auch Mädchen)

Lullies 1946, 74 Nr. 78 Taf. 23; Killet 1994, Kat. Sf. 1.67; Laxander 2000, Kat. PS90.

S510 - Untersatz eines Lebes Gamikos ?

Athen, Kerameikos-Mus.

Athen, Kerameikos, Einzelfund

nur der obere Teil erh., das Gefäß (?) darauf wurde separat gedreht, aber vor dem Brand aufgesetzt (davon wohl noch Frgte. erhalten, mit Strahlenkranz, innen tongrundig, Lullies: "nach Größe, Ton, Firnis und Stil kann dieser Untersatz von dem Kessel Nr. 78 Taf. 23 stammen") um 500 v.Chr.

umlaufend: 6 Frauen, 3 davon sicher nach re ausgerichtet, die Orientierung der anderen 3 unsicher

Lullies 1946, 74 Nr. 79 Taf. 23; Killet 1994, Kat. Sf. 1.68; Laxander 2000, Kat. PS91.

S511 - Hydria ? / Teller ? / Lutrophorenhals ?

Athen, Kerameikos-Mus.

Athen, Kerameikos, Zufallsfund

Frgt., H 4,5 cm, Br 5,5 cm

um 550 v.Chr., Sakonides (Lullies/Rumpf)/Lydos

Reste von 2 männlichen Figuren nach re, der li ein Jüngling, der re ein Bärtiger, darüber zwei Beine eines Rehes o. Rindes, an der Frgt.-Spitze der Reste seines Bauches?

Lullies 1946, 69 Nr. 63 Taf. 18.

S512 - Lutrophore

Baltimore, Robinson Coll.

aus Athen

4. Jh. v.Chr.

Körperfrgte., Oberfläche angegriffen, Br 10,3 cm
Reste von 2 Männern nach re (1. bärtig)

CVA Baltimore, Robinson Coll. (1) III H e Taf. 33,4 (CVA 49: Frgt. einer panathen. A, ein Fußlauf, 4. Jh. v.Chr.); Karydi 1963, 99 Anm. 20; Mommsen 1997, Nr. 84 (jetziger Aufenthaltsort unbekannt); Winkler 1999, 483; Laxander 2000, Kat. PS51.

S513 - Lutrophore (Amphora)

Berlin, Antikenslg. ex F 1889

ohne Fundortangaben (ca. 1845 Geschenk vom König, wahrscheinlich bei der Restaurierung in Rom hinzugekommen)

Hals, Oberfläche sehr angegriffen, Glanzton vor allem auf B auf großen Flächen abgelöst, H 28,5 cm 500-490 v.Chr.

Hals: VS: 2 Frauen

RS: 2 Frauen

CVA Berlin (7) Taf. 16; Mommsen 1997, Nr. 41; Winkler 1999, Nr. 461; Laxander 2000, Kat. PS113.

S514 - Lutrophore (Amphora)

Berlin, Privat

ohne Fundortangaben

Halsfrgt., H 18,8 cm

520-500 v.Chr.

Reste von 2 Jünglingen nach re

U. Gehrig, Antiken aus Berliner Privatbesitz, Ausst. Berlin, Antikenmus. Dez. 1975-Feb. 1976 (1975) Nr. 68; Mommsen 1997, Nr. 43; Winkler 1999, Nr. 397; Laxander 2000, Kat. PS116.

S515 - Lutrophore

ehem. Berlin, Privat

Frgt. vom Gefäßkörper

ca. 1.V 5.Jh. v.Chr.

Reste von li 1 u. re 1-2 nach außen gerichteten Figuren, dazwischen zwei senkrechte Linien (Klinenrest?), darunter Rest von einem wohl ehem. umlaufenden Reiterfries: große Teile eines Jünglings erh.

M. Schäfer, Zwischen Adelsethos und Demokratie. Archäologische Quellen zu den Hippeis im archaischen und klassischen Athen (2002) Kat. G22 Abb. 20.

S516 - Lutrophore

Bern, Historisches Mus. 23704

aus Athen (1902)

Körperfrgt., H 5,0 cm, Dicke 0,8 cm

um 520 v.Chr.

sehr wahrscheinlich **RS:** Reste von 3 Männern nach re (die 2 vorderen bärtig)

Zschietzschmann 1928, Nr. 58; Jucker 1970, Nr. 39 Taf. 14; Mommsen 1997, Nr. 44; Winkler 1999, Nr. 400 u. 463; Laxander 2000, Kat. PS56.

S517 - Lutrophore

Bern, Historisches Mus. 23705

aus Athen (1902)

zwei anpassende Körperfrgte., H 7,7 cm

um 520 v.Chr.

Reste von 2 Friesen: **oberer:** 4 Füße sehr wahrscheinlich von Männern (daher wohl RS)

unterer: ehem. umlaufend: Reste von 2 Reitern (linker 1 Jüngling)

Zschietzschmann 1928, Nr. 59; Jucker 1970, Nr. 40 Taf. 14; Mommsen 1997, Nr. 45; Winkler 1999, Nr. 401; Laxander 2000, Kat. PS57.

S518* - Lutrophore (Amphora) Taf. XII

Dresden, Staatl. Kunstslg., Skulpturenslg. ZV 2006

aus Attika

Halsfrgt. mit Körperrest, H 35,0 cm, rek. H ca. 75,0 cm

um 500 v.Chr., ABV 519,8, Theseus-M.

VS: Reste von 2 Frauen

Hals: VS: Reste von 3 Bärtigen nach re, der mittlere 1 Greis, linker mit weißem Stab mit gebogenem unteren Ende, darunter ein **Bildstreifen:** 2 Reiter u. 1 Stehender nach re, 1 Reiter u. 1 Stehender nach li, alle Jünglinge

RS (nahezu wie VS): Reste von 3 Bärtigen nach re, der mittlere 1 Greis

Müller 1925, 103f. Nr. 17. 107f. Abb. 9*. 10; Zschietzschmann 1928, Nr. 62; Killet 1994, Kat. Sf. 1.57; Mommsen 1997, Nr. 52; Winkler 1999, 468; K. Knoll u.a., Götter und Menschen. Antike Meisterwerke der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (2000) 47 Nr. 48; Laxander 2000, Kat. PS123.

S519 - Lutrophore

Eretria, Mus. 2440α-γ

Eretria, Nekropole Aristonikou Eratonimou (OT 112α)

wenige Frgte.

um 490 v.Chr.

Reste von 3 Frauen

umlaufend: Reste von 4 Reitern nach re (weiß auf schwarz)

A. Andreiomenou, *Εκ της δυτικής νεκροπόλεως της Ερέτριας*, AAA 7, 1974, 230 Abb. 1.

S520 - Lutrophore (Amphora)

Leiden, Rijksmus. van Oudheden RO II 147

ohne Fundortangaben

Henkelfrgt. mit dem größten Teil der Henkelstütze, H 15,0 cm

ca. 500 v.Chr.

auf jeder Seite 1 Figur: Frau u. Mann (älter/alt - kahler Kopf?)

CVA Leiden (2) Taf. 56,1-3; Mommsen 1997, Nr. 58; Winkler 1999, 470; Laxander 2000, Kat. PS67.

S521 - Lutrophore ?

München, Staatl. Antikenslg. 7629

ohne Fundortangaben

Halsfrgt., H 9,5 cm, Br 9,7 cm

Ende 7./Anfang 6. Jh. v.Chr.

Reste von 3 Frauen nach re, re Rest vom Henkelansatz?

CVA München (3) 33 Abb. 2; Zschietzschmann 1928, Nr. 78 Beil. 9 (noch Berlin, Privat); Mommsen 1997, Nr. 62; Winkler 1999, 472.

S522 - Lutrophore

Oxford, Ashmolean Mus. 1929.164
 ohne Fundortangaben
 Körperfrgt., Br 9,6 cm
 um 500 v.Chr., ähnelt dem Sappho-M.
 Reste von 2 Frauen nach re, Reste von 1 Frau nach li
 CVA Oxford (3) Taf. 25,6; Killet 1994, Kat. Sf. 1.53; Mommsen 1997, Nr. 70; Winkler 1999, 474; Laxander 2000, Kat. PS74.

S523 - Lutrophore

Oxford, Ashmolean Mus. 1930.619
 gekauft in Paris (aus dem Kabirion nahe Theben sei unplausibel)
 Halsfrgt., H 9,5 cm
 um 540 v.Chr., Maler: evl. dieselbe Hand wie Lut. Ker. 1680: nahe Gruppe E (**S118**)
 Reste von 2 Frauen
 CVA Oxford (3) Taf. 25,9; Killet 1994, Kat. Sf. 1.18; Mommsen 1997, Nr. 71; Winkler 1999, 475; Laxander 2000, Kat. PS36.

S524 - Lutrophore

Oxford, Ashmolean Mus. 1930.620
 gekauft in Paris (aus dem Kabirion nahe Theben sei unplausibel)
 zwei Halsfrgte., Br 10,2 cm u. 7,5 cm
 um 500 v.Chr., Theseus-M.
 jeweils Reste von 2 Männern
 CVA Oxford (3) Taf. 25,5;
 Amsterdam, BSA 1, 1955, Taf. 5; Haspels 1936, Nr. 74; Mommsen 1997, Nr. 72; Winkler 1999, 476; Laxander 2000, Kat. PS131.

S525 - Lutrophore

Oxford, Ashmolean Mus. 1936.609
 aus Griechenland
 Halsfrgt., H 10,6 cm
 um 500 v.Chr., Theseus-M. (CVA)/M. der Berliner Lutrophoren (Mommsen)
 Reste von 2 Männern, hinter dem zweiten Henkelansatz
 CVA Oxford (3) Taf. 25,8; Mommsen 1997, Nr. 73; Winkler 1999, 477; Laxander 2000, Kat. PS75.

Prothesis - Pinakes**S601* - Einzelpinax****Taf. XIII**

Amsterdam, APM 1366 u. Athen, Slg. Vlastos M.V.B. 52
 ohne Fundortangaben
 fragmentiert, einige Frgte. fehlen, auf dem zentralen Frgt. ist die Oberfläche stark angegriffen u. das Weiß fast vollständig verloren, H 23,3 cm, Br 38,0 cm, große Löcher in jeder oberen Ecke
 um 500 v.Chr.
 Prothesis eines Jünglings, 3 Frauen, 2 Mädchen (?), 5 Bärtige von li

S526* - Lutrophore**Taf. XII**

Paris, Louvre CA 1325
 ohne Fundortangaben, erworben 1900
 Halsfrgt., H 10,5 cm, L 12,5 cm
 6. Jh. v.Chr.
 Reste von 4 Figuren, davon sicher 1 Frau u. 2 Mädchen, die 4. sehr wahrscheinlich auch ehem. weiblich, ganz li Henkelansatz
 CVA Paris, Louvre (8) III H e Taf. 73,1*; Zschietzschmann 1928, Nr. 72 Beil. 12 (Inv. 1329); Killet 1994, Kat. Sf. 1.39 (Inv. 1329); Mommsen 1997, Nr. 74 (Inv. 1329); Winkler 1999, 478 (Inv. 1329); Laxander 2000, Kat. PS76 Taf. 50,1; Huber 2001, Nr. 103 (Inv. 1329).

S527 - Lutrophore

Tübingen, Univ. 5552
 aus Athen
 Körperfrgt., H 12,5 cm, Br 11,4 cm
 um 530 v.Chr., flüchtige Zeichnung
 Reste von 3 Personen, re zwei schmale Linien: waren ehem. mit weiß bedeckt (Möbel?), dazwischen hängt ein Tuchzipfel herab, re daneben Reste von 3? Füßen
ehem. umlaufend: Reste von 3 jugendlichen Reitern nach re
 CVA Tübingen (3) Taf. 14,6; Mommsen 1997, Nr. 80; Winkler 1999, Nr. 417; Laxander 2000, Kat. PS78.

S528 - Lutrophore

Tübingen, Univ. S./10 1480
 ohne Fundortangaben
 Körperfrgt., H 17,5 cm, Br 10,5 cm
 Ende 6. Jh. v.Chr., Umkreis des Antimenes-M.
 sitz. Fig. nach li (massiver Hocker), davor noch Rest einer wohl stehenden Figur
ehem. umlaufend: 2 Reiter nach re (wohl Jünglinge), davor Rest eines 3.?
 CVA Tübingen (3) Taf. 14,3; Watzinger 1924, D30; Zschietzschmann 1928, Nr. 75; Mommsen 1997, Nr. 77; Winkler 1999, Nr. 414; Laxander 2000, Kat. PS80.

Frgt. Amsterdam: Zschietzschmann 1928, Nr. 33; Snijder 1937, 140 Nr. 1340 Taf. 62; Neef 1989, 5 Abb. 6b*; Frgt. Athen: Boardman 1955, Nr. 25 Taf. 5 (zus. mit Frgt. in Amsterdam); Brooklyn 1982, Nr. 28 Abb. 57; Killet 1994, Kat. Sf. 1.52; Laxander 2000, Kat. PS102.

S602* - Einzelpinax**Taf. XIII**

Athen, Kerameikos-Mus. 677
 Athen, Kerameikos, aus dem Schutt eines Grabhügels/aus der Opferrinne δ , Einzelfund

fragmentiert, rekonstruiert, re untere Ecke sehr wahrscheinlich schon vor dem Brand abgebrochen (ist mit Glanzton verschmiert), H 16,5 cm, L 24,5 cm, 2 Löcher oben in der Mitte
um 510 v.Chr., nahe der Gruppe der Leagros-Hydrien (ABV 43)

Prothese einer Frau (die Bahre hat eine eigene etwas höher, Perspektiven vermischt), 3 Frauen, an jeder Seite 1 Bärtiger

Lullies 1946, 56 Nr. 1 Taf. 1; Boardman 1955, Nr. 19; Scheibler 1973, 6 Abb.; Brooklyn 1982, Nr. 33 Abb. 62; Knigge 1988, 31 Abb. 26; Killet 1994, Kat. Sf. 1.42; Ker. VII 2, 117 Nr. 466,1 Taf. 78,2*; Laxander 2000, Kat. PS41 Taf. 53,1; Huber 2001, Nr. 88.

S603 - Einzelpinax

Athen, Kerameikos-Mus. 690

Athen, Kerameikos, aus dem Schutt eines Grabhügels/aus der Opferrinne δ , Einzelfund fragmentiert, nicht vollständig, H 16,0 cm, L 20,3 cm, in beiden erh. Ecken Löcher
um 510 v.Chr.

Prothese, vom aufgebahrten Toten nur noch der eingehüllte Körper erh. (wirkt wie mit einem aufgestellten Bein gelagert), 4 Frauen bzw. deren Reste

K. Kübler, Ausgrabungen im Kerameikos, AA 1935, 295f. 299 Abb. 22; Lullies 1946, 56 Nr. 2 Taf. 1,2; Boardman 1955, Nr. 18; Brooklyn 1982, Nr. 32 Abb. 61; Killet 1994, Kat. Sf. 1.32; Ker. VII 2, 117 Nr. 466,2 Taf. 78,1; Laxander 2000, Kat. PS42 Taf. 53,2; Huber 2001, Nr. 87.

S604a. b - Serienpinax

Athen, NM 12697

ohne Fundortangaben

Frgte. von zwei Platten, feine dünne Auflage, L 29,0 cm (Männerfrgt.)

um 530 v.Chr., Gruppe E

a: Prothese, Reste von 4 Frauen, 1 Mädchen,

b: Reste von 3 Männerpaaren nach re (Jüngling, Bärtige, Greis), li hinter ihnen Arm 1 Frau

S. Papaspiridi, Guide du Musée National. Marbres, Bronzes et Vases (1927?) 327f. Abb. 67 (Rek. zu einer einzelnen Platte); Zschietzschmann 1928, Nr. 23 Beil. 11; Boardman 1955, Nr. 12; V.G. Kallipolitis, Museo Nazionale Athen (1970) 123 Nr. 148 (Männerfrgt.); Brooklyn 1982, Nr. 12 Abb. 40. 41; Killet 1994, Kat. Sf. 1.25; Laxander 2000, Kat. PS25; Huber 2001, Nr. 86.

S605 - Einzelpinax

Athen, Slg. Vlastos (M.V.B. 55)

ohne Fundortangaben

Frgt. (aus Frgten. rekonstruiert), rek. H 24,0 cm

um 500 v.Chr., Sappho-M.

Reste einer Prothese, vom Toten nichts mehr erhalten, Reste von 2 (3?) Frauen, 1 Mädchens u. 2 Knaben

Beischriften: vor der Frau am Kopfe der Bahre METEP (rückwärts), hinter dem Mädchen u. der folgenden Frau NO. ... / AO. ... (rückwärts)

Kraiker, AM 59, 3 Anm. 1 (Beischrift erwähnt); Boardman 1955, Nr. 29 Taf. 3c; Brooklyn 1982, Nr. 25 Abb. 54; Killet 1994, Kat. Sf. 1.60; Laxander 2000, Kat. PS48.

S606* - Einzelpinax

Taf. XIII

Athen, Slg. Vlastos

Koropi, bei Athen

Frgt. der re unteren Ecke, H 17,5 cm, Br 12,5 cm, Löcher

um 500 v.Chr., sehr nahe Sappho-M.

Reste einer Prothese, vom Toten nichts erhalten, Reste einer erhöht stehenden Frau, eines Mannes, 1 Mädchen (?)

Beischrift vor dem Mädchen: ΣIO

Boardman 1955, Nr. 30 Taf. 7a*; Brooklyn 1982, Nr. 27 Abb. 56; Killet 1994, Kat. Sf. 1.61; Laxander 2000, Kat. PS49.

S607 - Einzelpinax

Baltimore, Walters Art Gallery

ohne Fundortangaben

Oberfläche z.T. stark abgerieben, H 9,0 cm, Br 16,8 cm, leicht verzogen, 2 Löcher oben in der Mitte bald nach 500 v.Chr.

Prothese einer Frau, 3 Frauen, 1 Bärtiger u. 1 Knabe nach li, 2 Bärtige von li (flüchtige Zeichnung)

Boardman 1955, Nr. 34 Taf. 8b; Brooklyn 1982, Nr. 31 Abb. 60; Killet 1994, Kat. Sf. 1.77; Laxander 2000, Kat. PS105.

S608 - Einzelpinax

chem. Basel, Kunsthandel

ohne Fundortangaben (aus der Slg. Comte Chandon de Briailles, La Cordelière bei Chaource)

Frgt., H 16,0 cm, L 19,5 cm, je ein Loch in der linken ob. Ecke u. in der Mitte

um 510 v.Chr.

Reste einer Prothese, 1 Frau, 3 Männer von li (1 Bärtiger, 1 Greis, 1 Jüngling)

Boardman 1955, Nr. 22; Kunstwerke der Antike, Aukt. 22, 13.5. 1961, MuM AG Basel, 75 Nr. 142 Taf. 44; Masterpieces of Greek Vase Painting, 7th to 5th Century B.C., André Emmerich Gallery, Inc. NY, 22.4.-30.5. 1964, Nr. 19; Brooklyn 1982, Nr. 16 Abb. 45; Killet 1994, Kat. Sf. 1.50; Laxander 2000, Kat. PS53.

S609a-p - Serienpinax - Serie des Exekias

Berlin, Antikenslg.

Athen, äußerer Kerameikos

zwei Platten fast vollständig, einige teilweise rekonstruiert, von einigen Platten nur kleine Frgte. erh., Oberfläche meist gut erh., ebenso die Farbaufträge in weiß u. rot, nur die Oberfläche der

beiden Taf. VII u. XV z.T. abgerieben, H 38-39 cm, Br 43-44 cm
540/530 v.Chr., ABV 146,22. 23. 687, Exekias
Boardman 1955, Nr. 9; Brooklyn 1982, Nr. 9 Abb. 16-33; Killet 1994, Kat. Sf. 1.21; H. Mommsen, Der Grabpinax des Exekias mit den trauernden Frauen, in: Brijder 1984, 329-333; Mommsen 1997, 1997 mit ält. Lit.; Laxander 2000, Kat. PS28 Taf. 45. 46. Kat. EZ1; Huber 2001, Nr. 85.

S609a*: Mommsen 1997, Taf. I*: F 1811 B, F 1826, F 1811 A

Taf. XIV

Prothesis einer Frau, Reste von 8 weiblichen Figuren, 1 o. 2 davon wahrscheinlich Mädchen, Reste 1 Mannes

Beischriften: auf der re Säule, zwischen Klinenbein u. Gewandrest, über dem Kopf des klag. Mannes, li neben der li Säule

S609b: Mommsen 1997, Taf. II: F 1812 b, F 1817 b, F 1812 c, F 1812 a

Reste von 4 Frauen nach re, Reste von 2 Männern nach re

S609c: Mommsen 1997, Taf. III: F 1826 g, F 1815, F 1826 o, F 1826 c

Reste von 3 männlichen Figuren nach re, davon 1 Knabe, Reste von 2 Fig. nach re, Armreste von (?) Männern u. 1 Frau

S609d: Mommsen 1997, Taf. IV

Männerreihe nach re

S609e: Mommsen 1997, Taf. V: F 1816, F 1816 A, F 1816 a, F 1816 B

Kopfreste von ca. 6 Frauen nach re, Reste von den Unterkörpern 4 stehender Frauen nach re

S609f: Mommsen 1997, Taf. VI

Frauen nach re

Verzierung in ähnlicher Weise wie auf **S609S716e**, der Gestik ist jedoch nichts mehr erhalten.

S609g: Mommsen 1997, Taf. VII: F 1819

fast vollständig erhalten

Viergespann mit Streitwagen nach re, Gespann 1, Wagenlenker im Mantel, vor dem Gespann eine Frau nach li

hinter den Pferden u. von ihnen großflächig verdeckt Reste von 3 Frauen nach re

S609h: Mommsen 1997, Taf. VIII: F 1821 b, F 1821 a, F 1822

Reste von einer sehr ähnlichen Darstellung wie auf **S609g** (Taf. VII): Gespann 2

hinter den Pferden Rest 1 Frau nach re

S609i: Mommsen 1997, Taf. IX

Reiter: jugendlich, nackt, ohne Gestik

S609k: Mommsen 1997, Taf. X

Gespann 3, Frontalansicht

S609l: Mommsen 1997, Taf. XI

Gespann 4, dahinter sehr wahrscheinlich auch Frauen

S609m: Mommsen 1997, Taf. XII

Gespann 5, dahinter Frauen, ihre Oberkörper nicht erh.

S609n: Mommsen 1997, Taf. XIII

Reste von einer sehr ähnlichen Darstellung wie auf

S609g (Taf. VII): Gespann 6

hinter den Pferden u. von ihnen großflächig verdeckt Reste von 2 o. 3 Frauen nach li

Beischriften vor u. zwischen den Beinen der Pferde

S609o: Mommsen 1997, Taf. XIV

„Anschirungsszene/Ekphora“

Maultiergespann mit Karren nach re, sitzende Wagenlenkerin, vor dem den Maultieren kleiner nackter, gebeugter Bärtiger u. 1 Frau, im Hintergrund 1 Baum

Beischriften an verschiedenen Stellen

S609p*: Mommsen 1997, Taf. XV*: F 1813, F 1826 k

Taf. XIV

fast vollständig erhalten

8 Frauen, 5 sitzend, 3 stehend, eine mit Kleinkind

S610a. b - Serienpinax

Boston, MFA 27.146 u. 27.147

ohne Fundortangaben

fragmentiert, z.T. ergänzt, Reste eines weißen Überzuges, H 38,5 cm, Br 40,0 cm

um 600 v.Chr., Maler: vgl. die Lutr.-Hydria (**S405**)

a: Prothesis einer Frau, 2 Frauen, unter der Kline 1 Sirene (Vogel mit menschl. Kopf u. Füßen), über der Bahre 3 fliegende Vögel nach re

b: 3 Frauen nach re

Fairbanks 1928, 194f. Nr. 557 Taf. 66;

Zschietzschmann 1928, Nr. 28 Beil. 10; Richter

1942, 82 Abb. 3; Boardman 1955, Nr. 5; F.

Cordano, „Morte e pianto rituale“ nell'Atene del VI

sec. a.C., ArchCl 32, 1980, Taf. 59,1; Brooklyn

1982, Nr. 3 Abb. 5. 6; Killet 1994, Kat. Sf. 1.6;

Laxander 2000, Kat. PS5 Taf. 41; Huber 2001, Nr.

80.

S611a. b. c - Serienpinax

Brüssel, MR A 5-7

ohne Fundortangaben

z.T. ergänzt u. übermalt, Oberfläche sehr stark abgerieben, H 37,5 cm, Br 44,5 cm

a: Prothesis einer Frau, 6 Frauen

b: li 6 Männer paarweise nach re (Bärtige, Jüngling), re (vor ihnen) Reste von wahrscheinlich 2 einzelnen Männern

c: 2 Pferde nach li werden angeschirrt, Männer

Furtwängler, Slg. Somzée 65f. Nr. 94 u. Abb.;

Zschietzschmann 1928, Nr. 30; Boardman 1955,

Nr. 14: li b. Mitte a. re c; V. Verhoogen, Plaques

Funéraires Attiques, BMusBrux 1937, 66 Abb. 27.

28; Brooklyn 1982, Nr. 8 Abb. 14. 15; Killet 1994, Kat. Sf. 1.23; Laxander 2000, Kat. PS31 Taf. 43,2. 44. Kat. EZ2.

S612 - Einzelpinax

Brüssel, MR A 3369

ohne Fundortangaben

stark fragmentiert, etwa zur Hälfte ergänzt, Oberfläche leicht abgerieben, H 32,0 cm, Br 57,0 cm, vorkragender Rand, in jeder oberen Ecke ein Loch sowie zwei oben in der Mitte nach 500 v.Chr.

Prothesis eines Jünglings, Reste von 4 Frauen, 4 Männer von li (3 Bärtige), zwischen ihnen Reste einer sitzenden Figur, re stehen sich jeweils 3 Männer gegenüber (Jünglinge, Bärtige, teilweise nicht erh.), je 1 dorische Säule re u. li
Zschietzschmann 1928, Nr. 40; V. Verhoogen, Plaques Funéraires Attiques, BMusBrux 1937, 62 Abb. 25. 65 Abb. 26 (Detail der Prothesis); Boardman 1955, Nr. 33; Brooklyn 1982, Nr. 22 Abb. 50. 51; Killet 1994, Kat. Sf. 1.80; Laxander 2000, Kat. PS119 Taf. 55,5.

S613 - Serienpinax

Chicago, Univ.

ohne Fundortangaben

Frgt., leicht gebogen, H 10,0 cm, Br 5,8 cm, keine Lochreste

kurz nach 500 v.Chr.

Prothesis einer Frau, Reste von 2 Figuren, eine davon sicher weiblich, Rest eines Tischchens unter der Kline

F.P. Johnson, Black-Figure Pottery at Chicago, AJA 47, 1943, 400f. Nr. 21. 401 Abb. 21; Boardman 1955, Nr. 36; Brooklyn 1982, Nr. 34 Abb. 63; Killet 1994, Kat. Sf. 1.78; Laxander 2000, Kat. PS122.

S614 - Einzelpinax

Dresden, Staatl. Kunstslgen., Skulpturenslg. ZV 814

aus Athen ?

Frgt., die zusätzlichen Farben sind teilweise vergangen, größte H 15,0 cm, größte L 19,5 cm um 520 v.Chr./fr. 5. Jh. v.Chr.

Prothesis einer Frau (Kopf erhalten), Reste von 4 Frauen u. 1 Mädchen

Herrmann, AA 1891, 168 Nr. 19 Abb. 19; 168 Nr. 19 Abb. 19; Zschietzschmann 1928, Nr. 32; Boardman 1955, Nr. 17; Brooklyn 1982, Nr. 15 Abb. 44; Killet 1994, Kat. Sf. 1.31; K. Knoll u.a., Götter und Menschen. Antike Meisterwerke der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (2000) 47 Nr. 49; Laxander 2000, Kat. PS63.

S615 - Einzelpinax

Kopenhagen, NM

ohne Fundortangaben

nur wenige Frgte. erh., nur wenige passen aneinander an

um 500 v.Chr., ABV 130,952, Kleophrades-M. („nahe“ - nach Beazley-Archiv 303070)

Prothesis eines Jünglings, Reste von mind. 5 Frauen, re Rest 1 Mannes (?) nach re

Benndorf 17f. 121 Taf. 2,1-6; Zschietzschmann 1928, Nr. 35 Beil. 12; Boardman 1955, Nr. 24 (will noch einen klagenden Graubärtigen erkennen: auf dem Frgt. „the bottom right“); Brooklyn 1982, Nr. 21 Abb. 49; Killet 1994, Kat. Sf. 1.69; Laxander 2000, Kat. PS66.

S616a. b - Serienpinax

New York, MMA 14.146.3 a-b

aus Olympos, Attika

sehr fragmentiert, rekonstruiert u. ergänzt, von b nur die li obere Ecke erh., a: H 44,6 cm, Br 49,2 cm, im Relief

um 630-620 v.Chr.

a: Prothesis einer Frau, 4 Frauen bzw. deren Reste

b: Reste von 3 Figuren, die beiden li sicher Frauen, die re sehr wahrscheinlich ebenfalls

G.M.A. Richter, Department of Classical Art Accessions of 1914, BMetrMus 10, 1915, 108f. Abb. 1 (Rek. als eine Platte); Richter 1942, 83 Abb. 4. 5. 84 Abb. 6; Richter 1953, 31 Taf. 26f; Boardman 1955, Nr. 1; Brooklyn 1982, Nr. 2 Abb. 3. 4; Killet 1994, Kat. Sf. 1.1; Huber 2001, Nr. 79.

S617* - Einzelpinax

Taf. XV

New York, MMA 54.11.15

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, fast vollständig erh., H 27 cm, Br 37,5 cm, vorkragender oberer Rand, darunter 2 Löcher

kurz vor 500 v.Chr.

Prothesis eines Jünglings, 3 Frauen, 1 kleinea sitzendes Mädchen?, 2 Männer von re (Bärtiger, Greis)

darunter: 3 Viergespanne im Galopp nach re Boardman 1955, Nr. 23 Taf. 4*; Arias 1963, Taf. 51 unten; Brooklyn 1982, Nr. 18 Abb. 47; Shapiro 1991, 638 Abb. 11; Killet 1994, Kat. Sf. 1.72; Laxander 2000, Kat. PS72; Huber 2001, Nr. 90.

S618 - Einzelpinax

Paris, Louvre CA 255

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, H 9,3 cm, L 44,0 cm, Löcher in beiden oberen Ecken u. oben Mitte um 560 v.Chr., ABV 90,8, (nahe der) Brugon-Gruppe

Prothesis einer Frau, 5 Frauen u. 1 Mann in der Klinenumgebung, 6 Männer von re (abwechselnd Bärtige u. Jünglinge), ganz re 1 Baum u. 1 weitere Frau

Zschietzschmann 1928, Nr. 31 Beil. 10; Boardman 1955, Nr. 15; F. Cordano, „Morte e pianto rituale“ nell'Atene del VI sec. a.C., ArchCl 32, 1980, Taf. 59,3; Brooklyn 1982, Nr. 6 Abb. 11; Beazley 1986,

Taf. 91,1; Killet 1994, Kat. Sf. 1.9; F. Lissarrague, *Vases Grecs. Les Athéniens et leurs images* (1999) 116f. Abb. 190; Laxander 2000, Kat. PS14 Taf. 43,1; Huber 2001, Nr. 83.

S619* - Einzelpinax**Taf. XV**

Paris, Louvre MNB 905 (chem. L 4)

vom Kap Kalias, Attika

fragmentiert, rekonstruiert, beide unteren Ecken ergänzt, H 13,5 cm, L 26,5 cm, vorkragender oberer Rand, je ein großes Loch in der Mitte oben u. unten Oberfläche

um 500 v.Chr., Sappho-M.

Prothesis eines Jünglings, 5 Frauen, 2 Mädchen, 1 Knabe, am Fußende 1 Greis (grauhaarig) nach li, 3 Männer von (Bärtige, Greis), 1 weißer Hocker hinter dem Knaben, li 1 dorische Säule

Beischriften: vor dem Kopf der Frau ganz re am Rand ΘΕΘΙΣ (rückwärts), vor dem Kopf der Frau am Kopfende der Bahre ΘΕΘΕ (rückwärts), zwischen diesen beiden Ο.ΕΛΟΣΑ[...] (rückwärts, ohne Sinn nach Boardman 1955, 62), vor dem Mädchen am Kopfende der Bahre ΑΔΕΛΦΕ (rückwärts), vor dem Gesicht der Frau vor dem Gesicht des Toten ΜΕΤΕΡ, vor dem Kopf der Frau hinter ΘΕΘΙΣ, darunter ΠΡΟΣΠΑΤΟ (ΠΡΟΣ ΠΑΤΡ[ΟΣ „väterlicherseits“), zwischen ihr u. der „Mutter“ unter der Kline ΛΟΣΥΤΟΣ (rückwärts, ohne Sinn nach Boardman 1955, 62), vor dem Gesicht der Frau am Fußende der Kline abwärts ΘΕΘΙΣ (rückwärts), zwischen ihrem li Unterarm u. dem Kopf ΟΙΜΟΙ, vor der Stirn des Greises Fußende der Kline ΠΑΤΕΡ (rückwärts), zwischen den re Unterarmen dieses Mannes u. des hinteren Mannes aus dem Paar von li ΑΔΕΛΦ[...] (rückwärts), zwischen den Oberkörpern unter den ausgestreckten Armen ΟΙΜΙΟΙ, hinter dem Männerpaar eine dorische Säule, davor ΛΟΣΥΤ (ohne Sinn nach Boardman 1955, 62)

Benndorf Taf. 1; Zschietzschmann 1928, Nr. 37 Beil. 11; Haspels 1936, 96. 115. 229 Nr. 58; Richter 1942, 85 Abb. 7; Boardman 1955, Nr. 28; Brooklyn 1982, Nr. 23 Abb. 52; Shapiro 1991, 630 Abb. 1; Denoyelle 1994, 112f. Nr. 51 Abb.; Killet 1994, Kat. Sf. 1.76; Mommsen 1997, Beil. C*; Laxander 2000, Kat. PS77 Taf. 51; Martino 2000, Abb. 52; Huber 2001, Nr. 91.

S620 - Serienpinax

Tübingen, Univ. H/10 1153

ohne Fundortangaben

Pinakes - Thema unbestimmt**S623 - Einzelpinax**

Amsterdam, APM 1742

ohne Fundortangaben

Frgt., H 20,5 cm, der ob. Rand springt vor

um 520 v.Chr.

re am Rand 1 Frau nach li, li von ihr u. sie überschneidend 1 sitz. Bärtiger (Stirnplatte), am li Fragmentrand Rest einer Figur (Arm?)

Frgte., unvollständig, rekonstruiert u. ergänzt, H 29,0 cm, Br 19,5 cm

um 600 v.Chr.

Prothesis, Kopf des Toten nicht erhalten, Reste von 2 Frauen, eine davon mit Kleinkind, Reste eines Mannes, über der Bahre 1 fliegender Vogel u. der Rest eines 2. nach re

CVA Tübingen (2) Taf. 44; Watzinger 1924, D 1, Taf. 4; Zschietzschmann 1928, Nr. 38; Boardman 1955, Nr. 4; Brooklyn 1982, Nr. 4 Abb. 7; Killet 1994, Kat. Sf. 1.4; Laxander 2000, Kat. PS6 Taf. 40,2; Huber 2001, Nr. 81.

S621 - Einzelpinax

Wien, KHM IV 4398 (chem. Slg. Trau)

Fundort unbekannt

nur wenig gebrochen, nur die li untere Ecke fehlt, Oberfläche z.T. verloren, H 23,6 cm, L 44,0 cm, vorkragender oberer Rand, Löcher in jeder Ecke mit Teilen von Eisennägeln

um 510 v.Chr., zum Maler vgl. die Lutr. NY 27.228 (S146)

Prothesis eines Jünglings, 6 Frauen, am Fußende 1 Greis nach li, 3 Männer von li (Bärtige, Greis)

K. Masner, *Zu den Institutsschriften*, AA 1893, 196f. u. Abb.; P. Wolters, *Ein griechischer Bestattungsbrauch*, AM 21, 1896, 367 Abb. (Detail mit dem Kopf des Toten); Zschietzschmann 1928, Nr. 39; Boardman 1955, Nr. 20 Taf. 8a; Götter *Heroen Menschen. Antikes Leben im Spiegel der Kunst*, Ausst. Wien, KHM (1974) Kat. 109 Abb. 20; Brooklyn 1982, Nr. 14 Abb. 43; Killet 1994, Kat. Sf. 1.43; M.M. Grewenig (Hrsg.), *Antike Welten. Meisterwerke griechischer Malerei aus dem Kunsthistorischen Mus. Wien*, Ausst. Speyer, *Histor. Mus. der Pfalz* 23.11. 1997-19.4. 1998 (1997) 29 Abb.; Laxander 2000, Kat. PS82; Huber 2001, Nr. 89.

S622 - Pinax

Verbleib unbekannt

Frgt.

sp. 6. Jh. v.Chr.

wohl Fußende der Kline erhalten, darunter eine gebeugte kleine weibliche Figur, Reste von 2 stehenden Figuren, die erste sicher eine Frau Benndorf 17 mit Taf. 2,7; Zschietzschmann 1928, Nr. 26; Boardman 1955, Nr. 31 (Aufbewahrungsort Athen); Brooklyn 1982, Nr. 35 Abb. 64.

Lunsingh Scheurleer, AA 1922, 202-238: 234; Zschietzschmann 1928, Nr. 34; Snijder 1937, 140 Nr. 1339 Taf. 62; Boardman 1955, Nr. 16; Brooklyn 1982, Nr. 17 Abb. 46; Neef 1989, 5 Abb. 6a; Killet 1994, Kat. Sf. 1.30; Laxander 2000, Kat. PS15.

S624 - Serienpinax

Athen, Agora-Mus. P 20754

Athen, Agora (R 12:1)

Frgt., alle Kanten sind Bruchkanten, Oberfläche stark beschädigt, Br 8,8 cm, oben Rest eines vorkragenden Randes (?)

um 530 v.Chr., Gruppe E

Reste von 2 Männern nach re (Bärtige/Greise?)

Boardman 1955, Nr. 13 Taf. 3a-b; Brooklyn 1982, Nr. 13 Abb. 42; Killet 1994, Kat. Sf. 1.26; Agora XXIII, 326 Nr. 1942 Taf. 124 (Mann u. Jüngling; dieser mit einem sehr kurzen nicht geritzten Bart); Laxander 2000, Kat. PS17.

S625a. b. c - Serienpinax

Athen, NM 2410, 2412, 2413

Athen, Kerameikos

Frgte., rek. H 37,0 cm

540-530 v.Chr., verwandt mit Gruppe E

a: Reste von 4 Männerpaaren nach re Bärtige, Jünglinge)

Beischrift: anders vorgeritzt als ausgeführt: ...]ΟΣ ΣΕΜΑΤΟΔΕΣΤΙ ΑΡΕΙΟ, sie setzte sich wahrscheinlich über die folgenden Taf. fort

b: Reste von 2 Männerpaaren nach re

c: Reste von 3 Männerpaaren nach li

CC Nr. 845-847 Taf. 35; P. Wolters, Pinakes, JdI 14, 1888, 183ff. Nr. 1-3 Taf. 11 (NM 2410); Zschietzschmann 1928, Nr. 41-43; Richter 1942, 82 Abb. 2; Boardman 1955, Nr. 11 Taf. 2c-d (NM 2412 u. 2413); Brooklyn 1982, Nr. 11 Abb. 37-39; Laxander 2000, Kat. PS23.

S626 - Serienpinax

Athen, NM 2414 - 2417

Athen, Kerameikos, bei Hg. Triada, 200 m westl. vom Dipylon

vier Frgte., guter Ton, feinere Oberfläche, Proportionen wie die Serie in Berlin

540-530 v.Chr., Exekias

insgesamt Reste von 8 Figuren (Frauen, Männer, Knaben), einem Pferd u. einem Vogel, alle nach re
P. Wolters, Pinakes, JdI 14, 1888, 185f. Nr. 4-7; W. Technau, Exekias (1936) 22 Taf. 19a-b (NM 2414-2415); Boardman 1955, Nr. 10 Taf. 2a-b; Brooklyn 1982, Nr. 10 Abb. 34-36; Killet 1994, Kat. Sf. 1.21; Mommsen 1997, Beil. A. B; Laxander 2000, Kat. PS24.

S627 - Einzelpinax (?)

Athen, NM 2501

Frgt. von der unteren Hälfte, rek. H 18,0 cm, H 6,9 cm, rauhe RS

um 500 v.Chr.

bemalte Ränder u. Doppellinie, die obere zugleich die Standlinie für die Fig.

erh. ist der untere Teil von 3 Fig. nach re, weitere Schrittstellung, Mantel - daher Männer, vor ihnen die Reste einer Frau nach re (Chiton, Mantel), evl. mit Schleppe

Boardman 1955, Nr. 32 Taf. 7c; Brooklyn 1982, Nr. 26 Abb. 55; Killet 1994, Kat. Sf. 1.63; Laxander 2000, Kat. PS98.

S628 - Serienpinax

Athen, NM 12352

ohne Fundortangaben

stark fragmentiert, zum großen Teil verloren, Oberfläche sehr stark abgerieben, erh. H 31,4 cm, rek. H 55,0 cm, Br 37,3 cm

um 600 v.Chr.

oben u. an beiden Seiten ein schwarzes Band

Reste von 4 Fig. nach li (Frauen?, Kleinkind)

Beischrift über u. hinter der re Frau: wahrscheinlich Name(n) - eher der Name der toten Person als die Bezeichnung der 2 Frauen (Boardman 1955, 58)

Zschietzschmann 1928, Nr. 24; Boardman 1955, Nr. 3 Taf. 1; Brooklyn 1982, Nr. 1 Abb. 1. 2; Killet 1994, Kat. Sf. 1.3; Laxander 2000, Kat. PS2; Huber 2001, Nr. 82.

S629 - Einzelpinax

Athen, Slg. Vlastos M.V.B. 54

ohne Fundortangaben

stark fragmentiert, rekonstruiert, mind. die Hälfte verloren, H 15,0 cm, rek. Br 28,0 cm, 2 große Löcher in jeder oberen Ecke
kurz nach 500 v.Chr.

re 2 Männer nach li, li Reste 1 Frau nach re, dahinter 2 Männerpaare nach re (Bärtige, Jünglinge), zwischen ihnen 1 Hocker ohne Lehne
Boardman 1955, Nr. 35 Taf. 8c; Brooklyn 1982, Nr. 30 Abb. 59; Killet 1994, Kat. Sf. 1.79; Laxander 2000, Kat. PS103.

S630 - Einzelpinax

Athen, Slg. Vlastos

ohne Fundortangaben

Frgt., hatte oben u. an den Seiten wohl einen vorspringenden Rand

um 510 v.Chr., Leagros-Gruppe (aber auch nahe Sappho-M.)

Reste von 4 Männern nach li

Boardman 1955, Nr. 21 Taf. 7b; Brooklyn 1982, Nr. 29 Abb. 58; Killet 1994, Kat. Sf. 1.33; Laxander 2000, Kat. PS50.

S631a. b. c - Serienpinax

Athen, Slg. Vlastos

aus Kalyvia, bei Athen

stark fragmentiert u. ergänzt, Oberfläche stark abgerieben, H 38,5 cm, Br 39,5 cm

580 v.Chr. o. bald danach, ABV 42,38, Sophilos breiter schwarzer Streifen (a re, b li), oben Lotus-Palmetten-Geschlinge, unten Zungenband, schwarze Linie als Standlinie der Fig.

a: Reste 2 Frauen nach re

b: Reste von 3 Frauen nach re

c: Reste von 2-3 Männern nach li

S. Papaspyridi-Karusu, *Sophilos*, AM 62, 1937, 111ff. Taf. 48. 49. 50,1; Boardman 1955, Nr. 6 (a u. b li, c re); G. Bakır, *Sophilos*. Ein Beitrag zu seinem Stil (1981) 27. 69f. A.23-A.25 Taf. 37f. Abb. 69f.; Brooklyn 1982, Nr. 5 Abb. 8-10; Killet 1994, Kat. Sf. 1.7; Laxander 2000, Kat. PS3.

S632a. b. c. d. - Serienpinakes

Athen, Slg. Vlastos
aus Spata

Frgte. von 4 Pinakes, H 0,37 m
um 550 v.Chr., Lydos

a: 1 Mann u. Reste eines 2. nach re (Bärtige)

b: Reste von 2 Figuren nach re, li sicher 1 Mann (Jüngling?)

c: Reste einer Frau nach re

d: Rest eines Bärtigen nach li, Füße wohl 1 Mannes nach li

Anordnung nach Boardman 1955: li a u. b, Mitte c, re d (könnten m.E. aber auch zur zentralen Taf. gehören)

A. Rumpf, *Sakonides* (1976) 25 Nr. 35 Taf. 14; Beazley 1951, Taf. 19 (li Frgt. 1); Boardman 1955, Nr. 7; Brooklyn 1982, Nr. 7 Abb. 12. 13; Beazley 1986, Taf. 39 (nur Frgt. 1); Laxander 2000, Kat. PS13; Huber 2001, Nr. 84.

S633 - Serienpinax

Basel, Slg. A.H. Cahn HC 1028

ohne Fundortangaben

Frgt., H 11,8 cm, L 13,4 cm, Farbe u. Binnenzeichnung fast vollst. verloren
um 645/40 v.Chr.

am ob. Rand Glanztonreste, sehr wahrscheinlich von der Rahmung des Bildes

Reste 1 Mannes (Kreuzer 1992) nach li, Armrest einer weiteren Figur, dann wohl eines weiteren Mannes

Kreuzer 1992, 19f. Nr. 6.

S634 - Einzelpinax

Boston, MFA 10.194

ohne Fundortangaben

Frgt., rek. H 24,0 cm, Br 7,0 cm

um 500 v.Chr., nahe dem Eucharides-M.

3 Männer nach re (Bärtige)

Zschietzschmann 1928, Nr. 29; Boardman 1955, Nr. 27 Taf. 6; Brooklyn 1982, Nr. 19 Abb. 48; Killet 1994, Kat. Sf. 1.59; Laxander 2000, Kat. PS60.

S635 - Einzelpinax

Malibu, J. Paul Getty Mus. 80.AE.101

ohne Fundortangaben

Frgt., 12,6 x 12,6 cm, Loch in der li oberen Ecke

um 500 v.Chr., Sappho-M. (Boardman, Beazley)/Madrid-M. (Frel)

2 Männerpaare nach re (Bärtige, Jünglinge), vor ihnen Rest 1 ionischen Säule, über ihnen wohl ein Gebälk

Beischriften: vor dem Gesicht des li Jünglings: ΚΕΔΕΙΑΔΕ[Σ] (rückwärts), hinter dem Kopf des re Jünglings: ΑΝΤΙΑΕΟΝ, vor dem Mund des re Bärtigen: ΤΑ[...]

J.D. Beazley, *Ten Inscribed Vases*, *AEphem* 1953/54, A 204; Boardman 1955, Nr. 39; Brooklyn 1982, Nr. 24 Abb. 53; J. Frel, *Three Notes on Attic Black Figure*, *Greek Vases in the J. Paul Getty Mus.*, Malibu, *Occasional Papers on Antiquities*, 1983, 35. 38 Abb. 4; Laxander 2000, Kat. PS69.

Katalog Rotfigurig

Prothesis

R101 - Lutrophore

Amsterdam, APM 301

aus Athen

viele Frgte. zu 13 nicht-anpassenden Frgten. zusammengesetzt, größtes H 21,0 cm

500-450 v.Chr., ARV² 284,4, Diogenes-M.

VS: Prothesis, mind. 4 Frauen

RS: 4 Reiter nach re, 2 Männer nach li

Hals: je 2 o. 3 Frauen

CVA Den Haag, Mus. Scheurleer (2) III I b Taf. 5; Zschietzschmann 1928, Nr. 102; Driessche 1985, Nr. 1; Killet 1994, Kat. Rf. 1.1.4; Winkler 1999, Nr. 419; Laxander 2000, Kat. PS83.

R102 - Lutrophore

Athen, Kerameikos-Mus. 1953, 3234, 3235a-c

aus Athen, Kerameikos

fünf Frgte.

um 480 v.Chr., Kleophrades-M.

VS: Prothesis, Reste 1 Frau - nicht sicher zugehörig

RS: wohl mind. 1 gerüsteter Krieger, evl. eine Kampfszene

Hals: gerüsteter Krieger, Bogenschütze

U. Knigge, *Neue Scherben von Gefäßen des Kleophrades-Malers*, AM 85, 1970, 16ff. 17 Abb. 3 Taf. 7. 8,1-2; Winkler 1999, Nr. 420; Laxander 2000, Kat. PS88.

R103* - Lutrophore (Hydria)

Taf. XVI

Athen, NM 1170

aus Pikrodaphni (Phaleron), Attika

sehr fragmentiert, stark ergänzt, rek., H 93 cm

um 460 v.Chr., ARV 336,11, ARV² 512,13 u. 1657, M. von Bologna 228

VS: Prothesis einer Frau, 5 Frauen

RS: 2 Reiter nach re, 3 Männer nach re, 2 Männer nach li

Hals: 4 Frauen

CVA Athen, NM (2) III I d Taf. 21. 22*. 23. 24,3-4. 25. 26,1; CC 1167; P. Wolters, Rotfigurige Lutrophoros, AM 16, 1891, 341-405, Nr. 15; Nachod 1927, 13; Zschietzschmann 1928, Nr. 96 Beil. 16. 17; Zimmermann 1980, Nr. 34 Abb. 29 (Detail); Driessche 1985, Nr. 6; Simon 1981, 125f. Taf. 174; Boardman 1988, Nr. 2; Pfisterer-Haas 1989, Nr. II 23; Killet 1994, Kat. Rf. 1.I.9; Schulze 1998, Kat. A V 3 Taf. 3,1; Winkler 1999, Nr. 364; Huber 2001, Nr. 154.

R104* - Lutrophore (Amphora) Taf. XVII

Athen, NM 1452

stark fragmentiert, aber vollst., H 73 cm
um 480 v.Chr., ARV² 233, 2, Neapel-M. (M. von Neapel 132)

VS: Prothesis eines Bärtigen, 4 Frauen

RS: Fortsetzung der Prothesis-Szene, Jünglinge, Frau u. Kind klagen (nur Beschr.)

Hals: VS: 3 Frauen

RS: 2 Jünglinge (nur Beschr.)

CC 1168 Taf. 42; P. Wolters, Rotfigurige Lutrophoros, AM 16, 1891, 341-405 Nr. 12; Nachod 1927, Nr. 4; Zschietzschmann 1928, Nr. 95; Boardman 1988, Nr. 18; Pfisterer-Haas 1989, Nr. II 25 Abb. 29; Killet 1994, Kat. Rf. 1.I.2; Schulze 1998, Kat. A V 2 Taf. 2,2*; Winkler 1999, Nr. 421; Laxander 2000, Kat. PS97.

R105* - Lutrophore (Amphora) Taf. XVI

Athen, NM 17420

drei nicht-anpassende Frgte. aus mehreren Frgten. zusammengesetzt

500-450 v.Chr., ARV² 519,22, Syrakus-M.

VS: Rest einer Prothesis, Reste von 5 o. 6 Frauen

RS: nach Driessche Männer (nur Beschr.)

umlaufend: nach Driessche sf. Reiterfries nach li (nur Beschr.)

Zimmermann 1980, Nr. 193 Abb. 29*; Driessche 1985, Nr. 7; Killet 1994, Kat. Rf. 1.I.12; Winkler 1999, Nr. 422; Beazley-Archiv 205827.

R106* - Lutrophore (Amphora) Taf. XVII

Berlin, Antikenslg. 31008

stark fragmentiert, rek., große Fehlstellen

2. V. 5. Jh. v.Chr.

VS: Prothesis eines Jünglings, 5 o. 6 Frauen bzw. ihre Reste, eine davon kniend

RS: ca. 5 Männer

RS: im Anschluß an die alte Frau (?) eine Fig. im Mantel

Hals: VS: Frau

RS: Frau

Zschietzschmann 1928, Nr. 99 Beil. 17*; Athusaki 1970, Taf. 20,3* (Detail); Driessche 1985, Nr. 13; Boardman 1988, Nr. 19; Pfisterer-Haas 1989, Nr. II 24 Abb. 28 (Detail); Schulze 1998, Kat. A V 4; Winkler 1999, Nr. 427; Huber 2001, Nr. 155; Pedrina 2001, 299 Abb. 67a. 300 Abb. 67b.

R107 - Lutrophore

Florenz, Museo Archeologico 151386 (13B1)

Frgte.

um 460 v.Chr., ARV² 495,11, M. der Athena-Geburt

VS: Prothesis einer Frau, 2 Frauen, Hand einer dritten Figur

CVA Florenz, Mus. Arch. (1) III I Taf. 13,215; A.M. Espositio - G. de Tommaso, Vasi attici, Museo Archeologico Nazionale di Firenze, Antiquarium (1993) 62 Nr. 95; Winkler 1999, Nr. 365.

R108 - Lutrophore (Amphora)

Kopenhagen, NM 9195

aus Attika

fragmentiert, rek., H 61,9 cm

ca. 470 v.Chr., ARV² 519,21, Syrakus-M.

VS: Prothesis eines Jünglings, 5 Frauen, die letzte unter dem linken Henkel

RS: 3 Männer nach li, 2 Männer nach re

Hals: VS: 2 Frauen

RS: 2 Männer

CVA Kopenhagen, NM (8) III I Taf. 340. 341,1; Driessche 1985, Nr. 16; Boardman 1988, Nr. 20; Killet 1994, Kat. Rf. 1.I.11; Winkler 1999, Nr. 430; McNiven 2000, 74f. Abb. 3.1-3.2; Huber 2001, Nr. 153.

R109 - Lutrophore (Amphora)

London, BM 1930.4-17.1

fragmentiert, rek.

um 430 v.Chr.

VS: Prothesis eines Jünglings, 4 Frauen, 2 Mädchen

Hals: VS: 1 Frau

Jenkins 1986, Nr. 50 mit Abb.; Boardman 1988, Nr. 22; Winkler 1999, Nr. 432.

R110 - Lutrophore

Louvain-la-Neuve, Univ. FM 164, FM 632

aus Athen, Nähe des Kerameikos

zwei Frgte.

475-425 v.Chr., Ikarus-M.

VS: Reste vom Fußende der Kline u. 1 Frau

RS: Reste von 2 Männern (1. ein Jüngling), der erste unterhalb des Henkels

nicht zu plazieren: FM 632: eine Hand u. Teil eines erhobenen Armes nach li (nur Beschr.)

F. Mayence, Fragments de Loutrophoros attiques a sujets funéraires, in: Melanges Hollaus (1913) 136 Abb. 1; Nachod 1927, Nr. 8; Zschietzschmann 1928, Nr. 105; Driessche 1985, 36 Abb. 1 (ohne Nr.); Killet 1994, Kat. Rf. 1.I.16; Winkler 1999, Nr. 433.

R111 - Lutrophore (Amphora) - (verschollen)

München, Staatl. Antikenslg. 2369

vollständig (rekonstruiert ?)

um 460 v.Chr.

VS: Prothese eines Mannes/Jünglings, 3 Frauen, rechts eine weitere (?)

Hals: VS: 1 Frau

Zschietzschmann 1928, Nr. 106; Pfuhl, MuZ Nr. 766 Taf. 350; Driessche 1985, Nr. 19; Boardman 1988, Nr. 23; Winkler 1999, Nr. 434.

R112* - Lutrophore (Amphora) Taf. XVII, München, Staatl. Antikenslg. Schoen 66 XVIII fragmentiert, rekonstruiert um 440 v.Chr., ARV 708, ARV² 1102,1, Nahe Neapel-M.

VS: Prothese eines Jünglings, 4 Frauen, die linke unter dem Henkel, 1 alte Frau, 1 Greis

RS: 1 Frau nach li mit 2 Binden, 1 Mann (Jüngling?) nach li, Knabe, 1 Jüngling nach re

Hals: VS: 1 Frau nach li? mit 2 Alabastra (sehr flüchtig)

RS: 1 Frau mit 1 Alabastron

Zschietzschmann 1928, Nr. 116 Beil. 18*. 36 Abb.; Lullies 1955, Nr. 66 Taf. 27. 28*. 29*; Zimmermann 1980, Nr. 36 Abb. 30; Driessche 1985, Nr. 18; Boardman 1988, Nr. 24; Pfisterer-Haas 1989, Nr. II 26 Abb. 31; Schulze 1998, Kat. A V 5 Taf. 2,3; Winkler 1999, Nr. 435; Huber 2001, Nr. 156.

R113* - Lutrophore (Amphora) Taf. XVIII Oxford, Ashmolean Mus. 1923.269 sehr fragmentiert, rek., großflächig ergänzt, rest. H 23,5 cm

um 480 v.Chr., ARV² 250,12, Syleus-M.

VS: Prothese eines Jünglings, 5 Frauen bzw. deren Reste, 1 Greis

RS: 5 Männer, 1 Greis (also 6 Männer) u. 1 Knabe nach re, 1 Knabe u. 1 Mann nach li

CVA Oxford (1) Taf. 49,1*-3; Catling 1967, Nr. 179 Taf. 58; Driessche 1985, Nr. 21; Killet 1994, Kat. Rf. 1.I.5; Winkler 1999, Nr. 436; Laxander 2000, Kat. PS130.

R114 - Lutrophore (Amphora)

Paris, Louvre CA 453

fragmentiert, stark ergänzt, H 81 cm

480/470 v.Chr., ARV² 184,22 u. 1632, Kleophrades-M.

VS: Prothese eines Jünglings, Reste von 4 Frauen

RS: 2 Männer u. 1 Knabe nach re, 2 Jünglinge nach li

Hals: VS: 2 Frauen, 1 davon mit Lutrophore

RS: 2 Frauen, 1 davon mit Lutrophore

umlaufend. Reiterfries: 4 nach li, 2 nach re, Wechsel unterhalb des Kopfes des Toten

CVA Paris, Louvre (8) III I c Taf. 56. 57; Encyclopedia Photographica III, 6f. Abb. A-D; Nachod 1927, Nr. 7; Zschietzschmann 1928, Nr. 109; Arias 1963, Taf. 86. 87; Kurtz 1984, 322 Abb. 6; J.P. Vernant u.a., La Cité des Images. Religion et Société en Grèce Antique, Ausst. Lausanne (1984) 99 Abb. 143 sowie Zeichnung 98f.; Driessche 1985, Nr. 23; Boardman 1988, Nr. 25; Simon 1981, Taf.

130; Killet 1994, Kat. Rf. 1.I.1; Laxander 2000, Kat. PS132; Martino 2000, Abb. 50. 51; Huber 2001, Nr. 152.

R115 - Lutrophore (Hydria)

Paris, Louvre CA 1685

rekonstruiert, wenig ergänzt

475-425 v.Chr., ARV 707,34, ARV² 1099,46, M. der Neapeler Kentaumachie

VS: Prothese einer Frau, 4 Frauen, davon eine mit Lekythos u. Binde

RS: 1 Frau mit 1 Alabastron nach li, 1 Frau mit Alabastron nach re (weder Beschr. noch Abb.)

Hals: 2 Frauen (summarische Beschr. bei Driessche)

VS: Frau (?)

RS: Frau (?)

Zschietzschmann 1928, Nr. 111 Beil. 18; Driessche 1985, Nr. 24; Boardman 1988, Nr. 3; Winkler 1999, Nr. 366; Huber 2001, Nr. 157.

R116 - Lutrophore (Amphora)

Québec, Mus. Nat. des Beaux-Arts, Diniacopoulos Coll. 66.235 u. 66.278

fragmentiert, rekonstruiert, große Bereiche nicht mehr vorhanden, erh. H 65,5 cm

460 - 450 v.Chr.

VS: Prothese eines Jünglings, 3 Frauen

RS: unter den Henkeln je 1 Bärtiger der Prothese zugewandt, hinter dem li eine dorische Säule; Bärtiger u. Jüngling einander gegenüber

Hals: VS: Frau (wohl nach re u. umgewandt)

RS: Frau (wohl nach re u. umgewandt)

Oakley 2004b, 38 Abb. 3.3. 39 Abb. 3.4. Kat. 30 Abb. (Gefäßkörper). Kat. 73 Abb. (Hals).

R117 - Kalpis

Québec, Mus. Nat. des Beaux-Arts, Diniacopoulos Coll. 66.277

fragmentiert, rekonstruiert, große Teile nicht mehr vorhanden, daher H nicht anzugeben

430 v.Chr., Kleophon-M.

VS: Prothese einer Frau, 3 Frauen, am Fußende eine dorische Säule

RS: Besuch am Grab: Stele, li 2 Frauen, re Reste von 3 Frauen

Oakley 2004b, 49 Abb. 3.11. 3.12. 96 Abb. Kat. 72 Abb.

R118 - Lutrophore

Tübingen, Univ. S./10 1622 a-d

vier Frgte., H 6-5,5 cm

470/460 v.Chr., Art des Hermonax

VS: Prothese eines Bärtigen, Reste von 2 Figuren, vermutlich Frauen

unbestimmt: Kopf 1 Frau; Kopf 1 Mannes; Kopf 1 Frau, 1 o. 2 Arme

Watzinger 1924, E100 a-d Taf. 29;

CVA Tübingen (4) 21 Abb. 3 Taf. 4,2-5;
Zschietzschmann 1928, Nr. 114; Driessche 1985,
Nr. 28; Winkler 1999, Nr. 440.

R119 - Lutrophore
Wien, KHM 3441
aus Athen

Ekphora

- nicht auf der Keramik -

Klagegruppen

- nicht auf der Keramik -

Klagereihen

R201* - Lutrophore (Amphora) Taf. XVIII
Philadelphia, Univ. 30.4.1
aus Griechenland
am Gefäßkörper große Teile ergänzt, übermalt, H
92,3 cm
450-445 v.Chr., ARV 841,112 u. 990,45, Achilleus-
M./Hals: Sabouroff-M.

Frgt., L 6,9 cm
um 460 v.Chr.

VS: Prothesis eines Jünglings, Reste von 2 Figuren,
die linke sicher, die rechte sehr wahrscheinlich eine
Frau

CVA Wien, KHM (3) Taf. 149,1; Driessche 1985,
Nr. 29; Winkler 1999, Nr. 441.

Besuch am Grab

R301 - Lutrophore
Athen, NM 1700
Körperfrgt., stark ergänzt, H 32 cm
3. Viertel 5. Jh. v.Chr., ARV 1146,50, Kleophon-M.
umlaufend: Grabstele mit Binde, li zwei Krieger
nach re, re Greis u. Krieger nach li, dahinter ein
Pferd, zwei weitere Grabstelen mit Binden
CVA Athen (2) Taf. 21. 22; L. G.-Kahil,
Loutrophore à fond blanc au Musée du Louvre, in:
M. Rohde-Liegle - H.A. Cahn - H.Chr. Ackeremann
(Hrsg.), Gestalt und Geschichte, FS K. Schefold
(1967) Taf. 53,1-3; Kurtz 1975, 219f. Taf. 45a-c;
Huber 2001, Nr. 158.

VS u. RS: Kampf
umlaufend: mind. 6 Männer nach re, mind. 4
Männer nach li

Oakley 1997, 122 Nr. 59 Taf. 25*; Kavvadias 2000,
Nr. 110 Taf. 79*.

R302* - Lekythos Taf. XIX
Athen, NM 12133
aus Eretria
H 37,8 cm
3. Viertel 5. Jh./430 v.Chr., Art des Achilleus-M.
(ARV 1003,20)
umlaufend: Grabstele mit Binde auf zweistufigem
Unterbau, li Jüngling nach re, dahinter ein Pferd
Kurtz 1975, 212 Taf. 34,3; Oakley 1997, L9 Taf.
168C*.

R304* - Oinochoe Taf. XIX
Berlin, Antikenslg. 3393
aus Griechenland
rekonstruiert, H 22,0 cm
um 430 v.Chr.

VS: li Grabstele auf zweistufigem Unterbau, auf der
obersten Stufe sitzt 1 Frau nach re, re 1 Mann nach
li
CVA Berlin (3) Taf. 146,4. 147,5*.

R303 - Hydria
Athen, NM 17283
ohne Fundortangaben
Körperfrgt., H 120 cm
um 440/430 v.Chr., nahe Frauenbad-M.

R305 - Lekythos (verschollen)
Berlin, Antikenslg. F 2426
aus Athen
nur der Henkel fehlt, H 22,0 cm
3. V. 5. Jh. v.Chr. (Neugebauer)/440-430 v.Chr.
(Jacobsthal)
sitzende Frau auf den Stufen vor einer Grabstele
Jacobsthal 1931, 195 Abb. 73; K.A. Neugebauer,
Führer durch das Antiquarium II, Staatliche
Museen zu Berlin (1932) Taf. 63.

R306 - Lekythos

Berlin, Antikenslg. F 2427

aus Athen

fragmentiert, rekonstruiert, teilweise grau, H 22,0 cm

um 430 v.Chr.

sitzender Jüngling auf einer Art Unterbau vor einer Grabstele

Jacobsthal 1931, 81 Abb. 14.

R307* - Lekythos**Taf. XIX**

Laon, Mus. de Laon 37952

rekonstruiert, Mündung fehlt, H 35,3 cm

um 430 v.Chr.

umlaufend: Grabstele hinter einem Tympos mit Binden, li eine Frau nach re, rechts ein Jüngling nach links

CVA Laon (1) Taf. 44,3*-4; Hommes, Dieux et Héros de la Grèce, Ausst. Rouen, Mus.

Thema unbestimmt**R401 - Lutrophore**

Amsterdam, APM 302

Körperfrgt., 5 x 3 cm

430-420 v.Chr.

VS: Kopf u. Schulter 1 Bärtigen nach re

CVA Den Haag, Mus. Scheurleer (2) III I d Taf. 3,8; Zschiezschmann 1928, Nr. 104; Driessche 1985, Nr. 3; Winkler 1999, 479.

R402 - Lutrophore

Athen, Kerameikos-Mus. 1954 a-b

Athen, Kerameikos

zwei Frgte. (Hals u. Körper), Zusammengehörigkeit unsicher, 4,1 x 6,9 cm, 8,0 x 8,2 cm

um 480 v.Chr., Kleophrades-M. (relativ früh)

Hals: Gewandreste einer Frau

chem. umlaufend: Reste von 2 rf. Pferden im Galopp nach re

U. Knigge, Neue Scherben von Gefäßen des Kleophrades-Malers, AM 85, 1970, 15f. Taf. 8,3; Winkler 1999, Nr. 452; Laxander 2000, Kat. PS89.

R403* - Lutrophore**Taf. XIX**

Athen, NM 17336

beschlagnahm

Halsfrgt., H 13,5 cm

440-430 v.Chr., ARV² 1146,49, Kleophon-M.

Hals: VS: Frau nach re, Greis nach li

RS: Frau nach re mit Opferkorb, Grabstele mit Binden

CVA Athen, NM (2) III I d Taf. 24,1*-2. 26,2; Winkler 1999, 482.

R404 - Loutrophore

Bern, Historisches Mus. 23313

Frgt., 9,8 x 7 cm

Département des Antiquités de la Seine-Maritime 23.10. 1982-31.1. 1983 (1982) Kat. 61 144f. Abb. 61a-b.

R308* - Lutrophore**Taf. XIX**

Mainz, Univ. 1,1-3

zusammengesetztes Frgt., weitere kleine Frgte., H 33,7 cm

um 440/430 v.Chr., ARV 1148,8/1146,49 u. 52bis, (Art des) Kleophon-M.

VS: weiße Grabstele mit Binde, re 3 Männer nach li, auf den anderen Frgten. weitere Gewandreste

CVA Mainz (2) Taf. 4,5-6. 5,1*-3; Chr.W. Clairmont, Patrios Nomos. Public Burial in Athens

During the Fifth and Fourth Centuries B.C. (1983)

Taf. 8a; R. Hampe - E. Simon, Griechisches Leben im Spiegel der Kunst (1985) Nr. 40 Abb.; Winkler

1999, 485; Huber 2001, Nr. 159.

Mitte 5. Jh. v.Chr., M. der Brüsseler Oinochoen/Spätwerk M. von Bologna 228

VS: Kopf u. Arme 1 Frau nach re

Zschiezschmann 1928, Nr. 100; Jucker 1970, Nr. 62 Taf. 27; Driessche 1985, Nr. 14; Winkler 1999, 484.

R405 - Lutrophore

Kiel, Kunsthalle, Antikenslg. B 717, B 718

zwei Frgte., 3,9 x 5,3 cm, 5,2 x 11,5 cm

470-460 v.Chr., Zeit des Hermonax

RS: Kopfrete von 2 Männern nach li, hinterer bärtig, vor dem vorderen Armrest

Hals: Kopf u. Handrest 1 Frau nach re

CVA Kiel (1) Taf. 30,6-7.

R406 - Lutrophore

Königsberg, Univ. F. 176

Frgt., H 5,0 cm

um 450 v.Chr., Art des Niobiden-M. (ARV² 612,43)

Kopf eines Greises nach re, Reste über ihm schwer zu deuten

R. Lullies, Antike Kleinkunst in Königsberg Pr. (1935) 34 Nr. 71 Taf. 14.

R407 - Lutrophore

Louvain-la-Neuve, Univ. FM 162 u. Tübingen, Univ. S./10 1602

diese u. drei nicht-anpassende Frgte. in Louvain

480-450 v.Chr., Pan-M.

umlaufend ?: von re: Reste von 2 Frauen nach li, Reste von 4 jugendlichen Lebes-Trägern nach li, Kopf eines weiteren auf einem anderen Frgt.

CVA Tübingen (5) Beil. 2,1; Nachod 1927, Nr. 8; F. Mayence, Fragments de Loutrophoros attiques a sujets funéraires, in: Melanges Hollaus (1913) Abb. 2. 4 (fehlt bei Driessche); Driessche 1985, 39ff.

Abb. 2; Winkler 1999, 486 u. 490.

R408 - Lutrophore

Oxford, Ashmolean Mus. 1914.14

aus Griechenland

Frgt., H 6,0 cm

um 480 v.Chr.

VS: Rest 1 Frau nach re

CVA Oxford (1) Taf. 50,3; Zschietzschmann 1928, Nr. 108; Driessche 1985, Nr. 20; Winkler 1999, 487; Laxander 2000, Kat. PS129.

R409 - Lutrophore

Oxford, Ashmolean Mus. 1966.506

aus Griechenland

Frgt., 7,5 x 4,6 cm

um 470 v.Chr., ARV² 554,81, Pan-M.**VS o. RS:** Rest 1 Frau? nach re, Reste von 2 Jünglingen nach re

Catling 1967, Nr. 218 Taf. 30; Driessche 1985, Nr. 22; Winkler 1999, 489.

R410* - Lutrophore? / Phormiskos? Taf. XX

Paris, Louvre CA 2955

mehrere Frgte.

470-460 v.Chr., ARV² 507,33, Aigisthos-M.**VS:** insgesamt Reste von 5 Figuren, von denen 3 sicher Frauen sind, 1 Mann, wohl noch 1 Frau (diese nur Beschr.) - nach der Anordnung der Fig. sehr wahrscheinlich ehem. mit Prothesis-Darstellung**RS:** Reste von 2 Epheben nach re (nur Beschr.)**umlaufend:** oberhalb: Friesaus 5 Quadriegen nach re

Merlin 1937, 186 Abb. 1*; Zschietzschmann 1928, Nr. 117 (?), mit Hinweis: Paris, Kunsthandel); Driessche 1985, Nr. 26; Winkler 1999, Nr. 438.

R411* - Lutrophore**Taf. XIX**

Prag, Univ. 60.30

Körperfrgt., 6,5 x 6 cm

um 470 v.Chr., evl. Deepdene-M.

2 Frauen nach re, die im Vordergrund sehr wahrscheinlich sitzend - gehören wahrscheinlich zu einem Prothesis-Bild, am rechten Frgt.-Rand noch der Reste einer weiteren Figur (nach re?, Toter o. stehend)

CVA Prag, Karls-Univ. (1) Taf. 35,6*; Winkler 1999, Nr. 439.

R412 - Lekythos

Tübingen, Univ. S./10 1545

ohne Fundortangaben

Frgt., 4,5 x 4,1 cm

460-450 v.Chr.

Rest eines Bärtigen u. eines Schildgehänges o. aufgehängten Tuches?

CVA Tübingen (5) Taf. 42,5.

R413* - Lutrophore**Taf. XX**

Tübingen, Univ. S./10 1568k

ohne Fundortangaben

Körperfrgt., 4,5 x 6,3 cm

um 430 v.Chr., ARV 787,50, ARV² 1146,53, Kleophon-M.

Rest einer Frau

CVA Tübingen (4) Taf. 7,3*. 7,4 (Jüngling mit Helm/Pilos); Watzinger 1924, E 161 Taf. 37 (Zeichnung).

R414 - Lutrophore

Tübingen, Univ. S./10 1608

Halsfrgt., H 11,0 cm

460-450 v.Chr., ARV 320,60, ARV² 488,80, Hermonax**Hals:** Oberteil von 2 Frauen: 1 nach re, 1 nach li

CVA Tübingen (4) Taf. 4,1; Watzinger 1924, E99 Taf. 27; Zschietzschmann 1928, Nr. 113; Driessche 1985, Nr. 27; Killet 1994, Kat. Rf. 1.1.6; Winkler 1999, Nr. 491.

Katalog Weißgrundig**Prothesis****W101 - Lekythos**

Amsterdam, APM 567 (chem. Den Haag, Slg. Scheurleer)

aus Athen

Oberfläche stark abgerieben, H 39,0 cm

440 v.Chr., Sabouroff-M.

Prothesis, 2 Frauen, 1 Jüngling

CVA Mus. Scheurleer (1) III J a, b, c Taf. 1,5. 1,7;

Hugo Helbig, Aukt. 1.5. 1899, Nr. 89; Neeft 1989,

9 Abb. 11; Burns 1994, Nr. 5 (group I); Kavvadias

2000, Nr. 300 Taf. 189; Oakley 2004, 78 Nr. 5.

Athen, Kerameikos

Körperfrgt., erh. H 11,3 cm

um 440 v.Chr., M. von Berlin 2451

Prothesis einer Frau, Reste von 2 Frauen

Felten 1976, Kat. 40 Taf. 32,3*; Burns 1994, Nr. 14 (group II); Koch-Brinkmann 1999, Abb. 65; Huber 2001, Nr. 190; Oakley 2004, 79 Nr. 20.

W103 - Lekythos

Athen, NM 1756

aus Athen

stark fragmentiert, rekonstruiert, H 46,1 cm

450-400 v.Chr./letztes V. 5. Jh. v.Chr., ARV² 1385,4, Triglyphen-M.**W102* - Lekythos****Taf. XX**

Athen, Kerameikos-Mus. 3145

Prothese eines Jünglings, 1 Frau, hinter der Bahre 2 große Lekythen, am Kopfende unter der Kline 1 Ente
CC 1651; Kurtz 1975, Taf. 51,4; Burns 1994, Nr. 25 (group III) 39 Abb. 6; Oakley 2004, 79 Nr. 21.

W104 - Lekythos

Athen, NM 1925

aus Eretria

Oberfläche stark angegriffen, auf der rechten Seite fehlt die Bemalung fast vollständig, H 41,0 cm
450-400 v.Chr., ARV² 1237,21, Quadrat-M.

Prothese eines Mannes (? Figur selbst nicht gut erh. nach CC), 2 Frauen, 1 Jüngling

CC 1652 Taf. 49; Fairbanks 1914, class XI, 2, 1; Burns 1994, Nr. 7 (group I); Oakley 2004, 78 Nr. 13.

W105* - Lekythos**Taf. XX**

Berlin, Antikenslg. F 2684

aus Alopeke, bei Athen (1872)

fragmentiert, rekonstruiert, Hals u. Henkel fehlen, Oberfläche teilweise angegriffen, H 68,0 cm
um 420 v.Chr., ARV² 1390,3, Gruppe der Hüge Lekythoi

Prothese eines Jünglings, 2 Frauen, 1 Greis, unter der Bahre 1 kleine Lekythos, Eidolon

Pfuhl, MuZ, Taf. 216* (Zeichnung); Kurtz 1975, Taf. 54,2; Burns 1994, Nr. 11 (group I); Koch-Brinkmann 1999, Abb. 142-144; Huber 2001, Nr. 191; Oakley 2004, 79 Nr. 27 Abb. 54.

W106 - Lekythos

Boston, MFA 95.46

ohne Fundortangaben

H 35,0 cm

um 440 v.Chr., Saboureff-M. (Burns)/möglicherweise (Oakley)

Prothese eines Jünglings, 3 Frauen, 1 dorische Säule ganz links

Fairbanks 1914, class IX, 1, 13 Taf. 2; Burns 1994, Nr. 12 (group II); Oakley 2004, 78 Nr. 6.

W107 - Lekythos

ehem. Broomhall, Slg. Elgin

ohne Fundortangaben

äußerer linker Bildbereich nicht erhalten

um 440 v.Chr., Saboureff-M. (Burns)/möglicherweise (Oakley)

Prothese eines Jünglings, Reste von 2 Frauen

I. Jenkins, Adam Bucks Greek Vases, British Museum Occasional Paper 75 (1989) 16 Taf. 57:63(i) (Adam Bucks Zeichnung); Burns 1994, Nr. 20 (group III); Kavvadias 2000, Nr. 307 Taf. 191; Oakley 2004, 78 Nr. 7.

W108 - Lekythos

Budapest, MFA 77.21.A

ohne Fundortangaben

Oberfläche stark abgerieben, H22,9 cm

um 440-430 v.Chr.

Prothese (Kopf fehlt), 1 Frau

Z. Oroszlán - A. Dobrovits, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, Antik Kiállítás, Vezető (Musée Hongrois des Beaux-Arts, Exposition Antique, Guide) (1947) 51 Nr. 36 Taf. 8,36; J.-G. Szilágyi - N. Szabo, Art antique au Musée Déri de Debrecen es dans d'autres Collections Hongroises, BMusHong 46/47, 1976, 50 Nr. 16. 52 Abb. 38 (hier noch Privat); Burns 1994, Nr. 21 (group III); Oakley 2004, 79 Nr. 29.

W109 - Lekythos

Cambridge, Harvard Univ. 1952.75

ohne Fundortangaben

Oberfläche teilweise beschädigt, H 27,8 cm

450-400 v.Chr., ARV² 1376,1, nahe Frauen-M.

Prothese eines Jünglings, 2 Frauen, 1 Jüngling

K.A. Neugebauer (Hrsg.), Antiken in deutschem Privatbesitz (1938) Nr. 171 Taf. 75; Burns 1994, Nr. 10 (group I); Oakley 2004, 79 Nr. 18.

W110 - Lekythos

Houston, MFA 37.8

ohne Fundortangaben

Oberfläche teilweise abgerieben, H 31,9 cm

ca. 460 v.Chr./475-425 v.Chr., ARV² 851.237bis, Saboureff-M.

Prothese eines Jünglings (Kopf scheint übermalt, evl. Frau?), 2 Frauen, 1 Bärtiger

H. Hoffmann, Ten Centuries that Shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections (1970) Nr. 185 Abb. 185a-b; Burns 1994, Nr. 3 (group I); Killet 1994, Kat. Rf. 1.II.200; Kavvadias 2000, Nr. 283 Taf. 177; Oakley 2004, 78 Nr. 4.

W111 - Lekythos

London, BM D 62

aus Eretria

H 33,2 cm

1. H. 5. Jh. v.Chr./3. V. 5. Jh. v.Chr. (Kurtz)/475-425 v.Chr., ARV² 851,273, Saboureff-M.

Prothese eines Jünglings, 2 Frauen, 1 Jüngling
Murray/Smith 1896, 17 mit Taf. 7; A.H. Smith, A Guide to the Department of Greek and Roman Antiquities in the British Museum⁴ (1912) 237 Abb. 116 (Zeichnung); Fairbanks 1914, class IX, 1, 12; Kurtz 1975, Taf. 29,2; Jenkins 1986, Abb. 49 (links); Boardman 1991a, 140 Abb. 256; Burns 1994, Nr. 2 (group I); Killet 1994, Kat. Rf. 1.II.200; Kavvadias 2000, Nr. 282 Taf. 176; Huber 2001, Nr. 187; Oakley 2004, 78 Nr. 2.

W112 - Lekythos

Lyon, Mus. des Beaux-Arts E 49/E 288.3 (ehem. Slg. van Branteghem)

H 38,7 cm

ca. 410 v.Chr., ARV² 1385,5, Triglyphen-M.

Prothese eines Jünglings, 1 Frau, 1 Bärtiger, 2 große Lekythen im Hintergrund, unter der Kline 1 Gans (?)

Cl. Bérard, *Le cadavre impossible*, *AnnStorAnt* 10, 1988, Abb. 27; Burns 1994, Nr. 26 Abb. 7 (group III); Oakley 2004, 79 Nr. 22. 83 Abb. 51-53.

W113* - Lekythos**Taf. XX**

Mannheim, Reiss-Mus. Cg 195
ohne Fundortangaben
fragmentiert, Oberfläche teilweise stark abgerieben,
H 35,8 cm
440-430 v.Chr./475-425 v.Chr., ARV² 851,274,
Sabouroff-M.
Prothesis eines Jünglings, Reste von 2 Frauen, 1
Bärtiger
CVA Mannheim (1) 44 Abb. 13* Taf. 34,1-2; Burns
1994, Nr. 4 (group I); Killet 1994, Kat. Rf. 1.II.186;
K. Brodersen (Hrsg.), *Liebesleiden in der Antike*.
Die „*Erotika Pathemata*“ des Parthenios (2000) 101
Abb. (Nr. 28); Kavvadias 2000, Nr. 284 Taf. 178;
Huber 2001, Nr. 186; Oakley 2004, 78 Nr. 3.

W114* - Lekythos**Taf. XX**

New York, MMA 07.286.40
aus Athen
Oberfläche z.T. abgerieben, H 31,7 cm
um 450 v.Chr., ARV² 846,190, Sabouroff-M.
Prothesis eines Jünglings, 2 Frauen, 1 gealterter?
Mann
Fairbanks 1914, class VI, 1, 16B Taf. 38* (rechts);
Kurtz 1975, Taf. 29,1; Robertson 1992, 202 Abb.
212; Burns 1994, Nr. 1 (group I); Kavvadias 2000,
Nr. 198 Taf. 135; Huber 2001, Nr. 185; Oakley
2004, 78 Nr. 1 Farbt. II A-B.

W115 - Lekythos

New York, MMA 23.160.37
wahrscheinlich in der Nachbarschaft von Athen
gefunden
Oberfläche großflächig abgeplatzt
2. H 5. Jh. v.Chr. (Richter)/450-400 v.Chr., ARV²
1242,3, M. des New Yorker Hypnos
Prothesis eines Bärtigen (?), Reste mindestens 1
Frau (mehr weder abgebildet noch beschrieben), 1
Jüngling
G. Richter, *Recent Classical Accessions*, *BMetrMus*
20, 1925, 49 Abb. 3; Burns 1994, Nr. 9 (group I);
Oakley 2004, 78 Nr. 15.

W116 - Lekythos

Paris, Louvre S 1667 (L 87)
aus Athen
H 25,1 cm
450-400 v.Chr., ARV² 1237,19, Quadrat-M.
Prothesis einer Frau (? - sehr wahrscheinlich wegen
Spiegel?), 2 Frauen
E. Pottier, *Études sur les lékythes blancs attiques à
representations funéraires* (1883) 13 Nr. 8. 148 Nr.
64. Taf. 1; Fairbanks 1914, class IX, 3, 11; Burns
1994, Nr. 15 (group II); Oakley 2004, 78 Nr. 11.

W117* - Lekythos**Taf. XXI**

Paris, Mus. Auguste Rodin TC 568
aus Athen
Oberfläche an vielen Stellen abgerieben, H 26,5 cm
450-400 v.Chr., ARV² 1385,6, Triglyphen-M.
Prothesis eines Jünglings, Reste von 2 Frauen, am
Kopfende Grabstele (in Säulenform?)
CVA Paris, Mus. Rodin Taf. 27,4*-5*; Burns 1994,
Nr. 28 (group III); Oakley 2004, 79 Nr. 23.

W118 - Lekythos

Piräus, Mus. OM 40
fragmentiert, rekonstruiert
ca. 440-430 v.Chr., M. des New Yorker Hypnos
Prothesis einer Frau, 3 Frauen, 1 Bärtiger
O. Tzachou-Alexandri, *Αθηναϊκή λευκή
λήκυθος από τον αρχαίο Ωρωπό, Φίλια έπη
εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν διά τα 60 έτη του
ανασκαφικού του έργου 3* (1989) Taf. 18-20a;
Oakley 2004, 78 Nr. 16. 80 Abb. 47.

W119 - Lekythos

Stockholm, NM Ant 413
ohne Fundortangaben
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche an vielen
Stellen zerstört, H 38,7 cm
450-400 v.Chr., Triglyphen-M.
Prothesis eines Jünglings nach li, 1 Frau
Burns 1994, Nr. 27 (group III). 34 Abb. 1. 35 Abb.
2-4; Oakley 2004, 79 Nr. 24.

W120 - Lekythos

Strasbourg, Slg. Amandry (chem. Slg. Northwick
Park)
ohne Fundortangaben
Oberfläche großflächig abgerieben, H 48,3 cm
ca. 420/400 v.Chr.
Prothesis eines Mannes (Alter?), 1 Frau
*Catalogue of Antiquities from the Northwick Park
Collection the Property of the late Captain E.G.
Spencer-Churchill, M.C., Aukt. Christie, Manson
and Woods LTD, London, 21.6.-23.6. 1965, 78 Nr.
343 Taf. 27; Burns 1994, Nr. 24 (group III); Oakley
2004, 79 Nr. 30.*

W121 - Lekythos

Toronto, Royal Ontario Mus. 919.5.53 (chem. Slg.
van Branteghem)
Athen, Pnyx
Oberfläche angegriffen, Farben teilweise
abgerieben, H 31,8 cm
um 420 v.Chr., ARV² 1234,26, Art des Vogel-M.
(Bird-P.)
Prothesis (Jüngling?), 2 Frauen
Benndorf Taf. 17,1; Fairbanks 1914, class IX, 1, 14;
D.M. Robinson - C.G. Harcum - J.H. Iliffe, *A
Catalog of the Vases in the Royal Ontario Museum
of Archeology Toronto* (1930) 186 Nr. 378 Taf. 65;
Burns 1994, Nr. 13 (group II); Oakley 2004, 78 Nr.
8.

W122 - Lekythos

Tübingen, Univ. S./10 1720 (chem. Slg. Arndt)
 ohne Fundortangaben
 Körperfrgt., H 4,9 cm, Br 4,5 cm
 um 425 v.Chr./450-400 v.Chr., ARV 815,32, ARV² 1237,20, Quadrat-M.
 Rest von der Prothese eines Jünglings, Reste von den Armen zweier Figuren (sehr wahrscheinlich Frauen)
 CVA Tübingen (5) Taf. 32,1; Watzinger 1924, E 65 Taf. 26 (verdruckt E 64); Zschiezschmann 1928, Nr. 126; Burns 1994, Nr. 31 (ohne Gruppe); Oakley 2004, 78 Nr. 12.

W123 - Lekythos

Wien, KHM IV 1969
 aus Eretria
 fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche großteils abgerieben, H 40,8/41,3 cm
 4. V. 5. Jh. v.Chr./450-400 v.Chr., ARV² 1382,133, Schilf-M. (Reed-P.)
 Prothese einer Frau, 3 Frauen
 G.M.A. Richter, Ancient Furniture. A History of Greek, Etruscan and Roman Furniture² (1926) Abb. 319; Alltag. Feste. Religion. Antikes Leben auf griechischen Vasen, Ausst. Wien u.a. 16.10. 1991-22.3. 1992 (1991) Kat. 37 90f. Abb.; A. Bernhard-Walcher u.a., Schätze des Österreichischen Kaiserhauses. Meisterwerke der Antikenslg. des

Kunsthistorischen Museums in Wien, Ausst. Mainz, Landesmus. 27.11. 1994-5.3. 1995 (1994) Nr. 115 Abb. 100; M.M. Grewenig (Hrsg.), Antike Welten. Meisterwerke griechischer Malerei aus dem Kunsthistorischen Museum Wien, Ausst. Speyer, Historisches Mus. der Pfalz 23.11. 1997-19.4. 1998 (1997) 40 Abb.; Burns 1994, Nr. 18 (group II); Huber 2001, Nr. 189; Oakley 2004, 79 Nr. 19.

W124 - Lekythos

Wien, KHM IV 3748
 aus Athen
 fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche teilweise angegriffen, H 48,5 cm (ohne Fuß, da ergänzt)
 um 425 v.Chr./450-400 v.Chr., ARV² 1372,16, Frauen-M.
 Prothese eines Jünglings (?), 3 Frauen
 Benndorf Taf. 33; Götter Heroen Menschen. Antikes Leben im Spiegel der Kunst, Ausst. Wien, KHM (1974) Kat. 110 Abb. 21; Kurtz 1975, Taf. 44,2; Robertson 1992, 252 Abb. 257; Burns 1994, 37 Abb. 5 (Zeichnung nach Benndorf). 41 Nr. 17 (group II); M.M. Grewenig (Hrsg.), Antike Welten. Meisterwerke griechischer Malerei aus dem Kunsthistorischen Museum Wien, Ausst. Speyer, Historisches Mus. der Pfalz 23.11. 1997-19.4. 1998 (1997) 30 Abb. (Detail linke Seite/Fußende der Kline); Martino 2000, Abb. 53; Huber 2001, Nr. 188; Oakley 2004, 78 Nr. 17.

Ekphora

- nicht auf der Keramik -

Klagereihen

- nicht auf der Keramik -

Besuch am Grab - Klage**W201 - Lekythos**

Athen, Agora-Mus. P 10369
 Athen, Agora, Grab F (Scheiterhaufen)
 fragmentiert, rekonstruiert, einige Fehlstellen, ebenso fehlen Henkel u. Fuß, H 30,4 cm
 3. V. 5. Jh. v.Chr., ARV 808,2, Thanatos-M.
li: nackter Jüngling
Mitte: einfache Stele mit geradem Abschluß
re: Frau
 T.L. Shear, The Campaign of 1936, Hesperia 6, 1937, 361 Abb. 22 (2. von li). 362 Abb. 23; C.G. Boulter, Graves in the Lenormant Street, Athens, Hesperia 32, 1963, Taf. 40 unten F 1. 43,F 1. 44.

re: Mann (ohne Kopf)
 Benndorf Taf. 17,2.

W203 - Lekythos

Athen, Kanellopoulos-Mus. 51
 Oberfläche angegriffen, z.T. abgerieben u. Zeichnung verloren, H 25,5 cm
 um 440 v.Chr., ARV² 848,231, Sabouroff-M.
li: Frau
Mitte: Stele
re: Jüngling
 Kavvadias 2000, Nr. 241 Taf. 157.

W202 - Lekythos

chem. Athen, Archäologische Gesell.
 Oberfläche teilweise abgerieben
 ca. 430/420 v.Chr.
li: Frau
Mitte: Stele

W204 - Lekythos

Athen, Kerameikos-Mus. 1138
 Athen, Kerameikos, Grab 545
 Oberfläche stark angegriffen, H 31,0 cm
 um 440 v.Chr.
li: Frau

Mitte: Stele
re: Frau
 Ker. VII 2, 140 Abb. 32 (545,1).

W205* - Lekythos **Taf. XXI**

Athen, Kerameikos-Mus. 3832
 Athen, Kerameikos, bei Grab hS 124, aber ohne
 Verbindung zu diesem
 kaum Farbreste, Umrißzeichnungen aber erhalten,
 H 17,0 cm
 um 440 v.Chr., Vogel-M.
li: Frau
Mitte: Tumulus, davor niedrige einfache Stele
re: -
 Athusaki 1970, 49ff. Taf. 21,1*-2. Beil. 1.

W206 - Lekythos

Athen, Kerameikos-Mus. 4153
 Athen, Kerameikos, Schuttfund
 Mündung, Hals u. Teil der Wandung fehlen,
 Oberfläche großflächig angegriffen, erh. H 12,2 cm
 um 420/410 v.Chr., Schilf-M.
li: -
Mitte: Stele
re: Frau
 Felten 1976, Kat. 59 Taf. 39,1.

W207 - Lekythos

chem. Athen, Kultusministerium
 um 440 v.Chr.
li: Jüngling
Mitte: Stele
re: Frau
 Benndorf Taf. 16,2.

W208* - Lekythos **Taf. XXI**

Athen, NM 1934
 aus Eretria
 Farben teilweise verblaßt
 um 440 v.Chr. (Pfuhl)/3. V. 5. Jh. v.Chr. (Kurtz),
 Sabouroff-M. (Pfuhl)/M. von Athen 1934 (eponym
 ARV² 1236,1)
li: Frau
Mitte: Stele mit geradem Abschluß
re: Frau
 Riezler 1914, Taf. 51; Pfuhl, MuZ, Taf. 212,547*;
 Athusaki 1970, 53 Nr. 11 = insgesamt Nr. 14;
 Kurtz 1975, Taf. 40,4; Huber 2001, Nr. 198.

W209 - Lekythos

Athen, NM 1955
 aus Eretria
 Oberfläche teilweise angegriffen, H 40,0 cm
 ca. 430-420/um 420-410 v.Chr., Frauen-M.
li: Frau
Mitte: Akanthusstete, davor Frau
re: Frau
 CVA Athen, NM (1) III J d Taf. 11,5. 12,4-6; CC
 1671; Fairbanks 1914, 99 class XI, 3, 9; Riezler
 1914, Taf. 71,2; S. Papaspiridi, Guide du Musée
 National. Marbres, Bronzes et Vases (1927?) 334

Abb. 70; Pfuhl, MuZ, Taf. 213,550; Huber 2001,
 Nr. 212; Oakley 2004, 170 Abb. 127-129.

W210 - Lekythos

Athen, NM 1956
 aus Eretria
 Oberfläche teilweise abgerieben, H 39,0 cm
 ca. 425 v.Chr./3. - letztes V. 5. Jh. v.Chr., ARV
 818,3 o. 1372,3, Frauen-M.
li: Frau
Mitte: Akanthusstete, davor 1 sitz. Frau
re: Frau
 CVA Athen NM (1) III J d, Taf. 11,4. 12,1-3; CC
 535 Nr. 1672; Riezler 1914, Taf. 72; P. Arias - M.
 Hirmer - B.B. Shefton, A History of Greek Vase
 Painting (1962) 369 Nr. 201 u. Abb.; Kurtz 1975,
 Taf. 44,1; Karousou 1981, vorderer Innendeckel
 (Zeichnung); Koch-Brinkmann 1999, Abb. VIII.
 61. 62.

W211 - Lekythos

Athen, NM 1986
 fragmentiert, rekonstruiert
 um 440/430 v.Chr., ARV² 755,32, Tymbos-M.
li: -
Mitte: Tymbos mit Stele
re: Frau
 L. G.-Kahil, Loutrophore à fond blanc au Musée
 du Louvre, in: M. Rohde-Liegle - H.A. Cahn -
 H.Chr. Ackermann (Hrsg.), Gestalt und
 Geschichte, FS K. Schefold (1967) Taf. 54,1; Huber
 2001, Nr. 194.

W212 - Lekythos

Athen, NM 1993
 aus Eretria
 fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche stark
 angegriffen, H 32,5 cm
 um 440 v.Chr., ARV² 1228,8, Thanatos-M.
li: Jüngling
Mitte: rechteckige Stele
re: Bärtiger
 Fairbanks 1907, 270f. class VI, 1, 15. 270 Abb. 53a.
 b; Felten 1971, 92 Abb. 2. 3; Wehgartner 1985, 21
 Abb. 15. 16.

W213* - Lekythos **Taf. XXI**

Athen, NM 1995
 aus Eretria
 Oberfläche teilweise abgerieben, H 29,0 cm
 3. V. 5. Jh. v.Chr.
li: wohl eine Frau (nach der Beschreibung von
 Kurtz zu urteilen, weil sie einen Korb hält)
Mitte: Stele
re: Frau
 Kurtz 1975, Taf. 38,4*; Huber 2001, Nr. 193.

W214 - Lekythos

Athen, NM 12138b
in Eretria gefunden (?)
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche großflächig
abgerieben, H 29,0 cm
li: Frau
Mitte: Grabstele mit geraden Abschluß
re: Frau
CVA Athen, NM (1) III J d Taf. 8,3-4.

W215 - Lekythos

Athen, NM 16461
aus Koropi
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche angegriffen
u. teilweise abgerieben, H (modern) 37,0 cm
kurz vor 420 v.Chr., Triglyphen-M.
li: Bärtiger
Mitte: Akanthus-Palmetten-Stele
re: Frau
Chr.P. Kardara, Four White Lekythoi in the
National Museum of Athens, BSA 55, 1960, 156
Abb. 4 Taf. 41b.

W216 - Lekythos

Athen, NM 17521
ohne Fundortangaben
Oberfläche stark angegriffen u. großflächig
abgerieben, H 32,5 cm
um 440 v.Chr.
li: Frau
Mitte: Palmettenstele, auf den Stufen ein Säugling
re: Frau
CVA Athen (2) III J d Taf. 24,2.

W217* - Lekythos**Taf. XXII**

Athen, NM 19355
aus Anavyssos, Attika
teilweise fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche
teilweise abgerieben
435-430 v.Chr., ARV² 1022,139bis o. 1236,1,
Phiale-M.
li: Frau
Mitte: Grabhügel mit Lutrophore
re: Frau
E. Vanderpool, News Letter from Greece, AJA 65,
1961, 300 Taf. 98,3 (Detail links); Athusaki 1970, 53
Nr. 10 = insgesamt Nr. 13; Oakley 1990, 89 139bis
Taf. 111*; McNiven 2000, 244 Abb. 9.10; Oakley
2004, 163 Abb. 123.

W218 - Lekythos

Athen, NM A 15039
Athen, Akademie-Station, Scheiterhaufen 2
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche teilweise
abgerieben, H 33,0 cm
440-430 v.Chr., ARV² 1229,20, M. von München
2335
li: Jüngling
Mitte: Giebelstele
re: Frau

Parlama/Stampolidis 2000, 251f. Nr. 232. 252 Abb.
(rechts). 253 Abb. (links).

W219 - Lekythos

Athen, NM A 15040
Athen, Akademie-Station, Scheiterhaufen 2
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche angegriffen,
H 27,5 cm
440-425 v.Chr.
li: Jüngling
Mitte: Palmettenstele
re: Frau
Parlama/Stampolidis 2000, 254 Nr. 234 Abb.

W220 - Lekythos

Athen, NM A 15373
Athen, Amerikis-Station, Grab 155
Oberfläche abgerieben, H 25,3 cm
ca. 420 v.Chr., Stil des Frauen-M., Gruppe von
Berlin 2459
li: Jüngling
Mitte: Akanthusstele
re: Frau
Parlama/Stampolidis 2000, 234 Nr. 213 Abb.

W221 - Lekythos

Athen, Privat
ohne Fundortangaben
Oberfläche stellenweise abgeplatzt, H 17,3 cm
li: Frau
Mitte: Tumulus
re: Frau
Fairbanks 1907, 96 Nr. 59 Abb. 31 (class III group
A).

W222 - Lekythos

Athen, Privat
li: Frau
Mitte: Palmettenstele
re: Frau
Benndorf Taf. 14.

W223 - Lekythos

Athen, Privat
li: Frau
Mitte: Tymbos, davor Grabstele
re: -
Benndorf Taf. 24,1.

W224 - Lekythos

Athen, Privat
um 440/430 v.Chr., ARV² 755,33
li: -
Mitte: Stele, dahinter Tymbos
re: Frau
Benndorf Taf. 24,3; Athusaki 1970, Taf. 21,3 (nach
Benndorf Taf. 24,3).

W225 - Lekythos

ehem. Athen, Privat
fragmentiert, rekonstruiert, einzelne Fehlstellen
um 420 v.Chr., Tymbos-M.
li: -
Mitte: große flächige Stele mit spitz zulaufendem
oberen Ende, Frau
re: -
Athusaki 1970, Taf. 19,4.

W226 - Lekythos

chem. Athen, Kunsthandel
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche an vielen
Stellen abgerieben
um 440/430 v.Chr., ARV² 845,172, Sabouloff-M.
li: Frau
Mitte: Stele mit geradem Abschluß
re: Jüngling
Athusaki 1970, 53 Nr. 2 = insgesamt Nr. 2 Taf.
22,1-2; Killet 1994, Kat. Rf. 1.II.113; Kavvadias
2000, Nr. 179 Taf. 121.

W227* - Lekythos**Taf. XXI**

Athen, Verbleib unbekannt
ohne Fundortangaben
fragmentiert, rekonstruiert
um 435 v.Chr., Thanatos-M.
li: Frau
Mitte: Grabstele mit geradem Abschluß
re: kleinere weibliche Figur mit Hydria
Riezler 1914, Taf. 55; Pfuhl, MuZ, Taf. 211,546*.

W228 - Lekythos

Athen, Verbleib unbekannt
Athen, Syntagma-Platz, Grab LIV
Oberfläche angegriffen, teilweise abgerieben
um 420/410 v.Chr.
li: Jüngling (?)
Mitte: Stele
re: Frau (?)
S. Charitonidis, Ἐνασκαφή κλασσικῶν τάφων
παρὰ τὴν πλατεῖαν Συντάγματος, AEpheM
1958, Taf. 13 rechts. 14 rechts.

W229* - Lekythos**Taf. XXI**

Baltimore, Walters Art Gallery 48.2012
ohne Fundortangaben
Oberfläche teilweise abgerieben, H ca. 29,0 cm
ca. 440-430 v.Chr., ARV² 1229,20, Thanatos-M.
li: Frau
Mitte: Stele
re: Jüngling
CVA Baltimore, Walters Art Gallery (1) Taf. 57,1*-
3.

W230 - Lekythos

Basel, Antikenmus. BS 58.170
ohne Fundortangaben
Oberfläche großflächig abgerieben, H 32,0 cm

um 440 v.Chr., ARV² 1230,32, Thanatos-M.

li: Frau**Mitte:** Grabstele mit geradem Abschluß**re:** Frau

CVA Basel (3) III J Taf. 47,7-8. 50,3-4; Felten 1971,
Taf. 2,2.

W231 - Lekythos

ehem. Basel, Kunsthandel
ohne Fundortangaben
Oberfläche angegriffen, H 19,5 cm
um 440 v.Chr., Tymbos-M.

li: -**Mitte:** 2 verschieden hohe Tumuli**re:** Jüngling

Werke antiker Kleinkunst, Kat. 2, H.A.C., Kunst
der Antike, Basel, 27 Abb. 48.

W232 - Lekythos

Berlin, Antikenslg. 1983.1

aus Eretria

fragmentiert, rekonstruiert, Scherben
unterschiedlich stark verbrannt, Oberfläche
angegriffen, H 46,0 cm
um 450-445 v.Chr., Achilleus-M.

li: Greis**Mitte:** Palmettenstele**re:** Bärtiger

CVA Berlin (8) Taf. 11-14; Wehgartner 1985;
Oakley 1997, 150 Nr. 273 Taf. 141; Huber 2001,
Nr. 206; Oakley 2004, 160f. Abb. 120-121.

W233 - Lekythos

Berlin, Antikenslg. F 2445

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche stark
angegriffen u. großflächig abgerieben, H 26,0 cm
um 440 v.Chr.

li: Mann**Mitte:** Giebelstele**re:** Jüngling

Furtwängler 1885, 680; Koch-Brinkmann 1999,
Abb. 41 (andere Inv., nur linke Seite, spricht S. 25
von einer Frau als 2. Figur).

W234 - Lekythos

Berlin, Antikenslg. F 2466

aus Athen

Oberfläche großflächig beschädigt, H 18,5 cm
um 420 v.Chr., Umkreis Frauen-M.

li: Frau**Mitte:** großflächige Stele mit Kapitell**re:** -

CVA Berlin (8) Taf. 30,5-7; Fairbanks 1914, 153
class XIII, 53.

W235 - Lekythos

Berlin, Antikenslg. F 2680

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche angegriffen, H 53,5 cm
 letztes V. 5. Jh. v.Chr., ARV² 1385,1, Triglyphen - M.

li: Jüngling

Mitte: Akanthus-Palmettenstele, davor stehende Frau

re: Charon im Boot

Furtwängler 1885, 765; Koch-Brinkmann 1999, Abb. 115-117 Beil. 18; Oakley 2004, 123 Abb. 85.

W236 - Lekythos

Berlin, Antikenslg. V.I. 3369

angeblich aus Vari, Attika

Oberfläche großflächig abgerieben, H 31,1 cm
 430/420 v.Chr., ARV 2 1373,2, Art des Frauen-M.

li: Frau

Mitte: Palmetten-Akanthus-Stele

re: Frau

CVA Berlin (8) Taf. 26,4-5. 26,7-9. 31,3; Fairbanks 1914, 131 class XII, 16 Taf. 20,2; Riezler 1914, Taf. 69; Huber 2001, Nr. 197.

W237 - Lekythos

Berlin, Antikenslg.

Oberfläche teilweise angegriffen, H 38,4 cm
 um 440 v.Chr., Quadrat-M.

li: Frau

Mitte: Akanthusstele, davor Jüngling

re: Jüngling

V.H. Poulsen, Weißgrundige Lekythen der Ny Carlsberg Glyptotek, From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptotek 1, 1931, 181 Abb. 17.

W238 - Lekythos

Bonn, Akademisches Kunstmus. 68

aus Attika

stark fragmentiert, rekonstruiert, einige Fehlstellen, einige Scherben grau verbrannt, H 30,0 cm
 um 420 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Stele mit geradem Abschluß

re: Jüngling

CVA Bonn (1) Taf. 45,1-2. 45,4. 46,1; Riezler 1914, Taf. 54. 55.

W239 - Lekythos

Boston, MFA 86.156

aus Athen

Oberfläche stark abgerieben, viele Fehlstellen, H 31,5 cm
 um 440 v.Chr.

li: Frau, Eidolon

Mitte: Palmettenstele

re: Jüngling

Fairbanks 1914, 44 class X, 1, 3 Taf. 8,2; Athusaki 1970, 53 Nr. 1 = insgesamt Nr. 4.

W240 - Lekythos

Boston, MFA 93.64

ohne Fundortangaben

Oberfläche teilweise abgerieben, H 26,5 cm
 um 440 v.Chr.

li: Jüngling

Mitte: Palmettenstele

re: Frau

Fairbanks 1914, 44 class X, 1, 2 Taf. 8,1; Athusaki 1970, 53 Nr. 4 = insgesamt Nr. 7.

W241 - Lekythos

Cambridge, Ricketts & Shannon Coll.

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, einige Teile des Bildes fehlen, Oberfläche stark angegriffen, H 38,5 cm
 440-425 v.Chr.

li: Bärtiger

Mitte: rechteckige Stele

re: Frau

CVA Cambridge (2) Ricketts & Shannon Taf. 15,1a-b.

W242 - Lekythos

Cambridge, Univ. 37.33

ohne Fundortangaben

Oberfläche teilweise abgerieben u. abgeplatzt, H 27,5 cm
 v.Chr. 430 v.Chr., Art des Vogel-M.

li: Frau

Mitte: Stele mit eiförmiger Bekrönung

re: Frau

CVA Cambridge (2) Taf. 14,3a-b; Athusaki 1970, 53 Nr. 12 = insgesamt Nr. 15; Oakley 2004, 200 Abb. 162.

W243 - Lekythos

Dresden, Staatl. Kunstslgen., Skulpturenslg. ZV 2038

teilweise fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche angegriffen u. teilweise abgerieben
 um 440/430 v.Chr.

li: Jüngling

Mitte: Stele

re: Frau

Müller 1925, 118 Abb. 16; Beazley-Archiv 217624.

W244 - Lekythos

Edinburgh, NM of Scotland 1938.506

gekauft in Athen

Mündung, Schulter u. Fuß ergänzt, H 20,7 cm
 Mitte 5. Jh. v.Chr.

li: Frau ?

Mitte: Stele mit spitzem Abschluß u. pinienzapfenförmigen Aufsatz

re: Frau ?

CVA Edinburgh (1) Taf. 29,7-8.

W245 - Lekythos

ehem. Freiburg, Kunsthandel
ohne Fundortangaben
Oberfläche angegriffen, H 40,0 cm
um 420 v.Chr., Gruppe R

li: Frau

Mitte: Akanthusstele, davor Frau

re: -

Kunst der Antike, Galerie Günter Puhze, Kat. 14
(o. J.) 18 Nr. 135 (sitzender Jüngling); Christie's
Fine Antiquities, London, Aukt. 11.12. 1996, 73 Nr.
138.

W246 - Lekythos

Gotha, Schloßmus. Ahv. 57
gekauft in Athen
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche teilweise
abgerieben
um 430/420 v.Chr., ARV² 1242,4, M. des New
Yorker Hypnos

li: Bärtiger

Mitte: Palmettenstele

re: Frau mit Kleinkind

CVA Gotha (2) Taf. 72,1-2; Rühfel 1984, 122.

W247 - Lekythos

Harrow, School 1864.64
erh. H 23,3 cm
um 420/410 v.Chr.

li: Jüngling (?)

Mitte: Stele

re: Frau (?)

CVA Harrow, Taf. 29,5-7.

W248 - Lekythos

Heidelberg, Univ. L 42
ca. 430-420 v.Chr., Art des Frauen-M.

li: Frau

Mitte: Stele

re: Frau

Oakley 2004, 54 Abb. 29. 30.

W249 - Lekythos

Karlsruhe, Badisches Landesmus. B 1510
aus Athen
Oberfläche teilweise beschädigt u. abgerieben, H
27,4 cm
um 440 v.Chr.

li: Jüngling

Mitte: Stele mit kapitellartigem Oberteil

re: Frau, Eidolon

CVA Karlsruhe (1) Taf. 30,4; Fairbanks 1914, 34f.
class IX, 3, 3.

W250 - Lekythos

Köln, Univ. AI 6
gekauft in Paris
Oberfläche abgerieben, H 29,5 cm
430/420 v.Chr., M. des New Yorker Hypnos

li: Frau

Mitte: Palmettenstele

re: wohl Reste einer Figur

K. Berger, Die griechischen und italischen Antiken
des Archäologischen Instituts der Universität zu
Köln, KölnJbVFrühGesch 26, 1993, 257ff. 258
Abb. 46 a-b.

W251 - Lekythos

Kopenhagen, NM ABc 1029
aus Griechenland
Oberfläche teilweise abgerieben, H 18,8 cm
um 440/430 v.Chr.

li: -

Mitte: Stele mit Giebelende

re: Frau

CVA Kopenhagen, NM (4) Taf. 170,5.

W252 - Lekythos

Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 2241
ohne Fundortangaben
Oberfläche angegriffen, H 15,5 cm
20er J. 5. Jh. v.Chr.

li: -

Mitte: Tumulus, davor spitze Stele

re: Jüngling

V.H. Poulsen, Weißgrundige Lekythen der Ny
Carlsberg Glyptotek, From the Collections of the
Ny Carlsberg Glyptotek 1, 1931, 163 Abb. 2; Huber
2001, Nr. 207.

W253 - Lekythos

Leipzig, Antikenmus. T 3379
Oberfläche angegriffen, teilweise abgerieben u.
abgeplatzt
um 420/410 v.Chr., Schilf-M.

li: Jüngling

Mitte: Stele, dahinter breiterer Block (Stele ?)

re: Frau

E. Paul, Antike Keramik. Entdeckung und
Erforschung bemalter Tongefäße in Griechenland
und Italien (1982) 68 Abb. 33. 34.

W254 - Lekythos

London, BM 01.7-10.3
ohne Fundortangaben
Oberfläche stark angegriffen, teilweise abgerieben
bzw. abgeplatzt, H 45,5 cm
um 440 v.Chr.

li: 2 Frauen

Mitte: Palmettenstele, davor sitzende Frau

re: Frau

Fairbanks 1914, class XI, 3, 2, 94f. Taf. 15,2.

W255* - Lekythos

London, BM D 70
Oberfläche angegriffen
um 430/420 v.Chr.
li: Frau

Taf. XXII

Mitte: Akanthusstele, davor Frau

re: Frau

Benndorf Taf. 25* (Zeichnung); Murray/Smith 1896, 20 mit Taf. 10; Riezler 1914, 20 Abb. 12; A. von Salis, Die Kunst der Griechen⁴ (1953) Abb. 15.

W256 - Lekythos

ehem. London, Kunsthandel

ohne Fundortangaben

Oberfläche angegriffen u. teilweise abgerieben, H 25,4 cm

ca. 420/400 v.Chr., ARV² 1387,46, Triglyphen-M.

li: Frau

Mitte: Akanthusstele

re: Frau

Catalogue of Antiquities from the Northwick Park Collection. The Property of the late Captain E.G. Spencer-Churchill, Christie, Manson and Woods LTD, 21.-23.6. 1965, Taf. 25,333.

W257 - Lekythos

Madrid, Archäologisches NM 11193

gekauft in Griechenland

fragmentiert, rekonstruiert, H 54,0 cm

um 420/410 v.Chr.

li: Jüngling

Mitte: Akanthusstele, davor Frau

re: Frau

G. Leroux, Vases Grecs et Italo-Grecs du Musée Archeologique de Madrid (1912) 165 Nr. 318 Taf. 35; Olmos Romera 1980, 117-120 Nr. 30.

W258 - Lekythos

Madrid, Archäologisches NM 19498

Oberfläche stark angegriffen, H 31,0 cm

um 420/410 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Akanthusstele

re: Frau

Olmos Romera 1980, 114-116 Nr. 29.

W259 - Lekythos

Madrid, Archäologisches NM 19499

Oberfläche stark angegriffen, H 24,0 cm

um 420/410 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Stele

re: Jüngling

Olmos Romera 1980, 99-110 Nr. 24.

W260 - Lekythos

Madrid, Archäologisches NM 19500

Oberfläche stellenweise stark abgerieben, H 54,0 cm

um 430 v.Chr.

li: Jüngling

Mitte: Grabmal (?), Baum (?)

re: Frau

Olmos Romera 1980, 91-94 Nr. 22.

W261 - Lekythos

München, Staatl. Antikenslg. 2170

aus Athen

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche z.T. abgesprungen, wohl sekundär gebrannt, H 33,0 cm Ende 5. Jh. v.Chr.

li: Frau

Mitte: Palmettenstele, auf zweiter von 3 Stufen Kind (Knabe?)

re: Frau

Fairbanks 1907, 278f. class VI, 1, 25 Taf. 14,2 (linke Bildseite); Riezler 1914, Taf. 33; Pedrina 2001, 325 Abb. 90.

W262 - Lekythos

München, Staatl. Antikenslg. 2778 (6985)

aus Griechenland

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche z.T. abgerieben, sekundär gebrannt, H 26,0 cm um 440/430 v.Chr.

li: Jüngling

Mitte: Akanthusstele

re: Frau

Riezler 1914, Taf. 70; Huber 2001, Nr. 203; Pedrina 2001, 314 Abb. 80.

W263 - Lekythos

München, Staatl. Antikenslg. 2788

aus Griechenland

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche z.T. abgerieben, H 40,5 cm um 440/430 v.Chr.

li: Jüngling

Mitte: Palmettenstele

re: Frau

Riezler 1914, Taf. 59.

W264 - Lekythos

München, Staatl. Antikenslg. Schoen 76

ohne Fundortangaben

Oberfläche etwas angegriffen, H 26,5 cm

ca. 440 v.Chr., ARV² 845,171, Sabouroff-M.

li: Frau

Mitte: Stele

re: Jüngling

E. Buschor, Grab eines attischen Mädchens² (1941) 30f. Abb. 26. 27; Lullies 1955, 34 Nr. 76 Taf. 34. 35; Athusaki 1970, 52 Nr. 1 = insgesamt Nr. 1; Killet 1994, Kat. Rf. 1.II.112; Huber 2001, Nr. 200; Oakley 2004, 152 Abb. 116-117; Kavvadias 2000, Nr. 178 Taf. 120.

W265 - Lekythos

New Haven, Univ.

ohne Fundortangaben

H 8,0 cm

Ende 5. Jh. v.Chr.

li: Frau o. Jüngling ?

Mitte: Palmettenstele

re: Frau

P.V.C. Baur, Catalogue of the Rebecca Darlington Stoddard Collection of Greek and Italian Vases in Yale University (1922) 100f. Nr. 149 Taf. 10.

W266 - Lekythos

New York, MMA 06.1021.133

ohne Fundortangaben

H 29,3 cm

450-400 v.Chr., ARV² 1239,42, Quadrat-M.

li: Frau

Mitte: Stele mit spitzer Bekrönung

re: Jüngling

Fairbanks 1914, 73 class X, 3, 5 Taf. 11,2; Athusaki 1970, 53 Nr. 3 = insgesamt Nr. 3.

W267 - Lekythos

New York, MMA 22.139.10

ohne Fundortangaben

Oberfläche angegriffen, H 30,25 cm

450-400/3. V. 5. Jh. v.Chr., Kreis des Vogel-M (Kurtz)/M. von Athen 1934 (Athusaki)

li: Frau

Mitte: Stele mit geradem Abschluß

re: Frau

G.M.A. Richter, Three Athenian White Lekythoi, *BMetrMus* 18, 1923, 193 Abb. 2; Kurtz 1975, Taf. 41,2a-b; Athusaki 1970, 53 Nr. 7 = insgesamt Nr. 10; Huber 2001, Nr. 199.

W268 - Lekythos

Northampton, Massachusetts, Smith College Mus. of Art 23.5-1

um 440 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Stele

re: Jüngling

D.M. Buitron, Attic Vase Painting in New England Collections, *Ausst. Cambridge, Fogg Art Mus.* 1.3.-5.4. 1972 (1972) 139 Abb. unten zu Nr. 76.

W269 - Lekythos

Oxford, Ashmolean Mus. 1966.925

fragmentiert, rekonstruiert, z.T. in Gips ergänzt, H29,1 cm

ca. 430 v.Chr., ARV² 1168,138, M. von München 2335

li: Frau

Mitte: Stele

re: Frau

Catling 1967, Nr. 371 Taf. 53.

W270 - Lekythos

Paris, Louvre CA 1329

Oberfläche angegriffen, H 33,0 cm

um 425 v.Chr., ARV² 1372,20, Frauen-M.

li: Frau

Mitte: Palmettenstete

re: Frau

Fairbanks 1914, class X, 1, 1 Taf. 7,2.

W271 - Lekythos

Paris, Louvre MNB 615

ohne Fundortangaben

Farben teilweise verblaßt

um 440/430 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Tumulus

re: Frau

E. Pottier, *Études sur les lékythes blancs attiques à représentations funéraires* (1883) 150 Nr. 73; Fairbanks 1914, Taf. 22,1.

W272 - Lekythos

Prag, Univ. 80.15 (I 290)

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche beschädigt, H 54,5 cm

420-410 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Stele mit Akroter u. Akanthusblätter, davor 1 sitz. Frau

re: Mann

CVA Prag (1) 60 Abb. 20 (Zeichnung) Taf. 48.

W273 - Lekythos

San Antonio, Mus. of Art 86.134.170

ohne Fundortangaben

Oberfläche abgerieben, H 29,9 cm

ca. 430-420 v.Chr., Frauen-M.

li: Jüngling

Mitte: Palmettenstete, davon Tumulus

re: Frau

H.A. Shapiro - C.A. Picón - G.D. Scott, III (Hrsg.), *Greek Vases in the San Antonio Mus. of Art (Texas)* (1995) 196f. Nr. 99 Abb.

W274 - Lekythos

Schweiz, Privat

ca. 440 v.Chr., Bosanquet-M.

li: Frau

Mitte: Tymbos, darauf Lut. mit einer klagenden Figur

re: Jüngling

Oakley 2004, 207 Abb. 168.

W275* - Lekythos

Taf. XXII

St. Petersburg, Ermitage B 2022

gekauft in Paris

H 41,5 cm

um 440/430 v.Chr., Thanatos-M.

li: Frau

Mitte: Stele mit Giebelbekrönung

re: Jüngling

K.S. Gorbunova, *Белые лекифы в собрании Эрмитажа*, in: *dies.* (Hrsg.), *Памятники античного прикладного искусства* (1973) 31 Abb. 21 li* u. re.

W276 - Lekythos

Stockholm, NM G 2108
 ohne Fundortangaben
 Oberfläche teilweise abgerieben
 um 430 v.Chr., ARV² 1230,39, Thanatos-M. (spät)

li: Frau

Mitte: Stele mit geradem Abschluß

re: Frau

Felten 1971, 94 Abb. 3. 4.

W277 - Lekythos

chem. Stuttgart, Kunsthandel
 ohne Fundortangaben
 Oberfläche großflächig angegriffen, H 26,0 cm
 um 420 v.Chr., ARV 818f., Frauen-M.

li: Gabhügel

Mitte: Palmettenstele

Besuch am Grab - Trauer**W301 - Lekythos**

Adolphseck, Schloß Fasanerie 44
 ohne Fundortangaben
 fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche teilweise
 abgerieben, H 32,5 cm
 um 420 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Palmettenstele

re: Frau

CVA Adolphseck, Schloß Fasanerie (1) Taf. 33,1-3.
 35.1; F. Brommer, Antike Kleinkunst im Schloß
 Fasanerie, Adolphseck (1955) Nr. 16.

W302 - Lekythos

Athen, 3. Ephorie
 fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche angegriffen,
 H 39,0 cm
 um 440 v.Chr., Sabouroff-M.

li: Frau

Mitte: Stele

re: Jüngling

Kavvadias 2000, Nr. 303 Taf. 190.

W303 - Lekythos

Athen, Akropolis-Mus. 6473
 Athen, Akropolis
 fragmentiert, rekonstruiert, teilweise ergänzt, H
 20,4 cm
 450-445 v.Chr., Achilleus-M.

li: Greis

Mitte: Stele

re: Jüngling

M.S. Brouskari, The Acropolis Museum. A
 Descriptive Catalogue (1974) Abb. 221. 222;
 Wehgartner 1985, Abb. 23. 24; Oakley 1997, 150
 Nr. 272 Taf. 140,C-D.

re: Frau

Kunstwerke der Antike, Aukt. VI, 22.10. 1958,
 H.H. Kricheldorf, Stuttgart Taf. 17,44.

W278 - Lekythos

Toronto, Royal Ontario Mus. of Archeology C 358
 ohne Fundortangaben
 Oberfläche großflächig abgerieben u. an vielen
 Stellen abgeplatzt, teilweise übermalt, H 35,6 cm
 Ende 5. Jh. v.Chr.

li: Jüngling

Mitte: Stele

re: Frau

D.M. Robinson - C.G. Harcum - J.H. Iliffe, A
 Catalogue of the Greek Vases in the Royal Ontario
 Museum of Archaeology Toronto (1930) 187 Nr.
 381 Taf. 66.

W304 - Lekythos

Athen, Slg. Dinopoulos 5
 aus Athen
 Oberfläche teilweise abgerieben, H 31,4 cm
 445-440 v.Chr., Achilleus-M.

li: Jüngling

Mitte: Stele

re: Bärtiger (Greis?)

Oakley 1997, 150 Nr. 269 Taf. 139,A-B.

W305* - Lekythos

Taf. XXIII

Athen, Kanellopoulos-Mus. 725
 ohne Fundortangaben
 Oberfläche teilweise abgerieben, H 31,6 cm
 445-440 v.Chr., Achilleus-M.

li: Jüngling (Knabe?)

Mitte: einfache Stele

re: Greis

Oakley 1997, 150 Nr. 270 Taf. 139,C-D*.

W306 - Lekythos

Athen, Kerameikos-Mus.
 Athen, Kerameikos, Grab hS 173
 fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche stark
 abgerieben u. beschädigt, H 34,4 cm
 um 440/430 v.Chr.

li: Bärtiger

Mitte: Palmettenstele

re: Jüngling

B. Schlörb-Vierneisel, Eridanos-Nekropole. I.
 Gräber und Opferstellen hS1-204, AM 81, 1966, 40
 Nr. 81,1 Beil. 30,2. 33,1-2.

W307 - Lekythos

Athen, NM 1835
 kurz nach 435 v.Chr., Hermes-M.

li: Frau

Mitte: Palmettenstele

re: Jüngling

E. Buschor, Attische Lekythen der Parthenonzeit, MüJb NF 2, 1925, 188-190. 197 Abb. 9.

W308* - Lekythos

Taf. XXIII

Athen, NM 1958

aus Eretria

Oberfläche angegriffen, H 37,0 cm

ca. 460-450 v.Chr., Inschriften-M.

li: Frau

Mitte: Giebelstele

re: Frau

CVA Athen (1) III J b Taf. 6,3-5*; Fairbanks 1907, 203 class V, 20 Abb. 45; Kurtz 1975, Taf. 19,3; Kurtz 1984, 323 Abb. 7; Thanatos 131, Abb. 36b; Baldassare 1988, Abb. 15,2; Huber 2001, Nr. 196; Oakley 2004, 149 Abb. 111.

W309 - Lekythos

Athen, NM 2011

um 420/410 v.Chr., ARV² 1381,112, Schilf-M.

Mitte: Stele

re: Frau

CVA Athen (1) Taf. 14,5-6.

W310 - Lekythos

Athen, NM 2013

um 420/410 v.Chr., Gruppe R

Mitte: Stele

re: Frau

S. Papaspiridi, ADelt 1923, 124 Abb. 4b.

W311 - Lekythos

Athen, NM 12792

ohne Fundortangaben

Oberfläche stellenweise abgerieben, H ca. 35 cm

um 440 v.Chr., Thanatos-M.

li: Frau

Mitte: rechteckige Stele

re: Frau

Pfuhl, MuZ, Taf. 208,541 (Abrollung); Karousou 1981, 86 Abb. 84a-b; Robertson 1992, 205 Abb. 215.

W312 - Lekythos

Athen, A 15531

Athen, U-Bahn-Station Agios Joannis, Grab 11

Oberfläche stark abgerieben u. vielfach abgeplatzt, H 20,0 cm

ca. 460 v.Chr., Werkstatt des Tymbos-M.

li: sitzender Bärtiger

Mitte: rechteckige Stele

re: -

Parlama/Stampolidis 2000, 131 Nr. 118 Abb.

W313 - Lekythos

Athen, A 15533

Athen, Schacht Kreuzung Panepistimiou 11 - Amerikis-Str. 5

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche angegriffen u. teilweise abgerieben, H 35,0 cm

ca. 420 v.Chr., Schilf-M.

li: Frau

Mitte: Akanthusstele, dahinter ein breites o. 2 Grabmonumente (Altar?, Sarkophag?), davor sitzende Frau

re: Jüngling

Parlama/Stampolidis 2000, 238f. Nr. 220 Abb.

W314 - Lekythos

Athen, NM

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche angegriffen u. teilweise abgerieben

um 420/410 v.Chr.

li: Fig.

Mitte: Stele, davor sitzende Frau

re: Fig.

G. Hafner, Geschichte der griechischen Kunst (1961) 264 Abb. 271; F. Teichmann, Der Mensch und sein Tempel. Griechenland³ (2003) Abb. 161.

W315 - Lekythos

Athen, Privat

ohne Fundortangaben

H 54,0 cm

um 420/410 v.Chr., Triglyphen-M.

li: Frau

Mitte: Akanthusstele, davor sitzende Frau

re: Frau

Benndorf Taf. 15.

W316 - Lekythos

Athen, Verbleib unbekannt

Athen, Syntagma-Platz, aus Scheiterhaufen XVIII

wenige Frgte.

um 420/410 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Stele, Figur (?)

re: nicht erh.

S. Charitonidis, Ἐνασκαφή κλασσικῶν τάφων παρὰ τὴν πλατεῖαν Συντάγματος, ΔΕphem 1958, 109 Nr. 97,1 Abb. 183.

W317 - Lekythos

Athen, Verbleib unbekannt

Athen, Syntagma-Platz, Grab XX

Frgt., Oberfläche angegriffen

um 420/410 v.Chr.

li: Frau, dahinter Figur (?)

Mitte: nicht erh.

re: nicht erh.

S. Charitonidis, Ἐνασκαφή κλασσικῶν τάφων παρὰ τὴν πλατεῖαν Συντάγματος, ΔΕphem 1958, 110 Nr. 99,1 Taf. 5,1 links.

W318 - Lekythos

Berlin, Antikenslg. 2451

aus Athen

Oberfläche angegriffen, H 46,8 cm
um 440/430 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Palmettenstele, davor sitzende Frau

re: Jüngling

Benndorf Taf. 26; Fairbanks 1914, 123 class XII, 1
Taf. 21,2; Koch-Brinkmann 1999, Abb. 57 (Detail
der Frau).

W319* - Lekythos **Taf. XXIII**

Berlin, Antikenslg. F 2459

aus Athen

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche angegriffen
u. teilweise abgerieben, H 30,5 cm

um 420 v.Chr., ARV 820,2 (oben), ARV² 1374,3,
Gruppe von Berlin 2459

li: Jüngling

Mitte: Palmettenstele, davor sitzender Jüngling

re: Jüngling

CVA Berlin (8) Taf. 29. 29,5*; Fairbanks 1914, 63
class X, 2, 18 Taf. 10,2; Riezler 1914, Taf. 65.

W320* - Lekythos **Taf. XXIII**

Berlin, Antikenslg. F 2678

aus Athen

Oberfläche stark angegriffen, großflächig
abgerieben u. abgeplatzt, H 40,8 cm

420/410 v.Chr., Gruppe R

li: Frau

Mitte: Akanthusstele, davor sitzende Frau

re: Frau

CVA Berlin (8) 48 Abb. 6* (Zeichnung). Taf. 33;
Fairbanks 1914, 175 class XIV, 26.

W321 - Lekythos

Boston, MFA 01.81.30

ohne Fundortangaben

Oberfläche stark angegriffen u. großflächig
abgerieben, H 34,0 cm

um 440 v.Chr.

li: Frau mit Kind

Mitte: Akanthusstele

re: Jüngling

Fairbanks 1914, class XIV, 44, 183 Taf. 31,2.

W322 - Lekythos

Boston, MFA 10.557

fragmentiert, rekonstruiert

um 440/430 v.Chr.

li: Bärtiger

Mitte: Stele mit spitzer Bekrönung, davor sitzender
Jüngling

re: Frau

Fairbanks 1914, class X, 3, 8 Taf. 12.

W323 - Lekythos

Boston, MFA 94.126

aus Athen

Oberfläche stark angegriffen, teilweise abgeplatzt,
H 32,0 cm

um 440/430 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Akanthusstele, davor sitzender Jüngling

re: Jüngling

Fairbanks 1914, class XI, 3, 15 Taf. 16,2.

W324 - Lekythos

Brooklyn, Pomerance Coll.

ohne Fundortangaben

Oberfläche stark angegriffen, teilweise abgerieben,
H 34,0 cm

sp. 5. Jh. v.Chr., Gruppe R

li: Frau

Mitte: Giebelstele

re: Jüngling

The Pomerance Collection of Ancient Art, The
Brooklyn Museum, Ausst. 14.6.-2.10. 1966 (1966)
98 Abb. (99 Nr. 115).

W325 - Lekythos

Brüssel, MR A 2289

ohne Fundortangaben

Oberfläche angegriffen, großenteils abgerieben, H
44,5 cm

um 440/430 v.Chr., ARV² 1238,25

li: Frau

Mitte: Giebelstele, davor sitzende Frau

re: Jüngling

CVA Brüssel (3) III J b Taf. 5,7a-b; J. Bergemann,
Die sogenannte Lutrophoros. Grabmal für
unverheiratete Tote?, AM 111, 1996, Taf. 26,2.

W326 - Lekythos

Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR 36-1937

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche teilweise
abgerieben, H 36,6 cm

440-430 v.Chr.

li: Frau (Mädchen?)

Mitte: Stele

re: Jüngling

CVA Cambridge (2) Taf. 15,3; Oakley 1997, 168
Nr. L 61 Taf. 175,B.

W327 - Lekythos

Genf, Mus. d'Art et d'Histoire 19311.1951

ohne Fundortangaben

Frgt. von der Schulter mit Einsatz, erh. H 12,3 cm

445-435 v.Chr., Achilleus-M.

li: Jüngling

Mitte: nicht erh.

re: Frau

CVA Genf (2) Taf. 81,1-2; Oakley 1997, 147 Nr.
246 Taf. 129,C-E.

W328 - Lekythos

London, BM 05.11-1.1

um 430 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Stele, Tymbos

re: Jüngling

Fairbanks 1914, class V, 21 A Taf. 34,2; Jacobsthal 1931, 190 Abb. 65.

W329* - Lekythos

Taf. XXIV

London, BM 1907.7-10.10

Frgt.

um 440 v.Chr., Bosanquet-M.

li: Frau mit Kleinkind

Mitte: Rest einer Stele, sitzende Frau

re: Mann

Felten 1971, 90 Abb. 2; Kurtz 1975, Taf. 30,3*; E.D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Frauen im Klassischen Griechenland (1996) 145 Nr. 13.

W330 - Lekythos

London, BM D 33

aus Eretria

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche stark angegriffen, großteils abgerieben, H 30,1 cm

2. V. 5. Jh. v.Chr.

li: Jüngling

Mitte: rechteckige Stele, li neben ihr sitzende Frau

re: -

Kurtz 1975, Taf. 20,4.

W331 - Lekythos

London, BM D 67

gekauft in Athen

Oberfläche abgerieben

um 440 v.Chr., Thanatos-M.

li: Frau

Mitte: einfache Rechteckstele

re: Mann (Greis?)

C.H. Smith, Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum III: Vases of the Finest Period (1896) Taf. 27; Felten 1971, 107 Abb. 3 (Detail); Wehgartner 1985, 23 Abb. 18; Koch-Brinkmann 1999, Abb. 21-23; Huber 2001, Nr. 204.

W332 - Lekythos

London, BM D 72

aus Athen

Oberfläche stark angegriffen u. teilweise abgerieben, H 40,5 cm

letztes V. 5. Jh. v.Chr. (früh), ARV² 1375,1, M. von London D 72

li: Frau

Mitte: Giebelstele, davor sitzende Frau

re: Jüngling

Fairbanks 1914, class XIV, 12, 168 Taf. 25,1; Kurtz 1975, Taf. 46,1.

W333 - Lekythos

London, BM D 74

Oberfläche angegriffen, an vielen Stellen abgerieben

um 420 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Stele

re: Jüngling

Fairbanks 1914, Taf. 23,2; Koch-Brinkmann 1999, Abb. IX. 74. 75.

W334 - Lekythos

Madrid, Archäologisches NM 11194

um 400 v.Chr., ARV² 1390,3, Gruppe der Hüge Lekythoi

li: Jüngling

Mitte: Palmetten-Akanthos-Stele, davor sitzender Jüngling

re: Jüngling

hinten: Frau

F. Brommer, Eine Lekythos in Madrid, MM 10, 1969, 155ff.; M. Collignon, Deux lécythes Attiques à fond blanc et à peintures polychromes, MonPiot 12, 1905, 29ff.; Olmos Romera 1980, 130ff. Nr. 33. 132f. Abb. 142-145; Koch-Brinkmann 1999, Abb. 139-141; Huber 2001, Nr. 218.

W335 - Lekythos

Mainz, Univ. 132

ohne Fundortangaben

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche stark angegriffen, H 33,2 cm

450-440 v.Chr., ARV² 847,207, Sabouroff-M.

li: Frau

Mitte: kleine Rechteckstele, dahinter Tymos

re: Frau

CVA Mainz (2) 37 Abb. 2 (Zeichnung). Taf. 22,1-6; K. Junker (Hrsg.), Aus Mythos und Lebenswelt. Griechische Vasen aus der Sammlung der Universität Mainz (1999) 74 Abb. 44 (Zeichnung); Kavvadias 2000, Nr. 216 Taf. 146. 147.

W336 - Lekythos

Mainz, Univ. 134

ohne Fundortangaben

sekundär verbrannt, dadurch Oberfläche grau u. eingedrückt, fragmentiert, rekonstruiert, einige Fehlstellen, Oberfläche abgerieben, erh. H des Gefäßkörpers 18,8 cm

um 420 v.Chr., ARV² 1382,116, Schilf-M.

li: sitzender Jüngling

Mitte: Giebelstele

re: Frau

CVA Mainz (2) Taf. 25,1-2.

W337 - Lekythos

Mannheim, Reiß-Mus. Cg 14

angeblich aus Melos, gekauft in Athen

fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche stark angegriffen u. an vielen Stellen abgerieben, H 46,0 cm

um 430-420 v.Chr., ARV 818,19, Frauen-M.

li: Frau

Mitte: Akanthusstele

re: Bärtiger
CVA Mannheim (1) 45 Abb. 14 (Zeichnung) Taf. 34,4. 35,1-3.

W338* - Lekythos **Taf. XXIV**

München, Staatl. Antikenslg. 6254 (2798)
aus Oropos
Oberfläche angegriffen u. großflächig abgerieben,
H 36,8 cm
435-430 v.Chr., ARV² 1022,139, Phiale-M.

li: -

Mitte: einfache Stele, davor sitzende Frau

re: Frau

J.D. Beazley, *Attic White Lekythoi* (1938) Taf. 5; P. Arias - M. Hirmer - B.B. Shefton, *A History of Greek Vase Painting* (1962) 365 Nr. 189 Abb.; Kurtz 1975, Taf. 38,2; Oakley 1990, 89 Nr. 139 Taf. 110*; Robertson 1992, 209 Abb. 220; Huber 2001, Nr. 213.

W339* - Lekythos **Taf. XXIV**

München, Staatl. Antikenslg. 7709
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche stark angegriffen
um 440/430 v.Chr.

li: Jüngling

Mitte: Stele

re: Figur

Neumann 1965, 147 Abb. 74*; Huber 2001, Nr. 214.

W340 - Lekythos

München, Staatl. Antikenslg. Schoen 83
ohne Fundortangaben
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche stark angegriffen u. teilweise abgeplatzt, erh. H 65,8 cm
um 410 v.Chr., der Gruppe R verwandt

li: Frau, Bärtiger

Mitte: Akanthusstèle, davor sitzender Jüngling

re: Jüngling, 2 Frauen

Lullies 1955, 37f. Nr. 83 Taf. 44. 45.

W341 - Lekythos

Neapel, NM 124708
ohne Fundortangaben
Farben teilweise verblaßt
2. H. 5. Jh. v.Chr.

li: Fig.

Mitte: Stele, davor sitzende Frau

re: Frau

St. De Caro, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (1994) 373 Abb.

W342 - Lekythos

Newcastle upon Tyne, Univ., Shefton-Mus. 206
ohne Fundortangaben
Oberfläche stark angegriffen, großflächig abgerieben u. abgeplatzt, H 30,9 cm
440-435 v.Chr., Achilleus-M.

li: Greis

Mitte: Stele mit eiförmiger Bekrönung

re: Jüngling

Oakley 1997, 151 Nr. 274 Taf. 142,A-B.

W343 - Lekythos

New Orleans, Privat
ohne Fundortangaben
Oberfläche angegriffen, H 25,7 cm
ca. 460-450, ARV² 1230,44, Thanatos-M.

li: Frau

Mitte: Rechteckstèle

re: Frau

H.A. Shapiro, *Art, Myth, and Culture. Greek Vases from Southern Collections*, New Orleans Mus. of Art, Tulane University (1981) 112f. Nr. 44 Abb.

W344 - Lekythos

New York, MMA 07.286.45
ohne Fundortangaben
Oberfläche angegriffen u. teilweise abgerieben, H 38,0 cm
um 420/410 v.Chr., ARV 828,8 Gruppe R

li: Jüngling

Mitte: Stele mit Giebel, davor sitzende Frau

re: Frau

Fairbanks 1914, 169 class XIV, 15 Taf. 26; G.M.A. Richter, *Attic Red-Figured Vases. A Survey* (1946) Abb. 118. 119; Killet 1994, Kat. Rf. 1.II.127.

W345 - Lekythos

New York, MMA 11.212.8
ohne Fundortangaben
Oberfläche stark angegriffen u. teilweise abgerieben, H 30,3 cm
3. V. 5. Jh. v.Chr. (früh), ARV² 1231,2, nahe Thanatos-M.

li: sitzende Frau

Mitte: rechteckige Stele

re: Frau

Kurtz 1975, Taf. 31,2a-b; Baldassare 1988, Abb. 18,5-6.

W346 - Lekythos

New York, MMA 41.162.12
ohne Fundortangaben
fragmentiert, rekonstruiert, H 53,3 cm
um 420 v.Chr.

li: Frau

Mitte: Giebelstèle, davor sitzender Jüngling

re: Jüngling

CVA Hoppin & Gallatin Coll.s (1) Taf. 28,1. 28 A.

W347 - Lekythos

Osaka, Slg. Oka 17
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche großflächig abgerieben
ca. 420 v.Chr., Revelstoke Group
li: Mann (Bärtiger/Jüngling ?)

Mitte: Volutenstele, davor sitzender Mann (Jüngling/Bärtiger ?)
re: 2 Frauen
 CVA Japan (2) Taf. C. 34,5; Oakley 2004, 206 Abb. 167.

W348 - Lekythos

Oxford, Ashmolean Mus. 544
 aus Athen
 fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche abgerieben, H 28,6 cm
 3. V. 5. Jh. v.Chr., ARV² 1234,21, Art des Vogel-M.
li: Mann
Mitte: Palmettenstele
re: Knabe (?)
 Kurtz 1975, Taf. 39,4.

W349 - Lekythos

Palermo, Slg. Mormino 334
 ohne Fundortangaben
 Oberfläche angegriffen, H 23,7 cm
 letztes V. 5. Jh. v.Chr., Umkreis des Canneto-M. (zu diesem s. ARV² 1376-1384)
li: Jüngling

Mitte: Giebelstele, daneben eine kleine Stele
re: Frau
 CVA Palermo (1) III Y Taf. 8,1-2.

W350* - Lekythos

Taf. XXIV

Sydney, Nicholson Mus. W 3
 um 420/410 v.Chr., Gruppe R (?)
li: Frau
Mitte: Akanthusstele
re: Frau
 Handbook to the Nicholson Museum, Sydney² (1948) Taf. 9b*.

W351 - Lekythos

Würzburg, MvW-Mus. L 567
 ohne Fundortangaben
 Oberfläche angegriffen, teilweise abgerieben, H 50,5 cm
 um 430 v.Chr.
li: Jüngling
Mitte: Palmettentele, davor sitzende Frau
re: Frau
 Langlotz 1968, Taf. 206; Neumann 1965, 140 Abb. 70 (Inv. 587).

Besuch am Grab - Verschiedene Motive im selben Bild (Körperhaltungen bzw. klagende u. trauernde Figuren)

W401 - Lekythos

Athen, Kerameikos-Mus. 4126
 aus dem Kerameikos
 mehrere Frgte., Oberfläche angegriffen, erh. H 7,6 - 3,0 cm
 um 440/430 v.Chr., Thanatos-M.
li: Frau
Mitte: Stele
re: Frau
 Felten 1976, 96 Nr. 21 Taf. 29,1 (nach Zeichenfarbe u. Überzug sicher zum selben Gefäß gehörig).

um 420/410 v.Chr.

li: Frau**Mitte:** Stele, davor Frau**re:** Bärtiger

S. Charitonidis, Ἐνασκαφή κλασσικῶν τάφων παρὰ τὴν πλατεῖαν Συντάγματος, AEpheM 1958, Nr. 11 Taf. 6,2, 9,1, 9,2.

W402 - Lekythos

Athen, NM 2021
 ohne Fundortangaben
 Oberfläche teilweise angegriffen, H 40,0 cm
 3. V. 5. Jh. v.Chr., ARV² 854,1, M. von Athen, NM 2020
li: Frau

Mitte: rechteckige Stele**re:** Mann (Greis?)

Benndorf Taf. 21,2; Kurtz 1975, Taf. 29,3; Williams 1984, 278 Abb. 4; Baldassare 1988, Abb. 17,1; Huber 2001, Nr. 205; Pedrina 2001, 309 Abb. 76a. 310 Abb. 76b.

W404 - Lekythos

Baltimore, Walters Art Gallery 48.2523
 ohne Fundortangaben
 Oberfläche teilweise abgerieben bzw. abgeplatzt, H 24,5 cm
 ca. 420-410 v.Chr., Schilf-M.
li: Frau
Mitte: Stele mit Giebelbekrönung
re: Jüngling
 CVA Baltimore, Walters Art Gallery (1) Taf. 54,1.

W405 - Lekythos

Berlin, Antikenslg. V.I. 3372
 ohne Fundortangaben
 Oberfläche angegriffen, H 42,1 cm
 430/420 v.Chr., ARV 818,2, ARV² 1371,2, Frauen-M.
li: Frau

Mitte: Palmettenstele, davor Frau**re:** Frau

CVA Berlin (8) Taf. 25; Fairbanks 1914, 63f. class X, 2, 19; Riezler 1914, Taf. 63; A. Greifenhagen,

W403 - Lekythos

Athen, Verbleib unbekannt
 Athen, Syntagma-Platz, Grab XLIV
 fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche angegriffen

Antike Kunstwerke, ehemals Staatliche Museen Berlin, Antikenabteilung (1960) Abb. 76. 77; Huber 2001, Nr. 211.

W406* - Lekythos**Taf. XXIV**

New Orleans, Privat
ohne Fundortangaben
Oberfläche angegriffen, H 26,1 cm
ca. 460-425 v.Chr., ARV² 1230,46, Thanatos-M.
li: Frau
Mitte: Giebelstele
re: Frau

H.A. Shapiro, Art, Myth, and Culture. Greek Vases from Southern Collections, New Orleans Mus. of Art, Tulane University (1981) 108f. Nr. 42 Abb.*.

W407 - Lekythos

Skopje, Archäologisches Mus.
aus Demir Kapija, Makedonien
fragmentiert, rekonstruiert, Oberfläche beschädigt
um 420/410 v.Chr.

li: Frau
Mitte: Stele
re: Mann
Starinar 9/10, 1955/9, 282 Abb. 2. 3 (Zeichnung);
Burns 1994, 41 Abb. 8 rechts.

Szenen mit Charon**W501 - Lekythos**

Athen, NM 1926
Oberfläche angegriffen, teilweise abgerieben
um 440 v.Chr., Sabouroff-M.
li: Charon im Nachen
Mitte: Hermes
re: Frau
Pfuhl, MuZ Taf. 208,542; Neeft 1989, 1 Abb. 1;
Kavvadias 2000, Nr. 201 Taf. 3. 137; Huber 2001,
Nr. 184.

W504 - Lekythos

Berlin, Antikenslg. V.I. 3137
2. H. 5. Jh. v.Chr.
li: Frau mit Alabastron u. Kästchen
Mitte: Frau
re: Charon im Nachen
CVA Berlin (8) Taf. 18,2. 18,4-6; Riezler 1914, Taf.
80.

W502 - Lekythos

Athen, NM 1999
um 420/410 v.Chr., Schilf-M.
li: Frau
Mitte: Schilf
re: Charon im Nachen
S. Papaspiridi, ADelt 1923, 121 Abb. 1c. 123 Abb.
3c.

W505 - Lekythos

Krakau, Mus. Czartoryski 1251
um 440 v.Chr., M. von München 2335
li: Frau, Hermes
re: Charon u. Frau im Nachen
CVA Krakau, Taf. 13,8a-b; J. Beazley, Greek Vases
in Poland (1928) Taf. 28,1 (die beiden Figuren im
Boot sind antik, aber dennoch retuschiert, Hermes
u. die Frau auf der linken Seite sind nahezu
vollständig modern: ebd. 66).

W503 - Lekythos

Athen, NM 17916
Oberfläche stark angegriffen, Bild z.T. kaum noch
sichtbar
ca. 440 v.Chr., Sabouroff-M.
li: Frau
Mitte: Hermes
re: Charon im Nachen
P. Zanker, Wandel der Hermesgestalt in der
attischen Vasenmalerei (1965) Taf. 7a; Kavvadias
2000, Nr. 202 Taf. 4. 138.

W506* - Lekythos**Taf. XXIV**

Privat
Oberfläche angegriffen, teilweise abgerieben, H
28,5 cm
420-410 v.Chr., ARV² 1376,8, Schilf-M.
li: Frau
Mitte: Schilf
re: Charon im Nachen
Kunstwerke der Antike. Antike geschnittene Steine,
griechische Vasen, Bronzen, Terrakotten, Bildwerke
in Stein, Aukt. 40, 13.12. 1969, MuM AG Basel, Nr.
114; Aus der Glanzzeit Athens. Meisterwerke
griechischer Vasenkunst in Privatbesitz, Ausst.
Hamburg, BATIG, Foyer Esplanade 39 29.5.-29.8.
1986 (1986) 138 Abb. zu Kat. 68*.

Thema unbestimmt**W601 - Lekythos**

Athen, Agora-Mus. P 4844
Athen, Agora
Frgte. vom Gefäßkörper, unterer Bereich fehlt, erh.
H 6,0 cm

ca. 430 v.Chr.
Reste einer Frau nach re, Tumulus
Agora XXX, Taf. 87,844.

W602 - Lekythos

Athen, Agora-Mus. P 10363
 Athen, Lenormantstr., Streufund
 Frgt. von Schulter u. Wandung, H 5,7 cm
 3. V. 5. Jh. v.Chr.
 Reste einer Frau nach re
 C.G. Boulter, *Graves in the Lenormant Street*,
 Athens, *Hesperia* 32, 1963, Taf. 47,9.

W603 - Lekythos

Athen, Agora-Mus. P 13231
 Athen, Agora
 Frgt. von Schulter u. Wandung, H 5,0 - 6,0 cm
 ca. 430-420 v.Chr.
 Rest sehr wahrscheinlich einer Frau nach re
 Agora XXX, Taf. 87,846.

W604 - Lekythos

Athen, Kerameikos-Mus. 1119
 Athen, Kerameikos, Schuttfund
 Wandungsfrgt., erh. H 4,7 cm
 um 440 v.Chr., Umkreis Quadrat-M.
 Rest eines Jünglings nach li, Rest einer
 Palmettenstele
 Felten 1976, Kat. 47 Taf. 33,3.

W605 - / Lekythos

Athen, Kerameikos-Mus. 4142
 Athen, Kerameikos, Schuttfund
 Wandungsfrgte., erh. H 8,7 cm
 um 430 v.Chr., Tymbos-M.
 li: nicht erhalten
 Mitte: 2 verschieden hohe Tumuli
 re: Frau
 Felten 1976, Kat. 5 Taf. 25,5.

W606 - Lekythos

Athen, Kerameikos-Mus. 4177
 Athen, Kerameikos., Schuttfund
 Frgt. von Schulter u. Wandung, H 5,7 cm
 Ende 5. Jh. v.Chr., Triglyphen-M.
 Reste eines Jünglings nach li, Stele
 Felten 1976, Kat. 65 Taf. 42,1.

W607 - Lekythos

Athen, Kerameikos-Mus. o. Inv.
 Athen, Kerameikos, Grab 581
 Mündung u. Henkel fehlt, Oberfläche stark
 abgerieben, erh. H 16,0 cm
 Mi. 5. Jh. v.Chr.
 li: Frau

Mitte: Stele

re: - (wohl ehem. nicht vorhanden)
 Ker. VII 2, 144 Abb. 34 (581,4).

W608 - Lekythos

Hannover, Kestner-Mus. 1966,41
 ohne Fundortangaben
 Frgt., Oberfläche großflächig abgeplatzt, H 6,5 cm,
 Br 4,5 cm
 um 430 v.Chr., Frauen-M. (ARV² 1371ff.)
 Reste einer Frau nach re
 CVA Hannover (1) Taf. 46,3.

W609 - Lekythos

ehem. Philadelphia, Kunsthandel
 ohne Fundortangaben
 zwei Frgte., leicht übermalt, L 9,5 cm u. 3 cm
 um 440/430 v.Chr.
 li u. re einer Palmettenstele ein Kopf erh.
 Hesperia Art, Philadelphia, Bull. 35, Nr. 10.

W610 - Lekythos

Tübingen, Univ. 5494
 ohne Fundortangaben
 Wandungsfrgt. aus 4 anpassenden Scherben, H 9,0
 cm
 420-410 v.Chr., Schilf-M.
 Rest einer Giebelstele, re davon Reste einer Frau
 nach li
 CVA Tübingen (5) Taf. 32,3.

W611 - Lekythos

Tübingen, Univ. S./10 1716
 ohne Fundortangaben
 Schulterfrgt., Oberfläche abgerieben, H 10,5 cm, Br
 12,0 cm
 um 410 v.Chr.
 Rest einer Frau nach li
 CVA Tübingen (5) Taf. 32,6; Watzinger 1924, E 66.

W612 - Lekythos

Tübingen, Univ. S./10 1719
 ohne Fundortangaben
 Wandungsfrgt., Oberfläche abgerieben, H 6,5 cm,
 Br 9,5 cm
 um 410 v.Chr., ARV 828,13, ARV² 1384,21,
 Gruppe R
 Reste eines Bärtigen nach re, re Schulterreste eines
 nackten Mannes
 CVA Tübingen (5) Taf. 32,4; Watzinger 1924, E 69
 Taf. 26.

Abkürzungsverzeichnis

Neben den im Archäologischen Anzeiger 1997, 611ff. festgelegten Abkürzungen und Sigeln werden die folgenden verwendet. Die Zitierweise der Schriftquellen richtet sich nach dem Lexikon Der Kleine Pauly sowie nach Liddel-Scott. Für dort nicht aufgeführte Werke gelten die hier festgelegten Kürzel.

a) Allgemein

A	Amphora	LG	Lebes Gamikos
APM	Allard Pierson-Mus.	Lut	Lutrophore
BA	Bauchamphora	M.	Maler
BHA	Bauchhenkelamphora	MMA	Metropolitan Museum of Art
BM	British Museum	MR	Musées Royaux du Cinquantenaire (Brüssel)
Frgt.	Fragmente	MvWM	Martin von Wagner-Mus.
Frgte.	Fragmente	Oin	Oinochoe
geom.	geometrisch	protoatt.	protoattisch
HA	Halsamphora	rf.	rotfigurig
HHA	Halshenkelamphora	sf.	schwarzfigurig
Hy	Hydria	Sky	Skyphos
KHM	Kunsthistorisches Museum	wgr.	weißgrundig
Kr	Krater		
Lek	Lekythos		

b) Antike Schriftquellen Abkürzungen antiker Werke

Aischin. Ktes.	Aischines, In Ctesiphontem
Aischin. Tim.	Aischines, In Timarchum
Ammon. Voc.	Ammonios, De Differentia Adfinium Vocabulorum
Athen. Deipn.	Athenaios, Deipnosophistai
Demosth. Leo.	Demosthenes, Contra Lechocharem
Demosth. Mak.	Demosthenes, Contra Macartatum
Demosth. Olymp.	Demosthenes, In Olympiodorum
Demosth. Spud.	Demosthenes, Contra Spudiam
Demosth. Tim.	Demosthenes, In Timocratem
Din. Arist.	Dinarchus, In Aristogitonem
Diog. Laert. vit. phil.	Diogenes Laertios, Vitae Philosophorum
Eust. Od.	Eustathios, Commentarii ad Homeri Odysseam
Hom. h. Dem.	Homerischer Hymnus In Cererem
Is. Ap.	Isaios, De Apollodoro
Is. Ast.	Isaios, De Astyphilo
Is. Kir.	Isaios, De Cirone
Is. Kleon.	Isaios, De Cleonymo
Is. Men.	Isaios, De Menecele
Is. Nik.	Isaios, De Nicostrato

Is. Phil.	Isaios, De Philoctemone
Lys. Agor.	Lysias, In Agoratum
Lys. Aristoph.	Lysias, Ὑπὲρ τῶν Ἀριστοφάνους χρημάτων πρὸς τὸ δημόσιον
Lys. Eratosth.	Lysias, In Eratosthenem
Lys. Eratosth. Ap.	Lysias, De caede Eratostenis
Plut. vit. orat.	Plutarch, Vitae decem oratorum

Ausgaben und Übersetzungen:

- H. Beckby, Anthologia Graeca I-IV² (1957-1958).
 G. Dindorf, Homeri Odyssea (1884).
 D. Ebener, Euripides. Tragödien I-VI (1972-1980).
 F. Eckstein, Pausanias. Reisen in Griechenland I-III (1986-1989).
 H. Floerke, Lukian. Sämtliche Werke I-V (1911).
 Ch.B. Gulick, Athenaeus. The Deipnosophists I-VII (1927-1941, 3. Nachdr. 1969-1971).
 R. Hampe, Homer, Ilias (Reclam 1979).
 R. Hampe, Homer, Odyssee (Reclam 1979).
 E. Richtsteig, Herodotos Forschungen I-V (o.J.).
 H. Rupé, Homer, Ilias² (1961).
 O. Schönberger, Longos. Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe (1998).
 G.A. Seek (Hrsg.), Euripides. Fragmente, der Kyklop, Rhesos. Euripides. Sämtliche Werke VI (1981).
 A. Weiher, Homerische Hymnen² (1961).
 O. Weinreich, Aristophanes. Sämtliche Komödien I-II (1952-1953).
 O. Werner, Aischylos. Tragödien und Fragmente (1959).
 W. Willige - K. Bayer, Sophokles. Tragödien und Fragmente (1966).
 K. Ziegler, Plutarch. Große Griechen und Römer I-VI (1954-1965).

c) Abgekürzt zitierte Literatur

- Agora VIII: E.T.H. Brann, Late Geometric and Protoattic Pottery Mid 8th to Late 7th Century B.C., The Athenian Agora VIII (1962).
 Agora XXIII: M.B. Moore - M.Z. Pease Philippides, The Athenian Agora XXIII. Attic Black-Figured Pottery (1986).
 Agora XXX: M.B. Moore, The Athenian Agora XXX. Attic red-figured and white-ground pottery (1997).
 Ahlberg 1971: G. Ahlberg, Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art (1971).
 Alexiou 1974: M. Alexiou, The Ritual Lament in Greek Tradition (1974).
 Alfieri 1979: N. Alfieri, Spina. Museo Archeologico Nazionale di Ferrara 1 (1979).

- Andronikos 1968: M. Andronikos, Totenkult, ArchHom III, Kap. W (1968).
- Arias 1963: P.E. Arias, Storia delle ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica, Enciclopedia classica, Sez. III, Vol. XI, Tomo V (1963).
- Athusaki 1970: K. Athusaki, Drei weißgrundige Lekythen, AM 85, 1970, 45-53.
- Baldassare 1988: I. Baldassare, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco, AnnASorAnt 10 (1988) 107-115.
- Beazley-Archiv: www.beazley.ox.ac.uk
- Beazley 1951: J.D. Beazley, The Development of Attic Black-figure (1951).
- Beazley 1986: J.D. Beazley, The Development of Attic Black-figure (1951, Nachdr. 1986).
- Benndorf: O. Benndorf (Hrsg.), Griechische und sicilische Vasenbilder (1868-1883).
- Boardman 1955: J. Boardman, Painted Funerary Plaques and Some Remarks on Prothesis, BSA 50, 1955, 51-66.
- Boardman 1966: J. Boardman, Attic Geometric Vase Scenes. Old and New, JHS 86, 1966, 1-5.
- Boardman 1988: J. Boardman, Sex Differentiation in Grave Vases, AnnASorAnt 10, 1988, 171-179.
- Boardman 1996: J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die klassische Zeit² (1996).
- Boardman 1998: J. Boardman, Early Greek Vase Painting (1998).
- Brijder 1984: H.G.A. Brijder (Hrsg.), Ancient Greek and Related Pottery, Symp. Amsterdam, 12.-15.4. 1984 (1984).
- Brooklyn 1982: J.P. Brooklyn, Attic Black-figure Funerary Plaques (1982).
- Bruhn 1943: A. Bruhn, Oltos and Early Red-Figure Vase Painting (1943).
- Burns 1994: J. Burns, A Remarkable Prothesis Scene on a White Lekythos in Stockholm, MedelhavsMusB 29, 1994, 33-46.
- Burow 1989: J. Burow, Der Antimenesmaler (1989).
- Callipolitis-Feytmans 1974: D. Callipolitis-Feytmans, Les plats attiques a figures noirs (1974).
- Canciani 1984: F. Caniani, Bildkunst II, ArchHom N 2 (1984).
- Carter/Morris 1995: J.B. Carter - S.P. Morris, The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule (1995).

- Catling 1967: H.W. Catling u.a., Select Exhibition of Sir John and Lady Beazley's Gifts to the Ashmolean Museum 1912-1966, Ausst. Oxford, Ashmolean Mus. 24.4.-9.9. 1967 (1967).
- CC: M. Collignon - L. Couve, Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes (1904).
- Cohen 2000: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (2000).
- Coldstream 1968: J.N. Coldstream, Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology (1968).
- Cook 1934: J.M. Cook, Protoattic Pottery, BSA 35, 1934/35, 165-219.
- Davison 1961: J.M. Davison, Attic Geometric Workshops (1961).
- Davies 1969: M.I. Davies, Thoughts on the *Oresteia* Before Aischylos, BCH 93, 1969, 214-260.
- Denoyelle 1994: M. Denoyelle, Chefs - D'oeuvre de la céramique Grecque dans les collections du Louvre (1994).
- Driessche 1985: B. van den Driessche, Prothésis et cortège porteurs de lébès sur des fragments de loutrophores attiques à figures rouges du Musée de Louvain-la-Neuve, RAArtLouv 18, 1985, 34-47.
- Engels 1998: J. Engels, Funerum sepulcrorumque magnificentia. Begräbnis- und Grabluxusgesetze in der griechisch-römischen Welt mit einigen Ausblicken auf Einschränkungen des funeralen und sepulkralen Luxus im Mittelalter und in der Neuzeit (1998).
- Fairbanks 1907: A. Fairbanks, Athenian White Lekythoi with Outline Drawing in Glaze Varnish on a White Ground (1907).
- Fairbanks 1914: A. Fairbanks, Athenian White Lekythoi with Outline Drawing in Matt Color on a White Ground (1914).
- Fairbanks 1928: A. Fairbanks, Catalogue of Greek and Etruscan Vases, 1. Early Vases, Preceding Athenian Black-Figure Ware, Mus. of Fine Arts Boston (1928).
- Felten 1971: K.F. Felten, Thanatos- und Kleophonmaler (1971).
- Felten 1976: F. Felten, Weißgrundige Lekythen aus dem Athener Kerameikos, AM 91, 1976, 77-113.
- Fittschen 1969: K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen (1969).
- Früs Johansen 1967: K. Früs Johansen, The Iliad in Early Greek Art (1967).

- Furtwängler 1883: A. Furtwängler, Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland (1883-1887).
- Furtwängler 1885: A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, Königliche Museen zu Berlin (1885).
- Garland 1985: R. Garland, The Greek Way of Death (1985).
- Gauß/Ruppenstein 1998: W. Gauß - F. Ruppenstein, Die Athener Akropolis in der frühen Eisenzeit, AM 113, 1998, 1-60.
- Graef/Langlotz: B. Graef - E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I-IV (1925ff.).
- Greifenhagen 1935: A. Greifenhagen, Attische schwarzfigurige Vasen in Bonn, AA 1935, 408-491.
- Hame 1999: K.J. Hame, Ta Nomizomena: Private Greek Death-Ritual in the Historical Sources and Tragedy (1999).
- Hampe 1952: R. Hampe, Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit (1952).
- Hampe 1960: R. Hampe, Ein frühattischer Grabfund (1960).
- Haspels 1936: C.H.E. Haspels, Attic Black-Figured Lekythoi (1936).
- Hatzivassiliou 2001: E. Hatzivassiliou, The Attic Phormiskos. Problems of Origin and Function, BICS 45, 2001, 113-148.
- Herzog-Hauser 1936: RE VI A (1936) 2225-2231 s.v. Trauerkleidung (Herzog-Hauser).
- Hinrichs 1955: E. Hinrichs, Totenkultbilder der attischen Frühzeit, Annales Universitatis Saravienis 4, 1955, 124-147.
- Hood 1967: R.G. Hood, A Geometric Oinochoe with Ship Scene in Hobart, AJA 71, 1967, 82-87, Taf. 31. 32,1. 2.
- Huber 2001: I. Huber, Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst (2001).
- Humphreys 1980: S.C. Humphreys, Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens: Traditions or Traditionalism?, JHS 100, 1980, 96-126.
- Jacobsthal 1931: P. Jacobsthal, Die melischen Reliefs (1931).
- Jenkins 1986: I. Jenkins, Greek and Roman Life (1986).
- Jucker 1970: I. Jucker, Aus der Antikensammlung des Bernischen Historischen Museums (1970)
- Karousou 1981: Chr. Karousou - S. Karousou, Ανθολόγημα Θησαυρών του Εθνικού Μουσείου (1981).

- Karydi 1963: E. Karydi, Schwarzfigurige Lutrophoren im Kerameikos, AM 78, 1963, 90-103.
- Kauffmann-Samaras 1973: A. Kauffmann-Samaras, La scène de prothésis „disparue” sur le cratère 806 du Musée d’Athènes, ADelt 28, 1973, A 235-240.
- Kavvadias 2000: G. Kavvadias, *Ο Ζωγράφος του Sabouroff* (2000).
- Ker. V: K. Kübler, Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts, Kerameikos V, Bd. 1 u. 2 (1954).
- Ker. VI: K. Kübler, Die Nekropole des 8. bis 6. Jahrhunderts v.Chr., Kerameikos VI, Bd. 1 u. 2 (1970).
- Ker. VII 1: K. Kübler, Die Nekropole von der Mitte des 6. bis Ende des 5. Jahrhunderts, Kerameikos VII 1 (1976).
- Ker. VII 2: E. Kunze-Götte - K. Tancke - K. Vierneisel, Die Nekropole von der Mitte des 6. bis zum Ende des 5. Jahrhunderts. Die Beigaben, Kerameikos VII 2 (1999).
- Ker. XII: Die Rundbauten des Kerameikos, Kerameikos XII (1980).
- Killet 1994: H. Killet, Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit (1994).
- Knigge 1988: U. Knigge, Der Kerameikos von Athen. Führung durch Ausgrabungen und Geschichte (1988).
- Knittlmayer 1997: B. Knittlmayer, Die attische Aristokratie und ihre Helden. Darstellungen des Trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jahrhundert v.Chr. (1997).
- Koch 1996: N. Koch, De pictura initiis. Die Anfänge der griechischen Malerei im 7. Jahrhundert v.Chr. (1996).
- Koch-Brinkmann 1999: U. Koch-Brinkmann, Polychrome Bilder auf weißgrundigen Lekythen (1999).
- Kreuzer 1992: B. Kreuzer, Frühe Zeichner 1500-500 vor Chr. Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H.A. Cahn, Basel (1992).
- Kübler 1950: K. Kübler, Altattische Malerei (1950).
- Kunisch 2002: N. Kunisch, Kriegerabschied in Bochum, in: A.J. Clark u.a. (Hrsg.), *Essays in Honor of Dietrich von Bothmer* (2002) 171ff.
- Kunze-Götte 1992: E. Kunze-Götte, Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren. Eine Werkstudie (1992).

- Kurtz 1975: D.C. Kurtz, Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters (1975).
- Kurtz 1984: D.C. Kurtz, Vases for the Dead, an Attic Selection, 750-400 B.C., in: Brijder 1984, 314-328.
- Kyrieleis 1969: H. Kyrieleis, Throne und Klinen. Studien zur Formgeschichte altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit, 24. JdI-Ergh. (1969).
- Langlotz 1968: E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg (1968).
- Laxander 2000: H. Laxander, Individuum und Gemeinschaft beim Fest. Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und frühen 5. Jahrhundert v.Chr. (2000).
- Lesky 2000: M. Lesky, Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien (2000).
- Lezzi-Hafter 1988: A. Lezzi-Hafter, Der Eretria-Maler. Werke und Weggefährten (1988).
- Lissarrague 1990: F. Lissarrague, L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique (1990).
- Lullies 1946: R. Lullies, Attisch-schwarzfigurige Keramik aus dem Kerameikos, JdI 61/62, 1946/47, 55-75.
- Lullies 1955: R. Lullies, Eine Sammlung griechischer Kleinkunst (1955).
- Mangold 2000: M. Mangold, Cassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (2000).
- Mannak 2001: T. Mannak, The Late Manierists in Athenian Vase-Painting (2001).
- Martino 2000: E. de Martino, Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria³ (2000).
- Marwitz 1961: H. Marwitz, Das Bahrtuch, AuA 10, 1961, 7-18.
- Matheson 1995: S.B. Matheson, Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens (1995).
- Matz 1950: F. Matz, Die geometrische und früharchaische Form. Geschichte der griechischen Kunst I (1950).
- McNiven 2000: T.J. McNiven, Behaving Like an Other. Telltale Gestures in Athenian Vase Painting, in: Cohen 2000, 71-97.
- Merlin 1937: A. Merlin, Fragment du Loutrophore Attique au Musée du Louvre, AEphem 1937, A 185-187.

- Mingazzini 1971: P. Mingazzini, Catalogo dei vasi della Collezione Augusto Castellani II (1971).
- Mommsen 1997: H. Mommsen, Exekias I. Die Grabtafeln (1997).
- Moore 2000: M.B. Moore, Ships on a „Wine-Dark Sea” in the Age of Homer, *MetMusJ* 35, 2000, 13-38.
- Müller 1925: W. Müller, Erwerbungen der Antiken-Sammlungen in Deutschland, *AA* 1925, 96-161.
- Murray/Smith 1896: A.S. Murray - A.H. Smith, White Athenian Vases in the British Museum (1896).
- Nachod 1927: *RE* XIII 2 (1927) 2098-2101 s.v. Lutrophoros (Nachod).
- Neils/Oakley 2003: J. Neils - J.H. Oakley (Hrsg.), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, Ausst. Hanover/Cincinnati/Los Angeles Anf. 2003-Dez. 2004 (2003).
- Neeft 1989: C.W. Neeft, *Vereniging van Vrienden*, Amsterdam, Allard Pierson Museum, *Mededelingenblad* 45, 1989, 1-11.
- Neumann 1965: G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965).
- Nottbohm 1943: G. Nottbohm, Der Meister der grossen Dipylon-Amphora in Athen, *JdI* 58, 1943, 1-31.
- Oakley 1990: J.H. Oakley, *The Phiale Painter* (1990).
- Oakley 1997: J.H. Oakley, *The Achilles Painter* (1997).
- Oakley 2004: J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekytoi* (2004).
- Oakley 2004b: J.H. Oakley, *Classical Athenian Ritual Vases*, in: J.M. Fossey - J.E. Francis (Hrsg.), *The Diniacopoulos Collection in Québec. Greek and Roman Antiquities* (2004) 34 - 52.
- Oakley 2005: J.H. Oakley, *Bail Oinochoai*, in: J.M. Barringer - J.M. Hurwit (Hrsg.), *Periklean Athens and its Legacy. Problems and Perspectives* (2005) 13-21.
- Ohly 1953: D. Ohly, *Griechische Goldbleche des 8. Jahrhunderts v.Chr.* (1953).
- Olmos Romera 1980: R. Olmos Romera, *Catalogo de los vasos Griegos en el Museo Arqueológico Nacional I. Las leцитos Atica de Fondo Bianco* (1980).

- Olmos Romera 1990: R. Olmos Romera, Vasos Griegos de la Coleccion condes de Lagunillas, Museo Nacional Palacio de Bellas Artes la Habana, Kuba (1990).
- Parlama/Stampolidis 2000: L. Parlama - N.Chr. Stampolidis (Hrsg.), The City beneath the City. Antiquities from the Metropolitan Railway Excavations (2000).
- Pedrina 2001: M. Pedrina. I gesti del dolore nella ceramika attica (VI-V secolo a.C.). Per un' analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco (2001).
- Peek 1955: W. Peek, Griechische Versinschriften I: Grabepigramme (1955).
- Pfisterer-Haas 1989: S. Pfisterer-Haas, Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst (1989).
- Pottier III: E. Pottier, Vases antiques du Louvre III, Salle G (1922).
- Reiner 1938: E. Reiner, Die rituelle Totenklage der Griechen (1938).
- Richter 1936: G.M.A. Richter, Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art, New York (1936).
- Richter 1942: G.M.A. Richter, Terrakotta Plaques from Early Attic Tombs, BMetrMus N.F. 1, 1942, 80-92.
- Richter 1953: G.M.A. Richter, Handbook of the Greek Collection, The Metropolitan Museum of Art (1953).
- Riezler 1914: W. Riezler, Weißgrundige attische Lekythen (1914).
- Robertson 1992: M. Robertson, The Art of Vase-Painting in Classical Athens (1992).
- Rohde, Psyche: E. Rohde, Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen I und II (1974).
- Rombos 1988: T. Rombos, The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery (1988).
- Rühfel 1984: H. Rühfel, Das Kind in der griechischen Kunst. Von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus (1984).
- Rühfel 1988: H. Rühfel, Ammen und Kinderfrauen im klassischen Athen, AW 19,4, 1988, 43-57.
- Schefold 1993: K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst (1993).
- Scheibler 1973: I. Scheibler, The Archaic Cemetery, Kerameikos Book 13 (1973).

- Schulze 1998: H. Schulze, Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft (1998).
- Schweitzer 1969: B. Schweitzer, Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers (1969).
- Shapiro 1991: H.A. Shapiro, The Iconography of Mourning in Athenian Art, *AJA* 95, 1991, 629-656.
- Shapiro 1994: H.A. Shapiro, Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece (1994).
- Sheedy 1990: K.A. Sheedy, A Prothesis Scene from the Analatos Painter, *AM* 105, 1990, 117-151.
- Simon 1981: E. Simon, Griechische Vasen² (1981).
- Siurla-Theodoridou 1989: V. Siurla-Theodoridou, Die Familie in der griechischen Kunst und Literatur des 8. und 6. Jahrhunderts (1989).
- Snijder 1937: G.A.S. Snijder, *Algemeene Gids*, Allard Pierson Museum (1937).
- Spieß 1992: A.B. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (1992).
- Technau 1929: W. Technau, Griechische Keramik aus dem Samischen Heraion, *AM* 54, 1929, 6-64.
- Thanatos: D. Kurtz - J. Boardman, Thanatos. Tod und Jenseits bei den Griechen (1985).
- Tiverios 1976: M.A. Tiverios, *Ο Λυδός και τὸ ἔργω του* (1976).
- Tölle 1963: R. Tölle, Figürliche bemalte Fragmente der geometrischen Zeit vom Kerameikos, *AA* 1963, 642-665.
- Tölle 1964: R. Tölle, Frühgriechische Reigentänze (1964).
- Tölle 1967: R. Tölle, Klage um Schiffbruch, *Raggi* 7, 1967, 15-23.
- Touchefeu-Meynier 1972: O. Touchefeu-Meynier, Un nouveau „Phormiskos“ a figures noires, *RA* 1972, 93-102.
- Vermeule 1979: E. Vermeule, Aspects of the Death in Early Greek Art and Poetry (1979).
- Vierneisel/Kaeser 1990: K. Vierneisel - B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale. Kultur des Trinkens, Ausst. München, Staatl. Antikenslg. (1990).
- Wachter 2001 : R. Wachter, Non-Attic Greek Vase Inscriptions (2001).
- Watzinger 1924: C. Watzinger, Griechische Vasen in Tübingen (1924).

- Weber-Lehmann 2002: C. Weber-Lehmann, Trauergesten in Ionien und Etrurien, in: T. Ganschow - M. Steinhart (Hrsg.), *Otium*, FS V.M. Strocka (2002) 445-450.
- Wees 1998: H. van Wees, A brief History of Tears. Gender Differtiation in Archaic Greece, in: L. Foxhall - J. Salmon, *When Men were Men. Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity* (1998) 10-53.
- Wehgartner 1983: I. Wehgartner, Attisch weißgrundige Keramik. Maltechniken, Werkstätten, Formen, Verwendung (1983).
- Wehgartner 1985: I. Wehgartner, Ein Grabbild des Achilleusmalers, *BWPr* 129, 1985.
- Williams 1984: D.J.R. Williams, Close Shaves, in: Brijder 1984, 275-281.
- Winkler 1999: H. Winkler, Lutrophorie. Ein Hochzeitskult auf attischen Vasenbildern (1999).
- Wrede 1916: W. Wrede, Kriegers Ausfahrt in der archaisch-griechischen Kunst, *AM* 41, 1916, 221-374.
- Xagorari 1996: M. Xagorari, Untersuchungen zu frühgriechischen Grabsitten. Figürliche plastische Beigaben aus geschlossenen Grabfunden Attikas und Euböas des 10. bis 7. Jhs. v.Chr. (1996).
- Young 1939: R.S. Young, Late Geometric Graves and a Seventh Century Well in the Agora, *Hesperia Suppl.* II (1939).
- Zimmermann 1980: K. Zimmermann, Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern, *JdI* 95, 1980, 163-196.
- Zimmermann 1981: R. Zimmermann - K. Zimmermann, Antike Tätowierungen aus heutiger Sicht, *Der Hautarzt* 32, 1981, 324-330.
- Zschiezschmann 1928: W. Zschiezschmann, Die Darstellungen der Prothesis in der griechischen Kunst, *AM* 53, 1928, 14-47.

d) Frühere Darstellungen von Klage und Trauer

- K. Baxevani, A Minoan Larnax from Pigi Rhythmon with Religious and Funerary Iconography, in: Chr. Morris (Hrsg.), *Klados. Essays in Honour of J.N. Coldstream*, *BICS Suppl.* 63 (1995) 15-33.
- W. Cavanagh - Ch. Mee, Mourning before and after the Dark Age, in: Chr. Morris (Hrsg.), *Klados. Essays in Honour of J.N. Coldstream*, *BICS Suppl.* 63 (1995) 45-61.
- K. Demakopoulou - D. Konsola, *Archäologisches Museum Theben* (1981).
- E. Finkenstaedt, Mycenaean Mouning Customs in Greek Painting, *BClevMus* 60, 1973, 38-43.

- E.A. Hendrix, Painted Early Cycladic Figures. An Exploration of Context and Meaning, *Hesperia* 72, 2003, 405-446.
- G.L. Hoffman, Painted Ladies: Early Cycladic II Mourning Figures?, *AJA* 106, 2002, 525-550.
- S.E. Iakovidis, A Mycenaean Mourning Custom, *AJA* 70, 1966, 43-50.
- S. Immerwahr, Death and the Tanagra Larnakes, in: Carter/Morris 1995, 109-121.
- J.-P. Michaud, Chronique des Fouilles du 1971, *BCH* 96, 1972, 699-702.
- L. Morgan, A Minoan Larnax from Knossos, *BSA* 82, 1987, 171-200.
- H.E. Schmid, Frühgriechische Terrakotten aus Kreta, in: FS Schefold 1967, 168-173.
- Th. Spyropoulos, Ανασκαφή εις το Μυκηναϊκόν Νεκροταφείον της Τανάγρας, *AAA* 3, 1970,2, 184-197.
- E.T. Vermeule, Painted Mycenaean Larnakes, *JHS* 85, 1965, 123-148.
- E. Vermeule - V. Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting* (1982).
- O. Vikatou, Εκηνή πρόθησις από το μυκηναϊκό νεκροταφείο της Αγίας Τριάδας, in: V. Mitsopoulos-Leon (Hrsg.), *Forschungen in der Peloponnes*, Symp. 100 Jahre Österr. Arch. Inst. Athen, Athen, 5.3.-7.3. 1998 (2001) 273-284.
- L.V. Watrous, The Origin and Iconography of the Late Minoan Painted Larnax, *Hesperia* 60, 1991, 285-307.

Abbildungsverzeichnis

Taf. I: Gesten-Tabelle

Taf. II: Positionen im Prothesis-Bild

Taf. III - XXIV: Katalog-Nummern, die Zitate sind im Katalog durch * gekennzeichnet.

Taf. III: G102, G103, G109, G114

Taf. XV: S617, S619

Taf. IV: G115, G126, G138

Taf. XVI: R103, R105

Taf. V: G141, G145, G148, G157

Taf. XVII: R104, R106, R112

Taf. VI: G159, G164, G201

Taf. XVIII: R112, R113, R201

Taf. VII: G201, G307, G315, G317,
G437

Taf. XIX: R302, R304, R307, R308,
R403, R411

Taf. VIII: P101, P102, P206, P301

Taf. XX: R410, R413, W102, W105,
W113, W114

Taf. IX: S102, S111, S117, S124,
S137

Taf. XXI: W117, W205, W208, W213,
W227, W229

Taf. X: S146, S149, S153

Taf. XXII: W217, W255, W275

Taf. XI: S202, S203, S403, S408

Taf. XXIII: W305, W308, W319, W320

Taf. XII: S409, S505, S518, S526

Taf. XXIV: W329, W338, W339, W350,
W406, W506

Taf. XIII: S601, S602, S606

Taf. XIV: S609a, S609p

Taf. XXV - XXXVI: Vergleiche

Abb. 1: Hobart, University of Tasmania, Classics Mus. 31, Ahlberg 1971, Abb. 65b.

Abb. 2: Athen, NM 26747, J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika (1988) 457 Abb. 572.

Abb. 3: ehem. Berlin, Antiquarium A 32, CVA Berlin (1) Taf. 20.

Abb. 4: Paris, Louvre S 643, Denoyelle 1994, 45 Abb.

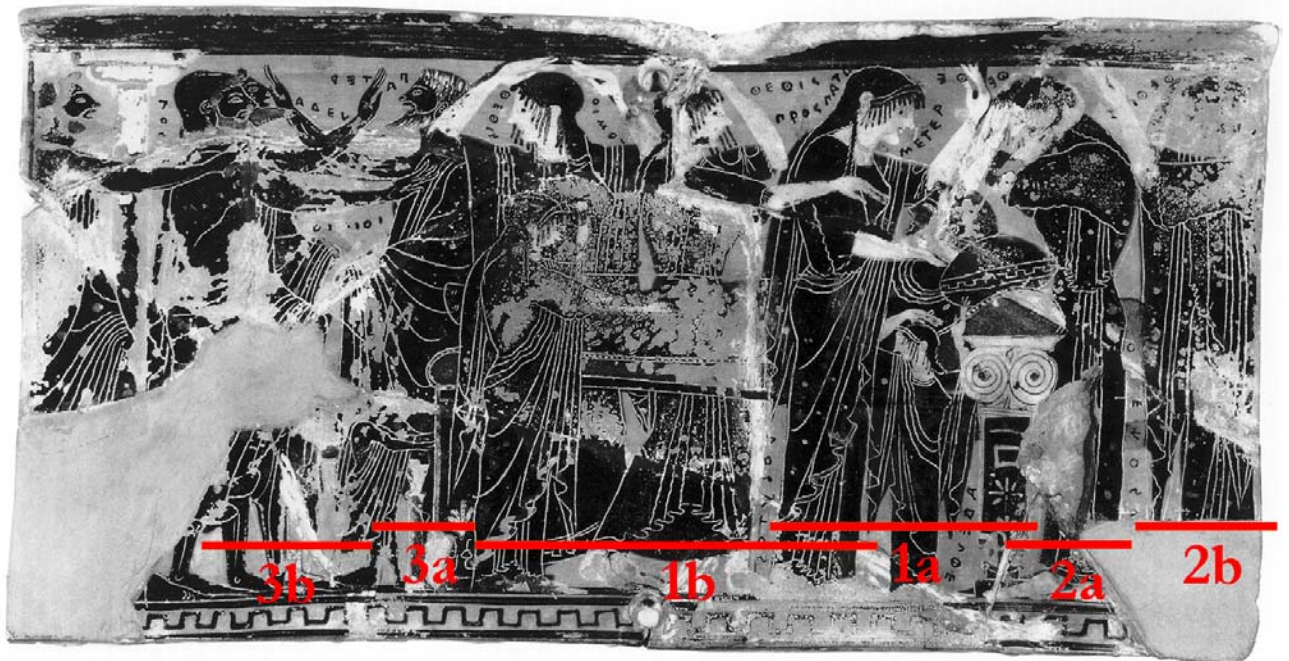
Abb. 5: Berlin, Antikenslg. F3996, LIMC VII 2, Taf. 405 Priamos 88.

Abb. 6: Bonn, Akademisches Kunstmus. 39, Kunze-Götte 1992, Taf. 57,2.

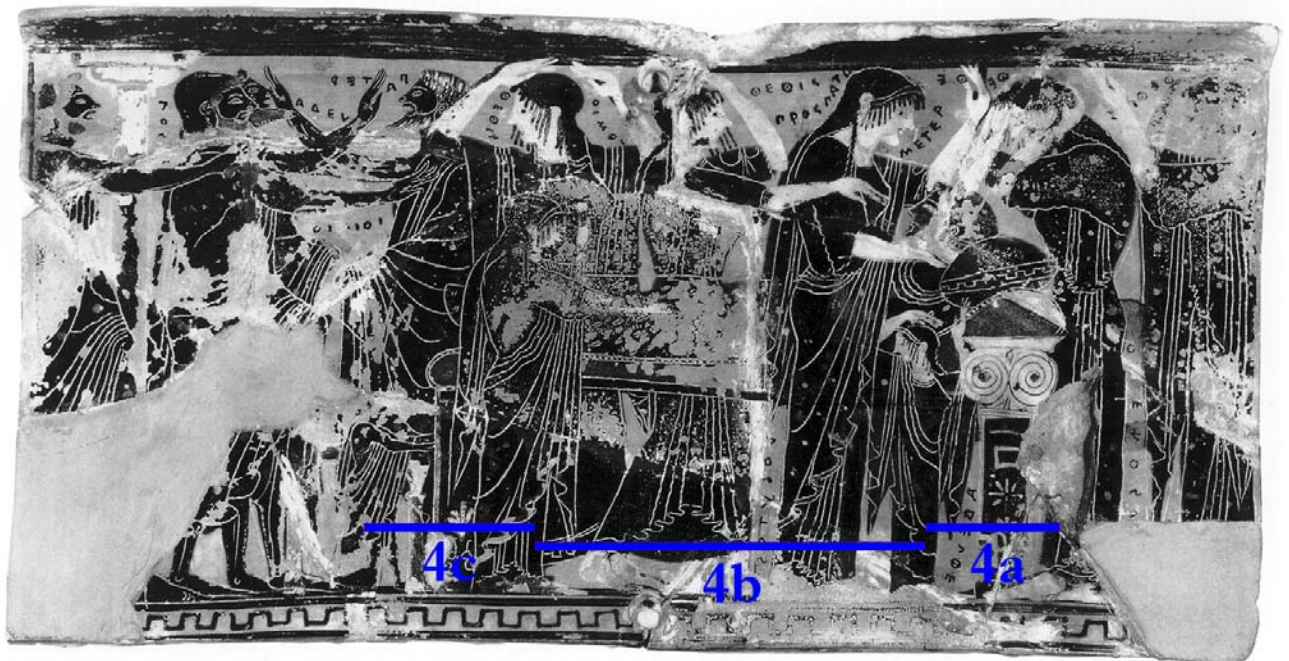
Abb. 7: München, Staatl. Antikenslg. 1700, LIMC II 2, Taf. 686 Astyanax I 29.

- Abb. 8:** Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 350/16589, Beazley 1951, Taf. 33.
- Abb. 9:** Boston, MFA 63.473, CVA Boston (2) Taf. 82,1.
- Abb. 10:** Altenburg, Schloß Friedenstein 203, CVA Altenburg (1) Taf. 34,1 (Detail).
- Abb. 11:** ehem. Berlin, Antikenslg. F1655, D.A. Amyx, Archaic Vase Painting vis-à-vis „Free” Painting at Corinth, in: W.G. Moon (Hrsg.), Ancient Greek Art and Iconography (1983) 39 Abb. 3.2a.
- Abb. 12:** Tübingen, Univ. S./726, CVA Tübingen (3) Taf. 3,1.
- Abb. 13:** München, Staatl. Antikenslg. 1520, CVA München (8) Taf. 421,2.
- Abb. 14:** Wien, Univ. 505, Matheson 1995, 79 Abb. A-B.
- Abb. 15:** London, BM E48 (GR 1843.11-3.13), CVA London (9) Nr. 19 Taf. 27d.
- Abb. 16:** Berlin, Pergamon-Mus. F2588, CVA DDR (1) Taf. 34,1.
- Abb. 17:** Privat, H. Bloesch, Das Tier in der Antike. 400 Werke ägyptischer, griechischer, etruskischer und römischer Kunst aus privatem und öffentlichem Besitz, Ausst. Zürich, Univ. 21.9.-17.11. 1974 (1974) Taf. 41,245b.
- Abb. 18:** Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina T.18C, Simon 1981, Abb. 188 unten.
- Abb. 19:** Wien, KHM 3695, CVA Wien (1) Taf. 13,2.
- Abb. 20:** Basel, Antikenmus. BS477, CVA Basel (3) Taf. 23,1 (Detail).
- Abb. 21:** London, BM E363, Knittlmayer 1997, Taf. 10,2.
- Abb. 22:** Zürich, Univ. L5, Robertson 1992, 142 Abb. 145.
- Abb. 23:** Chiusi, Mus. Arch. Naz. C1831, CVA Chiusi (2) Taf. 36,2.
- Abb. 24:** Bochum, Univ., Antikenmus. s 1085, Kunisch 2002, Taf. 45a.
- Abb. 25:** Berlin, Antikenslg. F2536, CVA Berlin (3) Taf. 111,2.
- Abb. 26:** Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina T.19C, Alfieri 1979, 44 Abb. 98.
- Abb. 27:** Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16570, Boardman 1996, Abb. 140.
- Abb. 28:** Exeter, Univ., R.M. Cook, Greek Painted Pottery (1960) Abb. 50.
- Abb. 29:** Baltimore, Robinson Coll., CVA Baltimore, Robinson Coll. (2) III I Taf. 35.
- Abb. 30:** New York, MMA 31.11.13, Lezzi-Hafter 1988, Kat. 239 Taf. 152a (Detail).
- Abb. 31:** Athen, NM 1928, CVA Athen (1) III J d Taf. 14,1.
- Abb. 32:** ehem. Stuttgart, Kunsthandel, MuM, Antiken, Alt-Amerika, Aukt. II, 28.-29.5. 1956, H.H. Kricheldorf, Stuttgart, 53 Nr. 1273 Taf. 26.

Klagegesten	Beschreibung
A	direkter Kontakt zum Toten: Berührung an Kopf oder Körper, der Kline, des Ekphora-Wagens, des Grabmals
B	indirekter Kontakt zum Toten: Hand nach ihm, zur Kline, zum Ekphora-Wagen, zum Grabmal ausgestreckt
C	erhobener Arm: raumgreifendes Gestikulieren
D	Berühren des Kopfes: meist Fällen als Sich-Schlagen zu deuten bei D ² befindet sich die Hand in unmittelbarer Nähe des Kopfes, berührt ihn aber nicht
E	Ergreifen von Haar oder Haarsträhnen: Raufen der Haare - vgl. die losen Haarsträhnen, die weiblichen Figuren vom Gesicht herabhängen
F	geschlossene Hand am Kopf an verschiedenen Stellen: schwer zu deuten, evl. z.T. Zerkratzen des Gesichts oder auch Greifen ins Haupthaar, evl. auch eine (frühe) Trauergeste - vgl. Geste G u. I
G	Umgreifen des Nackens: nicht eigens zu deuten, evl. z.T. Zerkratzen des Gesichts, evl. auch eine (frühe) Trauergeste - vgl. Geste F u. I
H	geöffnete rechte Hand auf Brusthöhe: Schlagen der Brust
I	Hand auf der vom Betrachter abgewandten Gesichtseite, dabei der Arm spitzwinklig zurückgeführt: evl. Zerkratzen des Gesichts, evl. auch eine Trauergeste - vgl. Gesten F u. G
x1	unbeteiligter Arm: meist gesenkt, vielfach verhüllt, gelegentlich ist der Arm auch angewinkelt, so daß der Ellenbogen auch über die Rückenlinie hinausragt
x2	unbeteiligter Arm: Halten von Kindern o. verschiedenen Gegenständen
Trauer	1) eingehüllter Körper u./o. verhüllter Kopf 2) zum Gesicht geführte Hand, die es regelmäßig auch berührt, vielfach ebenfalls verhüllt



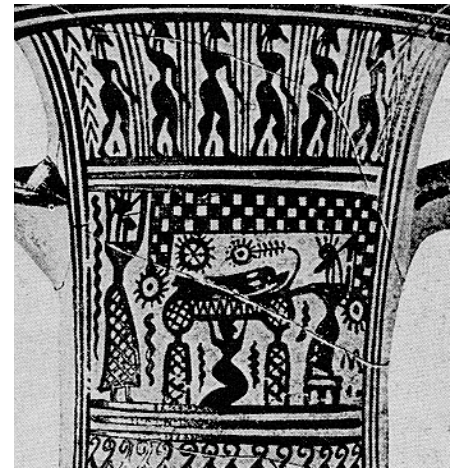
Positionen an der Kline: Erwachsene



Positionen an der Kline: Kinder



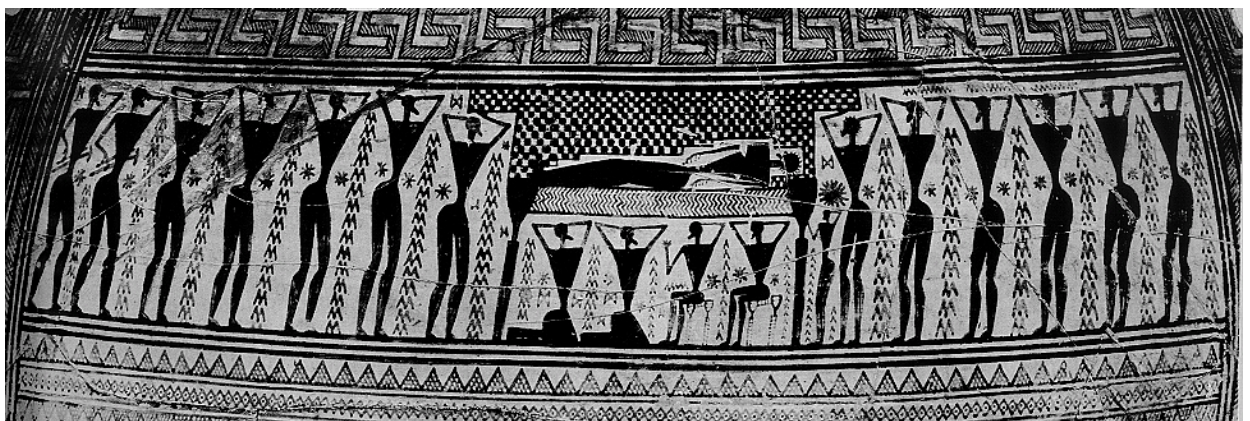
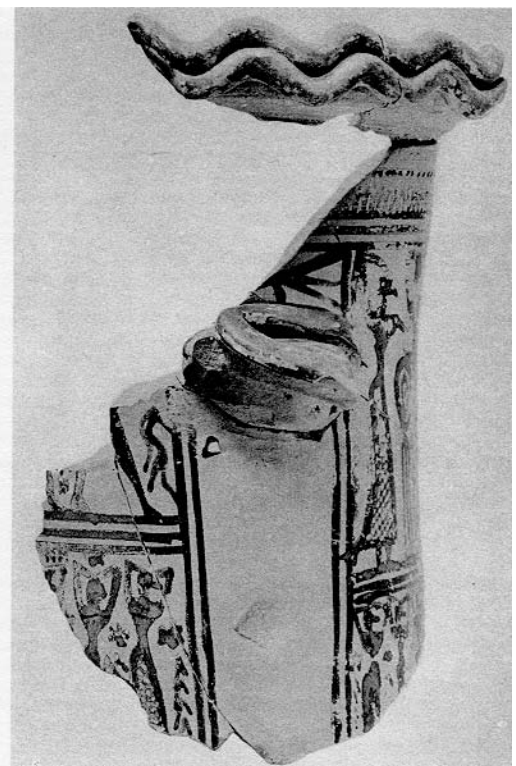
G102: Athen, 3. Ephorie



G103: Athen, Agora-Mus. P 4990



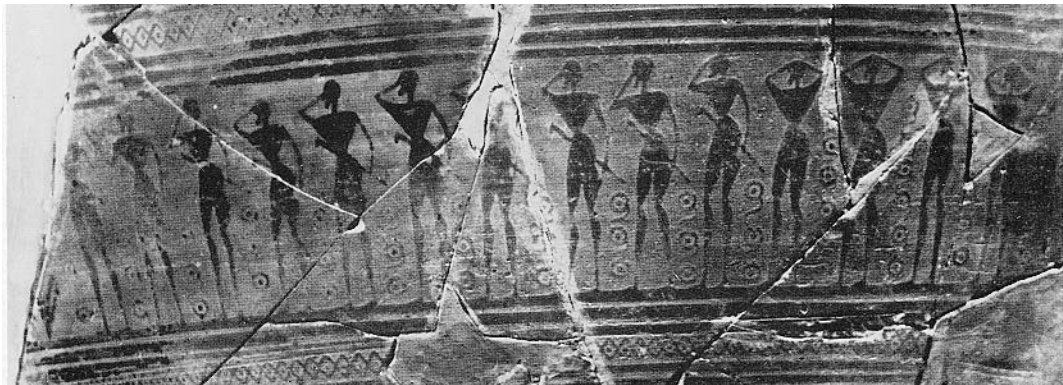
G109: Athen, Kerameikos-Mus. 1371



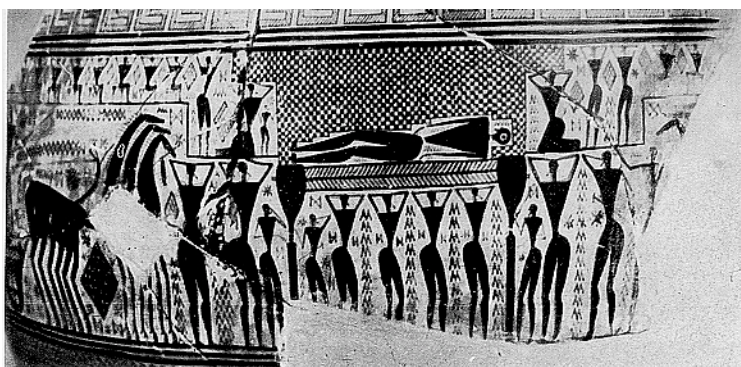
G114: Athen, NM 804



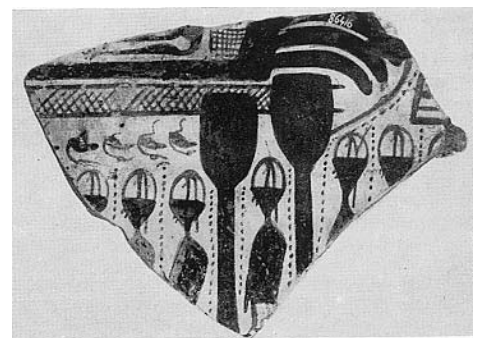
G115: Athen, NM 806



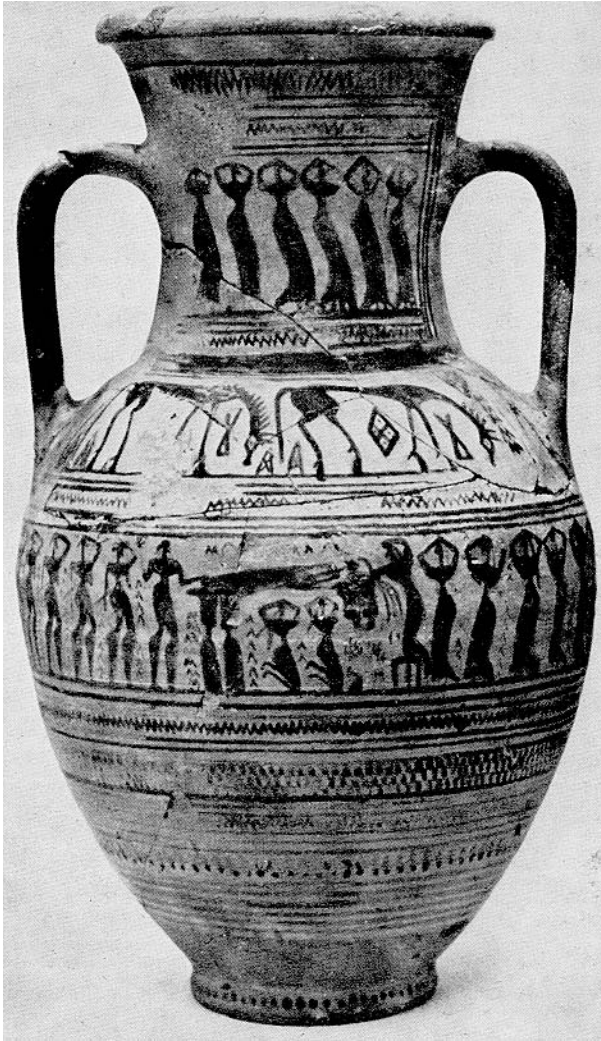
G115: Athen, NM 806, Friesdetail



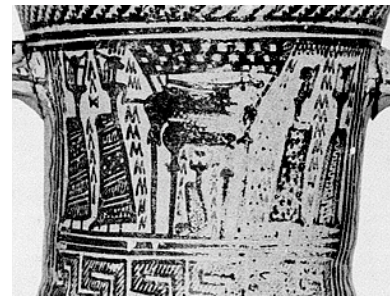
G126: Athen, von der Piräus-Straße



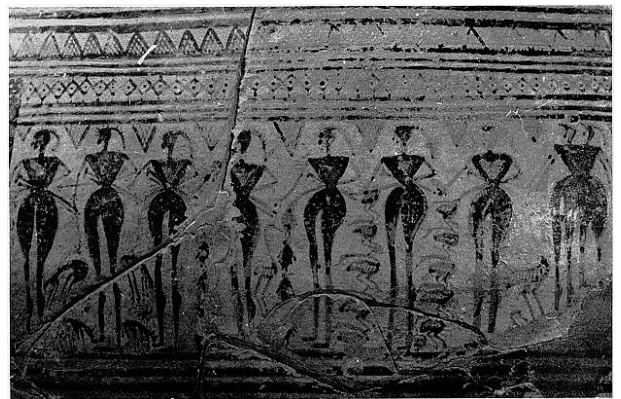
G138: Florenz, Mus. Archeologico
86.415/416



G145: London, ehem. Kunsthandel



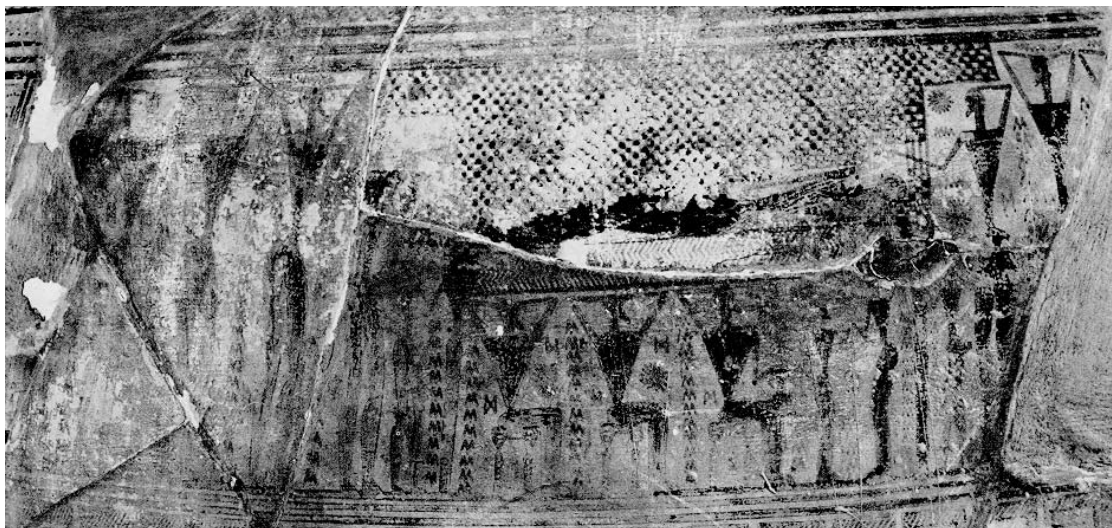
G141: Houston, MFA



G148: New York, MMA 14.130.15
Kopfende der Kline



G157: Paris, Louvre CA 3283



G159: Sèvres, Mus. Nat. de Céramique



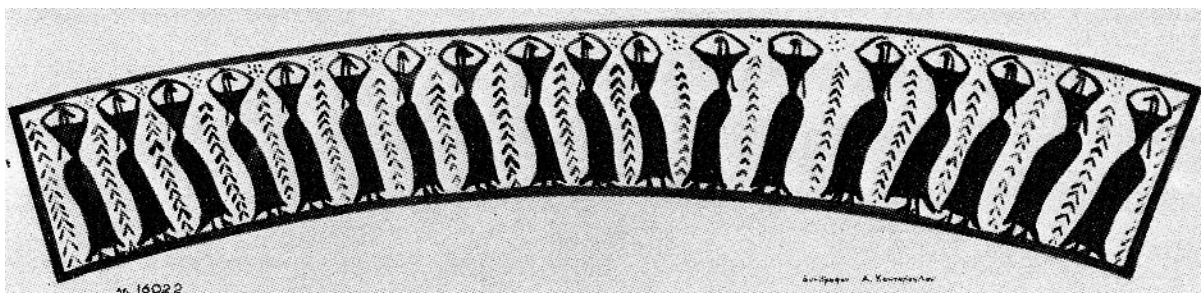
G164: Parikia, Arch. Mus.



G201: Athen, NM 803



G201: Athen, NM 803, Friesdetail



G307: Athen, NM 16022, Halsfries



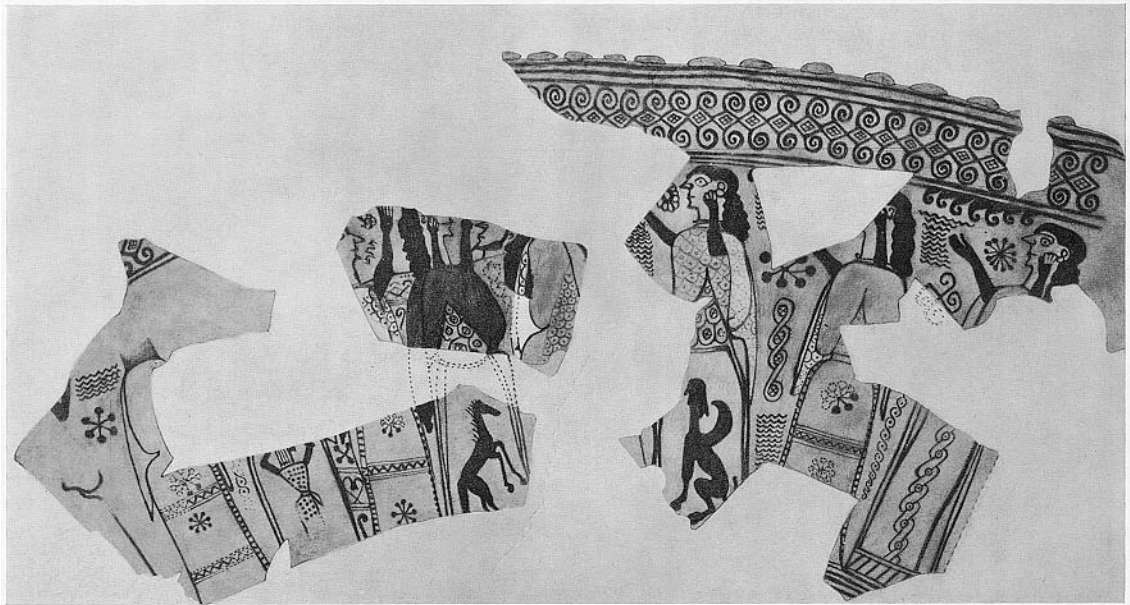
G315: Philadelphia, Univ. MS 5464



G317: Würzburg, Martin-von-Wagner-Mus. L 80



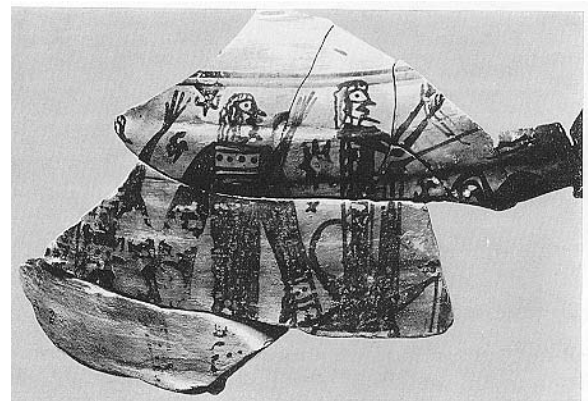
G437: Tübingen, Univ. S./10 1465



P101: Athen, Kerameikos-Mus. 80



P102: Athen, Kerameikos-Mus. 149

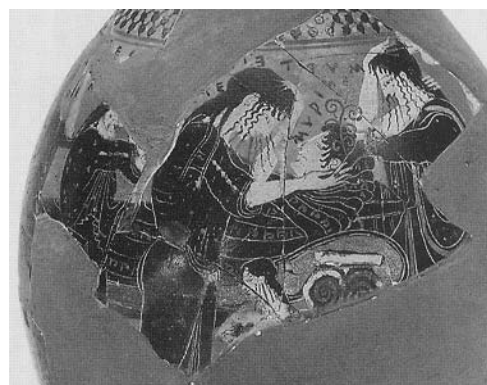


P301: Athen, NM 15958

P206: Athen, Kerameikos-Mus.



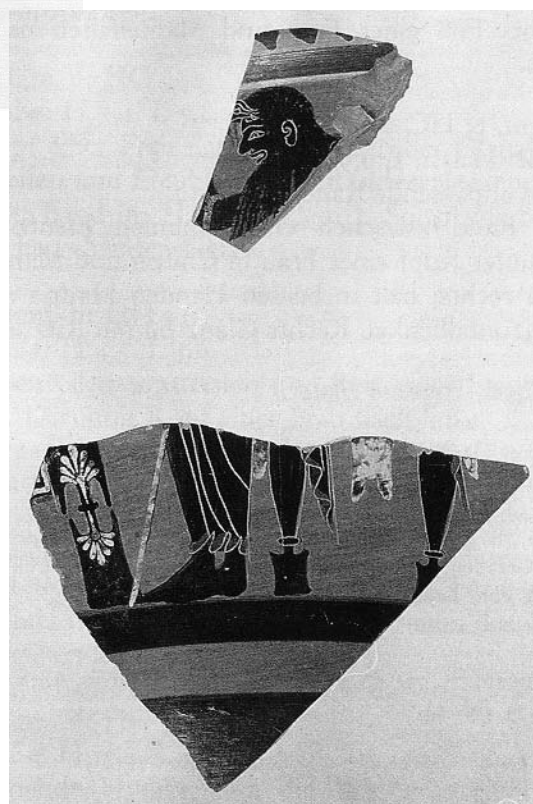
S102: Amsterdam, Allard Pierson Mus. 6243



S111: Athen, Kerameikos-Mus. 691



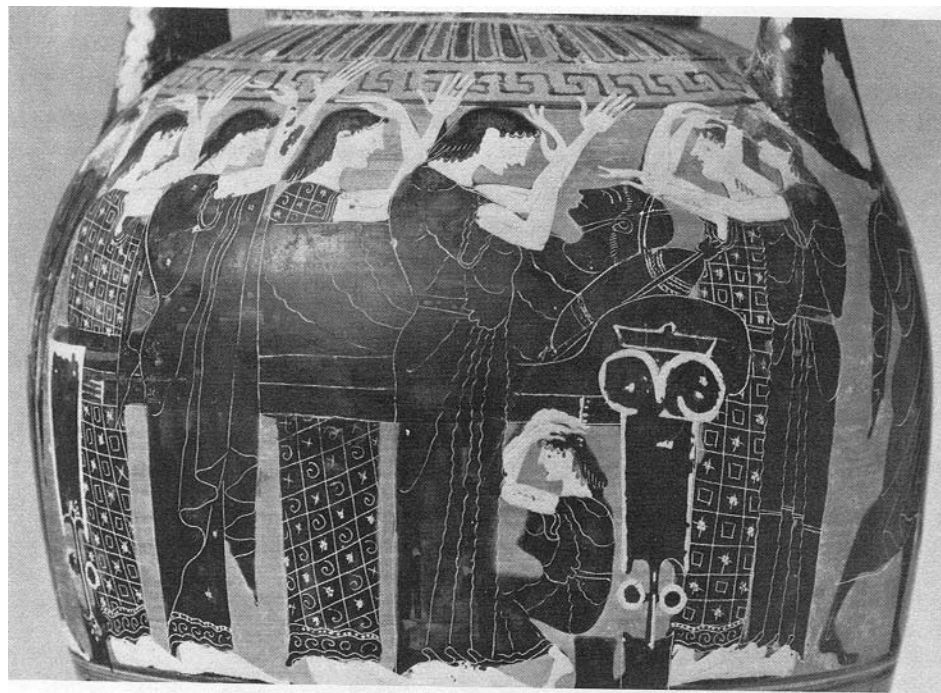
S117: Athen, NM 450



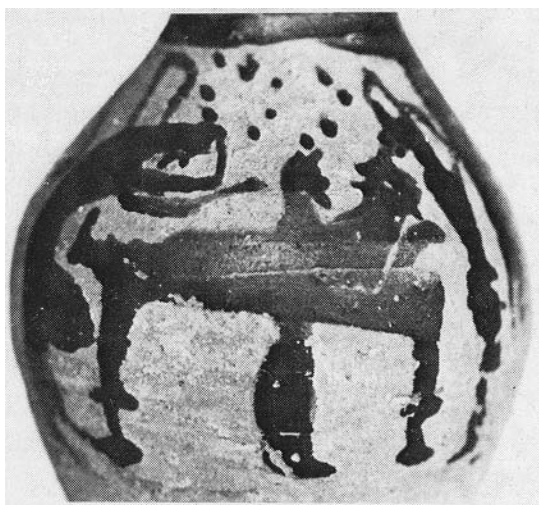
S124: Basel, Slg. A.H. Cahn HC 336. 954



S137: Bonn, Akademisches Kunstmus. 1002a



S146: New York, MMA 27.228



S149: Niederlande, Privat



S146: New York, MMA 27.228, RS



S153: Tübingen, Univ. S./10 1481, Friesdetail



S202: Paris, Bibl. Nat. 353



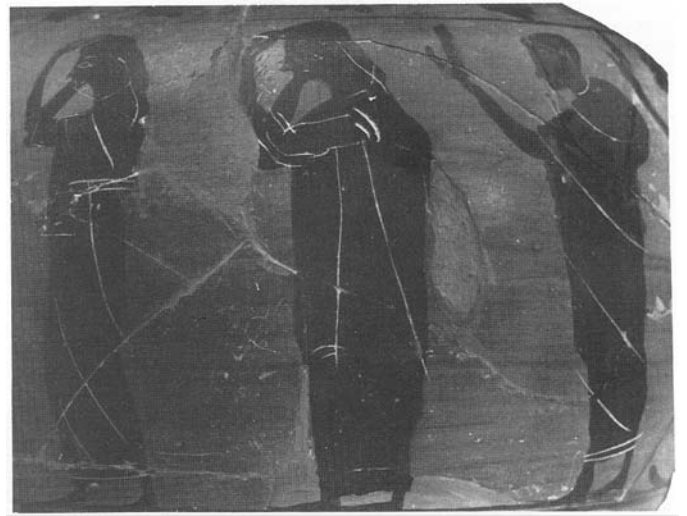
G203: Paris, Bibl. Nat. 355



S403: Berlin, Antikenslg. F 2104

S408: Havanna, NM der Schönen Künste 140





S409: Madrid, Archäologisches NM 10939



S505: Athen, Kerameikos-Mus. 2523



S518: Dresden, Skulpturenslg. ZV 2006



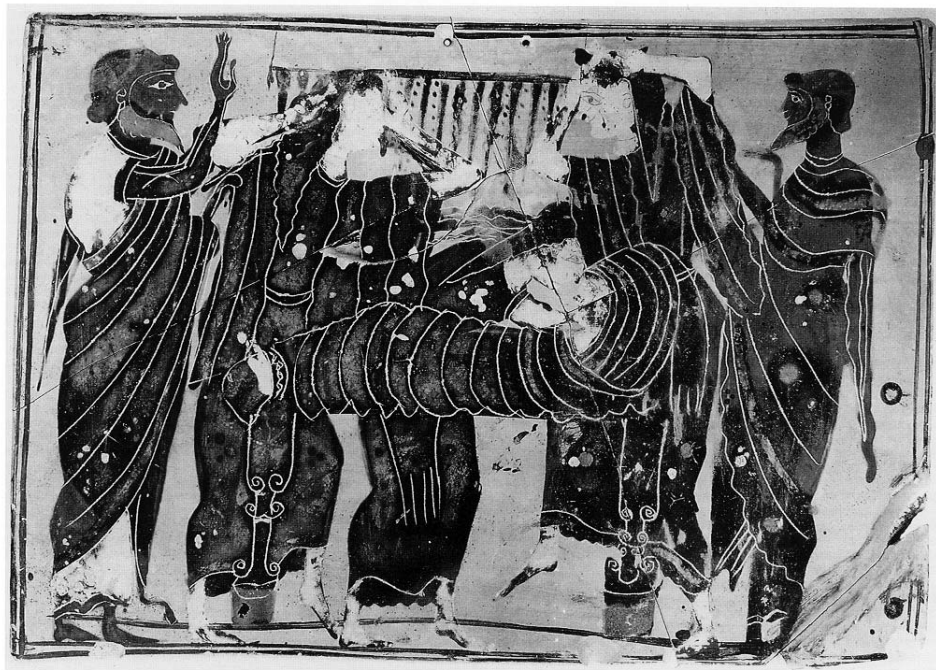
S526: Paris, Louvre CA 1325



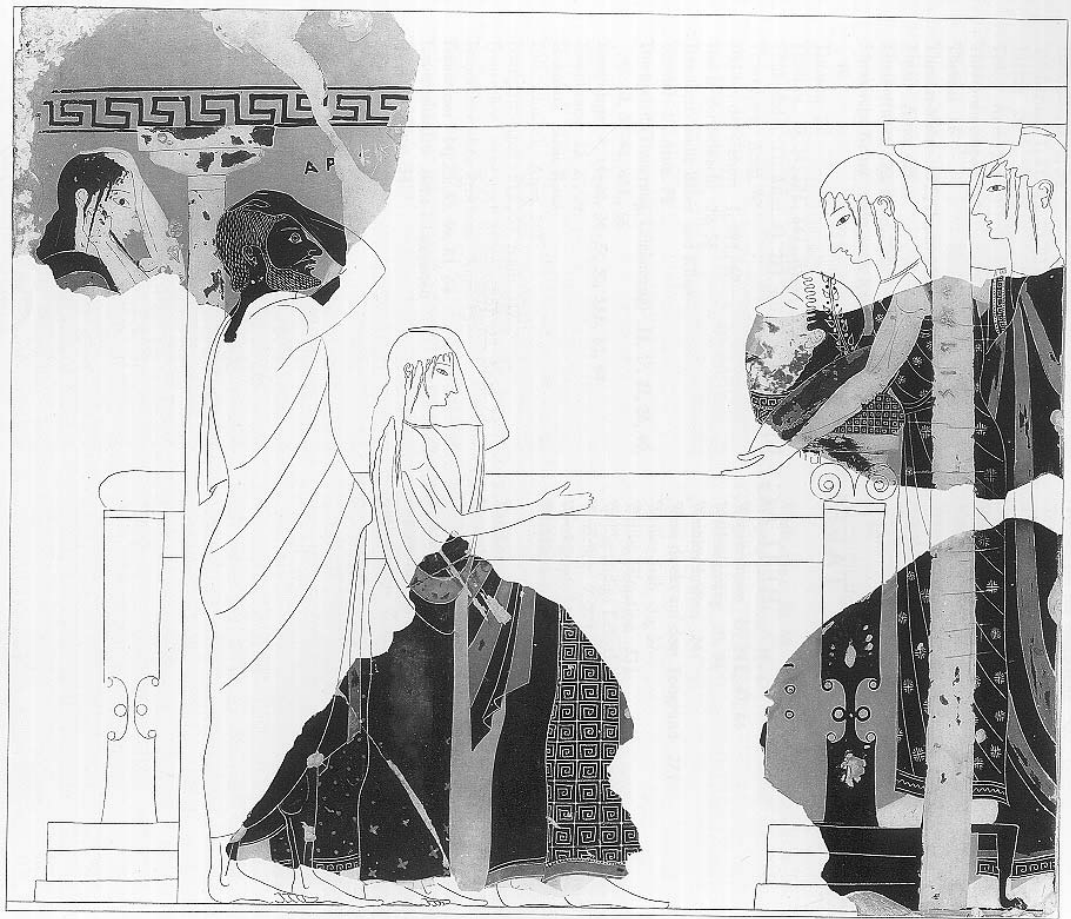
S601: Amsterdam, Allard Pierson Mus. 1366



S606: Athen, Slg. Vlastos



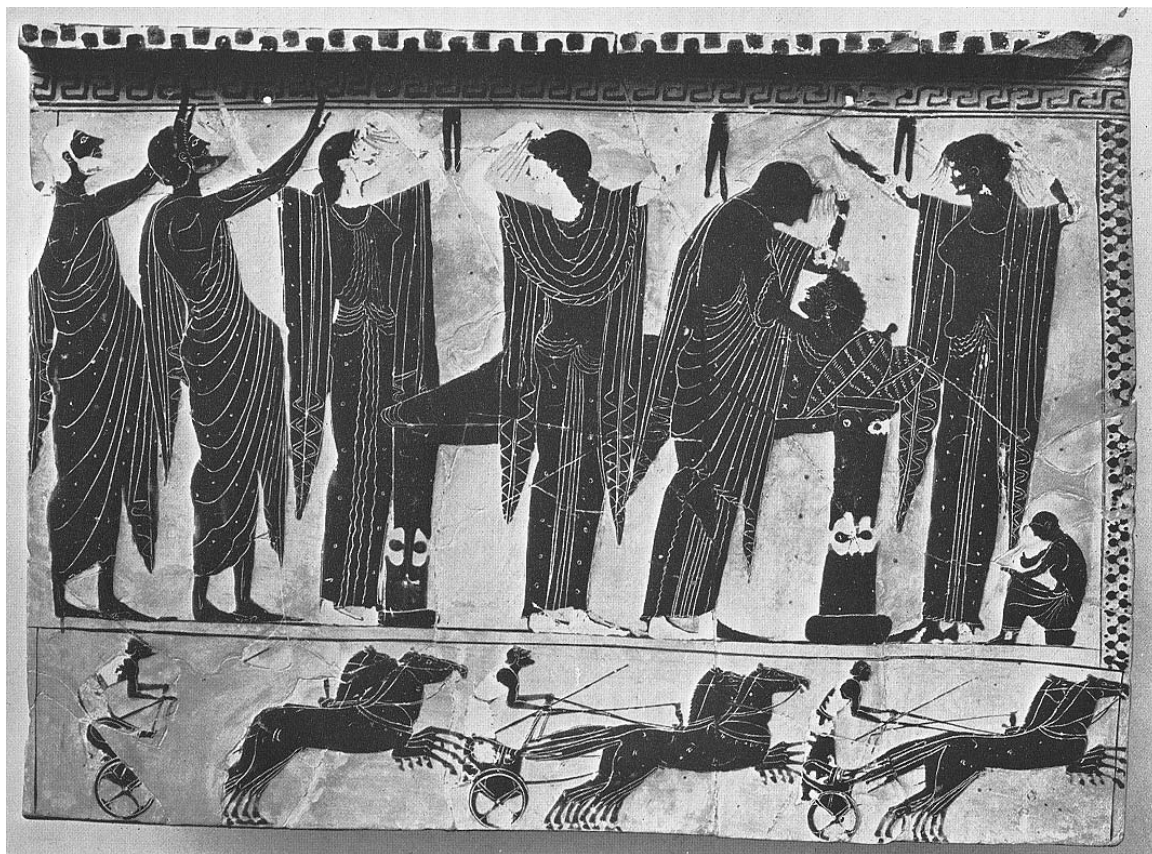
S602: Athen, Kerameikos-Mus. 677



S609a: Berlin, Antikenslg. F 1811 B, F 1826, F 1811 A



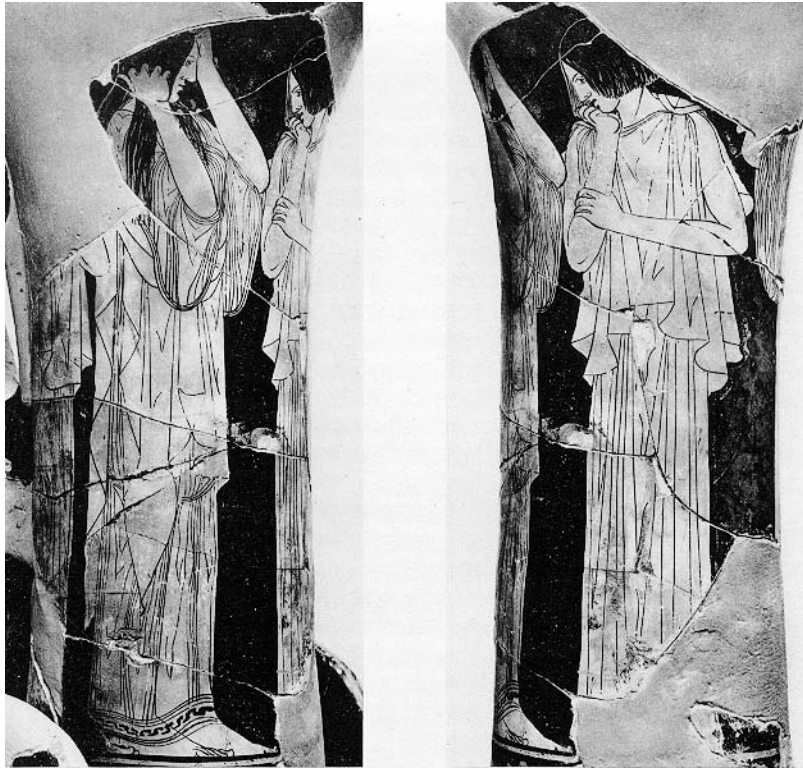
S609p: Berlin, Antikenslg. F 1813, F 1826 k



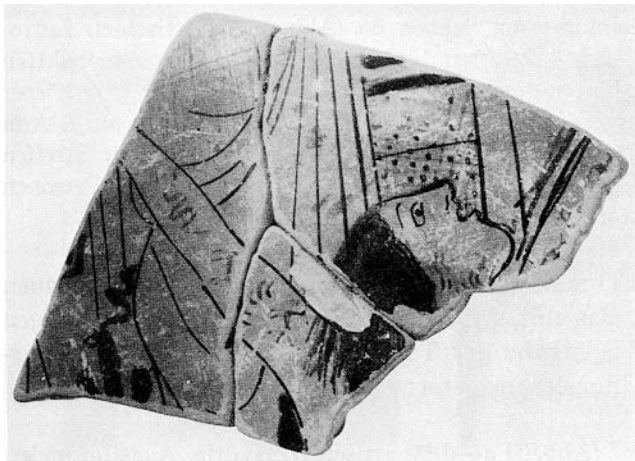
S617: New York, MMA 54.11.15



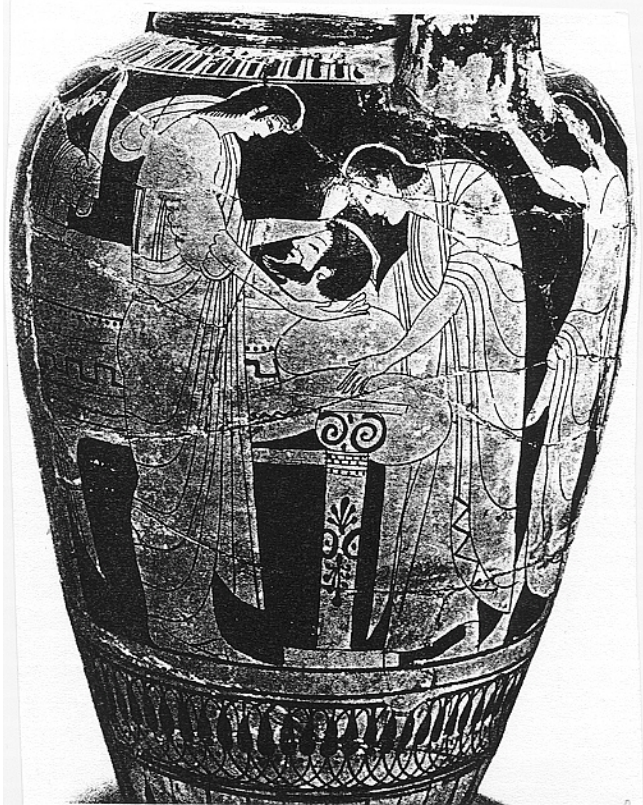
S619: Paris, Louvre CA 255



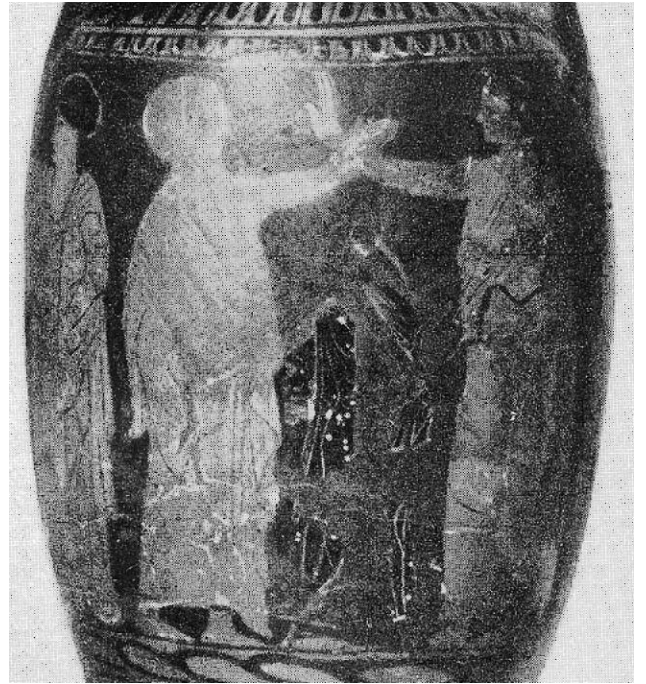
R103: Athen, NM 1170



R105: Athen, NM 17420



R104: Athen, NM 1452



R112: München, Staatl. Antikenslg.
Schoen 66, RS

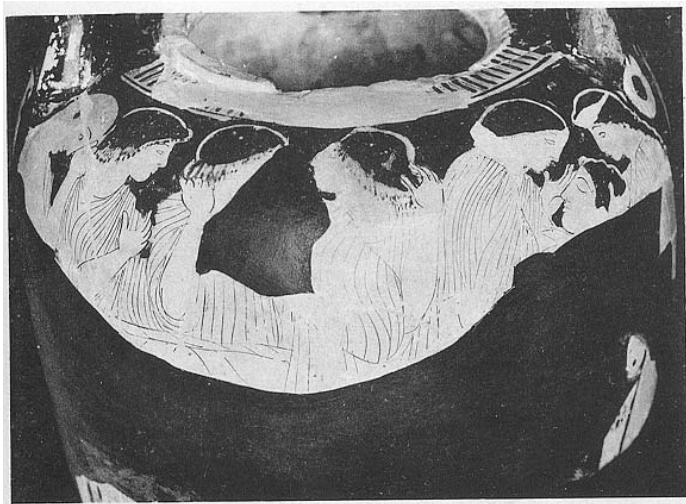


R106: Berlin, Antikenslg. 31008

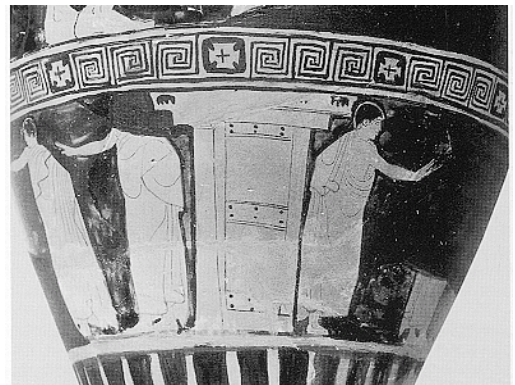




R112: München, Staatl. Antikenslg. Schoen 66



R113: Oxford, Ashmolean Mus. 1923.269



R201: Philadelphia, Univ. 30.4.1, Friesdetails



R302: Athen, NM 12133



R304: Berlin, Antikenslg. 3393



R307: Laon, Mus. de Laon 37952



R308: Mainz, Univ. 1,1-3



R411: Prag, Univ. 60.30



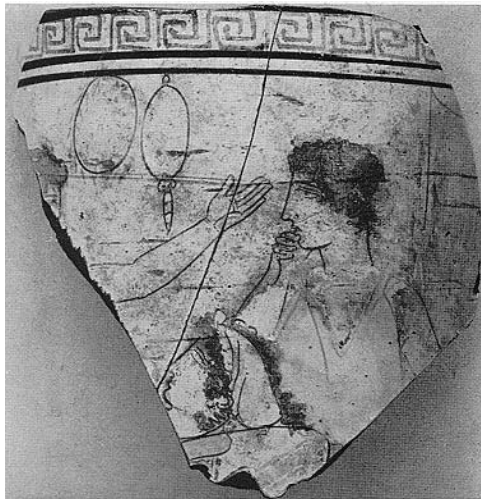
R403: Athen, NM 17336



R410: Paris, Louvre CA 2955



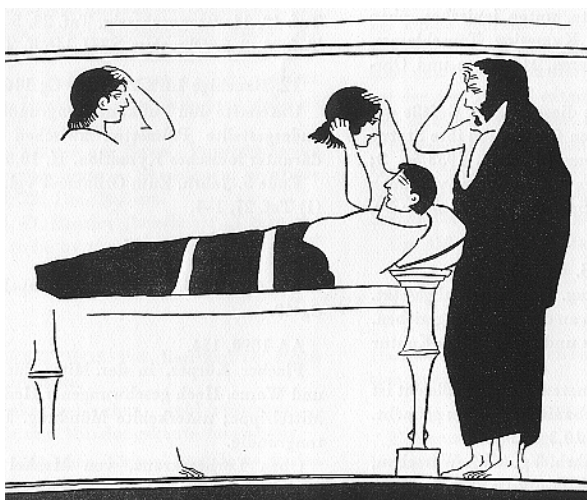
R413: Tübingen, Univ S./10 1568k



W102: Athen, Kerameikos-Mus. 3145



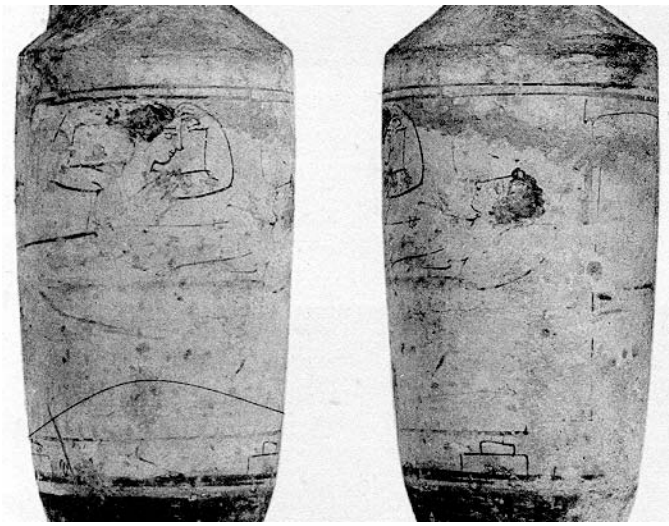
W105: Berlin, Antikenslg. F 2684



W113: Mannheim, Reiss-Mus. Cg 195



W114: New York, MMA 07.286.40



W117: Paris, Mus. Auguste Rodin TC 568



W208: Athen, NM 1934



W205: Athen, Kerameikos-Mus. 3832



W213: Athen, NM 1995



W229: Baltimore, Walters Art Gallery 48.2012



W227: Athen, Verbleib unbekannt



W275: St. Petersburg, Ermitage B 2022



W217: Athen, NM 19355



W255: London, BM D 70



W308: Athen, NM 1958



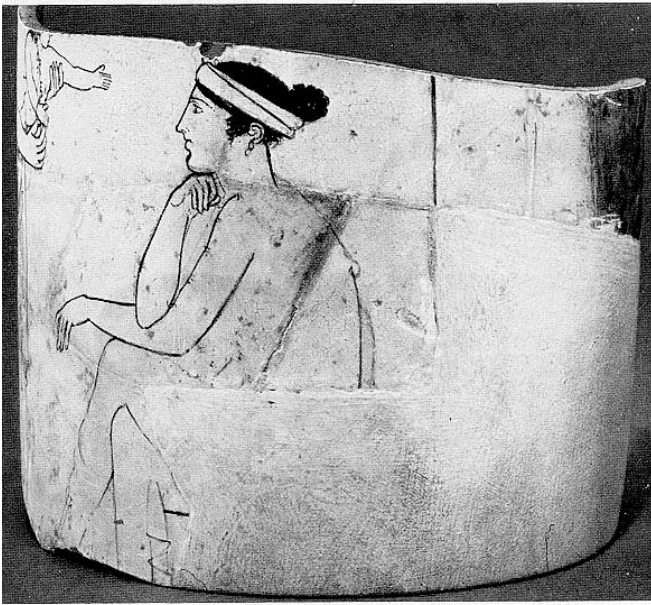
W305: Athen, Kanellopoulos-Mus. 725



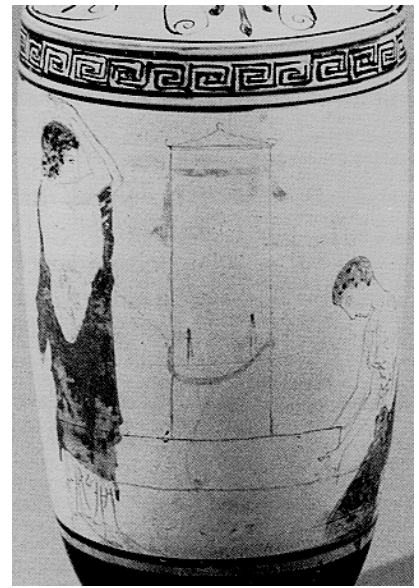
W319: Berlin, Antikenslg. F 2459



W320: Berlin, Antikenslg. F 2678



W329: London, BM 1907.7-10.10



W406: New Orleans, Privat



W339: München, Staatl. Antikenslg. 7709



W338: München, Antikenslg. 6254



W350: Sydney, Nicholson Mus. W 3



W506: Privat



Abb. 1: Hobart, University of Tasmania, Classics Mus. 31



Abb. 2: Tonwagen von Vari, Athen, NM 26747

Abb. 3: ehem. Berlin, Antiquarium A 32

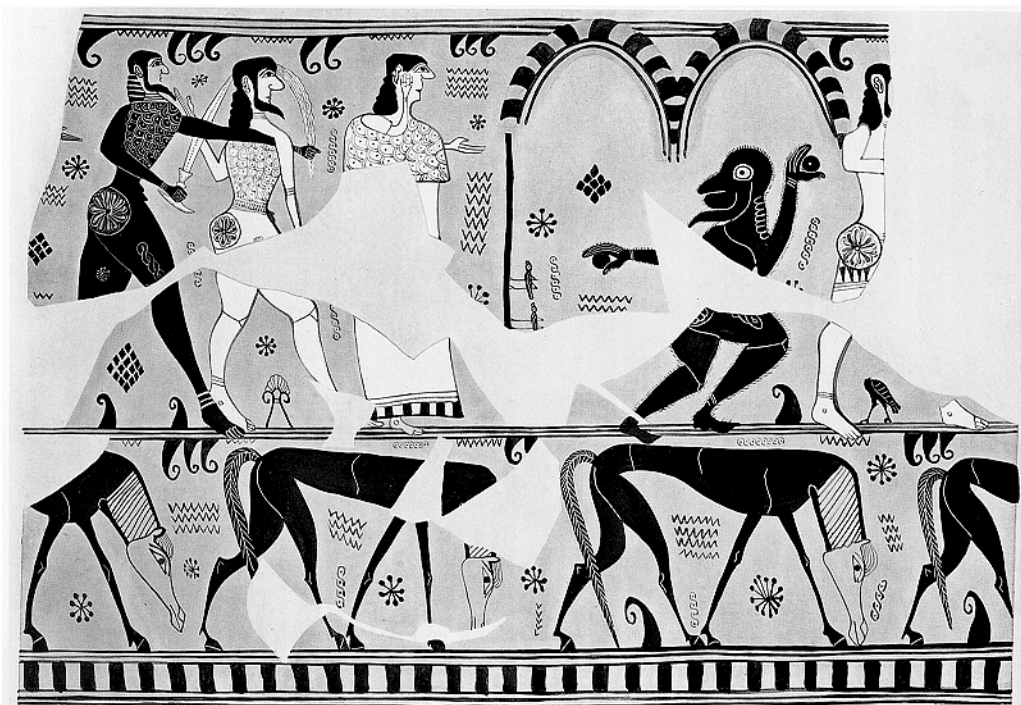




Abb. 4: Paris, Louvre S 643



Abb. 5: Berlin, Antikenslg. F 3996

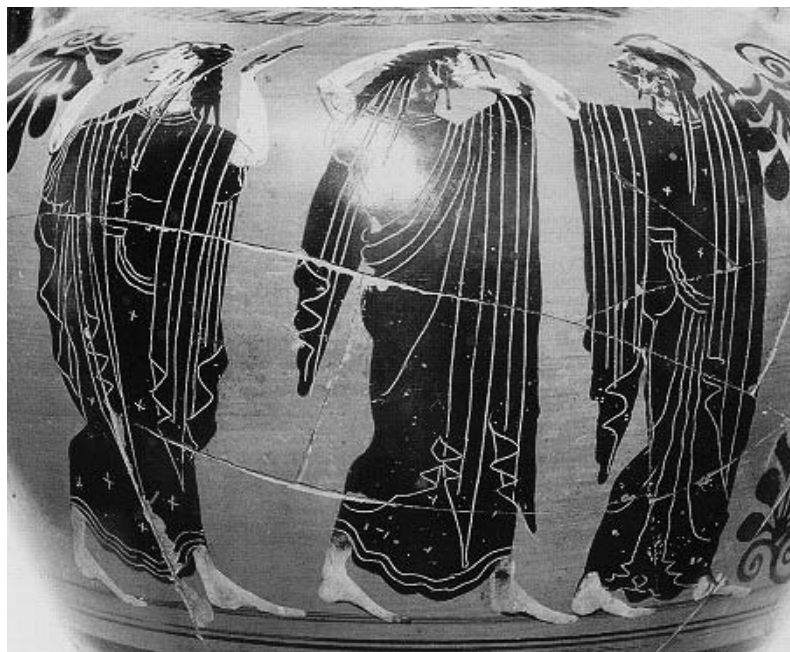


Abb. 6: Bonn, Akad. Kunstmus. 39



Abb. 7: München, Staatl. Antikenslg. 1700



Abb. 8: Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 350/16589



Abb. 9: Boston, MFA 63.473



Abb. 10: Altenburg, Schloß Friedenstein 203

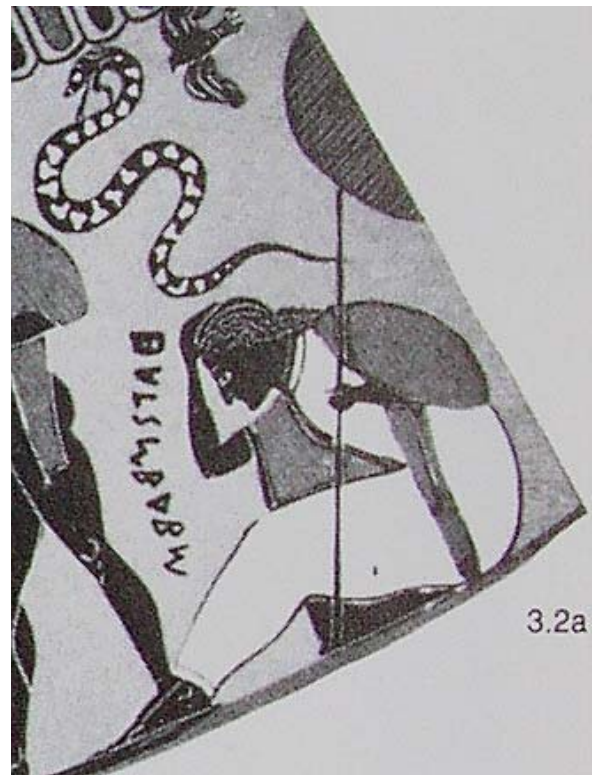


Abb. 11: ehem. Berlin, Antikenslg. F 1655



Abb. 12: Tübingen, Univ. S./726



Abb. 13: München, Staatl. Antikenslg. 1520

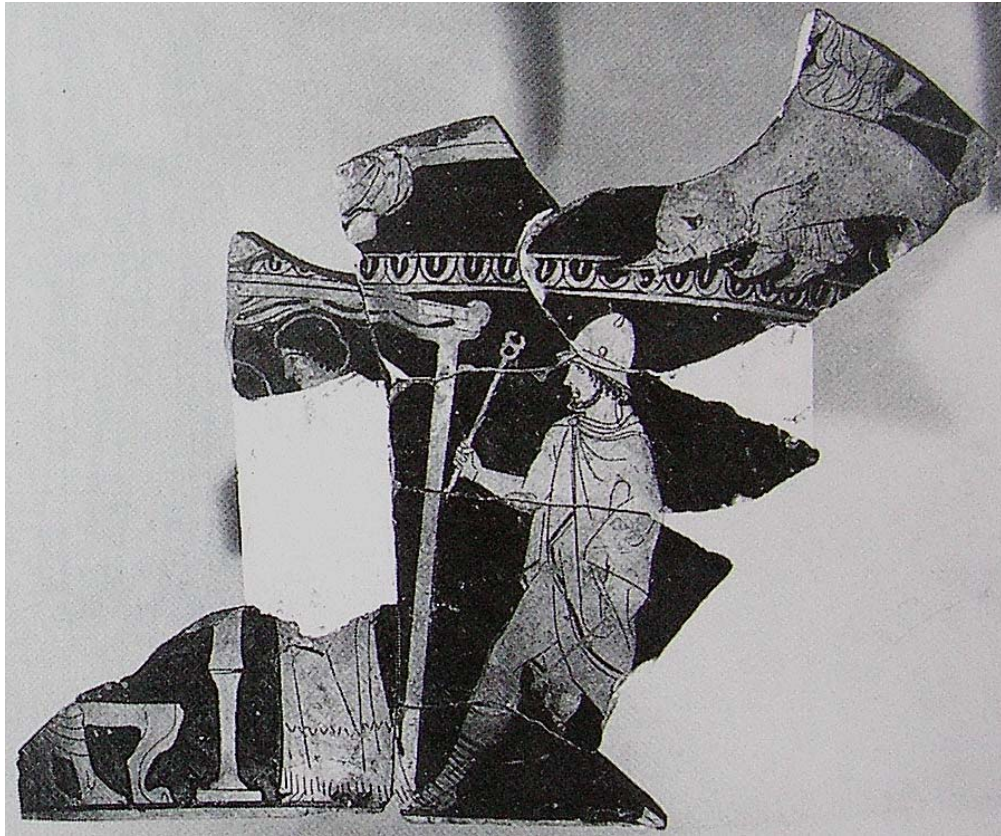


Abb. 14: Wien, Univ. 505



Abb. 15: London, BM E48



Abb. 16: Berlin, Pergamon Mus. F 2588



Abb. 17: Privat



Abb. 18: Ferrara, Mus. Arch. Naz. di Spina T. 18 C



Abb. 19: Wien, KHM 3695



Abb. 20: Basel, Antikenmus. BS 477



Abb. 21: London, BM E 363

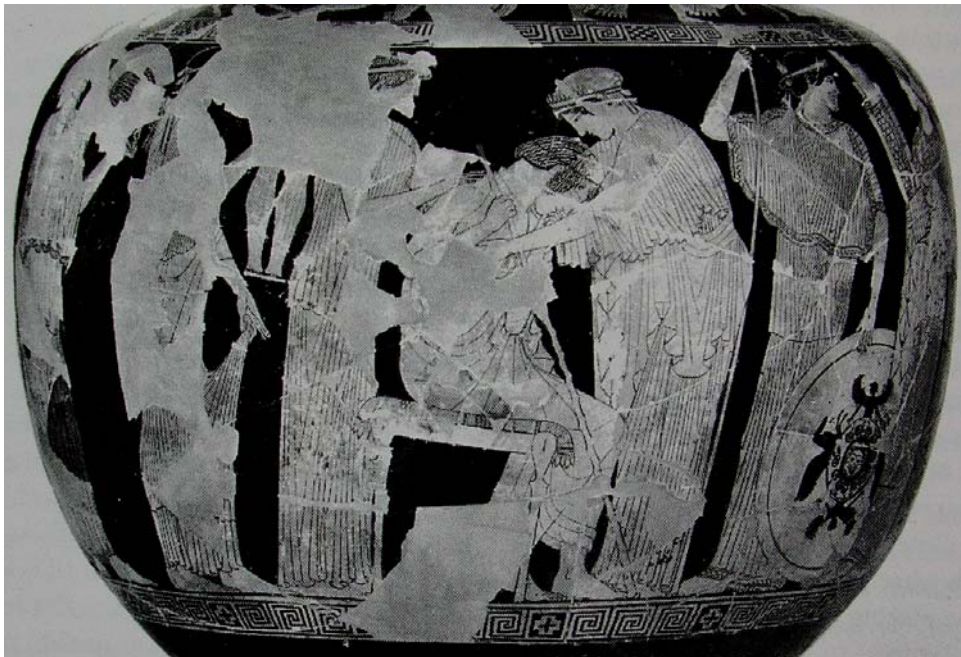


Abb. 22: Zürich, Univ. L 5

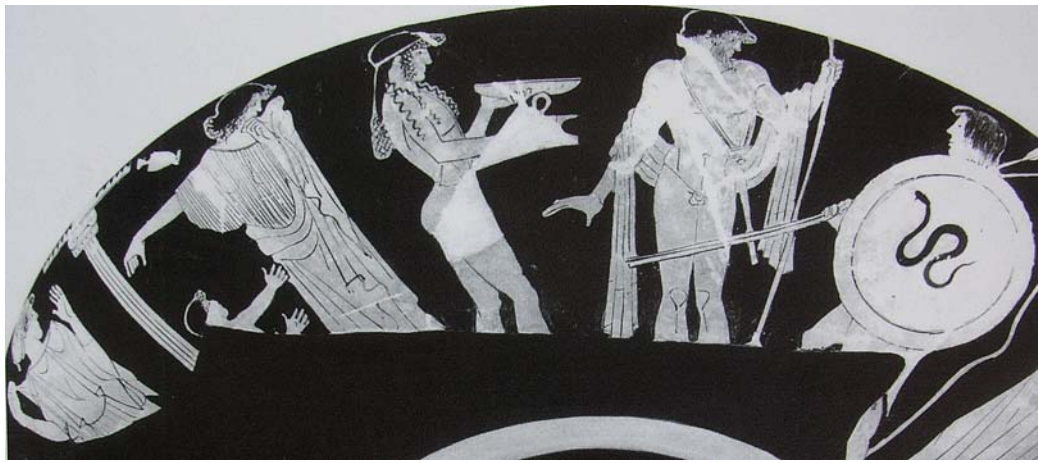


Abb. 24: Bochum, Univ. s 1085



Abb. 23: Chiusi, Mus. Arch. Naz. C 1831



Abb. 26: Ferrara,
Mus. Arch. Naz. di Spina T. 19 C



Abb. 25: Berlin, Antikenslg. F 2536



Abb. 27: Rom, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16570



Abb. 28: Exeter, Univ.

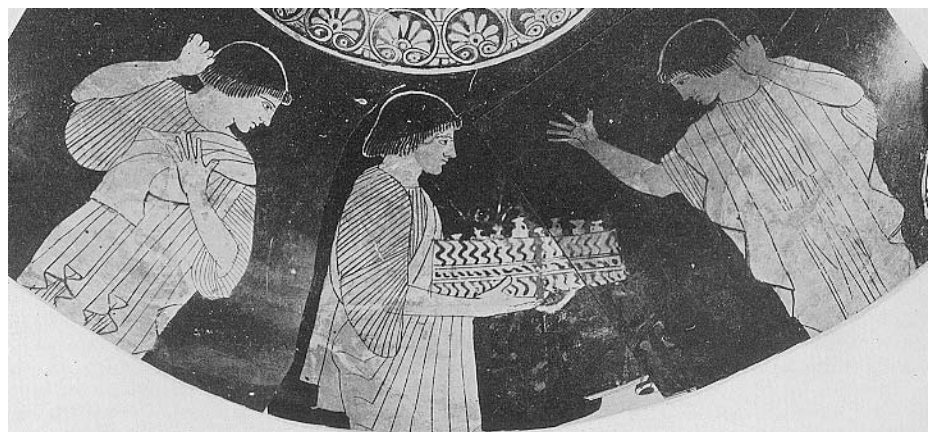


Abb. 29: Baltimore, Robinson Coll.

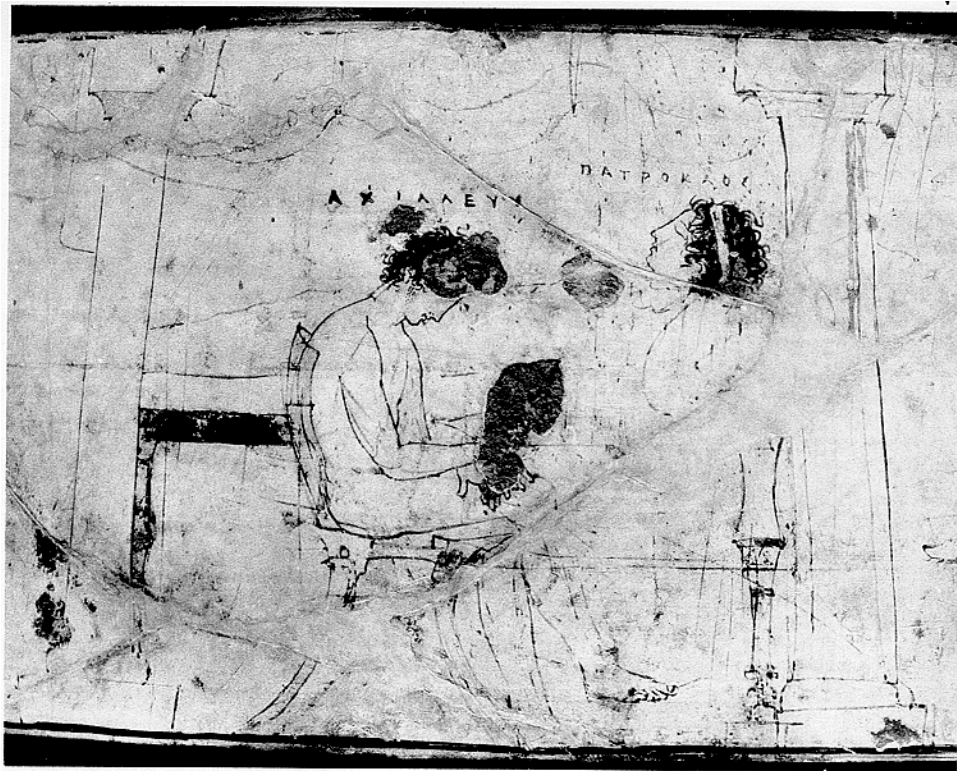


Abb. 30: New York, MMA 31.11.13



Abb. 31: Athen, NM 1928



Abb. 32: ehem. Stuttgart, Kunsthandel