



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Mythische Mörderinnen

Klytaimnestra, Prokne und Eriphyle auf attischen Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Verfasserin

Viktoria Johanna Räuchle

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 314

Studienrichtung lt. Studienblatt: Klassische Archäologie

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Marion Meyer

Vorwort

Bei Mord- und Totschlagprozessen stellen Frauen auf der Anklagebank bis zum heutigen Tag eine kleine Minderheit dar: 85 % der Tötungsdelikte werden Männern zur Last gelegt, und nur knapp 15 % haben Frauen zu verschulden¹. Wenn Frauen zu Mörderinnen werden, dann meist im familiären Raum – der Ehemann und die eigenen Kinder sind die häufigsten Opfer weiblicher Mordwut².

Dieses Phänomen findet sich auch in den Mythen der griechischen Antike: Die Frauen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit behandelt werden, morden fast ausschließlich im engsten Familienkreis. Damit können sie als überspitzte Stereotype von weiblicher Aggressivität gelesen werden, die zwar in der ideellen Welt des Mythos verortet sind, aber dennoch in klaren Bezug zu den real erlebten Vorurteilen gegenüber Frauen gestellt werden können.

Dieses gewaltige Thema, »Mythische Mörderinnen«, hat mir meine Betreuerin Marion Meyer ans Herz gelegt, wofür ich ihr sehr dankbar bin. Mit viel Geduld hat sie meine Arbeit betreut und mit ihrer Erfahrung und ihrem Wissen dazu beigetragen, die teilweise allzu »wilden Triebe« meiner Ausführungen in ein wissenschaftliches Kleid zu hüllen.

Gepriesen seien alle Freunde, Eltern und Leidensgenossen: Wie hätte ich die Qualen des Diplomanden und die Mysterien der Text-Formatierung nur ohne Euch gemeistert! Besonderer Dank gilt der lieben Magdalena, die meine geistigen Ergüsse mit gestrengem Blick verfolgte und manch diffusen Gedanken ordnen half. Und Lena Ratschl, die sich die Endfassung zu Gemüte führte – ihr Know-how in formalen Angelegenheiten war wirklich Gold wert. Zu guter Letzt sei meinen Eltern gedankt, die mich auch dann noch nach Kräften unterstützt haben, wenn eine Klytaimnestra längst die Doppelaxt gezückt hätte.

¹ In der polizeilichen Kriminalstatistik (PKS) der Bundesrepublik Deutschland fanden sich im Jahre 2007 unter den Strafverdächtigen für Mord 88,7 % Männer und 11,3 % Frauen. Bei Totschlag und Tötung auf Verlangen waren immerhin 14,8 % der Tatverdächtigen weiblich. Siehe Internetseite des Bundeskriminalamtes; URL: >http://www.bka.de/pks/pks2007/p_3_01.pdf< (20. Oktober 2008)

² Vgl. etwa Wyss 2007, 202: »Betrachtet man die Täter-Opfer-Beziehungen aller Tötungsdelikte nach Geschlecht der Tätausübenden, ergab die Untersuchung von Oberlies, dass das Tatopfer der Frauen in 80 Prozent der Fälle ihr Partner ist. Bei den Männern trifft das nur in etwas mehr als der Hälfte der Fälle zu. Das heißt, wenn Frauen töten, ist das Opfer vorwiegend ihr Partner, während Männer auch zu Tötungsdelikten gegen andere, ihnen nicht als Partner nahestehende Menschen bereit sind.« Sie bezieht sich dabei auf Studien aus der Schweiz.

1. Einleitung	4
2. Vorbemerkungen	7
2.1 DIE MACHT DER BILDER IM 5. JAHRHUNDERT V. CHR.	7
2.2 DER UMGANG MIT GEWALT IM ATHEN DES 5. JAHRHUNDERTS V. CHR.	8
2.3 DIE STELLUNG DER FRAU IM ATHEN DES 5. JAHRHUNDERTS V. CHR.	10
3. Klytaimnestra – die »Emanzipierte«	14
3.1 DER MYTHOS: KLYTAIMNESTRA UND DIE ATRIDEN	14
3.2 KLYTAIMNESTRA IM BILD	19
3.2.1 Nur über seine Leiche: Die Ermordung des Agamemnon.....	19
3.2.2 Mord ist ihr Hobby: Die Ermordung der Kassandra	25
3.2.3 Auge um Auge: Die Ermordung des Aigisthos durch Orest.....	28
3.2.4 Schuld und Söhne: Die Ermordung der Klytaimnestra?	45
3.2.5 Der Wolf im Schafspelz: Klytaimnestra als sittsame Hausfrau	47
3.3 ERGEBNIS UND BEWERTUNG.....	50
3.3.1 Bildträger und Bildbetrachter.....	50
3.3.2 Ikonographische Entwicklung	51
3.3.3 Klytaimnestra – das Mannweib?	54
4. Prokne – die Unberechenbare	58
4.1 DER MYTHOS: DIE SCHWESTERN PROKNE UND PHIOMELA.....	58
4.2 IKONOGRAPHIE EINER KINDSMÖRDERIN	61
4.2.1 Mein ist die Rache: Der Mord an Itys	61
4.2.2 Das große Fressen: Mahl und Verfolgung	68
4.2.3 Der Widerspenstigen Zähmung: Verfolgung und Metamorphose	71
4.3 ERGEBNIS UND BEWERTUNG.....	75
4.3.1 Bild und Kontext	75
4.3.2 Ikonographische Entwicklung	76
4.3.3 Prokne, die Ungebändigte	79
4.3.4 Weben als geheime Kunst.....	81
4.3.5 Kindsmord – das ewig Monströse.....	82
4.3.6 Exkurs: Prokne auf der Akropolis	87
5. Eriphyle – Falschheit, Dein Name ist Weib.....	92
5.1 DER MYTHOS: ERIPHYLE, DIE GATTIN DES AMPHIARAOS	92
5.2 ERIPHYLE IN DER GRIECHISCHEN BILDERWELT	94
5.2.1 Abschied vom falschen Paradies: Der Auszug des Amphiaraos	94
5.2.2 Trautes Heim – Glück allein: Eine Begegnung im Frauengemach	105
5.2.3 Ein unmoralisches Angebot: Die Bestechung der Eriphyle durch Polyneikes	107
5.2.4 Fegefeuer der Eitelkeiten: Der Mord an Eriphyle?	114
5.3 ERGEBNIS UND BEWERTUNG.....	117
5.3.1 Bildträger und Bildbetrachter.....	117
5.3.2 Ikonographische Charakterisierung	118
5.3.3 Eriphyle, eitel und bestechlich	120

6. Ergebnis	122
6.1 VOM KRUDEN ZUM SANFTEN: IKONOGRAPHISCHE ENTWICKLUNG	122
6.2 DAS BILD DER FRAU IM BILD DER MÖRDERIN: ABSCHLIEßENDE BEWERTUNG	128
7. Kataloge	131
K. KATALOG KLYTAIMNESTRA	131
P. KATALOG PROKNE	139
E. KATALOG EРИPHYLE	142
B. KATALOG BILDVERGLEICHE	151
8. Literaturverzeichnis	155
9. Abbildungsverzeichnis.....	163
10. Anhang.....	165
10.1 ZUSAMMENFASSUNG	165
10.2 ABSTRACT.....	166
10.3 LEBENSLAUF.....	168

1. Einleitung

»Die Geschichte der Frauen, die töten, ist die Geschichte der Frauen«
Ann Jones³

Inhalt der vorliegenden Arbeit ist die ikonographische und ikonologische Untersuchung der drei mythischen Mörderinnen Klytaimnestra, Prokne und Eriphyle in der griechischen Bilderwelt. Die Darstellungen dieser Frauen finden sich vor allem auf attisch rotfigurigen Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Der Untersuchungsgegenstand röhrt an zwei zentrale und immer wieder kontrovers diskutierte Themenkomplexen der klassischen Antike: Frauen und Gewalt. Will man nun innerhalb der archäologischen Bildwissenschaft diese beiden Untersuchungsgegenstände miteinander verknüpfen, so denkt man zunächst an den Prototyp des weiblichen Opfers männlicher Gewalt. Frauen gelten als der Inbegriff der Schwäche, dementsprechend sind sie in den Bildwerken vor allem in der Dulderolle anzutreffen.

Dabei ist die griechische Mythologie voll von weiblichen Wesen, die für ihren eigenen Vorteil teilweise auch über Leichen gehen. Angefangen von den skrupellos zu Werke gehenden Göttinnen über weibliche Mischwesen mit letalen Fähigkeiten bis hin zu ominösen Frauenvölkern und wahnsinnigen Weibern wimmelt es in der griechischen Sagenwelt nur so von Todesbingerinnen. Schnell könnte man den Überblick verlieren und vor der Überfülle an Material und Gewaltpotential kapitulieren. Um zu befriedigenden Ergebnissen zu kommen, die über Skizzenhaftes hinaus gehen, sollen daher die drei oben genannten Frauengestalten herausgegriffen und einer eingehenden Analyse unterzogen werden.

Diese Wahl mag auf den ersten Blick willkürlich erscheinen, doch sie folgt bestimmten Richtlinien. Mit gezielten Auswahlkriterien soll gewährleistet werden, dass die Frauen die gleichen Grundvoraussetzungen mitbringen und damit ähnlichen Bewertungsmechanismen unterliegen. Zunächst einmal soll es sich um sterbliche Menschenfrauen handeln, denn für göttliche Wesen gelten ganz andere Regeln. Auf diese Weise fallen nicht nur olympische Göttinnen und Fabelwesen durch das Raster, sondern beispielsweise auch eine hexende Medea, die mit magischen Fähigkeiten ausgestattet ist und Helios zum Großvater hat⁴. Das zweite entscheidende Merkmal ist der gesellschaftliche Status der Frau; um hier wieder die gleiche Ausgangssituation zu garantieren, sollen nur Frauen in den Kreis der Studienobjekte

³ Jones 1986, 13.

⁴ Zur neueren Literatur über Medea: Klöckner 2005, 245 f. Anm. 1; Lorenz 2008, 289-293, insbesondere 289 Anm. 28.

aufgenommen werden, die verheiratet sind und die bereits geboren haben. Im griechischen Denken der Antike gilt erst die Gattin und Mutter als vollwertige Frau; dementsprechend hat sie auch völlig andere Rechte und Pflichten als eine ledige Parthenos oder eine kinderlose *nymphe* (Braut)⁵. Hier scheiden sowohl die kämpferischen Amazonen⁶ als auch die Peliaden⁷ und die Danaiden⁸ für eine nähere Betrachtung aus. Das dritte Kennzeichen bezieht sich auf die Entscheidungsfähigkeit der Täterinnen. Im Rahmen dieser Arbeit interessieren nur jene Frauen, die bei vollem Bewusstsein töten oder töten lassen. Damit lassen sich die Mänaden ausschließen, die ihre Untaten im dionysischen Rausch und bar jeder Zurechnungsfähigkeit begehen⁹. Als letztes Auswahlkriterium muss schließlich noch die bildliche Quellenlage herangezogen werden; eine ikonographische Untersuchung kann nur dann erfolgreich sein, wenn ihr Bilder zur Verfügung stehen. So ist zum Beispiel Althaia eine mythische Mörderin, die zwar alle oben genannten Eigenschaften erfüllt, im 5. Jahrhundert v. Chr. aber nicht dargestellt wird. Mit einer solchen Negativbilanz lässt sich keine Bildwissenschaft betreiben. Schneller als erwartet sind wir auf diese Weise bei den drei oben genannten Frauen angelangt; und trotz der ähnlichen Ausgangssituation könnten ihre Taten und Motive verschiedener nicht sein: Klytaimnestra tötet aus Wut und Herrschsucht ihren Gatten Agamemnon und dessen Geliebte Kassandra. Prokne schlachtet kaltblütig ihr eigenes Söhnchen Itys, um sich am Kindsvater Tereus zu rächen. Und die dritte, Eriphyle, verrät für ein schnödes Halsband ihren eigenen Gatten, obwohl sie weiß, dass dies sein Ende bedeutet.

Die Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit griechischen, vorzugsweise attischen Darstellungen. Etruskische oder großgriechische Bildwerke werden nur dann zu Rate gezogen, wenn sie für die Entstehung einer Darstellungstradition maßgeblich sind oder zum

⁵ Vgl. Hartmann 2000, 22: »Erst nach der Geburt eines Kindes wird die Eheschließung als vollzogen betrachtet, der Status der Frau wandelt sich damit von der Braut (*nymphe*) zur Ehefrau (*gyné*)«.

⁶ Das kämpferische Amazonenvolk und ihre literarische und künstlerische Rezeption in der Antike werden ausführlich besprochen in: Wünsche 2008, 46-199 (mit weiterführender Literatur).

⁷ Die Peliaden zerstückeln und kochen ihren eigenen Vater Pelias in dem Glauben, ihn so auf magische Weise zu verjüngen. Diesen Irrglauben hat ihnen die listige Medea eingetrichtert, um sich so bequem ihres politischen Gegners Pelias zu entledigen. Zum Peliadenmythos mit weiterführender Literatur und bildlichen Darstellungen: Lorenz 2008, 293-296.

⁸ Die 50 Töchter des Danaos werden in einer Notsituation an die 50 Söhne ihres Onkels Aigyptos verheiratet. Auf Geheiß ihres Vaters töten sie in der Hochzeitsnacht (folglich vor der Geburt eines Kindes) ihre frischgebackenen Ehemänner. Nur Hypermestra widersetzt sich dem kruden Befehl und verschont ihren Bräutigam Lynkeus. Die Tat selbst ist nur äußerst selten dargestellt; ihre Bestrafung in der Unterwelt entwickelt sich dafür zum äußerst beliebten Bildthema: In alle Ewigkeit müssen sie Wasser für das Hochzeitbad schöpfen und so ihren Frevel durch niemals endende Mühen bezahlen. Vgl. Lorenz 2008, 281-285.

⁹ Hier sind vor allem zwei Mythen von Bedeutung, in denen die thrakischen Anhängerinnen des Dionysos zu Menschenmörderinnen werden. Für einen Überblick mit weiterführender Literatur siehe Lorenz 2008, 297-304. Zum Tod des Sängers Orpheus in der antiken Bilderwelt: Garezou 1994. Zum Tod des Pentheus durch die Thrakerinnen: Bazant – Berger-Doer 1994; unter dem Aspekt des hier stattfindenden Kindsmordes siehe Hesse 2006, 8-111.

Verständnis abweichender Bildschemata beitragen. Der archäologischen Evidenz entsprechend liegt der zeitliche Fokus auf dem 5. Jahrhundert v. Chr., dem mit Abstand die meisten Darstellungen der drei mörderischen Frauen zuzurechnen sind. Die vorangegangenen Epochen sollen jedoch ebenfalls untersucht werden, um die ikonographische Entwicklung besser nachvollziehen zu können. In Bezug auf die Art des Bildträgers liegt der Untersuchung ebenfalls eine Einschränkung zu Grunde, die sich aus dem Materialbefund ergibt: Innerhalb des 5. Jahrhunderts v. Chr. liegt das Hauptinteresse auf attisch rotfigurigen Vasenbildern; dies erlaubt eine am Bildmedium orientierte Analyse und erleichtert die Vergleichbarkeit der unterschiedlichen Darstellungen.

Die Darstellungen der Frauen sollen zum einen unter dem Gesichtspunkt ihrer ikonographischen Entwicklung und Gewichtung untersucht werden, um sich so ein Bild über die wandelbaren Einsatzmöglichkeiten der Vasenmalerei – insbesondere in Bezug auf mediale Gewalt – zu machen. Zum anderen soll nach der Bedeutung der Frauen gefragt werden: Werden mit den Figuren bestimmte Stereotype von Weiblichkeit visualisiert und wenn ja, welche?

2. Vorbemerkungen

2.1 Die Macht der Bilder im 5. Jahrhundert v. Chr.

Bevor wir uns den mythischen Mörderinnen in der attischen Bilderwelt zuwenden können, muss noch eine wichtige Frage angesprochen werden: Wieviel kommunikative Leistungsfähigkeit wird den Bildern in klassischer Zeit überhaupt zugestanden¹⁰? Befragt man zeitgenössische Schriftquellen zu der Wirkungsweise von Bildern, so stößt man auf einen wenig hoffnungsvollen Befund: Im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. herrscht große Skepsis in Bezug auf den informativen Nutzen bildlicher Darstellungen, und die Malerei wird als bloße Spielerei abgetan¹¹. Dieser »abgehobenen«, negativen Auffassung steht jedoch eine Überfülle bildlicher Darstellungen gegenüber, die eine ganz andere Geschichte erzählen. Neben Bildhauerei, Wandmalerei und Kunsthhandwerk ist es vor allem die Vasenmalerei, die in atemberaubender Menge auf uns gekommen ist; angesichts der raffinierten Auswahl von Bildmotiven und der immer komplexeren Bildprogramme wird schnell klar, dass man sich in diesem Fall nicht auf die Äußerungen antiker Gelehrter verlassen kann. Gerade die Vasenmalerei muss einen enormen Stellenwert in der griechischen Gesellschaft archaischer und klassischer Zeit haben, der sich nicht allein in dekorativen Zwecken erschöpft, sondern darüber hinaus als Kommunikationsmittel dienen kann.

Erst diese Prämisse rechtfertigt einen intensiveren Umgang mit den visuellen Medien und eint die Bildwissenschaftler dieser Welt. Wie man die in den Bildern transportierten Informationen jedoch am besten extrahieren kann und welche Methoden einer Bildanalyse zugrunde liegen sollten, ist in der Forschung nach wie vor umstritten¹². In diesem Methodenstreit lassen sich vor allem zwei große Strömungen ausmachen: Zum einen der vorherrschende, kulturhistorische Ansatz, der die Darstellungen aus ihrem zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext heraus analysiert¹³; zum anderen der systemimmanente Ansatz, der

¹⁰ Ausführlicher bei Schmidt 2005, 12–18.

¹¹ Plat. soph. 288 c. Eine ähnliche Auffassung vertritt der attische Redner Isokrates (4. Jahrhundert v. Chr.), der das steinerne Bildnis eines großen Mannes mit einer Lobrede auf selbigen vergleicht und zu dem Schluss kommt, dass der didaktische Mimesis-Effekt einer Rede weit höher einzuschätzen sei; vgl. Isokr. or. 9, 73–75. Zur Mimesis bei Isokrates, siehe Schmidt 2005, 14 Anm. 21.

¹² Zur Wirkungsweise von Bildern mit weiterführender Literatur: Giuliani 2003a, insbesondere 9–37; Schmidt 2005, 9–27; Sourvinou-Inwood 1991, 3–23.

¹³ Siehe Giuliani 2003a, 15 (Anm. 16 mit weiterführender Literatur): »In der Klassischen Archäologie gibt es seit dem späten 20. Jahrhundert einen auffälligen und starken Trend, die Phänomene zu historisieren und kontextualisieren. [...] So kann man etwa archaische Vasenbilder in Zusammenhang bringen mit der gesellschaftlichen Praxis des Symposion [...]. Oder man kann die Bilder als Widerspiegelung einer Mentalität verstehen, die den aristokratischen Käufern und Benutzern jener Zeit eigen gewesen sei; schließlich wird der eine oder andere in ihnen vielleicht sogar nach einer bestimmten politischen Aussage suchen, die sich auf spezifische aktuelle Verhältnisse bezogen haben könnte.«

eher den autonomen Mechanismen der Bildproduktion auf der Spur ist¹⁴. Wie wir sehen werden, haben beide Herangehensweisen ihre Berechtigung.

Bilder sind stets die Produkte ihres soziopolitischen Umfeldes, sind Reaktionen auf und Zeugnisse für ihre Zeit. Dabei sind sie keineswegs als getreue Spiegel der Wirklichkeit zu verstehen – sondern vielmehr als Teil eines komplexen Diskurses, der die Wirklichkeit sinnstiftend interpretiert und modifiziert¹⁵. Doch bei weitem nicht alles lässt sich mit solchen externen Faktoren erklären; gerade Phänomene formaler und stilistischer Natur entwickeln in den visuellen Medien häufig eine Eigendynamik, die sich nur dann verstehen lässt, wenn man sein Augenmerk vornehmlich auf die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten des Mediums und auf die mannigfaltigen Mechanismen der Bildumsetzung richtet¹⁶. Daher werden in dieser Arbeit auch beide Herangehensweisen angewendet: Nach einer Zusammenfassung der schriftlichen Quellen sollen die Darstellungen der Frauen zunächst systemimmanent untersucht werden. Der Schwerpunkt liegt auf der Analyse und Interpretation der Bildtopoi; es geht um die Frage, mit welchen darstellerischen Mitteln die Mythen visualisiert werden und wie die unterschiedlichen Bildthemen zeitlich gewichtet sind. Im Anschluss daran sollte es dann jedoch möglich sein, die Bilder in ihren historischen Kontext einzuordnen und von der Charakterisierung der mythischen Figuren in Wort und Bild auf ihre eventuelle Bewertung durch den antiken Betrachter zu schließen.

2.2 Der Umgang mit Gewalt im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr.

In der Klassischen Archäologie wurde die Analyse der medialen Gewalt erst in jüngerer Zeit verstärkt in Angriff genommen¹⁷. Gerade deshalb können wir größtenteils auf methodisch gewissenhafte Untersuchungen zurückgreifen, die sich längst nicht mehr von der

¹⁴ So etwa der Ansatz bei Giuliani 2003a, der allerdings betont, dass diese Herangehensweise als Ergänzung zur historischen Herangehensweise zu verstehen ist. Vor allem sei hier auf die aktuellen Publikationen von Susanne Muth verwiesen, die die Gewaltikonographie archaischer und klassischer Zeit anhand formaler Entwicklungen zu erklären versucht. Siehe Muth 2005; Muth 2006; Muth 2008.

¹⁵ Der Begriff »Diskurs« wird hier im Sinne Foucaults gebraucht. Vgl. Foucault 1970, 7: »Ich setze voraus, daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishafes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.«

¹⁶ Dieser Herangehensweise folgt Giuliani 2003a, hier 15: »Ich werde versuchen, die Geschichte der Bilderzählung als systemimmanente Problemgeschichte zu umreißen.« Im Anschluss betont er aber: »Dabei bin ich weit davon entfernt, einer vermeintlichen Autonomie der Bilder das Wort reden zu wollen.«

¹⁷ Zu sehr war die schöngeistige Wissenschaft noch in dem Ideal vom selbstbeherrschten, zivilisierten Griechentum verhaftet. Vgl. Seidensticker – Vöhler 2006, S. V: »Nicht Gewalt, sondern Demokratie und Aufklärung, Literatur, bildende Kunst und Architektur, Philosophie und Wissenschaft prägen die moderne Vorstellung von der griechischen Klassik [...] In ihrer bilden die Griechen einen starken Kontrast zur Zerrissenheit der Moderne. [...] Trotz polemischer Kritik – etwa bei Nietzsche und der ›Wiener Moderne‹ – hat dieses Griechenbild eine erstaunliche Resistenz bewahrt und seine suggestive Kraft nicht einmal im 20. Jahrhundert völlig verloren, als dem Thema Gewalt und seiner Geschichte vor dem Hintergrund unerhörter Gewalterfahrungen eine besondere Aufmerksamkeit zukam.«

vermeintlichen ›edlen Einfalt‹ und ›stillen Größe‹ der Hellenen blenden lassen¹⁸. Eine zentrale Fragestellung der modernen Forschung lautet, inwieweit sich anhand der Darstellungen Rückschlüsse auf den realen Umgang mit Gewalt in der jeweiligen Zeit machen lassen. Dabei dienen verschiedene Denkmodelle als Ausgangspunkt der Analysen: Lassen sich die Bilder als Handlungsaufforderung verstehen, gewissen Leitbildern nachzueifern¹⁹, oder als zunächst einmal wertfreier Anstoß, sich seine eigenen Gedanken zu machen²⁰? Sprechen die Entwicklungen für eine sich verändernde Wahrnehmung innerhalb der Gesellschaft, welche Formen der Gewalt legitim und welche problematisch sind²¹, oder sind rein formale Gesichtspunkte dafür verantwortlich²²?

Besonders für das wandelbare 5. Jahrhundert v. Chr. lässt sich keine dieser Fragen eindeutig beantworten. Der Übergang von einer aristokratischen Gesellschaft zur Demokratie – begleitet von schweren Auseinandersetzungen mit den Persern vor allem im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. und später von dem nicht enden wollenden Peloponnesischen Krieg (431–404 v. Chr.) – bringt eine Umgestaltung des Wertesystems mit sich und führt damit auch zu immer neuen Strategien im Einsatz von Gewalt. Es ist also zu erwarten, dass die athenische Sichtweise der Klassik auch in Bezug auf die Visualisierung von Gewalt starken Wandlungen unterworfen ist. Doch nicht jede darstellerische Innovation ist auf soziopolitische Umwälzungen zurückzuführen – gerade in Hinblick auf die überzeugendste Visualisierung von Stärke und Schwäche haben wir vielleicht auch mit ganz autonomen Fortschritten der Bildkunst zu rechnen.

¹⁸ Hervorragende Untersuchungen zu medialer Gewalt in der Antike (mit weiterführender Literatur): Fischer – Moraw 2005; Seidensticker – Vöhler 2006. Beide Publikationen umfassen zahlreiche Artikel, die sich, teilweise sehr unterschiedlichen methodischen Voraussetzungen, mit unterschiedlichen Aspekten des Phänomens beschäftigen.

¹⁹ So z. B. Ellinghaus 1997, der die aristokratischen Leitbilder der Archaik den demokratischen Leitbildern der Klassik gegenüberstellt. Klöckner 2005 hingegen untersucht ein rundplastisches Werk des späten 5. Jahrhunderts, die Prokne-Itys-Gruppe, und fasst es als Aufforderung zur Nachahmung auf.

²⁰ Giuliani sieht vor allem in der Vasenmalerei des späten 6. und frühen 5. Jahrhunderts die Aufforderung zur Reflexion, die mit dem Lustgewinn des Rezipienten Hand in Hand geht. Vgl. etwa Giuliani 2003b, 157 f.: »Aber auch dieser Lustgewinn scheint hin und wieder in der Konfrontation mit ernsten Problemen gesucht worden zu sein [...] Sie [die Vasenbilder] sind weder harmlos noch wohltätig; sie beziehen sich auf ein reales, durchaus bedrohliches Problem, ohne indessen eine Lösung anzubieten. Die Bilder treiben das Problem auf die Spitze, um es dann in der Schwebe zu lassen. Eben durch diese Offenheit vermögen sie allerdings auch beim heutigen Betrachter noch Emotionen und Intellekt in Bewegung zu setzen«.

²¹ Hierzu vor allem von den Hoff 2005, 228. Ein stark historischer Ansatz, der in der Umbruchszeit zwischen dem 6. und 5. Jahrhundert ebenfalls eine Tendenz zur Problematisierung von Gewalt und zur Ablösung derselben durch ›zivilisiertere Formen‹ der Rechtsfindung erkennen will: Kunze 2005. Borbein beschäftigt sich anhand ausgewählter Bildmotive der Hochklassik mit dem Trend zur Idealisierung und Überhöhung der Wirklichkeit. Er begründet diese Entwicklung ebenfalls soziopolitisch, siehe Borbein 1985.

²² Diese Auffassung vertritt beispielsweise Susanne Muth, die die diversen Veränderungen in der Gewaltikonographie vom späten 6. zum frühen 5. Jahrhundert v. Chr. auf die Etablierung neuer Gestaltungsstrategien zurückführt. Muth 2005; Muth 2006. Ihre im Jahre 2008 erschienene Publikation ›Gewalt im Bild‹ (=Muth 2008) war der Verfasserin leider noch nicht zugänglich.

2.3 Die Stellung der Frau im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Abschließend sollen die Situation der Frau²³ in dieser Zeit des politischen Umbruchs umrissen werden. Die Demokratisierung der athenischen Gesellschaft wirkt sich zweifellos auch auf die rechtliche Stellung der Gattin aus, deren Funktion als Gebärerin und Näherin rechtmäßiger Erben und Stammhalter nun immer mehr zu einer politischen Angelegenheit avanciert²⁴. Der erste wichtige Schritt in diese Richtung erfolgt durch die Solonische Neuordnung im Jahre 594 v. Chr., die die Erbfolge neu regelt: Im Falle eines fehlenden männlichen Erben ist es nun möglich, eine *epikleros* (Erbtochter) an einen näheren Verwandten zu verheiraten oder aber einen Nachfolger zu adoptieren. Ziel dieser Neuordnung ist es, einem jeden athenischen Oikos die Erhaltung seines Besitzes zu erleichtern, um so wirtschaftlich unabhängig zu bleiben²⁵. Die Verfassung des Kleisthenes (508/07 v. Chr.) macht es sich dann zur Aufgabe, die Legitimität des Nachwuchses klarer festzulegen: Demnach erlangt man nur dann die vollen Bürgerrechte, wenn man aus der rechtlich-sanktionierten Verbindung zwischen einem athenischen Vollbürger und einer Freigeborenen stammt²⁶. Perikles verschärft diese Verordnung in seinem Bürgerrechtserlass von 451/50 v. Chr. und fordert nun auch die bürgerliche, athenische Abstammung der Mutter für die Aufnahme in die Bürgerschaft²⁷.

Damit scheint es auf den ersten Blick im Laufe des 5. Jahrhunderts v. Chr. also zu einer Stärkung der Rechte der athenischen Frauen zu kommen, deren Position nun zu geradezu staatstragender Relevanz anschwillt. Als Gegenleistung wird allerdings mehr denn je erwartet, dass sich die Frau in die ihr zugeschriebene Rolle fügt – dem damals propagierten Wertekanon zufolge ist sie einer rigiden Geschlechtertrennung unterworfen, die den Männern die politische, ›öffentliche‹ Sphäre und den Frauen die ›private‹ Sphäre des Oikos zuordnet. Eine Athenerin des 5. Jahrhunderts v. Chr. ist Zeit ihres Lebens unmündig und auf finanzieller und wirtschaftlicher Ebene von ihrem *kurios*, also dem Ehegatten oder dem Vorsteher ihrer Geburtsfamilie, abhängig²⁸. Ihr Wirkungsbereich erschöpft sich in der Organisation des

²³ Der Einschränkung des Themas entsprechend liegt der Fokus auf der Stellung der athenischen Ehefrau.

²⁴ Dazu ausführlich Reinsberg 1989, 12-49; Hartmann 2000; Leduc 2006.

²⁵ Vgl. Reinsberg 1989, 28-31.

²⁶ Diese Regelung ist Teil der Einteilung der Polis in neue Verwaltungseinheiten, Demen. Um in eine Deme aufgenommen zu werden und damit seine Bürgerrechte wahrnehmen zu können, ist der o. a. Legitimitätsnachweis notwendig. Vgl. Reinsberg 1989, 31-33.

²⁷ Hartmann 2000, 25 f.

²⁸ Im Falle einer Auflösung der Ehe sah das Familienrecht folgende Regelung vor, aus Leduc 2006, 303: »Der Ehemann übernimmt die Vormundschaft über die Ehefrau, aber ihr Vater behält sie als Tochter. Auch wird sie automatisch seiner Autorität unterstellt, wenn der Heiratsvertrag aus dem einen oder anderen Grund gebrochen wird (Tod des Ehemanns, Verstoßung durch den Ehemann oder Verlassen durch die Frau)«.

Oikos, den sie idealiter so selten wie möglich verlässt²⁹. Die einzige Möglichkeit zu einer außerhäuslichen Betätigung von öffentlichem Interesse besteht darin, kultische Aufgaben zu übernehmen³⁰. Die Rolle der Frau als Mutter reduziert sich im Wesentlichen darauf, Kinder in die Welt zu setzen, die nach der Geburt sofort dem Erzeuger übereignet werden, also in seinen »Besitz« übergehen³¹; die Erziehung wird Ammen und, mit dem Heranwachsen der Kinder, gebildeten Sklaven überlassen³². Nach heutigen Maßstäben haben wir es also mit einer absoluten Unterordnung der Frau unter das Prinzip des Männlichen zu tun – ein dichotomes Weltbild, das eine klare Trennlinie zwischen weiblicher und männlicher Lebenswelt zieht³³.

Diese Trennung lässt sich bis zu einem gewissen Grad auch in der athenischen Bilderwelt nachvollziehen. Darstellungen ›normaler‹ Frauen sind zu einem Großteil in den sog. Frauengemachszenen zu finden, in denen die weiblichen Mitglieder des Oikos in stiller Eintracht typisch weiblichen Beschäftigungen nachgehen³⁴. Andere Bilder zeigen die Frauen am Brunnen³⁵, als Braut bei den Vorbereitungen und während des Hochzeitszuges³⁷, oder bei Kulthandlungen, insbesondere bei der Trauerarbeit³⁸.

Ob dieses in den schriftlichen und bildlichen Quellen fassbare Wunschbild nun auch auf den tatsächlichen Alltag der Frauen anzuwenden ist, wurde vor allem in jüngerer Zeit immer

²⁹ Ein besonders anschaulicher Überblick über die Rechte und Pflichten der Ehepartner bei Xenophon, *Oikonomikos*. Detailliert beschreibt er die biologisch begründeten Unterschiede zwischen Frauen und Männern, um daraus die geschlechtsspezifische Rollenverteilung abzuleiten. Xen. oik. 7.

³⁰ Zur Rolle der Frau in athenischen Kultangelegenheiten: Zaidman 2006; Reuthner 2006.

³¹ So auch Pomeroy 1983, 207: »Children belonged to their fathers, not their mothers. Greek and Roman law codes state that when a father died, the newborn infant must be offered to its fathers family.«

³² Dazu ausführlich: Schulze 1998, hier 15: »Das Phänomen der Übertragung von Mutterpflichten an Ammen war in der aristokratischen Gesellschaft der Frühzeit wohl auf die privilegierten Bevölkerungsteile beschränkt, weitete sich aber im Laufe der Gesellschaftsentwicklung auf breitere Gesellschaftsschichten aus und wurde so zur bürgerlichen Norm.«

³³ Die strikte Trennung zwischen Frauen und Männern spiegelt sich auch in antiken, naturwissenschaftlichen Diskursen über das Wesen der Geschlechter: Frauen werden sogar einer anderen Gattung (*génos*) als Männer zugewiesen. Die Begrifflichkeit kann zu Konfusionen führen, denn eigentlich bezeichnet *génos* eine Gruppe von Lebewesen, die sich durch Fortpflanzung reproduzieren können. Die Frauen in eine eigenständige Gattung einzuteilen widerspricht also der Definition des Begriffs *génos* – ein anschaulicher Beweis für die Grenzen dieser Schwarz-Weiß-Sicht. Dazu ausführlich (inklusive der von Aristoteles vorgeschlagenen, dürftigen Lösung des Problems): Sissa 2006, besonders 75-86.

³⁴ Damit sind bürgerliche Frauen gemeint, die nicht der mythischen Welt angehören. Das Hetärenwesen, das wieder einen anderen Aspekt auf die Frauenfrage in der Klassik eröffnen würde, wird hier nicht behandelt. Dazu Reinsberg 1989, 80-162.

³⁵ Der Begriff ›Frauengemach‹ ist teilweise irreführend, da sich nicht auf allen Bildern dieser Kategorie eindeutige Indizien für einen spezifisch weiblichen Raum finden. Da es sich nun einmal etabliert hat, soll er im Folgenden dennoch gebraucht werden. Wir meinen damit die Darstellung von Frauen in einem durch Architekturteile und/oder Möbelstücke angedeuteten Innenraum. Das Pendant hierzu bilden Darstellungen junger Männer, die durch Himation und Stock als Bürger ausgezeichnet sind und ihren angeregten Diskussionen in der Öffentlichkeit nachgehen. Zu Frauengemachsdarstellungen Lewis 2002, 130-171; Wünsche 2008, 26-29.

³⁶ Zu Brunnenbildern siehe Lewis 2002, 71-81; Lissarrague 2006, 225-232.

³⁷ Zu Darstellungen auf Vasenbildern: Reichardt 1989, 49-79; Lissarrague 2006, 180-198.

³⁸ Zur Trauerarbeit als wesentlicher Aufgabe der Frau: Wagner-Hasel 2000c, 81-101. Darstellungen der Trauerarbeit bei Lissarrague 2006, 198-202; Wünsche 2008 (mit weiterführender Literatur).

stärker in Frage gestellt: Neigte man in der Altertumswissenschaft des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts noch dazu, die überlieferten Quellen als unfehlbare Zeugnisse für die antike Wirklichkeit zu interpretieren, bemüht sich die moderne Forschung inzwischen um ein differenzierteres Bild³⁹. Vor allem die im Zuge der Emanzipationsbewegung in den 1970er Jahren neu geschaffene Disziplin *Gender Studies* konnte auf diesem Gebiet wichtige Impulse geben, indem sie viele der »vermeintlich anthropologischen Konstanten menschlichen Daseins«⁴⁰ grundsätzlich in Frage stellte⁴¹. Dieser neue Ansatz fordert eine radikal historische Sicht auf die Frauen, in der die »universale Weiblichkeit« dekonstruiert und durch die Definition von Geschlecht als einer historischen, mithin wandelbaren Kategorie ersetzt wird⁴². Mit dieser Herangehensweise ist beispielsweise gezeigt worden, dass die strenge Zweiteilung der sozialen Räume in »öffentlich« und »privat« und ihre Gleichsetzung mit den Begriffen »männlich« und »weiblich« wenig mit einer gelebten Wirklichkeit zu tun hat, die sich womöglich sogar auf naturgegebene Regeln gemeinschaftlichen Zusammenseins berufen könnte; eine solche Zweiteilung ist vielmehr Bestandteil einer gedachten, idealen Gesellschaft, in der jedes Individuum gemäß seines Status' und seines Geschlechts einen festen Platz einzunehmen hat⁴³.

Trotz aller Errungenschaften dieser diskurstheoretischen Ausprägung der Geschlechterforschung sollte man sich jedoch hüten, alle etwaigen Universalien menschlichen Lebens als bloße kulturelle Konstrukte abzutun. Zunächst einmal prägen und determinieren neben den kulturellen Bedingungen auch biologische Unterschiede zwischen »Männchen« und »Weibchen« zentrale Aspekte des menschlichen Lebens⁴⁴: Darüber hinaus können auch

³⁹ Vgl. Reichardt 2007, 17-21; Späth – Wagner-Hasel 2000, S. IX-XXVI.

⁴⁰ Siehe Späth – Wagner-Hasel 2000, S. XV.

⁴¹ Dass die gendertheoretischen Ansätze erst sehr spät Eingang in die Klassische Archäologie gefunden haben, beklagt beispielsweise Brown 1997, hier 18: »Classical archeologists have only recently begun to question the traditional frameworks of art-historical analysis and to take note of new theories of interpreting artistic images and engendering material culture«.

⁴² Diese rein historische Sichtweise bei: Pomata 1993. Eine Definition des Begriffs »Geschlechtsidentität« bei Scott 1988, 42 (zitiert nach Wagner-Hasel – Späth 2000, S. XVII Anm. 34): »Gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes«.

⁴³ Vgl. Reichardt 2007, 18 f.: »Zahlreiche jüngere Untersuchungen zeichnen ein differenziertes Bild des Lebens der Frau im antiken Griechenland und zeigen, dass nicht nur zwischen unterschiedlichen Zeiten und Schichten unterschieden werden muss, sondern dass auch moderne Begriffe wie privat und öffentlich auf ihre Gültigkeit für das klassische Athen zu überprüfen sind.« Siehe auch Lissarrague 2006, 223: »In der gegenwärtigen Forschung über die Stellung der Frauen bei den Griechen und insbesondere in Athen ist die Frage der Eingeschlossenheit der Frau ins Haus Gegenstand heftiger Kontroversen.« Die Debatte wird auch ausführlich bei Stähli 2005b behandelt.

⁴⁴ Zu diesen a-historischen Konstanten gehören beispielsweise die grundverschiedenen hormonellen Vorgänge während der Adoleszenz, Unterschiede in Konstitution und Energiehaushalt und auch unterschiedliches Sexual- und Partnerwahlverhalten. Siehe dazu Grammer 2000, insbesondere 42-54. Für diese Arbeit ist vor allem die spezifisch weibliche Erfahrung der Geburt eines Kindes und die damit einhergehende, hormonell bedingte Mutter-Kind-Bindung hervorzuheben, auf die in einem späteren Abschnitt (Kap. 4.3.5) noch einmal eingegangen werden soll. Auf die radikal feministische Forderung, auch das biologische Geschlecht als historisches Konstrukt

konstruierte Konstanten nützlich sein und zu einem besseren Verständnis der athenischen Kultur beitragen – sofern man sich dabei stets ihrer modellhaften Natur bewusst ist. Denn mit der Annahme einer universalen, unwandelbaren Dichotomie kommt man der antiken Auffassung zu Geschlechterrollen manchmal näher als mit den dekonstruktivistischen Ansätzen mancher moderner *Gender*-Thesen⁴⁵.

Welcher Forschungsmethode im Einzelnen auch immer der Vorzug gegeben werden soll, eines steht für den Umgang mit Frauenbildern fest: Die Darstellungen dürfen nie als Abbilder der Wirklichkeit verstanden werden, sondern als Leitbilder und Orientierungshilfen. ›Starke Frauen‹, die den ideologischen Vorgaben der athenischen Polis nicht entsprechen, werden fast ausnahmslos in den Mythos verlagert⁴⁶. Hier versammelt sich die Elite weiblichen Aufbegehrens und führt die gesellschaftlichen Konventionen *ad absurdum*. Inwieweit diese Frauen dennoch mit dem athenischen Leben des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Verbindung gebracht werden können – etwa als abschreckende und zugleich faszinierende Gegenbilder – soll anhand unserer drei Mörderinnen in den folgenden Kapiteln untersucht werden.

aufzufassen, soll hier nicht näher eingegangen werden, da diese Kritik der Geschlechtsidentität nichts mehr mit den Lebensumständen und der Ideologie zu tun hat. Vgl. etwa Butler 1991, 24: »Die Geschlechtsidentität umfaßt auch jene diskursiven/kulturellen Mittel, durch die eine ›geschlechtliche Natur‹ oder ein ›natürliches Geschlecht‹ als ›vordiskursiv‹, d. h. als der Kultur vorgelagert oder als politisch neutrale Oberfläche, auf der sich die Kultur einschreibt, hergestellt und etabliert wird«.

⁴⁵ Ein Überblick über kritische Stimmen zum dekonstruktivistischen Ansatz der Geschlechter-Forschung (mit der Forderung nach Rückkehr zu traditionellen Herangehensweisen) in Späth – Wagner-Hasel 2000, S. XIX-XXII.

⁴⁶ Siehe Kaeser 2008, 32: »Für heutige Frauen eine bittere Pille, aber die Antike ist ja eh passé: 1) ›Starke Frauen‹ sind schon solche, die das tun, was normale Männer tun. 2) Starke Frauen gibt es so richtig nur im Mythos, nicht in der Realität«.

3. Klytaimnestra – die »Emanzipierte«

»Im Zustande des Hasses sind Frauen gefährlicher als Männer«

Nietzsche⁴⁷

3.1 Der Mythos: Klytaimnestra und die Atriden⁴⁸

Klytaimnestra, die Gattin des Griechenfürsten Agamemnon⁴⁹, gilt als das Paradebeispiel der schlechten Frau. Während ihr heldenhafter Gemahl als Anführer der Achaier in Troia kämpft, lässt sie sich von dessen machthungrigem Cousin Aigisthos verführen, und gemeinsam planen sie die Liquidation des Fürsten, um an seiner statt zu regieren. Nach zehn Jahren kehrt der nichts ahnende Agamemnon aus dem Krieg zurück und prompt wird der frevelhafte Plan in die Tat umgesetzt: Agamemnon fällt dem mörderischen Liebespaar Aigisthos und Klytaimnestra zum Opfer. Auch die troianische Königstochter Kassandra, die Agamemnon als Kriegsbeute in seine Heimat brachte, wird durch die Hand der wütenden Klytaimnestra getötet. Der kleine Orest wächst fern der Heimat auf. Sieben Jahre vergehen, bis Orest nach Hause zurückkehrt, um den Mord an seinem Vater zu rächen und den Usurpator Aigisthos hinzurichten.

Soweit stimmen die literarischen Quellen miteinander überein. In den Überlieferungen lassen sich jedoch auch deutliche Abweichungen konstatieren, die teilweise auf unterschiedliche, meist regional bedingte Mythentraditionen zurückzuführen sind⁵⁰, andererseits aber für eine sich mit der Zeit verändernde Auslegung des Mythos sprechen könnten. Im Folgenden sollen nur jene Entwicklungen kurz umrissen werden, die eng mit der Bewertung von Klytaimnestra verbunden sind, oder die ihren Niederschlag in der Ikonographie des Atridenmythos gefunden haben.

Bei Homer begegnet uns Klytaimnestra zum ersten Mal und schon hier lässt sich eine zunehmend negative Beurteilung ihrer Person verzeichnen. Während ihr in der Ilias nur eine

⁴⁷ F. Nietzsche, Menschliches Allzumenschliches I, VII, 414.

⁴⁸ Ein guter Überblick über die literarischen Quellen zu Klytaimnestra vor der Orestie des Aischylos in Aigner 2002. Sehr empfehlenswert ist überdies eine etwas ältere Studie, die den Aspekt der »Schuld der Klytaimnestra« durchleuchtet: Lesky 1967.

⁴⁹ Unterschiedliche Mythentraditionen geben ihn als Herrscher über Argos (Homer, Epischer Zyklus, Hesiod, Ibykus, Aischylos), Mykene (Homer, Sophokles, Apollodorus, Pausanias, Hyginus), Amyklai (Pindar) oder Lakedaimon (Stesichoros, Simonides) an. Vgl. Aigner 2002, 10-13.

⁵⁰ Eine solche lokale Tradition ist etwa bei Stesichoros zu fassen, der den Mythos nach Lakedaimon verlegt. Einerseits versucht er damit, den Führungsanspruch der Peloponnes zu legitimieren; vgl. Bergmann 1970, 53, Anm. 157: »Um dem alten Rivalen Argos dessen Ansprüche auf Führerschaft im Bereich der Peloponnes« zu entziehen. Andererseits folgt er offenbar einer älteren, amykleischen Tradition; diese kann unter Anderem anhand eines Kultes für Kassandra festgemacht werden, der von Pausanias beschrieben wird: Neben ihrem Tempel soll sich dort auch eine Statue der Klytaimnestra, sowie ein Grabmal für Agamemnon befunden haben. Siehe Paus. 3. 19. 6. Der Schauplatz Amyklai wird auch von Pindar übernommen. Vgl. Lesky 1967, 6 f.

Nebenrolle als passive Ehefrau ohne handlungstragende Funktion⁵¹ zukommt, häutet sie sich im Laufe der Odyssee zum verführten Weib, das die Nebenbuhlerin ermordet und auch maßgeblich am Tod des Gatten beteiligt ist⁵². Der Fokus liegt auf dem ruchlosen Treiben des Emporkömlings Aigisthos und dem gerechten Gegenschlag des Orest gegen selbigen. Der Muttermord wird ausgespart, um Glanz und Herrlichkeit des Tyrannenmörders Orest ja nicht zu trüben. Erst beim sog. Epischen Zyklus⁵³ wird der grausige Matrizid explizit thematisiert. Hier taucht zum ersten Mal der Cousin und Jugendfreund des Orest, Pylades, auf, der seinem Gefährten bei dem schrecklichen Vergeltungsschlag hilft⁵⁴. Außerdem wird die vorangegangene Opferung Iphigenies⁵⁵ als möglicher Beweggrund für die Mithilfe Klytaimnestras am Mord ihres Gatten eingeführt⁵⁶: Ein Akt der Reinigung, um den Tod des geliebten Kindes zu rächen.

Stesichoros⁵⁷ geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er die Gattin mit eigener Hand den Mord an Agamemnon ausführen lässt⁵⁸. Der Rachezug gegen Aigisthos und Klytaimnestra durch den Sohn wird bei Stesichoros ebenfalls geschildert; den Auftrag dazu erhält Orest hier

⁵¹ Sie wird nur einmal namentlich erwähnt, als Agamemnon die schöne und junge Chryseis seiner zu Hause sitzenden Ehefrau Klytaimnestra vorzieht. Hom. Il. 1, 112-116.

⁵² In der Odyssee lässt Homer das Verbrechen an Agamemnon gleich viermal durch unterschiedliche Gestalten wiedergeben, wobei sich die Schuld der Klytaimnestra von Mal zu Mal steigert. Zum ersten Mal spricht Zeus in der Götterversammlung von der Schuld des Aigisthos (Hom. Od. 1, 264). Bei Nestors Ansprache an Telemachos im dritten Buch wird bereits ihre Teilhabe am Mord geschildert (Hom. Od. 3, 232. 310). Im vierten Buch erwähnt Menelaos den Tod des Bruders durch die »List des heilosen Weibes« (Hom. Od. 4, 91-92). Und schließlich klagt der Schatten des Agamemnon höchstpersönlich, wie grausam seine Gattin ihn, den »Liebling ihrer Jugend mit List« hinrichtete (Hom. Od. 4, 409-434).

⁵³ Als epischer Zyklus wird eine Sammlung altgriechischer Epen bezeichnet, die in daktylischen Hexametern abgefasst sind. Die ausführlichste Zusammenfassung dieser Dichtungen ist in der Chrestomathie des Proklos enthalten. Innerhalb des Zyklus sind es vor allem die Nosten und die Kyprien, die Klytaimnestras Figur Beachtung schenken. Die Nosten sind in 5 Büchern erhalten und werden gewöhnlich einem darin erwähnten Hagias von Troizen zugeschrieben. Die Kyprien umfassen 11 Bücher. Als Autor wird vielfach Stasinus angegeben. Vgl. Lesky 1971 103-105.

⁵⁴ Pylades ist der Sohn des Königs von Phokis, Strophios, und der Anaxibia, der Schwester des Agamemnon. Hier verbringt Orest sieben Jahre seiner Kindheit, zwischen dem Tod seines Vaters Agamemnon und seinem eigenen Rachezug. Pylades wird auch in den darauf folgenden, literarischen Fassungen als treuer Helfer an der Seite des Orest stehen.

⁵⁵ Agamemnon begeht einen Frevel gegen die Göttin Artemis, die daraufhin einen Sturm heraufbeschwört und die griechische Flotte bei Aulis an der Weiterfahrt hindert. Der Seher Kalchas sagt voraus, dass nur die Opferung der Iphigenie, der ältesten Tochter Agamemnons und Klytaimnestras, die Göttin besänftigen könne. Unter dem Vorwand einer Eheschließung mit Achill wird die junge Frau wie ein Opferlamm nach Aulis gelockt, im letzten Moment aber von Artemis persönlich gerettet und nach Tauris geführt. In den Kyprien wird das Iphigenie-Opfer zum ersten Mal erwähnt. Siehe: Prokl. Chrest. 80 Seve. 12 f. Bernabé; Prokl. Chrest. 80 Seve. 43 f. Bernabé; Soph. El. 565-72. Ausführlicher bei Föllinger 2003, 67-71.

⁵⁶ Prokl. Chrest. 80 Seve. 12 f. Bernabé.

⁵⁷ In der Suda sind die möglichen Lebensdaten des Dichters überliefert: 632/29-556/53 v. Chr. Seine Schriften, bei denen es sich um Chorlyrik handelt, sind nur fragmentarisch erhalten. Vor allem seine Orestie ist nur bruchstückhaft auf uns gekommen.

⁵⁸ Dass Klytaimnestra und nicht Aigisthos die blutige Tat begangen hat, geht aus Stesich. fr. 42 Page hervor, in dem Klytaimnestra ihren Traum von einem Drachen mit blutigem Haupt schildert. In diesem Drachen darf man nach Lesky 1967, 7 f. den mit einem Beil gemordeten Agamemnon erkennen.

erstmals durch Apollon⁵⁹. Überdies taucht bei der Ermordung des Aigisthos zum ersten Mal ein besonderes Motiv auf, das weitreichende Folgen für die ikonographische Entwicklung haben soll: Klytaimnestra zieht mit einer martialischen Doppelaxt gegen den eigenen Sohn zu Felde, um ihren Geliebten vor dem sicheren Tod zu retten⁶⁰. Die Doppelaxt wird in der Folge zu Klytaimnestras bevorzugter Waffe. Im Anschluss an das Niedermetzeln von Aigisthos und Klytaimnestra wird Orest bei Stesichoros von den unerbittlichen Erinnynen heimgesucht, die ihrerseits auf Rache sinnen.

Mit der Orestie des Aischylos⁶¹ kommen wir zur wohl berühmtesten Version des Atridenmythos. Der Figur Klytaimnestra wird hier ausgesprochen viel Raum gegeben, während die Rolle des Aigisthos mehr und mehr in den Hintergrund rückt. Die stolze Königin tritt als Mörderin ihrer Rivalin Kassandra und ihres Gatten Agamemnon unheilvoll in Erscheinung; ihn fängt sie hier hinterlistig mit einem Netz⁶², um dann mit einer Axt zuzuschlagen⁶³. Durch den Schauplatz des Mordes, das Bad, wird die Heimtücke des Verbrechens noch gesteigert. Ein zweites Mal verlangt sie nach dem »männermordenden Beil«⁶⁴, als sie von den Plänen ihres Sohnes gegen den geliebten Bettgenossen Aigisthos erfährt. Ihre mörderische, grausame Seite erfährt hier also ihren vorläufigen Höhepunkt – doch dank der Eigenheit griechischer Tragödien, uns das Innenleben jedes einzelnen Protagonisten in wortreichen Monologen auseinanderzusetzen, ist es nun zum ersten Mal möglich, Verständnis für die unglückselige Königin und ihre Motive zu entwickeln.

⁵⁹ Vgl. Lesky 1967, 8: »Apollon hat die Tat befohlen, denn er schützt Orestes.« Diese Annahme wird durch das Schol. Eur. Or. 268 bestärkt, in dem darauf hingewiesen wird, dass bei Stesichoros Apollon seinem Schützling Orest einen Bogen gibt, mit dem er sich die Erinnynen vom Leibe halten soll. Vgl. Aigner 2002, 79.

⁶⁰ Auf zwei mit Figurenreliefs gezierten Metopen aus dem Heraion von Silaris von 550-525 v. Chr. (**K.3.3**) ist das Motiv zum ersten Mal in Stein gebannt. Die räumliche und zeitliche Nähe zu dem süditalischen Dichter Stesichoros könnte ein Hinweis darauf sein, dass sich die Metopenreliefs auf Werke des Chorlyrikers beziehen. Diese These bei Wiencke 1954, 285-291; Brize 1980, für die Orestie-Darstellungen insbesondere 15-19; Prag 1985, 75 f. Übernommen auch bei Knoepfler 1997, 34-39.

⁶¹ Aischylos behandelt die furchtbaren Ereignisse in seiner Orestie. Es handelt sich um eine Trilogie, die aus den Tragödien Agamemnon, Choephoren und Eumeniden besteht und im Jahre 458 v. Chr., also zwei Jahre vor Aischylos' Tod, in Athen uraufgeführt wurde. Vgl. Aigner 2002, 102 f.

⁶² Das Netz als Symbol der Heimtücke Klytaimnestras ist mit Sicherheit voraischyleisch. Das beweisen zumindest archäologische Zeugnisse seit dem frühen 7. Jahrhundert v. Chr. (**K.1.2-3; K.1.6**), die im nächsten Kapitel besprochen werden.

⁶³ Dass Klytaimnestra ihren Mann mit einer Axt und nicht mit einem Schwert zur Strecke bringt, wird im Agamemnon des Aischylos nicht eindeutig gesagt. Fraenkel 1950, 806-810 war der erste, der in seinem Kommentar zum Agamemnon des Aischylos die Axt als Mordwaffe in Frage stellte. Er hob jene Textstellen hervor, die eher auf das Schwert weisen (Aischyl. Ag. 1262. 1528; Aischyl. Choe. 1011). Davies 1987, 65-71 reagierte polemisch und lieferte neue Ansatzpunkte für die Axt als Tötungswaffe, die allerdings von Sommerstein 1989, 296-301 erneut entkräftet wurden. Die Kontroverse hält an und bis heute kann nicht geklärt werden, welches Tötungswerkzeug Aischylos nun tatsächlich im Sinn hatte – Klytaimnestras Ruf nach dem »männermordenden Beil« (Aischyl. Choe. 889) spricht allerdings dafür, dass die Axt schon vor dem Mordversuch an Orest tödlich eingesetzt wurde. Diskussion mit weiterführender Literatur in Föllinger 2003, 71-74.

⁶⁴ Aischyl. Choe. 889.

Nichtsdestotrotz muss ihr frevelhaftes Handeln letztlich doch wieder mit dem Tod durch den eigenen Sohn bestraft werden. Auch hier gibt Apollon die schreckliche Bluttat in Auftrag. Und wieder hängen sich die Erinnen an den Waffenrockzipfel des Muttermörders. Doch dank der Mediation der Göttin Athena wird er dieses Mal auf dem Areopag von seiner Schuld freigesprochen; in ihrer Urteilsbegründung macht diese eine klare Ansage:

»Mein ist es, abzugeben einen letzten Spruch,
Und für Orestes leg ich diesen Stein hinein.
Denn keine Mutter wurde mir, die mich gebar,
Nein, vollen Herzens lob ich alles Männliche,
Bis auf die Ehe; denn des Vaters bin ich ganz.
Darum des Weibes Los begünst'gen werd ich nie,
Die umgebracht hat ihren Mann, des Hauses Hort«⁶⁵.

Im Grunde macht Aischylos die weise Göttin auf diese Weise zur Fürsprecherin der frauenverachtenden Auffassungen seiner Zeit – die Väter gelten als die eigentlichen Schöpfer ihrer Brut, während den Müttern die wenig ruhmreiche Aufgabe der Gebärerin zukommt. Doch das Urteil hat auch seine guten Seiten: Der Blutspur im Hause der Atriden wird endlich ein Ende gesetzt, und zwar durch eine zivilisierte Justiz. Neu ist bei Aischylos außerdem, dass Orest durch seine Schwester Elektra unterstützt wird, die mit ihm gemeinsam den Muttermord plant.

Bei den Versionen des Sophokles⁶⁶ und des Euripides⁶⁷ wird Elektra dann sogar zur tragischen Leitfigur der Dramen um die Atriden. Bei Sophokles ist sie die treibende Kraft, die Orest zum Muttermord aufstachelt⁶⁸; bei Euripides ist sie sogar direkt am Mord beteiligt. Und dennoch: Ohne ihren Bruder bleibt sie tatenlos und verharrt in typisch weiblicher Passivität⁶⁹. Auch in den Bildern ist nichts von ihrer aktiven Rolle zu spüren, sie fügt sich stattdessen dem Klischee der tatenlos bleibenden Frau. Klytaimnestra bleibt also weiterhin die einzige wahre starke Frau des Mythos.

⁶⁵ Aichyl. Eum. 728-734.

⁶⁶ Die Datierung der Elektra des Sophokles ist umstritten. Die Tragödie wird zwischen 422–413 v. Chr. uraufgeführt worden sein. Vgl. Harder 1993, 310.

⁶⁷ Aller Wahrscheinlichkeit nach 413 v. Chr. in Athen uraufgeführt. Siehe Aigner 2002, 109.

⁶⁸ Soph. El. 1415: »Schlag zu, wenn Du die Kraft hast, zum zweiten Mal.«

⁶⁹ Vgl. Lorenz 2008, 304 f.: »Zudem verhält sich Elektra zunächst völlig passiv. Sie kann ihre Rache nicht ohne ihren Bruder vollziehen und muss erst auf seine Rückkehr warten. Erst jetzt kann Elektra eine aktiveren Rolle übernehmen – sie ist es, die mitleidslos ihren zögernden Bruder zum Muttermord antreibt. [...]«.

In den uns erhaltenen, schriftlichen Quellen lässt sich ein charakterlicher Wandel bei Klytaimnestra feststellen: In der homerischen Ilias noch als passive, von einem Mann verführte Frau geschildert, wird sie nach und nach immer selbstständiger und tritt bei den Tragikern des 5. Jahrhunderts v. Chr. schließlich als alleinig handelnde Rächerin auf. Die archäologischen Funde erzählen jedoch eine andere Geschichte: Vielleicht schon im ausgehenden 8. Jahrhundert v. Chr. (K.1.1), spätestens aber in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. (K.1.3) stellen sie Klytaimnestra als den aktiven Part beim Mord an Agamemnon dar. Und mehr noch, sie bedienen sich bereits zahlreicher Motive, die uns in schriftlicher Form erst durch Stesichoros oder gar Aischylos überliefert werden: Die Doppelaxt als Tötungsinstrument, das Netz, welches das Opfer bewegungsunfähig machen soll, sowie die offensive Zuwehrsetzung Klytaimnestras gegen den Rachezug des Orest. Diese frühen bildlichen Manifestationen scheinen auf eine Mythenversion zu rekurrieren, die Klytaimnestras mörderische Initiative im Vergleich zur homerischen Fassung deutlich stärker gewichtet – wo der Ursprung dieser frühen Orestie zu suchen ist, soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch nicht diskutiert werden⁷⁰.

Im Folgenden wollen wir uns jenen Bildwerken der mörderischen Königin zuwenden. Und tatsächlich wird man feststellen können, dass sie im griechischen Gedankengut offenbar einen weitaus gefährlicheren Stellenwert innehatte, als die auf uns gekommenen, literarischen Zeugnisse zunächst vermuten lassen.

⁷⁰ Davies stützt sich bei seiner stark umstrittenen Annahme einer zeitgleich mit Homer verfassten kretischen Orestie auf archäologische Funde. Zur These der kretischen Orestie siehe Davies 1969. Ob die archaischen Darstellungen tatsächlich eine Mythentradition rezipieren, die ausgerechnet in Kreta ihren Anfang nimmt, oder ob eine andere (evt. auch nur mündlich überlieferte) Version hier Pate steht, muss offenbleiben. So auch Garvie 1986, der Davies' Annahme einer verschollenen Version mit Klytaimnestra als Haupttäterin zwar durchaus folgt, aber die Lokalisierung in Kreta bezweifelt. Ausführlicher zum Diskurs über die voraischyleische Klytaimnestra und zum Ausmaß ihrer Mitschuld am Tode des Gatten: Föllinger 2003, 60-67. Föllinger nimmt in Bezug auf Klytaimnestras Rolle Aischylos als innovative Kraft wahr – in Anbetracht der bildlichen Zeugnisse voraischyleischer Zeit, die Klytaimnestra sehr wohl als Mörderin ausweisen, gerät dieser Ansatz jedoch ins Wanken.

3.2 Klytaimnestra im Bild⁷¹

Klytaimnestra wird in den Bildern im Wesentlichen in drei Situationen dargestellt, die alle ihr gewalttägliches Wesen zum Ausdruck bringen: Bei der Ermordung des Agamemnon (Kap. 3.2.1) ist sie entweder nur anwesend und macht sich so zur Mittäterin, oder aber sie übernimmt selbst die Rolle der Mörderin und tötet ihren Mann mit einem Schwert. Bei Kassandas Tod (Kap. 3.2.2) wird sie durchgängig als die Täterin dargestellt. Für die oft am Altar stattfindende, kaltblütige Tat bedient sie sich anfangs eines Schwerts, später aber einer Doppelaxt. Bei der Ermordung des Aigisthos durch Orest (Kap. 3.2.3) stürmt sie ab dem Ende des 6. Jahrhundert v. Chr. häufig mit einer Doppelaxt bewaffnet heran, um den Racheakt zu verhindern. Ihr Einschreiten scheitert und sie wird wenig später selbst hingerichtet. Im Anschluss an die Analyse ihre Gewalttaten soll noch ein kurzer Blick auf ihr eigenes Ende (Kap. 3.2.4) geworfen werden, um dann zu guter Letzt noch jene Darstellungen zu untersuchen, die vordergründig nichts mit ihrer zornzuckenden Ader zu tun haben und sie stattdessen als brave Hausfrau und Mutter zeichnen (Kap. 3.2.5).

3.2.1 Nur über seine Leiche: Die Ermordung des Agamemnon

Das Verhängnis beginnt mit dem Mord an Agamemnon durch seine Gattin Klytaimnestra und deren Liebhaber Aigisthos; da diese Episode vorwiegend in archaischer Zeit dargestellt wird, und nur ein rotfiguriger Vertreter auf uns gekommen ist, sollen in diesem Kapitel ausnahmsweise auch die Vorläufer in aller Ausführlichkeit behandelt werden. Der eigentliche Untersuchungsgegenstand, die Mörderinnen auf attisch rotfigurigen Vasen, wird nicht darunter leiden.

Vorläufer:

Ein Steatitsiegel des späten 8. Jahrhundert v. Chr. aus Zentralkreta (**K.1.1**; Taf. I, 1) zeigt vielleicht zum ersten Mal die Ermordung des Agamemnon⁷². Ein auf einem Hocker sitzender Mann stützt sich mit dem rechten Arm ab und reißt das linke Bein nach oben. Ihm gegenüber

⁷¹ Die wichtigste Literatur zur Ikonographie Klytaimnestras und der Orestie im Allgemeinen: Vermeule 1966, die ausgehend vom Orestia-Krater auch die übrigen Darstellungen des Mythos in griechischem Raum bespricht; Davies 1969, der anhand archäologischer Stücke die Vermutung anstellt, es könnte eine zeitgleich mit Homer entstandene, kretische Version des Mythos existiert haben, die Klytaimnestras Rolle mehr in den Vordergrund stellt. Prag 1985, der den Versuch unternimmt, einen Corpus für Darstellungen zur Orestie vorzulegen. Neben der Frage der gerechtfertigten Zuordnung interessiert er sich vorrangig für stilistische Probleme. Knoepfler 1993: Ein übersichtlicher und guter Ausstellungskatalog, der abgesehen von Farbaufnahmen allerdings keine neuen Erkenntnisse vorzuweisen hat. Bernal 1997, die anhand weniger Beispiele die These aufstellt, dass Klytaimnestra in den Bildern durchaus als verderbtes Subjekt dargestellt wird. Und im Großen und Ganzen hat sie auch Recht damit.

⁷² Als solche interpretiert bei Davies 1969, 224-228.

steht eine Figur, die durch ihren Rock als weiblich gekennzeichnet ist. Sie führt ihre linke Hand nach hinten, die rechte hingegen an die Lenden des Sitzenden. Zwischen der Hand der Frau und dem Schoß des Mannes ist eine längliche, waagrecht verlaufende Linie angedeutet. Im Hintergrund kann ein Wassergefäß ausgemacht werden.

Die stark vereinfachte Wiedergabe erschwert die Benennung erheblich, und nur eine kleine Gruppe von Forschern sieht darin den Mord an Agamemnon durch Klytaimnestra während des Bades⁷³. Für diese Deutung spricht die eigentümliche Dynamik der männlichen Figur, die das Gleichgewicht verloren zu haben scheint⁷⁴. Der längliche Gegenstand in der Hand der stehenden Figur wäre demnach als Dolch zu interpretieren, den die Peinigerin bereits in den Bauch des Sterbenden gerammt hat. Der Wasserkrug schließlich deutet auf den Schauplatz des Mordes im Bad hin und dient so als weiteres Indiz für die Identifikation als Klytaimnestra und Agamemnon. Wenn es sich bei dieser Darstellung um den Tod des Atriden handelt, so verwundert die Abwesenheit des Aigisthos, der, so er schon nicht die Waffe führen darf, doch zumindest als treuer Helfer an der Seite Klytaimnestras steht. Man kann also festhalten, dass die erste mögliche Darstellung von Agamemnons Tod Klytaimnestra als alleinige Vollstreckerin entlarvt.

Der protoattische Krater des Ram-Jug-Malers (**K.1.2**; Taf. I, 2) adelt indes den Thronräuber Aigisthos zum Mörder seines Vorgängers⁷⁵. Das Attentat findet im Zentrum der Darstellung statt: Der schwarz gekleidete Usurpator verfolgt sein hell gerüstetes Opfer mit dem geückten Schwert in der Rechten. Langarmig greift er mit der Linken vor den Todeskandidaten, um ihm ein Netz über den Kopf zu stülpen und ihn so an der Flucht zu hindern⁷⁶. Agamemnon streckt seinem Mörder die linke Hand im Bittgestus entgegen, während er sich mit großen

⁷³ Damit wäre die Darstellung ein Indiz dafür, dass die Ermordung des Agamemnon im Bade keine aischyleische Erfindung ist. Boardman hingegen will eine sexuelle Interaktion in der Darstellung erkennen, und stützt sich dabei auf die höchst verdächtige Position der Hände im Intimbereich des jeweils Anderen, sowie die Rückseite des Siegels, die zwei kopulierende Ziegen zur Darstellung bringt. Vgl. Boardman 1963, 128 f. Die Zweideutigkeit der Geste könnte jedoch auch als weiteres Indiz für die Benennung als Klytaimnestra und Agamemnon im Bade interpretiert werden: Durch die intime Gebärde wird das Eheverhältnis des Paares ins Bild gesetzt, die Tat in ihren familiären Kontext gesetzt.

⁷⁴ Laut Davies 1969, 228 fällt diese Art der Körperhaltung »into a definite iconography established at an early period for scenes of violent death inflicted on seated figures«.

⁷⁵ Diese Deutung nur bei Davies 1969, 252-256 und Knoepfler 1993, 33. CVA Berlin I, 64-67; Vermeule 1966, 13 Nr. 1; Prag 1985, 6 f. und Andere sehen hier hingegen das darauffolgende Ereignis dargestellt: Orest, der Klytaimnestra und Aigisthos ihrem Tod entgegenführt. Siehe Katalog **K.1.2**.

⁷⁶ Prag vermutet, es handle sich um Orest, der sein Opfer von vorne an den ausgefransten Haaren zieht; siehe Prag 1985, 7: »Further, the use of fine lines to show thinner hair in contrast for silhouetting for the thick locks on top of the head can easily be paralleled; [...]« m. E. ist diese Sichtweise an den Haaren herbeigezogen und es handelt sich hier eindeutig um ein Netz; alternative Auslegungen werden damit obsolet, da ein solches Gewebe weder in Bild noch in Wort für irgendeinen anderen Mythos belegt ist, als für den Mord am Atriden Agamemnon.

Schritten aus dessen Fängen befreien will. Am rechten Bildrand wendet sich eine weibliche Figur in Peplos und Mantel von der Bluttat ab. Das Kratzen der rechten Wange und die flehend erhobene Linke verraten Angst und Schrecken. Es könnte sich um die aufgebrachte Tochter Elektra oder die versklavte Kassandra handeln⁷⁷. Am lückenhaften, linken Bildrand sind eine ausgestreckte Hand und eine stark fragmentierte Schulter zu einer von links nach rechts eilenden, weiblichen Figur zu ergänzen. Anstatt den Tatort furchtsam zu fliehen, scheint sie sich an die Fersen des Mörders zu heften, um so gemeinsam mit ihm die Rolle der Verfolger einzunehmen⁷⁸. Hier könnte es sich um Klytaimnestra handeln, die ihrem Liebhaber zur Seite steht und ihn durch ihre Geste in seinem mörderischen Vorhaben unterstützt⁷⁹. Bedauerlicherweise ist die Figur nur noch bruchstückhaft erhalten, sodass die Details ihres Wirkens nicht mehr nachvollzogen werden können und weitere Deutungen – etwa eine Waffe in der nicht mehr erhaltenen rechten Hand – rein spekulativer Natur wären⁸⁰. Immerhin begegnet uns etwa hundert Jahre später auf dem Oresteiakrater eine verblüffend ähnliche Komposition für den Meuchelmord, in der Klytaimnestra eine wichtige Funktion zukommt. Mit aller gebotenen Vorsicht sei hier die Behauptung aufgestellt, dass Klytaimnestra auch auf dem protoattischen Krater als aktiver Part charakterisiert worden ist.

Den hypothetischen Bereich wieder verlassend, verdient vor allem das Netz Beachtung, da es den Aspekt der Heimtücke einfängt. Hier handelt es sich nicht um einen fairen Zweikampf, der den Stärkeren als Sieger hervorheben lässt, sondern um einen Anschlag, der mit unlauteren Mitteln und aus dem Hinterhalt erfolgt.

Auf zwei Tonpinakes aus Gortyn um 630–610 v. Chr. (E.1.3; Taf. I, 3) wird der Mythos ebenfalls präsentiert⁸¹. Im Zentrum befindet sich der thronende Agamemnon, der von Klytaimnestra zur Linken und Aigisthos zur Rechten umzingelt wird. Er hat ein Schwert

⁷⁷ Die hier zur Darstellung gebrachte Trauergeste spricht sowohl für die über den nahenden Tod des Vaters bestürzte Elektra, als auch für die in Todesangst fliehende Kassandra. Die deutliche Parallelisierung mit Agamemnon spricht jedoch eher für Kassandra, die also gemeinsam mit ihrem neuen Herrn dem Tode entgegengeführt wird. Prag sieht hier ebenfalls eine Todgeweihte, nämlich Klytaimnestra, verewigt; siehe Prag 1985, 6 f. Anders Davies 1969, 254, der die rahmenden Frauenfiguren als »two horrified maid servants or attendants, depicted in similar attitudes of supplication« interpretiert.

⁷⁸ Prag 1985, 7 spricht von »[...] grouping the figures in the normal way into a driving and a driven couple [...].«

⁷⁹ Prag 1985, 7 identifiziert die Figur mit Elektra oder Laodike, die ihren Bruder zu dem Racheakt anstachelt. Trotz gegensätzlicher Deutungsvorschläge interpretiert also auch er diese Handhaltung als Geste des Ansporns: »The similarity between gestures of supplication and despair and those of encouragement even in the much more sophisticated red-figure technique can be seen most readily among the women on the Dokimasia Painter's vase.«

⁸⁰ Ein Vergleich mit der vorderen, fliehenden Figur lässt den Schluss zu, dass Klytaimnestra eine andere Geste vollführt haben muss: Die bei der Flüchtenden am hintersten Teil des Kurzmantels ansetzende, in den erhobenen Arm übergehende Schulter ist auf dem Henkelfragment nicht auszumachen, sodass eher von einem herabhängenden Arm auszugehen ist.

⁸¹ Die eine Plakette ist nur sehr fragmentarisch erhalten, doch es handelt sich um zwei Abdrücke derselben Matrize, sodass die folgenden Ausführungen für beide Pinakes gleichermaßen gelten. Siehe Prag 1985, 1.

umgehängt, mit der Linken umfasst er seinen Speer und mit der Rechten das Handgelenk seiner Gattin, die sich ihm mit einem Dolch bewaffnet nähert⁸². Rechts steht der bis auf einen lose über die Schulter geworfenen Mantel nackte Aigisthos und versucht, seinem Opfer den Speer zu entreißen, während er ihm mit der Rechten ein Gewebe über den Kopf zieht⁸³. Wie auf dem protoattischen Krater **K.1.2** zeigt es wieder die Arglist des Verbrecherpaars. Mit dem Griff des Aigisthos nach dem Speer, hier als Herrschaftsinsigne zu lesen, wird die unrechtmäßige Aneignung des Thrones angedeutet, die den Mord motiviert. Vor allem ist aber festzuhalten, dass es nun wieder Klytaimnestra ist, die den zustehenden Part des mörderischen Duos übernimmt und dem unliebsamen Gatten mit einem Dolch zu Leibe rückt, während Aigisthos als Komplize mit feigen Hilfsmitteln assistiert, um Agamemnons Gegenwehr zu verhindern.

Die Bronzeschildbänder aus Olympia und Aigina (**K.1.4**; Taf. II, 1 – **K.1.5**), die etwa eine Generation später geschaffen wurden⁸⁴, lassen Klytaimnestra und Aigisthos den leidigen König von beiden Seiten umstellen. Im Zentrum befindet sich der nackte Agamemnon, der sich in der Kniestellung dem Griff des Aigisthos zu entziehen sucht. Aigisthos stellt sich ihm im Ausfallschritt entgegen und hält ihn unentrinnbar im Schwitzkasten. Links nähert sich die lang gewandete Klytaimnestra, die ihrem Gatten von hinten ein Schwert in den Rücken rammt. Wieder ist es die einstige Gefährtin, die Agamemnon kaltblütig ersticht, während ihn ihr neuer Liebhaber an der Flucht hindert. Agamemnon ist ungleich größer dargestellt als die ihn umgebenden Figuren, die ihn wegen seiner gebeugten Haltung dennoch überragen; ein Zeichen der Erhabenheit des Königs, der nur durch das fatale Bündnis der eigentlich schwächeren Gegenspieler zu Fall gebracht werden kann. Ein hinter Aigisthos stehender Speer versinnbildlicht wieder die durch den tödlichen Überfall von Agamemnon auf Aigisthos übergehende Herrschaft⁸⁵.

⁸² Die schlechte Qualität des Abdruckes führte auch zu abweichenden Interpretationen bezüglich der Mordwaffe in Klytaimnestras Hand. Prag deutet den Dolch in ihrer Rechten als Agamemnons zur Seite flatterndes Haar und nimmt dementsprechend die Waffe in der hinter dem Rücken des Opfers versteckten linken Hand an. Siehe Prag 1985, 1.

⁸³ Prag vermag das Netz als Hilfsmittel nicht zu erkennen und erklärt sich die Doppeloptik durch die verrutschte Matrize. Prag 1985, 1.

⁸⁴ Datierung bei Prag 1985, 2.

⁸⁵ Das ränkevolle Gewebe ist bei den Bronzeschildbändern nicht zu finden, was sicher zu einem großen Teil auf die spezifischen Eigenschaften dieses Bildträgers zurückzuführen ist: Der begrenzte Raum und die besonderen Schwierigkeiten der Bronzegusstechnik erfordern eine vereinfachte Herangehensweise an die Visualisierung bestimmter mythischer Begebenheiten – man beschränkt sich auf die wichtigsten Bildchiffren, um das Dargestellte kenntlich zu machen.

Gattenmord im rotfigurigen Stil:

Für die attisch rotfigurige Vasenmalerei ist bislang nur eine Darstellung des Agamemnon-Mordes bekannt. Sie befindet sich auf dem berühmten Oresteia-Krater des Dokimasia-Malers (**K.1.6**, Taf. III, 1–2), der in die 70er Jahre des 5. Jahrhundert v. Chr. datiert wird⁸⁶. Hier ist die Dreifigurigkeit zugunsten einer figurenreicheren Szene aufgegeben, die auch die Nebendarsteller der dramatischen Geschichte mit ins Bild setzt: Das Zentrum wird von Aigisthos und Agamemnon eingenommen, die zu beiden Seiten von je zwei weiblichen Figuren gerahmt werden. Der Usurpator trägt einen kurzen, gegürteten Chiton mit darüber geworfener Chlamys, sowie eine aufwendig frisierte Haar- und Barttracht. Im Ausfallschritt beugt er sich über seinen feingliedrigen Gegner Agamemnon, packt ihn an den Haaren, während er die mit einem Schwert bewaffnete Rechte nach hinten führt, um zum zweiten Schlag auszuholen. Dass er schon einmal zugestoßen hat, ist an der Blut verströmenden Wunde unterhalb von Agamemnons rechter Brust zu erkennen. Das Opfer ist gänzlich unbekleidet, Haar und Bart hängen in einzelnen wirren Strähnen herab; ein hauchdünnes, bodenlanges Netz umfängt ihn und hindert ihn augenscheinlich an der Flucht. Agamemnon stolpert nach hinten, wird jedoch durch den festen Griff seines Mörders am Schopf im Fall gebremst. Die rechte Hand weist flehend in die Richtung seines Peinigers. Den gleichen Gestus vollzieht auch die vom rechten Bildrand herbeieilende Frau, deren aktionsreiches Gebaren darauf schließen lässt, dass es sich um Elektra, die Tochter des Opfers, handelt⁸⁷. Von der anderen Seite stürmt Klytaimnestra auf die Mordszene zu, eine Doppelaxt verräterisch in der rechten, nach hinten geführten Hand haltend, während sie ihre Linke nach vorne streckt. Sie trägt ein langes, faltenreiches Gewand, einen kurzen Mantel und ein Schmuckband in der hochgesteckten Knotenfrisur. Die zwei weiblichen Randfiguren eilen panisch aus dem Bildfeld; links ist wahrscheinlich die Tochter Chrysosthemis zu erkennen, auf der rechten Seite, aufgrund der kleineren Gestalt und der kurzen Haare, vielleicht die versklavte Trojaner-Prinzessin Kassandra⁸⁸. Ihre wild gestikulierenden Arme befinden sich schon jenseits des durch die Säulen angedeuteten Raumes, sie scheinen gleichsam

⁸⁶ Die Frühdatierung orientiert sich an stilistischen Merkmalen und negiert zu Recht den von Vermeule u. a. konstatierten Bezug auf die im Jahre 458 v. Chr. uraufgeführte Orestie des Aischylos. So beispielsweise bei Davies 1969, 258-260. Näheres zur Datierungsfrage mit weiterführender Literatur im Katalogteil.

⁸⁷ Vermeule 1966, 2 f.: »Behind Agamemnon it is probably Elektra who runs toward the murder, not away like her sister, gesturing toward Aigisthos with upturned palm to have mercy on her father.«

⁸⁸ Vgl. Vermeule 1966, 3; Prag 1985, 4. Kurze Haare und eine geringere Körpergröße sind deutliche ikonographische Merkmale für Sklaven. Die Musterung ihres Gewandes stimmt zudem mit der des Netzes überein, das den wehrlosen Agamemnon umfängt, und weist somit auf ihre Abhängigkeit von dem sterbenden König hin.

ummittelbar auf das Geschehen zuzusteuern, das auf der gegenüberliegenden Seite stattfindet und die Rache des Orest gegen den Usurpator zum Inhalt hat (siehe **K.3.15**).

Bei dem Bildaufbau fällt zunächst die Parallelität der Figuren Klytaimnestra/Aigisthos ins Auge: Fliegenden Fußes eilen sie auf den Wehrlosen zu, die todbringende Waffe in der herabhängenden Rechten, die linke Hand nach vorn gestreckt; Aigisthos ist hier zwar als der eigentliche Mörder dargestellt, die Komposition macht aber deutlich, dass Klytaimnestra ebenfalls bereit wäre, den Streich zu führen, sollte ihr Komplize scheitern⁸⁹. Dass es sich um ein geplantes und damit besonders heimtückisches Verbrechen handelt, wird abermals an dem Netz deutlich, welches jegliche Gegenwehr im Keim erstickt. Ein Bildelement, das besondere Aussagekraft in Bezug auf Klytaimnestras Rolle besitzt, ist die unheilvolle Doppelaxt, *pelekys*, in ihren Händen⁹⁰. Obgleich sie auch als landwirtschaftliches Gerät und als Waffe der Amazonen⁹¹ benutzt wird, wird hier eine andere Funktionsweise impliziert und zwar die des Schlachtopferinstruments. Die Schlachtung des Opfertieres obliegt stets männlichen Priestern, Frauen haben zu diesem blutigen Weiheakt keine Berechtigung. Klytaimnestra eignet sich hier also ein ausschließlich Männern vorbehaltenes Instrument, und damit indirekt auch männliche Befugnisse an.

In der griechischen Bilderwelt begegnet uns die Doppelaxt im Zusammenhang mit zwei weiteren Mythen, die ebenfalls einen Homizid zum Inhalt haben: Auch die mit Wahnsinn geschlagenen Thrakerinnen bedienen sich dieses martialischen Gerätes, um den Mord an Orpheus zu vollziehen (**B.1**; Taf. V, 5 und **B.3**; Taf. VIII, 4–6)⁹². Und Lykurg, der sagenhafte thrakische König, hält im Rausch seinen Sohn Dryas für einen Rebstock und hackt ihm mit einer Axt die Glieder ab (**B.4**; Taf. V, 6)⁹³. Diese Figuren unterscheiden sich jedoch in einem wesentlichen Punkt von unserer Klytaimnestra: Sie wurden von einer Gottheit mit Wahnsinn bestraft, handeln folglich also nicht im Vollbesitz ihrer geistigen Kräfte. Bei der Königin verhält es sich da anders: Sie wird nicht von einer Gottheit beeinflusst und ihre Urteilskraft bleibt stets ungetrübt.

Die mit ins Bild gesetzten Nebenfiguren, Kassandra, Chrysosthemis und Elektra, sowie die Doppelaxt der Klytaimnestra veranschaulichen die ganze Tragweite des Verbrechens. Hier

⁸⁹ Vgl. Vermeule 1966, 3.

⁹⁰ Vgl. Bernal 1997, 97 f. Die Doppelaxt als wesentliches Bildelement taucht zum ersten Mal und vor allem bei Darstellungen des Mordes an Aigisthos auf. Klytaimnestra zieht damit gegen ihren rächenden Sohn zu Felde. Vgl. Kap. 2.2.3.

⁹¹ Vgl. Lorenz 2008. Die doppelschneidige Streitaxt der Amazonen ist allerdings kleiner, die Klingen sind deutlicher abgerundet. In den Händen der Amazonen deutet diese Waffe lediglich auf ihre barbarische Herkunft; sie weckt jedoch nicht die Assoziation mit einem Schlachtopfer. Vgl. etwa den attisch rotfigurigen Kolonettenkrater; Pan-Maler; Basel, Antikensammlungen, BS 1453; um 470 v. Chr.; Wünsche 2008, 124.

⁹² Für weiterführende Literatur siehe Anm. 9.

⁹³ Eine aktuelle Untersuchung dieses Mythos und seiner bildlichen Rezeptionen bei Hesse 2006, 112-126.

soll nicht nur die reale Mordszene veranschaulicht werden, sondern die Akteure deuten in ihrer erregten Gestik bereits auf den Fortgang des Dramas hin, das auf der gegenüberliegenden Seite ausformuliert ist und in einem späteren Abschnitt behandelt werden wird (Kap. 3.2.3; **K.3.15**).

3.2.2 Mord ist ihr Hobby: Die Ermordung der Kassandra

Kassandras Tod in der Archaik

Für die archaische Periode ist diese Episode des Atridenmythos bislang nur einmal, und zwar auf einem Bronzerelief aus Argos um 650 v. Chr. (**K.2.1**; Taf. II, 2), nachgewiesen⁹⁴. Das untere, vollständig erhaltene Feld zeigt zwei in lange, verzierte Chitone gewandete Frauen, die nach rechts schreiten und deren Oberkörper frontal ausgerichtet sind. Zur Linken sehen wir Klytaimnestra, die ihre Gegnerin Kassandra am Schopf packt, während sie ihr mit der Rechten einen Dolch in den Rücken stößt. Durch den festen Griff am Haar und den Dolchstoß scheint Kassandra mit dem Oberkörper leicht nach hinten zu kippen⁹⁵; sie richtet ihren Blick auf die Angreiferin und erhebt die Hände im Bittgestus. Die beiden lassen sich in Physiognomie und Putz leicht unterscheiden: Kassandra überragt ihre Mörderin deutlich an Körpergröße; ihr Haar fällt in langen, elaborierten Locken über die Schultern, an den Handgelenken prangen Schmuckstücke. Klytaimnestra trägt keine Juwelen, ihr schulterlanges Haar quillt in groben Strähnen unter dem Stirnband hervor, ihr Gesicht wird durch die große, hervorstehende Nase beherrscht. Diese differenzierte Wiedergabe spiegelt mit großer Sicherheit die Bewertung der Dargestellten durch den Schöpfer des Bildwerkes wider, der in Kassandra die junge Schönheit von königlicher Abstammung, und in Klytaimnestra die rachsüchtige Ehefrau mit niederen Absichten sieht⁹⁶. Die Darstellung zeigt deutliche Parallelen mit dem Mord an Agamemnon: Auch er ist auf den Bronzeschildbändern mächtiger dargestellt ist, um seinen übergeordneten Status zu visualisieren⁹⁷.

⁹⁴ Prag 1985, 58.

⁹⁵ Laut Prag 1985, 58 bildet das Relief damit eine deutliche Reminiszenz an den Krater des Ram-Jug-Malers **K.1.2**, auf dem Agamemnon in ganz ähnlicher Weise von Aigisthos überfallen wird.

⁹⁶ Prag 1985, 58: »[...] their features and their hairstyles are as well as their stance and emotions are [sic!] carefully distinguished«.

⁹⁷ Prag 1985, 58: »[...] the spirit if not the detail accords closely with Agamemnon's unhappy story in the Odyssey.« Bei Kassandra und Klytaimnestra visualisiert der Größenunterschied allerdings nicht die hierarchischen Verhältnisse, sondern die innere Gesinnung der Protagonistinnen.

Kassandas Tod im rotfigurigen Stil

Ein Krater aus Sabucina aus den Jahren 470–460 v. Chr. (K.2.2; Taf. IV, 1) hat den skrupellosen Mord ebenfalls zur Darstellung gebracht⁹⁸. Kassandra trägt einen einfachen, tiefgegürteten Chiton, eine Halskette und in der rechten Hand ein unbestimmbares Objekt⁹⁹. Großen Schrittes und mit weit ausgebreiteten Armen flieht sie an den linken Bildrand und wendet sich mit gesenktem Blick und flehender Geste Klytaimnestra zu, die ihr im Laufschritt auf den Fersen ist und mit dem gestreckten, rechten Arm das Schwert in ihre Flanke stößt. Das Gewand der mordenden Königin ist prächtig gefältelt und aufwendig drapiert; die Enden ihres Mantels folgen der Dynamik ihres nach vorne schießenden Armes. Die unterschiedliche Ausarbeitung der Gewänder schließlich unterstreicht die Wirkung von Klytaimnestras Dominanz¹⁰⁰.

Was die Komposition anlangt, erinnert die Darstellung an klassische Frauenverfolgungsszenen: Kassandas ausladende Gebärden, der Bittgestus und der devote Blick lassen sich auch in den sog. Liebesverfolgungen beobachten, die im 5. Jahrhundert v. Chr. Hochkonjunktur haben und diverse Schürzenjäger bei der Verfolgung unwilliger Damen abbilden (vgl. B.9; Taf. XV, 4)¹⁰¹. Die Szenen sind unter anderem als Metapher für die Unterwerfung der »wilden Parthenos« zu verstehen, die dem künftigen Ehemann naturgemäß am Ende immer unterliegen muss. In diesem Fall eignet sich das Bildschema bestens, um die Unterlegenheit, das Ausgeliefertsein, der Verfolgten aufzuzeigen und dem Betrachter das ungleiche Kräfteverhältnis der agierenden Figuren mit einfachen Mitteln darzulegen. Dass eine Frau in der Rolle des Verfolgers wiedergegeben wird, spricht für deren männlich aktive Charakterisierung. Sie muss sich nicht irgendwelcher falscher Tricks bedienen, um ihr Opfer zur Strecke zu bringen, sondern demonstriert ihre physische Überlegenheit.

Die andere Seite des Kraters erzählt von Orpheus, der vor einer mit einem Spieß bewaffneten Frau zu Boden fällt. Das tragische Ende des mythischen Sängers ist bekanntlich ebenfalls der außer sich geratenen Frauenwelt zuzuschreiben. Beide Seiten des Kolonettenkraters setzen

⁹⁸ Aufgrund fehlender Inschriften und Vergleichsbeispiele muss diese Darstellung als nicht gesichert gelten. Dank mangelnder Alternativen wird die bei Paoletti 1994, 967 Nr. 200 vorgeschlagene Deutung auf Kassandra und Klytaimnestra jedoch mehr als wahrscheinlich gemacht.

⁹⁹ Panvini 2005, 44.

¹⁰⁰ Damit steht der Krater im Gegensatz zu dem zuvor besprochenen Bronzerelief, auf dem Aussehen und Ausstattung der beteiligten Personen offensichtlich innere Werte nach außen tragen und die moralische Integrität Kassandras gegen die niederen Motive Klytaimnestras absetzen sollen.

¹⁰¹ Ausführlicher zu Liebesverfolgungen: Sourvinou-Inwood 987; Sourvinou-Inwood 1991; Bernhardt 2003. Doch nicht nur männliche Wesen verfolgen, auch Eos holt sich die jünglingshaften Objekte ihrer Begierde mit Gewalt: Als einzige weibliche Figur in der Vasenmalerei sehen wir die Sonnengöttin, die sich an die Fersen ängstlich blickender Epheben heftet. Jüngster Beitrag zu Eos als Verfolgerin mit weiterführender Literatur: Lefkowitz 2002.

sich also mit mythischen Mörderinnen auseinander, die ihre Opfer – im Wahn oder aus freien Stücken – hemmungslos niederstechen.

Eine späte Darstellung von Kassandras tragischem Ende ist auf der Innenseite einer attisch rotfigurigen Kylix (K.2.3; Taf. IV, 2; um 430 v. Chr.) wiedergegeben. An dem Altar, sowie dem umgestoßenen Dreifuß und dem zarten Lorbeerbaum im Hintergrund ist zu erkennen, dass sich die brutale Szene in einem Heiligtum des Apollon abspielt. Die Verfolgte hat sich an diesen geheiligten Ort geflüchtet, mit einem Bein kniet sie auf der ersten Stufe des Altars, verrenkt ihren Oberkörper nach hinten, um in das Antlitz ihrer Mörderin zu blicken und ihr flehend den rechten Arm entgegenzustrecken. Ihre geöffneten Locken fallen in zwei dicken Strähnen auf die Schulter, der Lorbeerkranz auf ihrem Haupt zeichnet sie als Priesterin des Apollon aus. Ihr langes Gewand wird an der linken Schulter zusammengehalten und lässt die rechte Brust unbedeckt, wieder einmal Zeichen ihrer Wehrlosigkeit. Ihr Flehen scheint wenig zu nützen, denn schon stürmt Klytaimnestra entschlossen von links heran, mit einer mächtigen Doppelaxt gerüstet. Mit beiden Händen muss sie die gewaltige Mordwaffe umgreifen, um sie in die Höhe wuchten zu können und ihre Rivalin im nächsten Moment abzuschlachten. Sie trägt ein kurzärmeliges, fast undekoriertes Gewand, ihr Haar ist lose im Nacken zusammengesteckt. Um die Hüfte hat sie sich eine Schürze gebunden, das an die Gewandung von Priesterinnen am Altar oder während des Opferdienstes erinnert¹⁰². Ihr Gesicht wird durch die empor gerissene Rechte gänzlich verdeckt.

Auch hier wird das grausame Wesen der mythischen Königin in all seiner Schärfe deutlich: Nicht genug, dass sie sich eines rituellen Instrumentes bedient, um ihre Widersacherin aus dem Weg zu räumen; das Hinschlachten findet sogar an einer sakralen Stätte statt, womit Klytaimnestra die Hikesie, das Asylrecht an geheiligten Orten, missachtet. Eine solche Transgression galt in der griechischen Antike als schwerer Frevel und sollte stets die Bestrafung durch die Götter oder die Menschen selbst zur Folge haben¹⁰³. Hinzu kommt, dass es sich bei dem Opfer um eine Priesterin des Apollon handelt, die einem besonderen Schutz des Gottes unterstellt ist. Das Rabiate der Szene wird durch den umfallenden Dreifuß unterstrichen, den Klytaimnestra in ihrem Blutrausch achtlos umgestoßen haben muss. Dass ihr Antlitz durch den Griff um das übermächtige Mordwerkzeug verdeckt wird, steigert die Intensität der Darstellung: Ihre menschlichen Züge kommen hier nicht mehr zur Ansicht, stattdessen handelt rohe, gesichtslose Gewalt.

¹⁰² Bernal 1997, 98 Anm. 38 (mit Bildbeispielen).

¹⁰³ Zur Gewalt in Heiligtümern mit weiterführender Literatur: Trampedach 2005.

Der rituelle Rahmen mit der schutzflehenden Kassandra am Altar ruft eine weitere Begebenheit ins Gedächtnis, in der die Unglückselige schon einmal Opfer eines Gewaltverbrechens in einem Heiligtum wurde¹⁰⁴: Durch den Schauplatz und die Gestik der Figuren wird hier zweifellos auf die Vergewaltigung der Kassandra durch Ajax verwiesen, welche dann auch auf der einen Außenseite der Schale dargestellt ist. Die andere Seite schmückt eine klassische Frauenraubszene, in welcher der jugendliche Verfolger dem sich zierenden Objekt seiner Begierde nachstellt. Das Innenbild und die eine Außenseite zeigen also Schlüsselereignisse aus dem tragischen Leben der Kassandra, die durch die Einbettung einer nicht näher bestimmbarer Liebesverfolgung auf der zweiten Außenseite einen allgemeinen Charakter erlangen und so vielleicht die Ohnmacht der Frau oder des Menschen gegenüber dem eigenen Schicksal demonstrieren.

2.2.3 Auge um Auge: Die Ermordung des Aigisthos durch Orest

Der folgende Abschnitt behandelt die Tötung des Aigisthos durch den wütenden Orest, die Klytaimnestras eigenem Ende unmittelbar vorangeht. In dieser Szene wird sie häufig als rasende Furie dargestellt, die bereit ist, ihren eigenen Sohn umzubringen, um das Leben ihres verruchten Liebhabers zu retten. Wenngleich sie ihr Vorhaben hier nicht mehr in die Tat umsetzen kann und stattdessen selbst zu Grunde geht, folgt ihre Ikonographie auch hier streckenweise der einer blindwütigen Mörderin.

Vorläufer

Die ersten Illustrationen des Mordes an Aigisthos stammen aus der früharchaischen Periode und kommen noch ohne die Anwesenheit der Klytaimnestra aus. Anfang des 6. Jahrhundert v. Chr. finden sie in zaghaften Ansätzen zu einem Darstellungsmuster (**K.3.1**; Taf. II, 3. **K.3.2**): Es handelt sich um einen Thronenden, der von einer bewaffneten Gestalt übermannt wird; dieses Motiv begegnete uns bereits beim Mord an Agamemnon und entwickelt sich nun zum klassischen Bildschema des Usurpatormordes. Ein weiteres wichtiges Erkennungsmerkmal ist in der für die archaische Zeit ungewöhnlichen Bartlosigkeit des mordenden Heros zu sehen; während die anderen Helden ihre Ruhmestaten in jener Epoche stets in vollem Wuchs zu meistern pflegen, wird Orest explizit als Jugendlicher charakterisiert, wodurch sein enger Bezug zu dem verstorbenen Vater als Hauptmotivation ins Bild gesetzt wird¹⁰⁵. Anfangs wird

¹⁰⁴ Prag 1985, 59: »[...] he may well have been influenced by pictures of Cassandra and Ajax: though flight to a statue is there the norm, an altar is not unknown even in Attic art, and becomes common in the South-Italian representations [...].«.

¹⁰⁵ Kunze 1950, 169.

die Angelegenheit also noch von Mann zu Mann geregelt, ohne Klytaimnestras Beisein, sodass die Szene als allgemein gültiges Exempel für den gerechten Tod eines Tyrannen gelesen werden kann.

Klytaimnestras Beteiligung ist zum ersten Mal in der griechischen Kolonie Poseidonia belegt: Auf den Metopen des Heraion am Foce del Sele aus der Zeit 550–525 v. Chr.¹⁰⁶ (**K.3.3**; Taf. II, 4-5) versucht sie, den Buhlen mit Hilfe der Doppelaxt vor seiner Strafe zu bewahren: Eine nicht fertig gestellte Metope zeigt zwei Personen im Streit um eine Axt¹⁰⁷. Die vordere stürmt nach rechts, die Axt drohend über den Kopf haltend. Sie wendet sich der hinter ihr stehenden Figur zu, die versucht, ihr mit der linken Hand die Axt zu entreißen, während sie die Rechte beschwichtigend an den Arm der Rasenden legt. Sehr wahrscheinlich treten hier Klytaimnestra und die Amme Laodamia auf, die einst den Knaben Orest unter ihre Fittiche nahm und ihn nun vor seiner grausamen Abschlachtung durch die entfesselte Mutter bewahren will. Die zweite Metope könnte den Grund der Aufregung zeigen, denn hier handelt es sich vielleicht um Orest und Elektra¹⁰⁸. Der gerüstete Rächer ist im Begriff, sein Schwert aus der Scheide zu ziehen, die Schwester steht hinter ihm und scheint ihn durch ihre Gestik zu ermutigen, Aigisthos hinzurichten. Der Thronräuber selbst ist nicht anwesend; er ist entweder auf einer weiteren, noch nicht sicher identifizierten Metope zu suchen¹⁰⁹, oder aber aufgrund einer allseits Darstellungskonvention nicht vonnöten, um dem Betrachter den entsprechenden Mythos ins Gedächtnis zu rufen. Klytaimnestra eilt also ihrem Geliebten zu Hilfe, bereit, sogar den eigenen Sohn für ihn zu morden. Hier taucht erstmals die Doppelaxt als Attribut der Klytaimnestra auf, die, wie bereits bei den Morden an Agamemnon **K.1.6** und Kassandra **K.2.3** zu beobachten war, dann im 5. Jahrhundert v. Chr. zur Pflichtausstattung wird. Die Konstellation Klytaimnestra plus Gegenspieler begegnet uns für die Mordszene an Aigisthos hier ebenfalls zum ersten Mal und wird sich in der Folgezeit bewähren: Auf der Mehrzahl der späteren Darstellungen findet sich eine solche Figur, die der rasenden Klytaimnestra Einhalt gebietet.

¹⁰⁶ Diese Datierung u. a. bei Junker 1993, 48–61.

¹⁰⁷ Bei der Benennung dieser Metope ist sich die Forschung weitestgehend einig. Ausführlich bei Masseria – Torelli 1999, 239–241.

¹⁰⁸ Anfangs als Herakles und Hera interpretiert; vgl. Zanotti Bianco u. a. 1954, 141–145; inzwischen mit Vorbehalt als Orest und Elektra gedeutet; siehe Masseria – Torelli 1999, 239–241.

¹⁰⁹ Bei Masseria – Torelli 1999, 241 wird in diesem Zusammenhang die nur zur Hälfte erhaltene Metope Nr. 19 angeführt, die einen Thronenden zur Darstellung bringt.

Attisch rotfigurige Vasen

In den Jahren von 510 bis 460 v. Chr. gehört die Rache des Orest gegen den falschen Herrscher fast schon zum Standardrepertoire attischer Vasenmaler und die Wiedergabe der blutigen Szene wird stark vereinheitlicht¹¹⁰: Im Zentrum attackiert Orest den meist thronenden Aigisthos. Fast immer stürzt Klytaimnestra mit der Doppelaxt bewaffnet heran, um die Tat zu vereiteln¹¹¹. In den meisten Fällen wird ein direkter Gegenspieler ins Bild gesetzt, der sich ausschließlich um die Mörderin kümmert.

Die Pelike des Berliner Malers (**K.3.5**; Taf. V, 1-2; 510–500 v. Chr.) gehört zu den frühesten Manifestationen der gegen Orest wütenden Klytaimnestra im rotfigurigen Stil. Wie bei den Metopen des poseidonischen Heraions ist die Szene auf zwei getrennte Bildfelder aufgeteilt, sodass Klytaimnestras Axt auf den ersten Blick keine unmittelbare Gefahr für ihren Sohn darstellt. Die Hauptseite zeigt den Mord an Aigisthos in der üblichen Ikonographie: Der jugendlich kraftstrotzende Orest in voller Rüstung beugt sich im Ausfallschritt über sein thronendes Opfer, greift mit der Linken über ihn und reißt ihn am Haar, während er ihm mit dem Schwert in der Rechten den zweiten, tödlichen Hieb versetzt. Mit weit aufgerissenen Augen und leicht geöffnetem Mund blickt er zurück, als lauere hinter ihm ein nahendes Unheil. Das Opfer sucht Halt an der Thronlehne, reißt ein Bein verkrampt nach oben, um sein Gleichgewicht wieder zu finden; doch mit dem gestreckten rechten Bein voran gleitet er bereits von seinem Thron. Angstvoll geduckt und angestrengt nach vorne starrend versucht er den festen Griff seines Peinigers zu lösen. Im linken Bildrand deutet eine nervös umher irrende Chrysosthemis¹¹² mit alarmierender Geste nach links und lenkt damit den Blick auf die gegenüberliegende Seite. Dort ist die in riesigen Schritten herbeieilende Klytaimnestra zu sehen, die sich mit energisch nach vorne gestrecktem Kinn und entschlossenem Blick der Mordszene nähert, das unheilvolle Schlachtinstrument in den herabhängenden, nach hinten geführten Händen. Hinter ihr steht ein greisenhafter Talthybios im kurzen Chiton eines Herolds, der ihr die Waffe mit letzter Kraft zu entreißen versucht.

¹¹⁰ Vgl. Vermeule 1966, 2: »This famous moment of revenge had a fairly long tradition in Attic red-figure painting [...]«, sowie Bernal 1997, 99: »Apart from a few minor variations, the scheme is always the same: the centre of the action is occupied by the murder of Aigisthos. [...]«.

¹¹¹ Auf der sehr frühen Kylix **K.3.4** ist Klytaimnestra noch nicht anwesend. Auf vier stark fragmentierten Darstellungen ist sie entweder gar nicht mehr vorhanden, könnte aber ergänzt werden (**K.3.8-10**); oder ihr Arm hat sich nicht mehr erhalten, sodass die Doppelaxt nicht zweifelsfrei gesichert ist (**K.3.11**).

Gais 1981, 372-374 Nr. 6-13: Nr. 8 ist nur in Fragmenten erhalten, eine Rekonstruktion mit der von links herbeistürmenden, Axt schwingenden Klytaimnestra erscheint aber mehr als sinnvoll. Bei der ebenfalls stark fragmentierten Nr. 9 hat sich nur der Unterleib Klytaimnestras erhalten, doch auch hier muss eine Axt in ihren Händen angenommen werden.

¹¹² Die Benennung ist inschriftlich abgesichert: Entlang ihres rechten Beines ist KPYΣΟΘΕΜΙΣ zu lesen. Siehe Prag 1985, 16.

Für die Darstellung wurde der Moment höchster Spannung gewählt: Die gerechte Rache des Orest für den unzeitigen Tod seines Vaters ist noch nicht vollbracht und alle Blicke sind auf die nahende Klytaimnestra gerichtet, die für den Einen Hoffnung, für den Anderen Untergang bedeutet. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die kontrastreiche Gestaltung der direkten Gegenspieler Klytaimnestra und Talthybios: Gegen die jugendlich agile Königin scheint der tatterige Bote, der sie mit deutlich kleineren Schritten verfolgt, kaum etwas ausrichten zu können. Die dem rächenden Stammhalter drohende Bedrängnis ist durch die Aufteilung auf zwei getrennte Bildfelder und das klägliche Einschreiten des ältlichen Dieners kaum abgewendet; fast verstärkt die Komposition sogar noch den Horror, der von Klytaimnestras tödlicher Entschlossenheit ausgeht.

Auf einer etwas späteren Lekythos in Boston (**K.3.6**; Taf. V, 3) wird Klytaimnestras Gewaltbereitschaft durch den inschriftlich bezeichneten Telamedes¹¹³, einen Gefährten des Orest, gebremst. Mit seinem jugendlich nackten Auftreten ist er ein deutlich geeigneterer Gegner als der altersschwache Talthybios. Beherzt stellt er sich der von links ins Bildfeld Rasenden entgegen, die mit tollem Blick und entschlossener Mimik ihre doppelschneidige Waffe führt. Telamedes gibt Orest Rückendeckung, der sich im bekannten Ausfallschritt auf den überraschten Aigisthos wirft und ihm tief das Messer in die Kehle stößt. Sterbend rutscht er vom Thron, mit gebrochenem Blick, hängendem Mund und ermattetem Bittgestus – ein Bild des Jammers.

Durch die starke Bewegung und die Verschränkung der Figuren, entsteht ein sehr dynamischer Gesamteindruck. Die etwas grotesken Proportionen, insbesondere bei dem großköpfigen Pylades, verstärken die Vitalität der Komposition. Klytaimnestra wird hier als Rasende gezeichnet: Das wehende Hauskleid, der mürrische Blick mit dem nach vorne geschobenen Kinn und die wild nach hinten fliegenden Haare teilen uns mit, dass mit dieser Frau nicht zu spaßen ist. Die Komposition hingegen hat hier, verglichen mit der Wiener Pelike, deutlich an Spannung eingebüßt. Was dort noch der Phantasie oder dem mythologischen Wissen des Betrachters überlassen wurde, wird hier unmissverständlich zur Darstellung gebracht: Orest siegt über den Usurpator; wie er wenig später auch über die tollwütige Klytaimnestra siegen wird.

¹¹³ Der Name Telamedes für einen Gefährten des Orest ist literarisch nicht belegt. In den Schriftquellen ist der Gefährte des Orest unter dem Namen Pylades bekannt. Vgl. Knoepfler 1993, 42: »Son intérêt tient aussi au fait qu'il montre un personnage tout à fait inconnu par ailleurs, Télamède.« Eine interessante Lösung für die Namensverwirrung bei Prag 1985, 16: »Telamedes is not known elsewhere in Greek mythology and one must assume that the painter was confusing Talthybios and Pylades (there is no other evidence that there was a period before the name of Orestes' companions became standardized)«.

Eine inzwischen verschollene Hydria **K.3.7**; Taf. V, 4¹¹⁴, die ebenfalls in das frühe 5. Jahrhundert v. Chr. datiert wird, setzt sich über die übliche Anordnung der Figuren hinweg: Im Zentrum sind wieder der Krieger Orest und sein thronendes Opfer dargestellt, das hier das Szepter als Zeichen der erschlichenen Herrschaft trägt. Klytaimnestra rennt in diesem Fall ausnahmsweise von rechts auf die Mordszene zu. Hinter ihr eilt eine weitere weibliche Figur herbei; wahrscheinlich handelt es sich wieder um Chrysosthemis¹¹⁵, die dem Vergeltungsschlag mit typisch weiblicher Erregtheit beiwohnt. Auf der linken Seite, hinter Orest, ist ein gerüsteter Jüngling auszumachen, der sich auf einen oder mehrere Speere stützt. Wieder handelt es sich um den Gefährten des Rächers, der mit Ausnahme der Bostoner Lekythos **K.3.6** stets als Pylades bezeichnet wird. Hinter ihm ist eine männliche Gewandfigur zu sehen, die auf einem Schemel sitzt und die Szene beobachtet. Die Benennung dieser seltsam ruhigen Gestalt ist nicht gesichert, die Vermutung lässt in ihr aber wieder Talthybios, den greisen Boten erkennen¹¹⁶.

Auch in diesem Fall kann man in dem kriegerisch gewandeten Pylades den Gegner Klytaimnestras sehen, obwohl er sich ihr nicht direkt entgegenstellt. Die deutliche kompositionelle Entsprechung jedoch – beiden kommt eine rahmende Funktion für die blutige Mittelszene zu – setzt sie auch inhaltlich in Bezug zueinander. Auf diese Weise gelingt es, die beiden gegnerischen Gruppen deutlicher voneinander abzusetzen, als dies bei der üblichen Anordnung der Fall ist: Furchtlose Rächer auf der einen, schmähliche Thronräuber auf der anderen Seite¹¹⁷. Die zwei Randfiguren (Talthybios und Chrysosthemis) sind innerhalb dieses Arrangements als bloße Nebenfiguren zu verstehen.

Eine sehr interessante, frühe Illustration des Aigisthos-Mordes zeichnet sich noch vage auf den spärlichen Überresten dessen ab, was einmal ein Kantharos war (**K.3.8=E.1.15**; Taf. VI, 1). Die einzelnen Fragmente lassen sich nicht mehr zu einem Ganzen zusammenfügen, können aber durch Beischriften¹¹⁸ und deutliche ikonographische Hinweise unserem Mythos

¹¹⁴ Aufgrund der äußerst dürftigen Abbildung muss man sich im Folgenden auf die bei Prag vorliegende Beschreibung verlassen. Prag 1985, 18.

¹¹⁵ Es könnte sich auch um Elektra handeln. Sie folgt jedoch meist einer anderen Ikonographie, die auf etwas mehr Beteiligung am Geschehen schließen lässt. Siehe Prag 1985, 1.

¹¹⁶ Dass Talthybios gemeinsam mit Pylades auftaucht, ist in der griechischen Vasenmalerei einzigartig. Vgl. Prag 1985, 18: »Who the obscure figure on the extreme left is meant to be (if any particular personage) is uncertain: Talthybios is the obvious choice, though he does not otherwise appear in the same company as Pylades in the pictorial tradition, and besides, one would hardly expect a herald, even an elderly one, to be shown sitting down; [...].»

¹¹⁷ Diese außergewöhnliche Bildkomposition mit Pylades zur Linken und Klytaimnestra zur Rechten der Mittelszene findet sich ansonsten nur noch auf einer etruskischen Amphora in Philadelphia, University Museum 48-30-2, aus dem frühen 5. Jahrhundert. Siehe Gais, 1981, 374 Nr. 16.

¹¹⁸ Inschriftlich benannt sind Klytaimnestra, Aigisthos und Orest.

zugeordnet werden. Da das Stück – besser die Stücke – nie publiziert wurde, sollen die wenigen Schlüsse, die man aus den Fragmenten ziehen kann, an dieser Stelle kurz umrissen werden. Ein Bruchstück zeigt eine am Boden liegende Leier und den Saum eines aufwendigen, faltenreichen Gewandes. Dieses Instrument wird uns später noch in den Händen des Aigisthos (**K.3.14–15**) begegnen; an dieser Stelle sei nur festgehalten, dass jenes aussagekräftige Attribut bereits im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. zur Kennzeichnung des Usurpators verwendet wird. Hinter dem Haupt eines pompös frisierten, bärigen Mannes, der als Aigisthos bezeichnet wird¹¹⁹, lässt sich eine exaltiert gespreizte Frauenhand ausmachen. In Analogie zu späteren Darstellungen kann man diese zarten Finger Orests Schwester Elektra zuordnen¹²⁰. Auch ein nach rechts blickender Frauenkopf mit Ohrschmuck und Haarbändern hat sich erhalten; neben der Beischrift über einem nach hinten gestreckten Arm spricht auch das resolute Kinn der Figur für Klytaimnestra. Bedauerlicherweise findet sich weit und breit keine Doppelaxt, die man ihr zuordnen könnte.

Besonders bemerkenswert ist an diesen Kantharosfragmenten vor allem die andere Seite. Die einstige Kriegerausfahrt zu Pferde ist nur noch erahnbar: Pferdefüße, ein Knabenkopf und einige unzusammenhängende Scherben. Dennoch wird der scheidende Krieger als Amphiaraos benannt¹²¹: Er ist der zu Tode betrogene Ehemann jener bösartigen Eriphyle, die uns in einem späteren Kapitel (Kap. 5) noch ausführlich beschäftigen wird. Im Hinblick auf den Forschungsgegenstand dieser Arbeit ist es also wirklich ein Jammer, dass nur diese dürftigen Fragmente die Zeiten überdauert haben, und jede weitere Interpretation dadurch erheblich erschwert wird.

Aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts haben sich außerdem noch drei stark fragmentierte Stamnoi (**K.3.9–K.3.11**) erhalten. Immerhin teilen uns die spärlichen Überreste noch mit, dass alle drei Ausführungen das etablierte Schema befolgen: Der jugendlich kriegerische Orest attackiert den thronenden Aigisthos; über die Rolle Klytaimnestras lässt sich allerdings nur wenig sagen.

Bei einem Stamnos des Tyszkiewicz-Malers in Zürich (**K.3.9**; Taf. VI, 2; 480–470 v. Chr.) hat sich zumindest das Mordopfer fast vollständig erhalten, das hier in besonders brutaler Weise zu Tode kommt: Das Blut fließt in roten Strömen aus der klaffenden Halswunde des Aigisthos, der wie gewöhnlich auf dem erschlichenen Thron überrascht wurde. Von seinem

¹¹⁹ Vor dem Gesicht des Mannes spiegelverkehrt eingeritzt. Direkt darüber die Beischrift für Orest.

¹²⁰ Auf einem Stamnos des Kopenhagen-Malers **K.3.16** ist sie inschriftlich benannt. In Analogie zu diesem Werk können auch die anderen Elektra-Darstellungen mit einiger Sicherheit identifiziert werden – sie ist fast immer zugegen: **K.3.11–17**.

¹²¹ Siehe GettyMusJ 16, 1988, 143.

Richter Orest sind nur mehr die nach vorne geführte Rechte mit der blutigen Mordwaffe und der mit Waffenrock und Beinschienen angetane Unterleib zu sehen. Hinter ihm ist nur der untere Teil einer weiblichen Figur zu erkennen, die wir analog zu gesicherten Werken guten Gewissens als Klytaimnestra ansprechen dürfen. Ob hier ebenfalls ihre doppelschneidige Waffe zum Einsatz kommt, kann zwar nicht mehr nachgewiesen werden, erscheint aber angesichts der Darstellungstradition mehr als wahrscheinlich.

Die Überreste eines Stamnos des gleichen Malers in Rom (**K.3.10**; Taf. VI, 3) sind noch kläglicher, denn hier sind lediglich der Unterleib mit der Schwert führenden Hand des Orest und die Füße des Aigisthos zu erkennen. Da die Figuren sehr dicht aneinander gedrängt scheinen, wird man auf der rechten Seite mindestens noch eine dritte Figur annehmen dürfen. Die hinter Orest eingezeichnete Zierleiste schließt leider aus, dass Klytaimnestra auf dieser Seite zur Darstellung kam; sie wird also entweder, dem bei der Hydria **K.3.7** beobachteten Schema folgend, auf der rechten Seite zu sehen gewesen sein; oder sie wurde ausnahmsweise überhaupt nicht mit ins Bild gesetzt.

Ein letztes Stamnosfragment wird in Basel aufbewahrt (**K.3.11**; Taf. VI, 4) und zeigt die Oberkörper dreier inzwischen bekannter Figuren: In der Mitte ist der sterbende Aigisthos zu sehen, der auf einem Klismos sitzt und dessen brechender Blick direkt auf den Betrachter fällt. Die Rechte hat er im Bittgestus erhoben; die Linke hängt nach unten, so als halte sie einen Gegenstand. Auch hier könnte es sich um die Leier handeln, die bereits auf den Malibu-Fragmenten **K.3.8** zu sehen war¹²². Von links attackiert ihn der gerüstete Orest in der Haarreißerpose und jagt ihm das Schwert in die Kehle. Rechts steht die inschriftlich gesicherte Elektra und bringt mit der ausgestreckten Rechten ihre Erregung zum Ausdruck. Im Hintergrund ist eine Palme zu erkennen¹²³. Die zwei senkrechten Linien am linken Bildrand sollen vermutlich Speere darstellen. Dahinter kann man noch die Überreste eines langen Gewandes erkennen, das im Analogieschluss mit den meisten anderen Ausführungen des Mythos als das Kleid der Klytaimnestra gedeutet werden soll¹²⁴.

¹²² Auch die Art des Stuhles, der häufig in Frauengemächern anzutreffende Lehnstuhl (Klismos) deutet darauf hin; er ist das Sitzmöbel des Musikanten Aigisthos (vgl. **K.3.14**; **K.3.15**). Siehe Prag 1985, 28: »This type of seat is the norm in lyre-playing scenes involving characters other than Aegisthus, and in his case it appears otherwise in connection with the lyre [...].«

¹²³ Prag 1985, 28: »Iconographically it must derive from the bare tree found in many pictures of the death of Orpheus [...].«

¹²⁴ Prag glaubt hier Pylades zu erkennen und beruft sich dabei auf die Hydria **K.3.7**. Diskussion im Katalogteil.

Bemerkenswert ist hier der Frontalblick des Sterbenden. Diese Ansicht kommt in der griechischen Vasenmalerei nur selten zum Einsatz und impliziert stets eine Form des Außersich-Seins, des Außerhalb-der-Norm-Stehens. Auf diese Weise eignet sie sich sowohl für die Charakterisierung eines betrunkenen Symposiasten als auch eines grausam Gemordeten. Auch Orpheus wird bisweilen frontal dargestellt, wenn er sein grausames Ende durch die wahnsinnigen Thrakerinnen findet, so auch auf einem Stamnos in Zürich (B.2; Taf. VI, 5): Dem sterbenden Sänger wird von einer hinter ihm stehenden »Hyäne« die Kehle durchstochen, während in seinem Körper bereits ein Bratspieß steckt. Von links nähern sich weitere Mänaden, die mit allerlei Gerätschaften bewaffnet sind. Orpheus hält mit letzter Kraft seine Leier nach oben, als wolle er die blutrünstige Meute mit seinem Instrument aufhalten¹²⁵. Wie bei Aigisthos auf dem Stamnosfragment, so ist auch das Schicksal des Orpheus längst besiegt, er hat keine Hoffnung mehr auf Überleben. Dieses Wissen um das eigene Ende teilt sich durch den direkten Blick aus dem Bildfeld dem Betrachter mit. Die ikonographischen Parallelen gehen noch weiter: Aigisthos und Orpheus unterliegen ihren Aggressoren in der gleichen überstreckten Haltung. Sowohl Orest, als auch die Thrakerin reißen ihre Opfer an den Haaren, um ihnen das Schwert in die Kehle zu jagen. Beide Szenerien werden durch eine Pflanze begrenzt. Diese deutlichen Anleihen machen es sehr wahrscheinlich, dass auch Aigisthos hier als Leierspieler charakterisiert wird.

Solche unübersehbaren illustrativen Gemeinsamkeiten haben rein praktische Gründe: Sie bringen schlicht und ergreifend das unausgewogene Kräfteverhältnis zwischen Opfer und Aggressor zum Ausdruck. Es handelt sich eben nicht um einen ehrenvollen Kampf auf Augenhöhe, sondern um die Vernichtung eines schwächeren Gegners. Darüber hinaus auf Berührungspunkte für die Bewertung der Figuren schließen zu wollen, wäre verfehlt. Aigisthos widerfährt die gerechte Strafe für eine lange Liste von Vergehen, während Orpheus das beklagenswerte Opfer göttlichen Zorns ist. Daraus ergibt sich allerdings nicht, dass den Bildern überhaupt keine Bewertung zugrunde liegt: Orpheus und Aigisthos mögen zwar in der gleichen Haltung und Mimik dargestellt sein; doch spätestens die ikonographische Charakterisierung der Täter – heldenhafter Hoplit oder wahnsinnige Weiber – differenziert und bewertet die Situation in eine bestimmte Richtung¹²⁶.

¹²⁵ Auch bei dem Instrument lässt sich vielleicht eine Parallele zu dem Stamnosfragment in Basel ziehen, sofern die Rekonstruktion einer Leier in der linken Hand des Aigisthos tatsächlich zutreffend ist.

¹²⁶ Muth vergleicht die Darstellung des Aigisthomsmordes auch mit dem Tod des Priamos durch Neoptolemos und schließt daraus, dass den Bildern keine Bewertung zugrunde liegt. Muth 2005, 284: »Die attische Gewaltikonographie funktioniert themenunabhängig und damit auch bewertungsneutral.« Dieser Einschätzung kann auch in Bezug auf die Priamosbilder nicht gefolgt werden, denn hier manifestieren sich die wertenden Elemente an den Opfern selbst: Aigisthos wird meist als weibischer Lebemann, Priamos als würdiger König gezeichnet.

Die folgenden drei Darstellungen (**K.3.12–14**) sind etwa ein Jahrzehnt später anzusetzen und folgen wieder dem bekannten Muster. Klytaimnestra eilt hier stets von links heran und wird von einer männlichen Figur aufgehalten.

Auf einem Kolonettenkrater des Aigisthos-Malers in Bologna (**K.3.12**; Taf. VII, 1)¹²⁷ ist es der jugendliche Pylades, der sich zum Retter seines Gefährten Orest aufschwingt. Abermals nimmt der heroisch nackte Rächer Orest das Zentrum des Bildfeldes ein. Sein kurzer, über die Schulter geworfener Mantel weht dynamisch nach hinten, im Ausfallschritt bedrängt er Aigisthos und stößt ihm mit durchgestrecktem Arm von oben das Schwert in die Brust. Sein Opfer versucht, den tödlichen Hieb mit der nach oben gerissenen Hand aufzuhalten und rutscht hilflos auf dem mächtigen Thron herum. Die voluminösen Gewänder und die wallenden, schwarzen Locken stehen in starken Kontrast zu dem athletisch kämpferischen Auftreten des Orest und lassen den Usurpator auf diese Weise geradezu weibisch erscheinen. Hinter dem Todgeweihten erscheint Elektra in einem fein gemusterten Chiton und macht ihren Bruder mit weit ausgestreckten Armen auf die Todesgefahr aufmerksam, die hinter ihm lauert. Ohne von dem Todeskandidaten Aigisthos abzulassen, blickt er zurück, um seine in nächster Nähe heranrauschende Mutter zu erblicken. Die lose am Hinterkopf zusammengehaltenen Haare und das notdürftig gegürtete Gewand transportieren die Unbeherrschtheit der aufgebrachten Königin nach außen. Mit beiden Händen schwingt sie die große Doppelaxt über dem Kopf, um augenblicklich zuzuschlagen und den eigenen Sohn zu entleiben – doch in letzter Sekunde bremst der hinter ihr stehende Pylades den tödlichen Axthieb mit beiden Händen und vereitelt so den schrecklichen Kindsmord. Bemerkenswert ist, dass der tapfere Gefährte das Beil sowohl am Griff als auch direkt an der Klinge umfasst – vielleicht ein Zeichen dafür, dass er fast zu spät gekommen wäre und das Beil nur noch an dieser gefährlich scharfen Stelle zu fassen bekam.

Die Figuren sind zwar fein säuberlich auf dem Bildfeld arrangiert, wirken im Vergleich mit den früheren Darstellungen aber starr und unbelebt¹²⁸. Vor allem Elektra bringt ihre Todesangst nicht besonders überzeugend zur Geltung; wie eine Marionette streckt sie die Arme nach vorne und blickt auf ihre Rabenmutter mit hölzernem Lächeln. Auch der Versuch,

¹²⁷ Die Seite B des Kraters zeigt einen erotisch angehauchten Komos von männlichen Jugendlichen. Ein Zusammenhang mit der Dekoration der Hauptseite lässt sich nicht nachweisen.

¹²⁸ Das fehlende Einfühlungsvermögen hat der Aigisthos-Maler (der vorliegende Krater ist namensgebend) vermutlich von seinem Lehrer und Werkstattgenossen, dem Kopenhagen-Maler, übernommen. Dessen Ausführungen des mythischen Mordes (**K.3.16–17**) sollen weiter unten besprochen werden. Vgl. Prag 1985, 20: »The chief interest of the Aegisthus Painter's version of the Death of Aegisthus on his name-vase, the column-crater in Bologna, lies in its relation to the two renderings by his master the Copenhagen Painter.«

Klytaimnestras blinde Wut durch das ungeordnete Haar und den dürfzig hochgebundenen Chiton zu visualisieren, scheitert angesichts ihres ungelenken Auftritts.

In einem wesentlichen Punkt folgt das Kraterbild jedoch der anfangs besprochenen Wiener Pelike **K.3.5**: Hier wie dort wird die Aufmerksamkeit des Betrachters durch Gestik und Blickrichtung der Protagonisten auf Klytaimnestra und ihre Doppelaxt gelenkt – der Thronräuber Aigisthos wurde längst zur Strecke gebracht, da schlägt die grausame Klytaimnestra noch immer um sich.

Der Kelchkrater aus Malibu (**K.3.13**; Taf. VII, 2–4), vermutlich ebenfalls von dem Aigisthos-Maler geschaffen, entspricht der soeben besprochenen Darstellung in vielen Details, bringt aber ein zusätzliches, sehr interessantes Element ins Spiel. Der heroisch nackte Orest beugt sich im Ausfallschritt über sein aufgeputztes Opfer und rammt ihm den Dolch in die Kehle. Die Glieder des Sterbenden erschlaffen bereits, sein feines Gewand ist blutdurchtränkt. In der rechten Henkelzone steht Elektra, die ihrem Bruder mit verzweifelter Gebärde bedeutet, dass hinterrücks Gefahr lauert¹²⁹. Dort, in der linken Henkelzone, müht sich der bedauernswerte Talthybios, die mordlustige Klytaimnestra im Zaum zu halten, indem er ihre Doppelaxt umgreift und sie am Arm packt. So weit, so bekannt. Auf einmal aber steht zwischen Orest und seiner Mutter eine weibliche Gestalt, die ein Baby auf dem Arm trägt. Die junge Frau blickt intensiv auf Orest und kratzt sich dabei die rechte Wange zum Zeichen ihrer Trauer¹³⁰. Ihr schlichtes, einfarbiges Gewand und die Kurzhaarfrisur zeichnen sie als Dienerin oder Amme aus. Das Kind auf ihren Armen bereitet größere Schwierigkeiten. Die wahrscheinlichste Deutung sieht in dem Kleinkind einen Spross von Klytaimnestra und Aigisthos, vielleicht die Tochter Erigone¹³¹. Die Überlieferungslage zu dieser mythischen Gestalt ist erst sehr spät fassbar und noch dazu äußerst undurchsichtig. Einerseits erzählt man sich, Orest habe auch sie töten wollen, sei aber von Artemis im letzten Moment zurückgehalten worden¹³². Anderen Quellen zufolge wird sie später die Gemahlin des Orest

¹²⁹ Elektras Geste ist hier leicht abgewandelt: Die rechte, verkrampte Hand hat sie zur Stirn geführt, was vielleicht ihre Verzweiflung und Ratlosigkeit zum Ausdruck bringt.

¹³⁰ Anders bei Prag: »[...] not as totally involved emotionally with the killing as the other women [...]«.

¹³¹ Dass Klytaimnestra und Aigisthos auch Kinder miteinander haben, ist literarisch erst durch Sophokles belegt und zwar durch die verlorene Tragödie *Aletes*, die Erigones Bruder zum Titelhelden macht (siehe Knoepfler 1993, 48). Der Name Erigone ist uns namentlich erst durch Apollodor überliefert (siehe Aigner 2002, 109). Sollte es sich bei dem Kleinkind tatsächlich um eines der gemeinsamen Kinder von Aigisthos und Klytaimnestra handeln, so wäre die Darstellung ein Beweis dafür, dass Sophokles mit seiner Tragödie auf eine ältere Mythenversion zurückgriff.

¹³² Artemis, die Beschützerin der Kinder, soll sie nach Attika geschafft und dort zu ihrer Priesterin gemacht haben. Diese Version bei Hyg. Fab. 122, 3.

und schenkt ihm den Sohn Penthilos¹³³. Welche Version der Maler bei der Schöpfung dieses Stücks im Auge hatte, kann von heutigem Standpunkt kaum mehr rekonstruiert werden; wahrscheinlicher und dem Bildaufbau entsprechender ist jedoch die erste Variante: Die Komposition stellt das Kind genau zwischen die Eltern. Orest will nicht nur die Übeltäter, sondern konsequenterweise ihre ganze Linie auslöschen¹³⁴. Dazu passt auch das verzweifelte Wangenkratzen der Amme, die den Tod ihres Schützling fürchtet. Die Rachsucht des Orest richtet sich hier vielleicht zum ersten Mal gegen ein sündenloses Wesen, das keinerlei Schuld an den vorangegangenen Ereignissen trägt – und damit wird eine neue problematische Komponente in das Handeln des Helden transportiert.

Durch die Randfiguren Talthybios und Elektra wird angedeutet, dass auch die gegenüberliegende Seite dem Mythos zuzuordnen ist. Hier sind fünf weitere Personen zu sehen, die das Geschehen um Orest mit Entsetzen oder doch zumindest Überraschung kommentieren. Von links läuft ein bärtiger Mann mit Himation und langem Stock heran. Er wendet sich zurück und bringt mit erhobener Hand seinen Schrecken zum Ausdruck. Die zwei edel gewandeten Frauen vor ihm fliehen ebenfalls vor der schaurigen Szene vis à vis; ihre Oberkörper und Gesichter sind zwar nicht mehr erhalten, doch allein die starke Bewegung ihrer Röcke spricht für größte Aufregung. Beiden Frauen steht eine männliche Gewandfigur gegenüber, die sich entspannt auf ihren Bürgerstock stützt. Angesichts der starken Generalisierung der Figuren auf der Rückseite hat es keinen Sinn, sie bestimmten Charakteren des Mythos zuordnen zu wollen. Auch die Deutung auf einen Chor ist verfehlt, bildet sich die Gruppe doch aus Männern und Frauen¹³⁵. Es handelt sich also einfach um typische »Rückseiten-Figuren«, die das Geschehen mit ihren Gebärden kommentieren, aber keinen direkten Einfluss darauf nehmen. Eine solche Kehrseite ist vor allem bei Mord- und Schändungsszenen nicht unüblich und hat stets eine den zentralen Darstellungsgegenstand unterstützende Funktion¹³⁶. Interessant sind die unterschiedlichen Reaktionen der Geschlechter auf das Debakel auf der Hauptseite: Die Männer geben sich beherrscht und besonnen, die Frauen erfüllen den Raum mit hysterischer Aufregung. Hier verhält sich ein jeder und eine jede, wie man es vom jeweiligen Geschlecht erwartet.

¹³³ Diese Geschichte überliefert uns Pausanias: Paus. 2, 18, 5.

¹³⁴ Diese Interpretation bei Prag, 1985, 107.

¹³⁵ Die Deutung als Chor ist bei Knoepfler 1993, 48 nachzulesen: »Sur la face arrière sont représentées plusieurs femmes gesticulant, qui constituent une espèce«.

¹³⁶ Vgl. Prag 1985, 28: »All three of these reverse compositions are fundamentally stereotypes of alarm, to be found on the backs of many vases with scenes of rape and murder«.

Auf dem fragmentierten Stamnos in Boston (K.3.14; Taf. VIII, 1–3), der zu dem Spätwerk des Berliner Malers gehört, ist die Mordszene wieder auf das ursprüngliche Personal reduziert und den Einzelfiguren wird viel Raum gegeben: Das Zentrum ist von dem nach vorne ausfallenden Orest beherrscht, der den thronenden Aigisthos schroff am Oberarm packt und dabei mit dem Schwert zum zweiten, tödlichen Hieb ausholt. Seine Kriegertracht beschränkt sich auf einen kurzen Chiton und einen Helm. Der schwer verletzte Aigisthos windet sich auf seinem Klismos und erhebt die Rechte im Bittgestus, während er sein gekräntzes, bartloses Haupt von dem Wüterich abwendet. In der herabhängenden linken Hand hält er eine Leier, genauer einen *barbiton*¹³⁷. Direkt hinter ihm, in der Henkelzone taucht fliegenden Schrittes Elektra auf, die mit wehenden Haaren und der ausgestreckten Rechten wieder alarmierende Funktion für ihren Bruder übernimmt. Die Gefahr lauert abermals unmittelbar hinter ihm, in Gestalt der mörderischen Mutter. In der Hast, mit der sie vorprescht, hat sich eine Strähne aus der Hochsteckfrisur gelöst, die sich nun im Nacken lockt. Mit beiden Händen holt sie zum Schwung aus und würde ohne Bedenken morden, wenn nicht der treue Herold Talthybios hinter ihr die Waffe zu fassen bekäme. Seine Gestalt ist leider stark mitgenommen, doch immerhin lassen sich die zwei Hände am Beil, sowie die Zipfel seiner Chlamys ausmachen, welche ihn als Boten auszeichnen.

Zunächst wird wieder die Assoziation mit dem Orpheus-Mythos evoziert, die sich schon bei dem Stamnosfragment aus Basel (K.3.11) feststellen ließ¹³⁸. Die Analogien beziehen sich in diesem Fall auf die gefährliche Schräglage des Opfers, seinen vom Täter abgewendeten Blick und die Bartlosigkeit in Kombination mit der lieblichen, langen Lockenpracht. Beide Todeskandidaten haben ihren Angreifern nicht mehr entgegenzusetzen, als ein Musikinstrument. Schließlich findet auch Klytaimnestra auf vielen Orpheusdarstellungen ihre Entsprechung in einer Thrakerin, die ebenfalls mit der martialischen Waffe auf die Mordszene zuläuft (B.1; Taf. V, 5 und B.3; Taf. VIII, 4–6)¹³⁹.

¹³⁷ Bernal 1997, 99.

¹³⁸ In diesem speziellen Fall hat die starke Ähnlichkeit sogar dazu geführt, dass die Szene anfangs als Tod des Orpheus benannt wurde. Da das Opfer jedoch durch einen Mann und nicht durch eine (thrakische) Frau zu Tode kommt, erübrigt sich diese Deutung. Vgl. Vermeule 1966, 16: »Hauser corrected the first interpretation; he saw it as a true death of Aigisthos, perhaps contaminated by a death of Orpheus, because Orpheus is never killed by a man, as here, and because the woman with the axe ought to be aiming at the poet, not the aggressor, to be an orthodox Thracian woman«.

¹³⁹ Die attische Bilderwelt kennt noch ein weiteres Opfer, das deutliche Parallelen mit Aigisthos aufweist: Linos, der Musiklehrer des Herakles, der von seinem Schüler im Zorn erschlagen wird, weil er ihn zu hart bestraft hat. Wie Aigisthos findet er sein unheldenhaftes Ende auf einem Klismos sitzend und mit der Leier in der Hand. Herakles bedient sich für die Tötung interessanterweise einer Axt, was wie bei Klytaimnestra die cholische, unbeherrschte Natur des Helden zum Ausdruck bringen soll. Siehe: Attisch rotfigurige Kylix (Frgt.); Briseis-Maler; Basel, Antikensammlungen; um 480 v. Chr.; Prag 1985, Taf. 44 E; Beazley Archive Nr. 14853.

Hier wie dort besagen diese Parallelen nichts weiter, als dass wir es mit einer bewährten Opferikonographie zu tun haben. Sie wurde vermutlich für den Musiker Orpheus entwickelt, eignet sich in der Folge aber auch ausgezeichnet, um den unmännlichen Aigisthos zu charakterisieren¹⁴⁰. Grund dafür ist die Bedeutung der Leier: Das hier dargestellte *barbiton* ist ein zu Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. häufig fassbares Musikinstrument, das auf zeitgenössischen Illustrationen vor allem in den Händen des Eros zu sehen ist. Ansonsten lässt es sich in Darstellungen von Komasten, von den Musen oder aber, als der weiblichen Lebenswelt zugehöriges Attribut, in den sog. Frauengemachszenen entdecken. Damit verweist die Leier in die Sphäre der Erotik, wenn nicht gar in die weibliche Welt¹⁴¹. Der elegant geschwungene Lehnstuhl, der Klismos, unterstreicht diese Deutung, da er in den attischen Bildwerken vor allem als Sitzmöbel im Frauengemach auftaucht. Im Kontrast zu der aggressiv nach vorne stürmenden Axtträgerin Klytaimnestra wirkt Aigisthos auf diese Weise verweichlicht und weibisch.

Wie bei dem Kelchkrater aus Malibu (**K.3.13**) setzt sich die Szene auch auf dem Bostoner Stamnos auf der hinteren Seite fort. Wieder steht ein Mann mit Himation und Szepter zwei erregt gestikulierenden weiblichen Wesen gegenüber. Und wieder zeigt sich hier die athenische Geschlechterordnung bestätigt, die den Frauen hysterisches Überreagieren und den Männern einen klaren Kopf und analytisches objektives Urteilsvermögen bescheinigt.

Auch die in der Folge zu besprechenden drei Vasenbilder (**K.3.15–17**) zeigen den Mord an Aigisthos in dem üblichen Schema >Angriff auf sitzende Gestalt<. Und Klytaimnestra darf in gewohnter Manier mit der Doppelaxt nach vorne preschen – doch dieses Mal ist niemand da, der sie aufhält!

Eine besonders schöne Charakterisierung der ungebremsten Axtmörderin und ihrer Familie findet sich auf dem Krater des Dokimasia-Malers (**K.3.15**; Taf. III, 3–4)¹⁴², dessen andere Seite **K.1.6** bereits behandelt wurde. Im Zentrum steht der in typischer Hoplitentracht gekleidete Orest und beugt sich entschlossenen Schrittes und in der Haarreißerpose über den Usurpator. Mit dem Schwert in seiner Rechten holt er zum finalen Schlag aus. Aigisthos wurde an der rechten Brust bereits schwer verwundet und droht von seinem unrechtmäßigen

¹⁴⁰ Siehe Vermeule 1966, 16: »The music also seemed out of character for Aigisthos, and was certainly out of line with all earlier surviving vases.« Dies trifft seit dem Fund der Kantharosfragmente in Malibu **K.3.8** nicht mehr zu.

¹⁴¹ Bernal 1997, 101.

¹⁴² Der Dokimasia-Krater hat in der Forschung schon für Kopfzerbrechen gesorgt. Besonders hartnäckig hält sich die von Vermeule vorgetragene Behauptung, das Stück beziehe sich auf die Orestie des Aischylos und sei daher nach 458 v. Chr. zu datieren. Dass und warum diese und andere Interpretationen abzulehnen sind, wird im Katalogteil unter **K.1.6** besprochen.

Thron zu gleiten. Mit leicht geöffnetem Mund blickt er auf den Rächer, streckt ihm flehend den rechten Arm entgegen, während er in der niedergesunkenen Linken wieder die Leier hält. Der lose über die linke Schulter und den Unterkörper drapierte Mantel, sowie die inzwischen ungeordnete Frisur und der strähnige Bart, vermitteln ein erbarmungswürdiges Bild. Wieder wohnen zwei Frauen dem ungleichen Zweikampf bei. Vom rechten Bildrand nähert sich eine lang bemantelte weibliche Figur mit gelösten, nach hinten fliegenden Haaren der Szene. Ihr ausgestreckter rechter Arm und die zum Herzen geführte Linke verraten tiefe Betroffenheit. Hier kommt offenbar wieder Elektra zum Zuge. Mutter Klytaimnestra, in Chiton und Mantel gehüllt, läuft von links heran, um den Mord an ihrem Geliebten zu vereiteln. Mit der Linken versucht sie, Orests Schulter zu ergreifen, um seinen zweiten Schwerthieb zu verhindern, in der rechten schwingt sie drohend ihre Doppelaxt. Weit und breit erscheint keine Figur, die den tödlichen Streich der unversöhnlichen Mutter aufhalten würde.

Aigisthos thront alles andere als ehrwürdig auf dem Königsstuhl, der auch hier die feminine Form eines Klismos aufweist. In seiner Ikonographie folgt er weniger honorigen Königen, als vielmehr schwelgerischen Symposiasten. Im krassen Gegensatz dazu steht seine Geliebte Klytaimnestra, die beherzt wie eh zur Waffe greift, um dem eigenen Sohn kaltblütig den Garaus zu machen. Die Darstellung ist so konzipiert, als würde sie ihm im nächsten Moment die abscheuliche Waffe in den Rücken jagen und nichts deutet darauf hin, dass ihr schändlicher Plan letztlich doch fehlschlägt. Klytaimnestras in den schriftlichen Quellen deutlich zur Schau getragene Bereitschaft, sogar das eigene Fleisch und Blut niederzumetzeln – »Reicht her das männermordende Beil mir, schnell!«¹⁴³ – wird also in der gleichen Art wie eine tatsächliche Tötung dargestellt. Durch die Rückseite des Kraters, die die Ermordung des Agamemnon zur Darstellung bringt, wird die Tat in ihren genealogischen Zusammenhang gestellt und auf diese Weise begründet.

Ähnlich aufgebaut ist auch ein inzwischen verschollener Stamnos des Kopenhagen-Malers (**K.3.16**; Taf. IX, 1). Die vierfigurige Komposition zeigt im Zentrum den vollgerüsteten Orest, der seinen Gegner am Nacken packt und ihm das Schwert von unten in die nackte Brust rammt. Aigisthos sitzt wieder halbnackt auf dem wuchtigen Thron. Durch den Schwerthieb steht er unter extremer Spannung: Das rechte Bein schießt verkrampft nach vorne, der Nacken ist eingezogen, jeder Muskel seines Körpers ist angespannt. Links weht Klytaimnestra herbei: Der um den Kopf geschlungene *sakkos* (Kopftuch) verleiht ihrer Erscheinung ein häusliches Flair, das in spannungsreichem Kontrast zu der bedrohlichen Doppelaxt über ihrem Haupt

¹⁴³ Aischyl. Choe. 889.

steht. Auf der anderen Seite streckt Elektra wie immer die Rechte nach vorne, um Orest zu warnen, und fasst sich mit der Linken verzweifelt an den Hinterkopf. Ausnahmsweise ist sie hier mit Beischrift benannt und so kann diese Wiedergabe zur Benennung der übrigen Elektra-Darstellungen herangezogen werden.

Ähnlich wie bei seinem Schüler, dem Aigisthos-Maler (**K.3.12–13**) besteht auch bei dem Kopenhagen-Maler die Gefahr, zu akademisch an den brutalen Mythenstoff heran zu gehen: Mit Liebe zum Detail werden die einzelnen Muskeln gezeichnet, auch die Gewänder und Rüstungsteile sind minutiös wiedergegeben. Und doch wirken die Figuren mit ihren lange, gestreckten Gliedern und den kleinen Köpfen steif und leblos – die altbekannte Komposition mutet hier arrangiert und gekünstelt an. Auch das Motiv der gegenüberliegenden Seite scheint recht willkürlich gewählt: Sie bringt zwei Männer in Himation und einen jugendlichen Athleten in der Palästra zur Ansicht und hat keinerlei greifbare Verbindung zu dem vorne Dargestellten.

Dass er auch anders kann, beweist der Kopenhagen-Maler auf seinem späteren, leider stark fragmentieren Stamnos in Paris (**K.3.17**; Taf. IX, 2; 470–460 v. Chr.). Im Zentrum der Hauptseite steht wieder der Kampf zwischen Orest und dem thronenden Aigisthos und auch die Rückseite nimmt in der bekannten Weise Bezug darauf: Ein aufgeregtes Frauenzimmer und würdige Mantelfiguren sind erkennbar (vgl. **K.3.13–14**).

Die Schema der Vorderseite ist bekannt: Wie auf dem Stamnos des Berliner Malers **K.3.14** hat der Rächer seine schwere Rüstung abgelegt und trägt nur einen einfachen kurzen Chiton. Mit der Linken reißt er den Usurpator an den Haaren, mit der Rechten holt er zum Schlag gegen den Mörder seines Vaters aus. Klytaimnestra drängt in weiten, wallenden Gewändern von links heran. In der herabhängenden Rechten trägt sie ihre Waffe, mit der linken Hand tastet sie zaghaft nach der Schulter ihres Sohnes. Die Berührung der Schulter kennt man bereits von dem Dokimasia-Krater **K.3.15**; doch dort wird das Vermittelnde dieser Gebärde sogleich von der bedrohlich geschwungenen Doppelaxt zunichte gemacht. In Kombination mit der ausnahmsweise herabhängenden Waffe wirkt die Geste hier jedoch nahezu besänftigend. Obwohl sich niemand der launenhaften Mutter entgegenstellt, wird die tödliche Gefahr für Orest hier ausnahmsweise nicht so deutlich zur Schau getragen.

Klytaimnestras Charakterisierung hat sich hier also zu ihren Gunsten verschoben: Wird sie in den übrigen Bildern als unerbittliche, rasende Axtmörderin gebrandmarkt, die ohne mit der Wimper zu zucken ihren eigenen Sohn erschlagen würde, so erscheint sie hier weitaus harmloser, friedlicher. Schnell ist man versucht, aus dieser veränderten Darstellung eine neue

Einordnung der Figur Klytaimnestras in der Bilderwelt abzuleiten, die ihrem inneren Konflikt zwischen Mutterliebe und Überlebenstrieb Rechnung trägt. Eine solche Interpretation ist mit Vorsicht zu genießen, weil es sich bei der Darstellung um einen Einzelfall handelt, aus dem keine allgemein verbindlichen Schlüsse zu ziehen sind. Wahrscheinlicher ist, dass der Maler die Todesgefahr des Orest zurückstellen wollte, um den Fokus auf das eigentliche Mordopfer Aigisthos zu lenken. Klytaimnestra musste er aber dennoch ins Bild setzen, da sie den Erkennungswert der Szene sicherstellte.

Wie konstituierend die Doppelaxt schwingende Klytaimnestra für den Mythos tatsächlich ist, zeigen drei Vasenbilder, welche die wütende Königin ohne die zugehörige Szene zur Darstellung bringen (**K.3.18–20**).

Ein Kolonettenkrater aus Wien (**K.3.18**; Taf. IX, 3; 480–470 v. Chr.)¹⁴⁴ kommt gerademal mit zwei Figuren aus, um den Mord an Aigisthos in Erinnerung zu rufen. Die in einen einfarbigen Chiton und Himation gehüllte Klytaimnestra stürmt nach links. In der rechten, nach hinten gezogenen Hand schleppt sie ihre Doppelaxt mit, die linke Hand streckt sie mit erhobener Handfläche nach vorne, als wolle sie Einhalt gebieten. Wie bei dem Stamnos **K.3.16** trägt sie eine Kopfbedeckung und wirkt dadurch sehr matronenhaft. Talthybios kann durch seine Heroldskleidung eindeutig identifiziert werden: Er trägt eine Chlamys und einen im Nacken gebundenen Petasos. Er steht knapp hinter seiner ehemaligen Herrin und versucht sie aufzuhalten, indem er sie an der linken Schulter und am rechten Handgelenk packt. Dabei bewegt er sich in entgegengesetzte Richtung und entfernt Klytaimnestra gleichsam von dem imaginären Geschehen auf der rechten Seite, das sie mit Entschlossenheit anpeilt. Mit der Bewegungs- und Blickrichtung der Königin wird also noch auf den eigentlichen Anlass des hier dargestellten Zweikampfes, den Mord an Aigisthos, verwiesen.

Das dürfing erhaltene Innenbild einer etwa 15 Jahre später entstandenen, weißgrundigen Kylix in Ancona (**K.3.19**; 465–460 v. Chr.)¹⁴⁵ schaltet schließlich auch diesen subtilen Verweis auf das zugrunde liegende Ereignis aus. Die Figuren stehen sich hier gegenüber und konzentrieren sich ausschließlich aufeinander. Klytaimnestra erscheint wieder in einem einfachen Hauskleid von links und schwingt verzweifelt die Waffe. Ihr Gesicht ist leider dem

¹⁴⁴ Auf der gegenüberliegenden Seite des Gefäßes befindet sich ein nackter Jüngling, der einen Weinschlauch trägt. Es handelt sich um die verkürzte Darstellung eines Komos. Der logische Zusammenhang zwischen den Seiten ist entweder nicht vorhanden oder nicht nachvollziehbar.

¹⁴⁵ Die zur Verfügung stehenden Abbildungen sind leider sehr schlecht, sodass die Beschreibung teilweise den Ausführungen von Prag 1985, 30 f. folgt. Zum Bildprogramm: Auch hier ist der Zusammenhang zwischen Innen- und Außenbild nicht ganz klar: Es ist ein Fries von männlichen Jungendlichen und Pferden zu sehen.

Zahn der Zeit zum Opfer gefallen und so lässt sich nichts über seinen Ausdruck sagen. Talthybios eilt von rechts auf sie zu und stößt sie energisch zurück. Die Komposition wirkt in sich geschlossen und vollständig – der Auszug aus dem Mord ist ein vollwertiges Bildmotiv. Und dennoch ist dem Betrachter der Zusammenhang der Szene sofort klar und er kann den Kontext gedanklich ergänzen.

Der Tondo einer inzwischen verschollenen Kylix (**K.3.20**; Taf. IX, 4; um 470 v. Chr.) hat sich sogar des Talthybios entledigt: Der gesamte Tondo wird durch die aufgebracht von links nach rechts stürmende Klytaimnestra eingenommen, die ihr Haar notdürftig mit einem Band nach oben geschnürt hat und deren faltenreicher Chiton im Winde weht. Mit ausgestreckter linker Hand läuft sie auf das am rechten Bildrand zur Hälfte gezeigte, schwere Eingangstor zu, als wolle sie es im nächsten Moment öffnen. Ihr grimmer Blick und die nach unten gezogenen Mundwinkel zeugen von tödlicher Entschlossenheit. Die monströse Doppelaxt prangt bedrohlich in ihrer rechten, nach hinten geführten Hand und setzt sich unheilsschwanger vor dem schwarzen Hintergrund ab.

Eine einzelne Frau, die mit einer Axt bewaffnet durch die Gegend rennt, ist auch aus der Orpheuslegende bekannt; doch die höchst bewegte Mimik, das einfache Hausgewand und die durch die Tür angedeutete Kulisse passen nicht so recht zu den Thrakerinnen, die auch im Bild stets den rituellen Hintergrund für den Orpheusmord zur Schau tragen: Ihre typisch dionysische Mania, Attribute wie Thrysos, Rebstock oder Efeukranz, sowie die freie Natur als Schauplatz sind wichtige Merkmale für die Einordnung in die Orpheusgeschichte. Bei unserer Kylix ist keines dieser Kennzeichen anzutreffen, sodass es sich schließlich doch um Klytaimnestra handeln muss¹⁴⁶.

Die wuchtige Palasttür¹⁴⁷ ist hier als wichtiges Bildelement dazugekommen und verdient im Folgenden unsere Aufmerksamkeit. In der attischen Vasenmalerei visualisiert sie die Grenze zwischen drinnen und draußen, zwischen Oikos und Polis, weiblichem und männlichem Wirkungsbereich¹⁴⁸. Auf Hochzeitsbildern beispielsweise dient die Tür als nicht zu überschätzendes Symbol für den eng definierten Aktionsradius einer verheirateten Frau, die sich möglichst nie und nur in ganz speziellen Zusammenhängen außerhalb der eigenen vier Wände aufzuhalten sollte: Der Hochzeitszug, der die Frau in ihr neues Zuhause überführt, Brunnenhausszenen, Grabpflege, Opfergaben – das sind einige der abgesteckten Rahmen, in

¹⁴⁶ Prag 1985, 19.

¹⁴⁷ Prag 1985, 19: »Clytemnestra is [...] rushing into the palace«.

¹⁴⁸ Zur Bedeutung architektonischer Bildelemente als genderspezifische Metaphern für soziale Räume siehe Stähli 2005a.

denen Frauen außerhalb des Oikos anzutreffen sind, und selbst dann sind es meist unverheiratete Mädchen, die solcherlei Tätigkeiten an der frischen Luft nachgehen. Eine verheiratete Gattin, die ohne rituellen oder haushälterischen Hintergrund außerhalb ihres angestammten Platzes dargestellt wird, macht sich nach griechischem Verständnis schon allein dadurch eines Übergriffes in die männliche Sphäre schuldig und wird so als anmaßend charakterisiert.

Für den Mord an Aigisthos lassen sich in Bezug auf Klytaimnestras Charakterisierung also zwei Varianten unterscheiden: In den meisten Fällen (**K.3.5–6; K.3.12–14; K.3.18–19**) stellt sich der todbringenden Königin ein Herr entgegen; ein Zeichen dafür, dass sie mit der Männerwelt auf Augenhöhe agiert. Doch auch die zweite Version der ungebremst auf den eigenen Sohn stürzenden Mördermutter ist sehr aufschlussreich (**K.3.15–17; K.3.20**): Auf den ersten Blick suggeriert sie nämlich den sicheren Tod des Orest, der dem furchtbaren Mordinstrument seiner Mutter schutzlos ausgeliefert ist. Da dem Betrachter jedoch die weitere Folge der Ereignisse bekannt ist, wird die von Klytaimnestra ausgehende Gefahr gebannt, und ihr Angriff kann als letztes Aufbäumen einer zum Tode Verurteilten verstanden werden.

3.2.4 Schuld und Söhne: Die Ermordung der Klytaimnestra?

Die Tötung der Klytaimnestra durch den rächenden Sohn findet in der griechischen Malerei nie den Anklang, den man vor dem Hintergrund der starken bildlichen Präsenz des Mythos vielleicht erwarten würde. Ein wesentlicher Grund mag in der bereits erwähnten Tabuisierung des Matrizids zu suchen sein, dessen ambivalenter Charakter in Literatur und Bilderwelt nicht zuletzt durch die Erinnen zum Ausdruck kommt, die Orest nach Vollendung seines Rachefeldzuges nahezu um den Verstand bringen.

Die Wiedergaben aus dem griechischen Raum archaischer Zeit sind in ihrer Identifizierung umstritten, da Klytaimnestra hier nicht mit ihrem üblichen Attribut, der Doppelaxt, ausgestattet ist, die ihre Erkennung gemeinhin ermöglicht. So muss man sich auf die Ikonographie des Mörders berufen, in der Hoffnung, hier einige Anhaltspunkte für die Zuordnung zu finden¹⁴⁹. Ein weiteres, wenn auch schwaches Indiz erhalten wir durch die Darstellung eines Doppelmordes: Der Angriff eines Mannes auf eine Frau und einen Mann ist möglicherweise dieser Episode der Orestie anzurechnen.

¹⁴⁹ Wie bereits erwähnt ist Orest der einzige bartlose Heros der Archaik – ein flaumbewachsener Jüngling, der kurz davor ist, eine bittflehende Frau niederzustechen, könnte also mit viel gutem Willen als muttermordender Orest interpretiert werden.

Das erste Beispiel findet sich auf einem Bronzestreifen aus Olympia aus den Jahren 575–550 v. Chr. **K.4.1**, dessen mittleres Bildfeld von einer Mordszene an einer Frau eingenommen wird. Der in einen Chitoniskos gewandete, bartlose Mörder bewegt sich großen Schrittes auf die rechts von ihm Stehende zu, zieht sie am Genick zu sich und rammt ihr mit der Rechten sein langes Schwert in die Brust, das aus dem Rücken wieder austritt. Die in einen fein gefältelten, langen Chiton gehüllte Sterbende nimmt das Zentrum des Feldes ein; ihre herabhängenden Arme scheint sie mit letzter Kraft zu einem zaghaften Bittgestus zu erheben. Rechts schleicht sich ein ebenfalls in Kriegermontur gekleideter, bartloser Mann davon, indem er die unterste Stufe eines siebenstufigen Altars erklimmt, um dort Schutz zu suchen¹⁵⁰. Stimmt die Identifikation des Bildes als Mordszene an Klytaimnestra, muss es sich hier um Aigisthos handeln, der als bartloser Krieger einer für ihn höchst ungewöhnlichen Ikonographie folgen würde. Zwischen den nach rechts schreitenden Mörder und den linken Bildrand zwängt sich eine weitere Frauengestalt, die den schwertführenden Jüngling offenbar zu seinem tödlichen Streich ermutigt. Elektra wäre somit auch ins Bild gesetzt, ganz ähnlich ihrer später üblichen Ikonographie dicht hinter dem tatkräftigen Bruder. Aufgrund der Bartlosigkeit des Aigisthos, sowie fehlender Attribute für Klytaimnestra, wurde die Deutung als Muttermord wiederholt abgelehnt¹⁵¹.

Eine weitere Darstellung hat sich wieder auf einem Bronzeschildband in Malibu **K.4.2** erhalten: Ein jugendlicher Krieger steht im Ausfallschritt mit dem linken Fuß auf einem am Boden liegenden Gefallenen. Sein zweites Opfer, eine in einen reich dekorierten Peplos und ein über den Kopf gezogenes Tuch gewandete Frau, hat er bereits an den Haaren gepackt, um ihr das schwungvoll nach hinten geführte Schwert im nächsten Augenblick in den Bauch zu stoßen. Die zum Tode Verurteilte fleht mit ausgestreckten Händen um ihr Leben. Möglicherweise sind hier Bezüge zu dem vorangegangenen Mord an Agamemnon zu entdecken, und zwar in dem merkwürdig über den Kopf gezogenen Mantel der Frau: Er erinnert an das berüchtigte Netz, welches zuvor den Untergang des Atridenkönigs besiegelte. In der Bilderwelt klassischer Zeit sieht es in Bezug auf den prekären Muttermord noch düsterer aus: Nicht eine einzige, gesicherte Darstellung hat sich in unsere Zeit hinüberretten

¹⁵⁰ Prag 1985, 35. Vermutlich handelt es sich um einen monumentalen Altar vor einem Tempel, der über 4–7 Stufen zu erreichen war.

¹⁵¹ Prag diskutiert das Werk ausführlich, kommt aber zu dem Schluss, dass es sich nicht um den Muttermord handeln kann und hier stattdessen Bildchiffren und Darstellungskonventionen diverser Mythen – die Plünderung Troias, die Troilos-Episode, die Opferung der Polyxena – zu einem unbestimmten Frauenmord verschmolzen wurden. Siehe Prag 1985, 36.

können¹⁵². Dafür widmen sich zwischen 450–440 v. Chr. einige Darstellungen der Verfolgung des Orest durch die Erinnen¹⁵³. Das Bildmotiv orientiert sehr wahrscheinlich an der Orestie des Aischylos, die im Jahre 458 v. Chr. aufgeführt wurde¹⁵⁴ – mehr denn je wird dem Betrachter hier also eine gewisse literarische Vorbildung abverlangt, um die Bilder in ihren spezifischen Kontext setzen und deuten zu können. Die schaurigen Höhepunkte des Mythos werden hier vorausgesetzt und der Fokus verlagert sich stattdessen auf die Schuld des Orest, die er durch den Muttermord auf sich geladen hat. Gleichzeitig wird durch das Motiv auf die aischyleische Lösung des Atridenfluches angespielt, die dem grausigen Morden durch eine aufgeklärte und demokratische Form der Rechtsprechung ein Ende setzt. In diesen Bildern ist Klytaimnestras Rolle auf ein Minimum reduziert: Da sie sich nicht mehr persönlich an Orest rächen kann, muss sie darauf vertrauen, dass die Erinnen ganze Arbeit leisten und den mordenden Sohn zur Rechenschaft ziehen¹⁵⁵.

3.2.5 *Der Wolf im Schafspelz: Klytaimnestra als sittsame Hausfrau*

Nachdem wir uns nun einen guten Überblick über Klytaimnestras rabiates Wesen verschafft haben, ist es an der Zeit, ihr Auftreten in anderen Situationen zu untersuchen, die vordergründig nichts mit ihrer gewalttätigen Ader zu tun haben. Es handelt sich um unbestimmte Szenen, die nichtsdestoweniger ein interessantes Licht auf die Figur der mörderischen Majestät werfen, da sie nun – ungeachtet ihres ansonsten niederträchtigen Charakters – als Frau und Mutter gezeigt wird, die sich in nichts von ihren braven Genossinnen unterscheidet.

¹⁵² Die verschiedentlich als Ermordung der Klytaimnestra gedeuteten Darstellungen auf Gefäßen des rotfigurigen Stils können – neben diversen anderen Benennungen – ebenso gut als Ermordung der Eriphyle interpretiert werden. Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden sie zusammen unter dem Kapitel Eriphyle (Kap. 4.2.3) abgehandelt. Gesicherte Bildwerke haben wir erst wieder aus italischem und römischen Raum. Vgl. Morizot 1992, 80: »Inséré dans des scènes complexes, le matricide jouit d'une certaine faveur sur les urnes étrusques et les sarcophages romains qui contribuent à sa diffusion jusqu'en Gaule et en Espagne; certaines des autres représentations ont été également recueillies sur le sol italien et/ou dans un contexte funéraire, auquel le thème semble approprié.«

¹⁵³ Die Darstellungen sollen nicht eingehender behandelt werden, da sich daraus für die Charakterisierung Klytaimnestras keine neuen Erkenntnisse ableiten lassen. Für eine genauere Besprechung und Deutung dieser Bildergruppe siehe Prag 1985, 48–50; Giuliani 2003a, 248–261.

¹⁵⁴ So auch Giuliani 2003a, 251: »Die Verfolgung des Orest durch die Erinnen scheint in der attischen Vasenmalerei vor 458 nicht dargestellt worden zu sein; die Orest-Bilder sind alle in die Zeit um die Jahrhundertmitte zu datieren. Danach scheint das Thema relativ schnell wieder außer Mode gekommen zu sein. Die chronologische Koinzidenz ist auffällig, und es liegt schon von daher nahe, einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Orestie zu vermuten.« Analog dazu kann man auch das Aufkommen der Wiederbegegnungsszenen als Reflex auf die Choeporen des Aischylos lesen.

¹⁵⁵ Erst in der apulischen Vasenmalerei wird diese Einflussnahme Klytaimnestras wieder sichtbar ins Bild gesetzt; so auf einem apulischen Glockenkrater in St. Petersburg, Eremitage, B 1743, um 340 v. Chr.: Hier erscheint am Rande der Geist Klytaimnestras, um die schlafenden Erinnen aufzuwecken und an ihre Aufgabe zu erinnern. Siehe Giuliani 2003a, 255–258 (mit Abbildung).

Auf einer attisch rotfigurigen Pyxis aus den Jahren 475–450 v. Chr. (**K.5.1**, Taf. X, 1) zeigt sich Klytaimnestra ganz von ihrer weiblichen Seite: Der umlaufende Bildfries bringt eine klassische Frauengemachszene zur Ansicht, die weibliche Tugenden wie etwa Schönheit, Grazie, erotische Anziehungskraft, aber auch häusliche Fähigkeiten paradigmatisch vorführt: Die sechs, fast alle mit Beischriften versehenen Damen sind innerhalb eines durch eine Tür, eine Säule und einen an der Wand hängenden Spiegel angedeuteten Raumes in Zweiergruppen angeordnet, gehen häuslichen Aufgaben nach oder widmen sich der Schönheitspflege. Helena sitzt auf einem Stuhl und wendet sich einem am Boden stehenden Kalathos zu, dem aussagekräftigsten Symbol für weibliche Webarbeit. Von rechts kommt ihr in züchtigem Gewand, doch mit offenem Haar Klytaimnestra entgegen, ein Alabastron in der ausgestreckten rechten Hand balancierend. Nach einer gliedernden Säule folgt eine Namelose, die ihrem Gegenüber Kassandra einen mit Früchten prall gefüllten Korb offeriert. Kassandra ihrerseits steht ruhig da und unterstreicht ihren Liebreiz mit der Geste der *anakalypsis*, ein besonders bräutliches Gebaren. Eine wuchtige, halb geöffnete Tür unterteilt den Raum ein zweites Mal. Heraus blickt Iphigeneia, die sich ihr Stirnband richtet und die von rechts nahende Danae erwartet, welche aus einem halb geöffneten Kästchen feine Preziosen fischt. Ohne die großzügig über den Köpfen eingetragenen Namen wären die Frauen niemals zu identifizieren und könnten schlichtweg als nachahmenswertes Inbild von Weiblichkeit verstanden werden – liebreizende Wesen, die perfekt ins klassische Beuteschema griechischer Männer passen. Die Besetzung entspricht keiner bestimmten Episode aus der Mythologie und die Namen wurden eher willkürlich ausgesucht, um der allgemeinen Szene eine mythische Aura zu verleihen¹⁵⁶. Dennoch: Das Kästchen in Danaes Händen verweist auf ihre Irrfahrt auf offener See, die sie in einem Weidekorb mit ihrem Sohn Perseus durchleiden muss. Klytaimnestras gelöste Locken wiederum zeugen von ihrer zukünftigen, ungezügelten Mordlust, die im Bild häufig durch offenes Haar symbolisiert wird¹⁵⁷. Ungeachtet dieser knapp formulierten Charakterisierungen der Einzelfiguren liegt der Fokus aber weiterhin auf der Visualisierung weiblicher Schönheit, nicht auf den Schicksalen der sie repräsentierenden Frauen.

Die attisch rotfigurige Hydria um 420 v. Chr. (**K.5.2**, Taf. X, 2–3) hat ebenfalls eine Frauengemachszene zum Inhalt, die erst durch die beigegebenen Inschriften näher zu bestimmen und zu deuten ist. Anmutig wie nie zuvor weilt Klytaimnestra unter ihren Schwestern, den

¹⁵⁶ Stähli 2005a, 94.

¹⁵⁷ Lissarrague 1995a, 97: »We can appreciate the painter's choice; not without irony he gives the name of Danae to the figure carrying the chest«.

Körper umspielt ein faltenreiches Gewand, das ihre Brüste durchschimmern lässt. Die vollen, schwarzen Locken fallen voluminös auf die Schultern. Ihren rechten Arm führt sie elegant an den Hinterkopf und wendet sich ihrer Schwester Phoiba zu¹⁵⁸, die sich rechts von ihr nach vorne beugt, um ihre Sandale zu lösen. Von links naht die Amme Arsinoa¹⁵⁹ heran, den kleinen Orest im Arm, der sich an der Brust seiner Nährmutter labt. Weiter rechts sitzt Helena und wendet sich dem kleinen Eros auf ihrem Schoß zu; ihre Schwester Philonoe lehnt verträumt am Rücken der Sitzenden, von rechts bringen ihr die kaum mehr erhaltene Tochter Hermione und die Leukippidin Hilaeira Geschenke in Form eines Schmuckkästchens dar. Die harmonische Szenerie wird durch zwei weitere Frauen im Gespräch abgerundet. Der schöne Schein trügt, denn durch den Eros und die diversen Geschenke an Helena wird auf die Brautwerbung des Paris angespielt, mit der das Unglück der Tyndariden seinen Anfang nimmt. Klytaimnestras Zukunft wird darüber hinaus durch den kleinen Orest ins Bild gebracht, der eine deutlich engere Bindung zu seiner Amme zu haben scheint, als zu seiner leiblichen Mutter. Sie wendet sich dann auch desinteressiert von ihm ab und besiegt damit symbolisch ihr tragisches Schicksal, dem eigenen Sohn zum Opfer zu fallen¹⁶⁰. Der Bildfries verweist also subtil auf das allseits bekannte Schicksal der Tyndariden, die fast ausnahmslos den gefährlichen Mächten Aphrodites erliegen und damit sich und ihre Nächsten ins Verderben stürzen – der vordergründig freudige Anlass der Zusammenkunft wird so zum Mahnmal für die Gefahren allzu besinnungsloser Leidenschaft, die zumindest in diesem Fall die Wurzel allen Übels darstellt. Ein kurzer Blick auf den unteren Bildfries der Hydria gibt weiteren Aufschluss, wie die Szene zu lesen ist, denn hier wird der Mord an Pentheus durch die außer sich geratenen Mänaden zur Darstellung gebracht. Damit ergibt sich für das Gefäß ein einheitliches Bildprogramm, das die negativen Auswirkungen göttlicher Gewalt zum Inhalt hat: Einmal ist es Aphrodite, die ihre Schützlinge um Verstand und Leben bringt, ein anderes Mal versetzt Dionysos seine Anhängerinnen in Mordrausch, um sich an seinen Frevlern zu rächen¹⁶¹.

¹⁵⁸ Es könnte sich auch um die Schwägerin der Klytaimnestra handeln, die den gleichen Namen trägt. Als Schwester gedeutet bei Schöne 1990, 168 f.

¹⁵⁹ Von der Inschrift sind nur noch die vier Buchstaben PΣ.N.A erhalten, die sinngemäß zu dem bei Pindar überlieferten Namen der Amme ergänzt werden können. Vgl. Schöne 1990, 168.

¹⁶⁰ Vgl. Schöne 1990, 170: »Erschließt sich das Schicksal aller übrigen Personen auf dem oberen Bildfries der Hydria erst über die beigeschriebenen Namen, so tritt es bei Klytaimnestra in Gestalt des Sohnes Orest ins Bild. Um Orest und Klytaimnestra als künftige Gegner sichtbar zu machen, ist offensichtlich das Kleinkind Orest nicht mit der Mutter, sondern mit der Amme verbunden, die in seinem späteren Leben die angeführte wichtige Rolle spielen wird.«

¹⁶¹ Schöne 1990, 176: »Denn beiden Darstellungen liegt ein Thema zugrunde: der Fluch der Götter gegen widerstrebende Sterbliche.« Sie geht sogar noch einen Schritt weiter und sieht einen direkten Bezug zur aktuellen Zeitgeschichte, Schöne 1990, 177: »Gerade in der Entstehungszeit unserer Vase zu Beginn des

Sind die Namensbeischriften auf der 475–450 geschaffenen Pyxis noch als sinnstiftendes Element zu vernachlässigen, so verleihen sie der vordergründigen Idylle auf der Hydria um 420 v. Chr. erst ihre eigentliche Bedeutung: Die Kenntnis des nahenden Unheils überschattet den scheinbaren Gleichklang der Seelen und verleiht der Darstellung – in Verbindung mit dem unteren Bildfries – eine weit über das Sichtbare hinausgehende Substanz.

3.3 Ergebnis und Bewertung

3.3.1 Bildträger und Bildbetrachter

Bevor noch einmal die wesentlichen Merkmale durchleuchtet werden, welche die Ikonographie Klytaimnestras und ihrer Familie auszeichnen, soll zunächst noch ein kurzer Blick auf die Bildträger geworfen werden, um sich eine genauere Vorstellung von der Zielgruppe machen zu können.

Wie wir gesehen haben, werden die unterschiedlichen Stationen des Atridenmythos seit der Archaik in all ihrer Blutigkeit ins Bild gesetzt. Der beliebteste Bildträger dafür scheint in dieser Zeit noch das Bronzeschildband zu sein: Sieben von den insgesamt 14 Darstellungen¹⁶² sind als Schildschmuck vorgesehen, ein durch und durch männliches Accessoire also.

Auch die attisch rotfigurigen Bildwerke richten sich vornehmlich an die Männerwelt: Fast alle Darstellungen sind auf Tafelgeschirr zu finden, das der Sphäre des Symposions zuzuordnen ist. Mischgefäße bilden die weitaus größte Gruppe der Bildträger: Von den 22 besprochenen Darstellungen befinden sich 6 auf Stamnoi (**K.3.9–11; K.3.14; K.3.16–17**) und 5 auf Kratern (**K.1.6=K.3.15; K.2.2; K.3.12–13; K.3.18**). An zweiter Stelle rangieren die Trinkgefäß mit 3 Kyliken (**K.2.3; K.3.19–20**) und einem Kantharos **K.3.8**. Nur drei Gefäße wurden besprochen, die dem weiblichen Hausgebrauch zuzuordnen sind: Zwei Hydrien (**K.3.7; K.5.2**) und eine Pyxis **K.5.1**. Dabei handelt es sich zweimal um häusliche Szenen, die nichts von Klytaimnestra gewalttätiger Seite zeigen und einmal um eine einzigartige Variante des Aigisthos-Mordes, in der die von Klytaimnestra ausgehende Gefahr für ihren Sohn durch die Komposition deutlich gemildert wird. Es lässt sich also konstatieren, dass der Atridenmythos reine Männer Sache ist.

Peloponnesischen Krieges kann es kaum Zufall sein, dass die Nachkommen des Tyndareos und des Kadmos, Gründer von Sparta und Theben – den Erzfeinden in diesem Krieg –, einen Götterfluch verkörpern».

¹⁶² Damit sind jene 14 nicht rotfigurigen Darstellungen gemeint, die im Katalog aufgeführt werden. Die sieben Bronzeschildbänder: **K.1.1–2** (2); **K.2.1** (1); **K.3.1–2** (4).

3.3.2 Ikonographische Entwicklung

Bereits in der Archaik setzt man sich mit dem Atridenmythos und seinen Aufsehen erregenden Morden auseinander. Die Morde an Agamemnon (**K.1.1–5**) und Kassandra **K.2.1** werden ebenso dargestellt wie der Mord an Aigisthos (**K.3.1–3**) und sogar der grenzwertige Matrizid des Orest (**K.4.1–2**). Die äußerst aktive Rolle Klytaimnestras ist dabei häufig das Erkennungsmerkmal¹⁶³: Kaum ein anderes weibliches Wesen, geschweige denn eine verheiratete Frau, greift so maßgeblich in die Geschichte ein. Klytaimnestra ist also der Schlüssel zur Benennung der grausamen Morde, die ansonsten vermutlich in der Masse mythischer Gewalttaten untergehen würden. Doch schon im Laufe des 6. Jahrhunderts v. Chr. kommen die besonders heiklen Episoden des Mythos – der Mord an Agamemnon durch seine Frau und der Muttermord des Orest – außer Gebrauch.

Dafür erlebt die Rache des Orest an dem Usurpator Aigisthos zwischen 500 und 460 v. Chr. einen Boom und entwickelt infolgedessen eine ganz eigene Darstellungskonvention. Orest erscheint dabei fast immer in der Hoplitentracht; damit wird er als der gute Rächer und gerechte Tyrannenmörder gezeichnet, der über den fiesen Thronräuber triumphiert. Wieder ist es Klytaimnestra, die die Bilder unverwechselbar macht und für ihre Erkennbarkeit sorgt. Die Doppelaxt hält nun als bezeichnendes Element Einzug in die Ikonographie der Königin, die damit gegen ihren eigenen Spross zu Felde zieht. Ihre Waffe symbolisiert ihre frevelhafte Inanspruchnahme männlicher Privilegien, und mehr noch, sie impliziert einen rituellen Hintergrund für ihre Taten, der eigentlich nur durch göttlichen Auftrag legitimiert werden könnte.

In dem Maße, in dem Klytaimnestras männlich konnotierte Gewaltbereitschaft ins Bild gesetzt wird, kommt auch die weibische Schwäche des Aigisthos zum Ausdruck: Wohl frisiert und in edlen Gewändern wird er von Orest auf seinem Thron überrascht. Die gelegentlichen Anleihen beim lieblichen Sänger Orpheus (**K.3.11; K.3.14; K.3.17**) intensivieren diese deutliche Charakterisierung als wehrloses Opfer. Und die Leier schließlich entlarvt ihn vollends als unheldenhaften Dandy und aufgeputzten Liebhaber (**K.3.8; K.3.14–15**). Vor diesem Hintergrund drängt sich für das Paar eine vernichtende Interpretation auf: »Dans le couple Egisthe-Clytemnestre, c'est Clytemnestre l'homme et Egisthe la femme«¹⁶⁴. Eines darf dabei jedoch nicht vergessen werden: Klytaimnestra besitzt beim Mord an Aigisthos zwar durchaus Gewaltpotential; ihre tatsächlichen Übergriffe bleiben aber erfolglos und werden so zu Vorzeichen ihres eigenen Todes durch den Sohn. Orest ist in den Bildern die

¹⁶³ Mit Ausnahme des protoattischen Kraters **K.1.2**, bei dem die Rolle Klytaimnestras nicht mehr nachzuvollziehen ist.

¹⁶⁴ Vernant 1971, 134.

vorrangige Identifikationsfigur, während Klytaimnestra nur die Nebenrolle der ruchlosen Rabenmutter zukommt. In den 460er Jahren wird schließlich auch das Sujet des Aigisthos-Mordes abgesetzt.

Auf der Kylix **K.2.3** des Marlay-Malers um 430 v. Chr. begegnet uns ein vereinzelter Nachzügler, der den Mord an Kassandra zum Inhalt hat: Klytaimnestras unerhörte Transgression, bislang vor allem durch die Doppelaxt visualisiert, wird hier durch die Andeutung eines Heiligtums enorm gesteigert. Die Anlehnung an die Vergewaltigung Kassandras in Zusammenhang mit der Gesichtslosigkeit der Täterin verstärken noch einmal das Kaltherzige dieser Tat. Gleichzeitig machen sie aber auch deutlich, dass der Fokus hier nicht auf der Mörderin, sondern auf ihrem Opfer liegt: Die glücklose Kassandra ist die Hauptperson, ihr maßloses Leiden der Inhalt des gesamten Bildprogramms.

Von dieser Ausnahme abgesehen wird in der Vasenmalerei der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. explizite Gewalt aus dem Atridenmythos ausgeklammert. Das späteste Bild, das aus attischem Raum von Klytaimnestra überliefert ist, hat sie ihrer ursprünglichen Schlagkraft gänzlich entledigt: Auf der Hydria **K.5.2** um 420 v. Chr. erscheint sie als sittsame Hausfrau – ein raffinierter Kommentar auf die Freveltaten der Tyndareos-Tochter.

Wie bei den eingangs besprochenen literarischen Quellen lässt sich also auch bei den bildlichen Darstellungen eine Entwicklung in Klytaimnestras Charakterisierung feststellen – allerdings in diametral entgegengesetzte Richtung. Während die schriftlichen Berichte immer deutlicher auf ihre Schuld an der Ermordung ihres Gatten verweisen, und ihr berechnender Racheakt sowie der daraus resultierende Muttermord des Orest immer schonungsloser zur Sprache kommen, wird sie in den Bildern sukzessive ihrer Wirkungsmacht beraubt. In der Archaik noch als Mörderin ihres Mannes und ihrer Rivalin gezeichnet, verlagert sich im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. das Interesse auf die Bestrafung des Aigisthos durch den rächenden Sohn. Doch auch diese Bilder scheinen bald darauf ihre Wirkungskraft zu verlieren – ab der Jahrhundertmitte wird sogar der stolze Vaterrächer aus der Bilderwelt verbannt.

Um die rapide Entwicklung der Bilder von enormer Popularität im späten 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr. zu einer Ausblendung im Laufe des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu verstehen, müssen wir unser Augenmerk auf die Hauptfigur Orest lenken, der im Zentrum des Geschehens steht. Sein Mord an Aigisthos ist insofern eine Heldentat, als er der erschlichenen Herrschaft eines Usurpators ein Ende setzt und so die rechte Ordnung wiederherstellt. Ähnlich wie die in der Klassik längst überhöhten Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton wird er damit zum Zeugen einer heroischen Vergangenheit und zum Leitbild für

männliche *areté*. Doch die Bilder sind nie frei von Ambivalenz: Durch mythologisches Grundwissen weiß der Betrachter um den schrecklichen Muttermord, der bald folgen wird – und erkennt in der axtschwingenden Klytaimnestra das Opfer. Die Absetzung dieser Bilder um 460 v. Chr. ist also möglicherweise ein Indiz dafür, dass die durch den Helden verkörperten Ideale Rache und Ehre nun keinen Muttermord mehr rechtfertigen. Für diese Deutung spricht auch das neue Darstellungsmotiv der Heimsuchung des Orest, das im mittleren 5. Jahrhundert v. Chr. für die kurze Zeitspanne von etwa 10 Jahren gefertigt wird: Hier übernehmen die Erinnen Klytaimnestras Rächerrolle, und dadurch wird nicht nur der kritische Matrizid thematisiert, sondern auch die anschließende Auflösung in demokratischer Rechtsauffassung: der Freispruch durch Athena und den Areopag.

Diese Tendenz zur Ausblendung von »problematischen« Gewaltakten lässt sich bei vielen anderen Bildmotiven nachvollziehen¹⁶⁵. Eine vergleichbare Entwicklung findet sich beispielsweise bei den prekären Bildern, die den Achilleussohn Neoptolemos bei der Ermordung des Priamos und des Astyanax zeigen. Er eignet sich für einen kurzen Vergleich, da er seine Taten aus einer ähnlichen Motivation heraus begeht, wie Orest: Beide Helden sind die Söhne großer Männer und verüben ihre Taten aus Rache für den Tod des Vaters; damit handeln sie aus einer genealogischen Verpflichtung heraus, die im 6. Jahrhundert v. Chr. offenbar noch als ausreichende Begründung für Mord und Totschlag angesehen wird. Im Gegensatz zum Racheakt des Orest, der seinen ambivalenten Charakter erst auf den zweiten Blick preisgibt, handelt es sich bei den Morden des Neoptolemos allerdings um eindeutige Transgressionen.

Der Mord am troianischen König Priamos und seinem Enkel Astyanax ist als Racheakt für den Tod des heldenhaften Vaters zu sehen. Bereits um 550 v. Chr. etabliert sich das Bildschema, das sich in der Folge bewährt und vor allem in den Jahren 510–480 v. Chr. verstärkt dargestellt wird¹⁶⁶. Eine Kylix in Paris (B.5; Taf. XI, 1) zeigt inmitten des Kriegsgetümmels einen vollgerüsteten Neoptolemos, der den kleinen Astyanax durch die Luft schleudert und damit den alten Priamos attackiert, der sich an einen Altar geflüchtet hat. Der Frevel des Neoptolemos wird also erklärt: Neben der genealogisch begründeten Racheplicht ist es hier die Einbettung in das grausame und regellose Kriegsgeschehen, die seine Tat

¹⁶⁵ Dazu von den Hoff 2005; Stähli 2005; Borg 2006.

¹⁶⁶ Das Motiv ist eine Erfindung der Vasenmaler. In der literarischen Vorlage werden die Morde weder zugleich, noch am selben Ort begangen. In der epischen Erzählung kommt Astyanax zu Tode, indem er von der Stadtmauer gestoßen wird. Vgl. Giuliani 2003a, 205 f. Zwischen 510 und 480 v. Chr. ist die Szene besonders beliebt, vgl. Stähli 2005, 40: »Auch hier scheint in der Generation um 510/480 eine ungewöhnliche Zunahme an der Demonstration physischer Gewalt vorzuliegen«.

rechtfertigt¹⁶⁷. Dennoch: Der Altar setzt unmissverständlich die Transgression des Wütenden ins Bild; die ungleich schwächeren Opfer, ein schwacher Greis und ein kleiner Knabe, verstärken den Frevel des Neoptolemos, der hier mit einem Schlag ein ganzes Geschlecht auslöscht¹⁶⁸. Es handelt sich also um eine sehr zwiespältige Situation: Rachepflicht und Kriegseuphorie auf der einen, Unmenschlichkeit und unangebrachte Härte gegen Schwächeren auf der anderen Seite. Die letzte Darstellung von 450 v. Chr. findet sich auf einer Amphora in Madrid (B.7; Taf. XI, 2): Im Zentrum ist der weit ausschreitende Neoptolemos in Kriegerrüstung zu erkennen, der einen wehrlosen, nackten Knaben an den Haaren hinter sich herschleift. Jegliche sinnstiftende Elemente, wie Altar oder Kampfgeschehen, sind hier ausgeblendet zugunsten einer elementareren Aussage, die das unausgewogene Täter-Opfer-Verhältnis im Blick hat. Danach wird das Thema nicht mehr dargestellt¹⁶⁹.

Es lässt sich also festhalten: Nach einem enorm gesteigerten Interesse für die problematischen Handlungen jener rachsüchtigen Helden im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. verschwinden die Bildthemen ab der Jahrhundertmitte gänzlich aus dem Vasenprogramm¹⁷⁰. Vor dem Hintergrund einer sich neu konstituierenden, demokratischen Polis werden die alten aristokratischen Werte, wie Rache, Ehre und Treuepflicht wenn nicht völlig aufgegeben, so doch gebändigt¹⁷¹. Und so wird sogar die Ermordung des Usurpators Aigisthos, die ja *per se* durchaus positiv zu bewerten ist, durch den anschließenden Muttermord des Orest nun untragbar.

3.3.3 *Klytaimnestra – das Mannweib?*

Bis zum Verschwinden der kruden Bilder spricht die Ikonographie der Königin eine eindeutige Sprache: Sie handelt männlich und bricht auf diese Weise mit den Normen der griechischen Gesellschaft. In den schriftlichen Quellen lässt sich diese Bewertung erst später

¹⁶⁷ Siehe von den Hoff 2005, 239: »Damit [mit der Einbettung in andere Ilioupersisbilder] erscheint die Gewalt einerseits neben anderen Gewaltakten als eine bei der Eroberung einer Stadt nicht gänzlich individuell motivierte

¹⁶⁸ Siehe von den Hoff 2005, 235: »Die Transgression göttlichen Rechts und die Auslöschung der männlichen Generationenfolge sind hier die zentralen Probleme.«

¹⁶⁹ Vgl. von den Hoff 2005, 242: »Auch bei Neoptolemos ist die Ausblendung der Gewalt dann gegen 450 vollzogen.«

¹⁷⁰ Siehe Stähli 2005b, 42: »Die Taten homerischer Helden als Paradigmen kriegerischer Leistung kommen außer Gebrauch; an ihre Stelle treten etwa Perserkampfdarstellungen, die ihre Aktualität unmittelbar aus den Kriegen Athens gegen die Perser ableiten, vor allem aber mythische Kämpfe von Göttern und Helden gegen unbotmäßige Unholde und andere problematische Figuren, die unrechtmäßige Ansprüche verfechten und deshalb in wahren Massenschlachten vernichtet werden müssen.« So auch Borg 2006, 245 f. und 250–252

¹⁷¹ So auch von den Hoff 2005, 243 f.: »So ist [...] tatsächlich ein Wandel in der Bewertung von Rache als Handlungsmotiv seit dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. feststellbar: ihre ›Zähmung‹ durch rechtliche Ausgleichsverfahren, allerdings bezeichnenderweise ohne ihre völlige Aufgabe und gerade als Gegenpol zur Individualisierung ihrer Ausübung, wie die Bilder sie suggerieren.«

fassen, wenn sie beispielsweise durch ihren Herold als Herrin mit dem »männlich ratenden Herz«¹⁷² bezeichnet wird.

Doch in welche Richtung deuten ihre Motive, die für ihre Taten zur Rechtfertigung herangezogen werden? Bereits bei Homer wird die Leidenschaft für den verführerischen Aigisthos angeführt, dessen Charme sie hoffnungslos erlegen ist. Während es für einen Mann durchaus legitim ist, Hetären zu besuchen, der Knabenliebe nachzugehen oder sich eine Nebenfrau zu halten, gilt weiblicher Ehebruch als absolutes Tabu¹⁷³. Indem Klytaimnestra diese Grenze überschreitet und ihrer Leidenschaft nachgeht, maßt sie sich abermals männliche Rechte an und verletzt das Gesellschaftssystem empfindlich. Wir werden weiter unten noch einmal auf diesen Aspekt der Leidenschaft zurückkommen.

Spätestens seit Aischylos gilt die Rache für den Tod der geliebten Tochter Iphigenie als wichtigster Beweggrund für die Ermordung des Gatten Agamemnon. So verständlich dieses Motiv dem modernen Betrachter erscheinen mag, der die unendliche Trauer einer Mutter über ihr verstorbenes Kind nur allzu gut nachvollziehen kann, so unverhältnismäßig muss es dem antiken Rezipienten anmuten. Damit soll keineswegs behauptet werden, dass Rache im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr. verpönt wäre, ganz im Gegenteil: Noch immer ist sie akzeptiert, wenn es beispielsweise um die Interessen der Familie oder die der Polis geht¹⁷⁴. Klytaimnestras Doppelmord fällt jedoch aus folgenden Gründen nicht in den Bereich der statthaften Rache: Zunächst ist der Akt der Vergeltung normalerweise den männlichen Bürgern vorbehalten, während Frauen (und andere untergeordnete Gruppen) ihr Schicksal demütig und tatenlos tragen sollen¹⁷⁵. Außerdem handelt sich um eine rein persönliche Angelegenheit, die keinem übergeordneten Ziel verhaftet ist. Klytaimnestras ungezügelte Gier nach Rache erwächst nicht aus Pflichtgefühl gegenüber einer größeren Gemeinschaft, der sie angehört; sie erklärt sich vielmehr aus ihrer sehr subjektiven und unerbittlichen Wut gegenüber dem Gatten.

Und mit genau diesem Gefühl der Wut sind wir nun fast schon zum Nukleus der Figur Klytaimnestra vorgedrungen. Der als *thumòs* (Hitze, Wut) oder *orgé* (Wut) bezeichnete Sinneszustand erfährt bereits in der Antike eine äußerst ambivalente und dementsprechend

¹⁷² Aischyl. Ag. 10.

¹⁷³ Vgl. Reinsberg 1989, 21: »Zur Scheidung führte außer einer Neuverheiratung der Ehebruch, allerdings nur seitens der Frau. Daß hier zweierlei Maß angelegt wurde, beruhte auf der Funktion der Gattin, dem Hausherrn legitime Kinder zu gebären. Die Legitimität der Kinder begründete sich aus der leiblichen Vaterschaft des Hausherrn.«.

¹⁷⁴ Zu der gerechten Rache ausführlicher im nächsten Kapitel.

¹⁷⁵ Vgl. Harris 2004, 275: »Greek men simply wanted their wives (and also their concubines and hetairai, and daughters too) to do their duty without expressive complaint.«

ausführliche Bewertung¹⁷⁶; an dieser Stelle genügen einige wenige Erläuterungen, die auf die rasende Königin angewendet werden können. Ein gesundes Maß an Zorn wird jedem athenischen Bürger zugebilligt, solange er imstande ist, seine Aggressionen zu kontrollieren und gezielt einzusetzen. Gleichzeitig ist man sich durchaus darüber im Klaren, dass die Grenzen zwischen Wut und Wahnsinn fließend sein können¹⁷⁷.

Der gefährliche Zustand der entfesselten Wut ist vor allem ein Charakteristikum griechischer Heroen. Das beste Beispiel dafür ist Achill, seit Homer der größte und gleichzeitig problematischste Held der Griechen. Sein Zorn ist sprichwörtlich; in Krisenzeiten kennt er kein Gesetz, kein Mitgefühl, keinen Anstand und setzt sich über alle bestehenden Normen hinweg. Die grenzwertigen Taten seines Sohnes Neoptolemos haben wir bereits angesprochen und auch manch andere Superhelden überschreiten jedes Maß an Sittlichkeit: Aias schändet Kassandra am Altar, Herakles tötet seinen Musiklehrer – aufschäumende Rage scheint geradezu zur Standardausstattung des griechischen Helden zu gehören. Klytaimnestras Transgressionen haben einen ähnlich ungezügelten Charakter. Dass auch ihr Jähzorn unkontrollierbar ist, wird spätestens klar, als sie bei Aischylos behauptet, von einem »Rachegeist« besessen zu sein, dem sie sich nicht entziehen kann¹⁷⁸. Auf den ersten Blick hätten wir mit dieser unübersehbaren Parallele zwischen Klytaimnestras Rachedurst und dem blinden Wüten vieler Heroen einen weiteren Beweis für ihre männliche Charakterisierung. Damit ließe man jedoch ein weiteres Merkmal außer Acht, das der Wut in der Antike zugesprochen wird: Wut ist weiblich.

Diese Aussage mag angesichts der soeben angeführten Heroen überraschen, kann man sich doch nur schwer vorstellen, dass ein Mannsbild wie Achill mit einer dezidiert weiblichen Eigenschaft gestraft ist. Und doch gelten vor allem Frauen als leicht erregbar und wutanfällig. Dieses Bild setzt sich von Homer bis in das frühe Christentum ungebrochen fort¹⁷⁹ und selbst aufgeklärte Denker wie Platon folgen diesem Vorurteil¹⁸⁰. Grund für diesen charakterlichen Makel ist natürlich die bis zur Erschöpfung zitierte, übermäßige Emotionalität des »schwachen Geschlechts«, das seinen Gefühlswallungen nicht genügend Verstand entgegenzusetzen hat. Ebenso leicht erliegen Frauen dem Eros und anderen »irrationalen«

¹⁷⁶ Zu diesem Thema ausführlich: Harris 2004.

¹⁷⁷ Harris 2004, 63–66, hier 63 f.: »The intensity of *cholos*, *orge* and *thumos* is confirmed by their frequent association with madness«.

¹⁷⁸ Aischyl. Ag. 1501.

¹⁷⁹ Harris 2004, 264: »The angry emotions were feminine. A persistent topos, or rather stereotype, on record from Homer to the council of Elvira«. Man darf sich fragen, ob dieses Vorurteil überhaupt schon überwunden wurde.

¹⁸⁰ In seinen Gesetzen fordert er, man solle Straftätern Mitleid entgegenbringen und sie nicht mit Groll und Bitterkeit quälen wie eine Frau. Siehe Plat. leg. 5.731 d.

Gefühlen¹⁸¹. Somit gilt auch Klytaimnestras oben angeführte Leidenschaft zu Aigisthos als typisch weiblicher Wesenszug¹⁸².

Natürlich werden weiblicher Jähzorn und Libido unterdrückt und verfemt: Frauen haben ihre Empfindungen und Wünsche zurückzuhalten und sich in edler Diskretion zu üben, während Männern die geeigneten Kompensationsbereiche geboten werden, in denen sie ihren sexuellen und gewalttätigen Bedürfnissen freien Lauf lassen können¹⁸³. Für das Ausleben dieser beiden Gefühle gelten für Männer und Frauen im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. also andere Regeln: Während die Männer Achill, Neoptolemos und Co. als blutgierige Draufgänger gezeichnet werden können, ohne dadurch ihre Vorbildfunktion und ihre *areté* einzubüßen, wird die Frau Klytaimnestra mit den gleichen Mitteln und zur gleichen Zeit als sittenlos und schlecht gebrandmarkt.

Abschließend ergibt sich für Klytaimnestra folgende Bewertung: Die Annahme, dass sie in der griechischen Gesellschaft als Männergleiche gesehen wird, trifft nicht zu, im Gegenteil: Sie ist durch und durch Frau und folgt den typisch weiblichen Neigungen zu Lust und Rage. Doch indem sie ihre Weiblichkeit ungeniert auslebt, übertritt sie die für Frauen gezogenen Grenzen der Schicklichkeit und eignet sich rein männliche Privilegien an. Was wir heute als emanzipatorische Errungenschaft begrüßen würden, muss in der athenischen Männerwelt des 5. Jahrhunderts v. Chr. blankes Entsetzen auslösen; denn man ist sich der alten Weisheit allzu bewusst:

»Nichts ist scheußlicher doch, nichts unverschämter auf Erden
Als ein Weib, entschlossen zu solcher entsetzlichen Schandtat«¹⁸⁴.

¹⁸¹ Auch diese Auffassung geht mindestens auf Homer zurück, der mit Klytaimnestras Schwester Helena den Prototyp des verführten Weibes zeichnet.

¹⁸² Reinsberg 1989, 42 f.: »Man hielt die Liebe zumindest in klassischer Zeit für eine Art Krankheit, eine Raserei, die Geist und Sinne verwirrte und die es wie andere Begierden zu mäßigen galt. [...] Da Frauen das ethische Niveau der Mäßigung und Enthaltung nicht zugestanden wurde, unterstellte man ihnen Triebhaftigkeit. Verknüpft war die Geringsschätzung der weiblichen Ethik mit der Idee, die Entwicklung eines hohen Ethos sei gebunden an Aktivität, Macht, Männlichkeit und unvereinbar mit der Passivität und Unterlegenheit der Frau.«

¹⁸³ Zur Auslebung sexueller Begierden bieten sich Hetären, Prostituierte, Nebenfrauen und Knabenliebe an. Übliche Gewaltopfer: Hetären, Prostituierte, Sklaven. Nicht gern gesehen, aber doch an der Tagesordnung: Ehefrauen. Vgl. Schmitz 2002, 120–123, hier 120 f.: »Insbesondere bei patriarchalischen Familienstrukturen beanspruchen Männer für sich das Recht, bei einer Verweigerung der Frau sexuellen Verkehr zu erzwingen, auch durch Gewalt«. Darüber hinaus konnte auch Sport in der Palästra dem Stressabbau dienen, ganz zu schweigen vom Kriegsdienst.

¹⁸⁴ Hom. Od. 11, 427–28.

4. Prokne – die Unberechenbare

»Die große Frage, die ich trotz 30-jährigen Studiums der weiblichen Seele nicht zu beantworten vermag, lautet: Was will eine Frau?«

Sigmund Freud

4.1 Der Mythos: Die Schwestern Prokne und Philomela¹⁸⁵

Die alte, volkstümliche Sage von der athenischen Königstochter Prokne und ihrer Schwester Philomela handelt von Vergewaltigung, Infantizid und Kannibalismus, erfüllt also alle Auflagen für einen spannungsreichen Plot.

Die ausführliche Geschichte erzählt uns Ovid in seinen Metamorphosen¹⁸⁶: Da der thrakische König Tereus den athenischen Pandion im Krieg gegen Theben unterstützt hat, erhält er zum Dank Prinzessin Prokne zur Gemahlin. Im fernen Thrakien fühlt sich die Athenerin trotz des bald darauf geborenen Sohnes Itys sehr einsam, sodass sie ihren Gatten bittet, nach ihrer Schwester Philomela zu schicken. Tereus gewährt ihr diesen Wunsch und begibt sich persönlich auf die lange Reise nach Athen, um sie zu holen, doch beim Anblick der schönen Schwägerin ist es um ihn geschehen: Er kann seine niedere Instinkte nicht mehr im Zaum halten und vergewaltigt Philomela noch auf dem Rückweg nach Thrakien. Um die Schändung zu vertuschen, schneidet er dem Mädchen die Zunge heraus, sperrt sie in ein dunkles Verlies und gibt vor, sie sei auf der Reise verstorben. Die Lüge fliegt auf, als es der Misshandelten gelingt, ihrer Schwester durch einen Diener einen selbstgewebten Teppich zukommen zu lassen, auf dem die grauenhaften Ereignisse dargestellt sind. Proknes Rache folgt auf dem Fuße: Während eines Dionysosfestes¹⁸⁷ gelingt es der stolzen Königstochter, ihre Schwester zu befreien und gemeinsam hecken sie den perfekten Plan aus, um das Leben des Übeltäters Tereus zu zerstören. Prokne tötet ihr eigenes Kind Itys mit einem Schwert und zerstückelt es mit Hilfe ihrer Schwester Philomela, um die Leichenteile dem Barbarenfürsten zum Mahl vorzusetzen. Nichts ahnend verspeist der seinen eigenen Sohn und erfährt erst von dem Unglück, als Philomela ihm das Haupt des Knaben vor die Füße wirft. Sofort springt er auf und verfolgt die Schwestern, die sich daraufhin in Vögel verwandeln. Prokne wird zur ewig

¹⁸⁵ Eine aktuelle, ausführliche und gut aufbereitete Zusammenfassung und Analyse der schriftlichen Quellen zum Prokne-Mythos: Monella 2005.

¹⁸⁶ Ov. Met. 6, 424 f.

¹⁸⁷ Dieses Element scheint eine Erfindung des Ovid zu sein. Siehe Barringer 2005, 165.

klagenden Nachtigall (*Aedonai*), Philomela zur zwitschernden Schwalbe (*Cheldion*). Auch Tereus wird in einen Vogel verwandelt¹⁸⁸.

Ovid und andere, späte Exegeten¹⁸⁹ stützen sich bei ihren Nacherzählungen hauptsächlich auf eine verschollene Tragödie Tereus des Sophokles, die 431–425 v. Chr.¹⁹⁰, im Rahmen der athenischen Dionysien, uraufgeführt wird. Er ist es vermutlich, der den zwei Schwestern die Namen Prokne und Philomela¹⁹¹ gibt und die Geschichte aus einem psychologischen Blickwinkel verarbeitet. Inwieweit Sophokles seinerseits auf ältere Versionen zurückgreifen kann, und welche Wendungen in der Geschichte hingegen seiner eigenen innovativen Kraft zuzuschreiben sind, lässt sich nur mehr schwer nachvollziehen. Die vorsophokleischen Zeugnisse zu den Schwestern sind als äußerstdürftig zu bezeichnen: Fragmente und vage Anspielungen sind alles, was wir über den Mythos in Erfahrung bringen können. Die erste Erwähnung findet sich in der Odyssee des Homer: Die freiergeplagte Penelope klagt ihr Leid und vergleicht ihr Schicksal mit dem der Nachtigall Aedon, die ihren eigenen Sohn ermordet hat¹⁹². Pherekydes lehrt uns, dass die bei der von Homer wiedergegebene Version thebanischen Ursprungs ist¹⁹³: Die Zwillinge Amphion und Zethus, Söhne der Antiope, sollen gemeinsam über Theben regieren. Amphion heiratet Niobe und hat viele Kinder mit ihr; Zethus heiratet Aedon und zeugt mit ihr den kleinen Itylos. Aedon wird von Eifersucht auf ihre kinderreiche Schwägerin Niobe geplagt und beschließt, den ältesten Sohn ihrer Rivalin zu töten. Nachts schleicht sie sich in das Schlafgemach der Knaben; doch anstelle des verhassten Niobe-Sohnes tötet sie aus Versehen ihren eigenen Sohn Itylos. Vor Kummer und Schmach bittet sie die Götter, sie in die ewig klagende Nachtigall zu verwandeln.

Hesiod gibt eine andere Version wieder, die kleinasiatischen Ursprungs ist¹⁹⁴: Er erwähnt Aedon in Zusammenhang mit einem Habicht und spielt damit vermutlich auf die

¹⁸⁸ Bei Hesiod ist es ein Habicht, bei Aischylos ein Sperber, bei Sophokles ein Wiedehopf. Vgl. Chazalon 2003, 121.

¹⁸⁹ Apollod. bibl. 3, 14, 8; Hyg. fab. 45.

¹⁹⁰ Diese Datierung unter anderem bei Klöckner 2002, 255. Ein Überblick über die unterschiedlichen Datierungsvorschläge in TrGF 4, 436.

¹⁹¹ Der Einfachheit halber sollen die Damen im Folgenden mit den sophokleischen Namen benannt werden.

¹⁹² Hom. Od. 20, 516–524: »Wie wenn die Nachtigall, Pandareos' liebliche Tochter,/Ihren schönen Gesang im beginnenden Frühling erneuert;/Sitzend unter dem Laube der dichtumschattenden Bäume,/Rollt sie von Tönen zu Tönen die schnelle melodische Stimme,/Ihren geliebten Sohn, den sie selber ermordet, die Törin!/Ihren Itylos klagend, den Sohn des Königes Zethos«.

¹⁹³ Nachzulesen bei Pheredykes (FgrH 3 F 124). Die thebanische Herkunft dieser Mythsversion wird nicht in Frage gestellt; siehe Monella 2005, 17–21. March 2000, 124 f.: »We learn from the Scholia the Theban myth that lies behind Homer's brief reference.

¹⁹⁴ In der kleinasiatischen Variante vergewaltigt Polytechnos seine Schwägerin Chelidon, um sich an seiner Frau Aedon zu rächen. Vgl. Halm-Tisserant 1993, 102 f.

Verwandlung des Tereus an¹⁹⁵. An anderer Stelle bezeichnet er Chelidon als Tochter des Pandion¹⁹⁶. Weiters kommentiert Aelian einen Text des Hesiod in seinen *varia historia*: Die Nachtigall sei als einziger Vogel immer wach, während die Schwalbe nur die Hälfte ihres Schlafes verliere; beide würden damit für eine Schuld sühnen¹⁹⁷. Auch von Aischylos erfahren wir, dass Aedon ihr ewiges Klagelied »Itys oh Itys« singt¹⁹⁸; an anderer Stelle¹⁹⁹ erwähnt er, dass Aedon die Gattin des Tereus ist, die, »unmütterlichen Zorns verwirrt²⁰⁰«, ihren eigenen Sohn getötet hat und nun als Nachtigall auf ewig von einem Falken gejagt wird.

Vor Sophokles lassen sich also unterschiedliche Versionen fassen, die scheinbar auf einen gemeinsamen Kern zurückgehen: Wir haben die Metamorphose zweier Frauen, Aedon und Chelidon, in Vögel. Als niemals ruhende Nachtigall und Schwalbe werden die beiden schon früh miteinander in Verbindung gebracht²⁰¹, und zumindest Chelidon wird als Tochter eines Pandion genannt. Darüber hinaus wissen wir von Aedons Sohn Itys, dessen Tod die Mutter selbst zu verschulden hat, und von Aedons Gatten Tereus, der sich in einen Falken verwandelt; als Vogel verfolgt er seine angetraute Nachtigall in alle Ewigkeit, dieweil sie um ihr verstorbenes Kind Itys klagt.

Wann die übrigen Motive – also die Vergewaltigung Philomelas, ihre gewebte Botschaft an Prokne und das kannibalische Mahl des Tereus – in den Mythos integriert wurden, lässt sich anhand der schriftlichen Quellen nicht mehr nachvollziehen; hier können die auf uns gekommenen, attischen Vasenbilder vielleicht weiterhelfen: Sie sprechen deutlich dafür, dass zumindest der Kindsmord, das kannibalische Mahl, sowie die Verfolgung und Verwandlung in Vögel bereits vor Sophokles' Stück bekannt sind. Für Philomelas Vergewaltigung und ihre Weberei hingegen gibt es nur sehr schwache Indizien.

¹⁹⁵ Siehe Hes. erg. 203–207: »So zur Nachtigall einst, der melodischen, sagte der Habicht,/Als er, mit Krallen gefaßt, durch hohes Gewölk sie einhertrug./Sie, wehklagendes Lauts, von den spitzigen Krallen verwundet,/Jammerte; jener darauf, voll herrischen Trotzes, begann so:/Was, Unselige, schreist du? Ein Stärkerer hält dich gebändigt!«.

¹⁹⁶ Hes. erg. 568–569: »Nach ihm kommt früh girrend Pandions Tochter, die Schwalbe./Wieder den Menschen ans Licht, wann neu anhebet der Frühling.« Auch Sappho kennt die Schwalbe als Pandions Kind; siehe Sappho fr. 135 LP. Allerdings ist nicht gesichert, dass es sich hierbei um den athenischen König Pandion handelt. Siehe March 2000, 127 f.: »This Pandion, however, is by no means necessarily Pandion the king of Athens, as in Sophokles' later version of the myth. References to Athens and its royal line are quite rare in the archaic period, and probably a series of separate tales about various figures was formed into a coherent whole only at a relatively late date.«.

¹⁹⁷ Ail. var. 12, 20. Ihr Verbrechen besteht laut Aelian darin, dass sie in Thrakien auf einem regellosen Fest viel Leid verursacht haben. Es ist jedoch möglich, dass er damit bereits auf die sophokleische Version zurückgreift. Siehe auch March 2000, 128: »But certainly this fragment links the nightingale and the swallow, and suggests that they were punished for some crime.«.

¹⁹⁸ Im Agamemnon klagt Kassandra über ihr furchtbares Schicksal, woraufhin der Chor ihr entgegenhält, sie sei bereits so wehleidig wie die beständig seufzende Nachtigall. Aischyl. Ag. 1142–1145.

¹⁹⁹ Aischyl. Hik. 60–67.

²⁰⁰ Aischyl. Hik. 67.

²⁰¹ Ail. var. 12, 20. Dass die beiden Schwestern sind, wird allerdings nicht gesagt.

4.2 Ikonographie einer Kindsmörderin²⁰²

Im griechischen Kulturkreis ist der Mythos mit nur zwei Ausnahmen ausschließlich für die attische Vasenmalerei belegt. Bevorzugt werden drei Situationen herausgegriffen, um die tragische Geschichte zu visualisieren. Die Tötung des Knaben durch Prokne allein oder mit Hilfe ihrer Schwester Philomela stellt die größte Gruppe der Darstellungen dar. Des Weiteren werden das kannibalische Mahl des Tereus, sowie die Verfolgung der Schwestern durch den aufgebrachten Barbarenfürsten ins Bild gesetzt.

4.2.1 *Mein ist die Rache: Der Mord an Itys*

Einsame Vorläufer

Die mit Abstand früheste Illustration des Mythos begegnet uns auf einer Tonmetope des Apollontempels aus Thermon aus dem mittleren 7. Jahrhundert v. Chr. (P.1.1; Taf. XII, 1). Das Bildwerk ist leider nur fragmentarisch erhalten. Dennoch sind die zwei sich gegenüberstzenden Frauen noch gut zu erkennen und dank der Inschrift über der rechten Dame (XEΛΙΔFON) auch als das Schwesternpaar anzusprechen, das Sophokles später Philomela und Prokne nennen wird²⁰³. Im Schoß der Philomela ist noch der kleine Kopf eines Knaben zu erkennen. Die Art, wie das Haupt des Jungen auf den Beinen seiner Tante liegt, und wie die zwei Frauen sich eng um ihn gruppieren, erinnert stark an sog. Prothesis-Szenen, also an die Aufbahrung des Toten nach griechischen Brauch²⁰⁴. Somit wird klar, dass es sich um einen Toten handelt. Hier wird also entweder der Moment direkt nach der Ermordung des Itys oder aber seine Zerstückelung und Zubereitung dargestellt worden sein²⁰⁵.

Durch den bedauernswerten Zustand der Metope lässt sich nur wenig über den genauen Darstellungsinhalt in Erfahrung bringen. Eines lässt sich dennoch konstatieren: Der Mythos

²⁰² Zur Visualisierung des Mythos im Medium der attischen Vasenmalerei: March 2000. Sie bietet bisweilen sehr unterschiedliche Deutungsvorschläge für die Vasenbilder an. Ob und inwieweit wir ihrer Argumentation folgen können, soll im Einzelfall besprochen werden. Chazalon 2003. Seiner Auswahl werden wir im Wesentlichen folgen. Sehr viel gesprächiger zeigt sich die Forschung in Bezug auf die Statuengruppe von Prokne und Itys von der Athener Akropolis: Siehe Kap. 3.3.5.

²⁰³ Zumindest spricht die Gruppierung stark dafür, dass die beiden Frauen ein Verwandtschaftsverhältnis verbindet.

²⁰⁴ Halm-Tisserant 1993, 117: »Dépourvue d'innovation on a vue que la métope de Thermon reprenait la composition de l'exposition funéraire.«

²⁰⁵ So auch Touloupa 1994, 527: »Au milieu prenaient place probablement Itys mort et la préparation du repas macabre«; und Monella 2005, 39 f.: »Forse il centro sarà occupato dal figlio ucciso, e la scena cui assistiamo sarà quella dell'infanticidio, o forse dell'oltraggio arracato al cadavere.« Anders March, die hier lediglich eine mythische Trauerszene und keinerlei Anzeichen für die Ermordung des kleinen Jungen durch die Frauen erkennen will; sie folgt damit der Einschätzung Karl Schefolds. Siehe March 2000, 128 f.; Schefold 1988, 165: »Auf der mit Recht berühmtesten dieser Metopen [aus Thermos] beklagen zwei Frauen, Chelidon und Aedon, Schwalbe und Nachtigall, ein totes Kind. Die Sage ist in vielen Fassungen erzählt worden, doch in Thermos kaum in der Version, die uns durch attische Kunst am geläufigsten ist.« Wie er zu dieser Einschätzung kommt, welche Fassung er mit die »durch attische Kunst am geläufigsten« meint, und welche Mythenversion er stattdessen hier verewigt sieht, verrät uns Schefold leider nicht.

von Aedon, Chelidon und dem toten Itys muss zu dieser Zeit bereits fest genug im griechischen Bewusstsein verankert gewesen sein, um sich einen prominenten Platz am Tempel des Apollon Thermios zu sichern.

Rotfigurige Vasenmalerei

Für die attische Vasenmalerei ist der Mord zum ersten Mal im Tondo einer stark fragmentierten Kylix in Basel (P.1.2; Taf. XII, 2; um 500 v. Chr.) belegt²⁰⁶. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes lassen sich zwei Frauen erkennen, die einen lebhaft strampelnden, mit der Beischrift ITYΣ gekennzeichneten Knaben in ihrer Mitte haben. Die gut erhaltene linke Seite bringt die Mutter Prokne²⁰⁷ zur Darstellung, welche ihren Sohn mit dem linken, nach vorne gestreckten Arm an den Haaren packt, um ihm mit der über den Kopf geführten Rechten ein Schwert in den Leib zu rammen. Das Mordwerkzeug ist zwar nicht mehr erhalten, lässt sich aber dank des hinter Prokne befindlichen Futterals leicht belegen. Prokne trägt kleine, schneckenförmige Ohrringe und ein zartes Band im hochgesteckten Haar. Der lange, aufwendig gefältelte Chiton lässt ihre Brust durchscheinen. Entschlossen richtet sie ihren Blick auf den wehrlos zappelnden Itys, der von Philomela an den Handgelenken festgehalten wird: An seiner nach vorne gestreckten Rechten lässt sich der feste Griff seiner Tante erkennen, die nach unten geführte Linke ist nicht mehr erhalten, wird aber ähnlich zu ergänzen sein. Der Kopf des Knaben ist nicht mehr erhalten und auch Philomela fiel größtenteils dem Zahn der Zeit zum Opfer: Ihr exaltiert nach vorne gestreckter, rechter Fuß und der teilweise sichtbare Oberkörper lässt sich jedoch in Analogie zur überspannten Pose Proknes rekonstruieren und ist ihr gleichsam v-förmig gegenübergestellt.

Die Außenseiten der Schale sind undekoriert, sodass alle Aufmerksamkeit auf den schaurigen Vorgang in seinem Innern gelenkt wird. Wie eine rasende Mänade wirft sich die Mörderin eigentümlich verrenkt über den Schutzlosen, ihre Komplizin reißt brutal an seinen Gliedern. Zwei kaltblütige Frauen, die einem unschuldigen Buben das junge Leben nehmen, erzeugen bereits ohne den dazugehörigen Mythos ein Bild des Schreckens. Der antike Betrachter weiß jedoch genau, auf welche mythische Begebenheit hier angespielt wird. Mit dem Wissen, dass hier die eigene Mutter als Mörderin ihres kleinen Sohnes fungiert, wird die Szene nun zum Inbegriff des Unfassbaren, zur Chiffre für die Abgründe der menschlichen Seele.

²⁰⁶ Trotz der Inschrift Itys bezweifelt March 2000, 132 f., dass hier tatsächlich der Mythos um Prokne und Philomela verewigt ist und schlägt stattdessen vor: »Or again, this could be a maenadic scene, and the child a Dionysiac victim.« Hier einen unbekannten Mänadenmythos anzunehmen, in dem das junge Opfer ausgerechnet Itys heißt, entbehrt jeglicher Grundlage und wird daher auch keiner weiteren Gegenargumente gewürdigt.

²⁰⁷ Im Mythos ist sie es und nicht etwa die Schwester Philomela, die dem Knaben den Todesstoß versetzt. Diskussion zur Benennung der zwei Frauen weiter unten, bei der Münchener Kylix P.1.3.

Die Innenseite der Münchner Kylix (**P.1.3**; Taf. XII, 3; 490–480 v. Chr.) stellt den Mord an einem wehrlosen Kinde allein durch die Mutter dar. Wieder lassen die Inschriften²⁰⁸ ΙΤΥΣ und Α-ΕΔΟΝΑΙ keine andere Identifizierung als die des berühmten Kindsmordes zu. Ausnahmsweise führt Prokne den Mord hier also ohne ihre ansonsten tatkräftige Schwester Philomela aus²⁰⁹. In der gleichen unnatürlichen Position wie auf der Baseler Kylix beugt sich Prokne über den auf einer Kline liegenden, nackten Knaben und drückt seinen Kopf mit der linken Hand ins Kissen. Das Schwert in der erhobenen Rechten setzt an der Kehle des Jungen an. In Todesangst strampelt der Kleine mit den Beinen, stützt sich auf der Liege ab, während er die rechte Hand flehentlich der kaltblütigen Mutter entgegenstreckt. An der Wand hängen eine Lyra sowie eine Schwertscheide, unter der mit einem voluminösen Kissen ausgestatteten Kline ist ein langer Schemel mit Löwenfüßchen dargestellt.

Philomelas Abwesenheit bei dem grausamen Mord und die Inschrift Aedon (statt Prokne) haben zu der Annahme geführt, dass hier die thebanische Version dargestellt ist, nach der überhaupt keine Schwester vorkommt und Aedon allein ihren Sohn aus Eifersucht auf Niobe tötet²¹⁰. Diese These wird gerne mit der Interpretation der hier dargestellten Kline als Bett untermauert²¹¹. Doch die an der Wand hängende Lyra, sowie das kleine Beistelltischchen sprechen eindeutig für einen Bankettsaal. Die Umgebung kündet auf diese Weise eher von der unheilvollen Entwicklung der Geschichte, dem Leichenschmaus des Tereus²¹². Auch die Beischrift des Knaben, Itys, spricht für jene Version mit Itys als Sohn der Aedon/Prokne und des Tereus²¹³.

²⁰⁸ Im oberen Bildfeld lässt sich eine dritte, zu Panaitios zu ergänzende Beischrift Π[Α]ΝΑ[ΙΤ]ΙΟ[Σ] ausmachen, mit welcher der Meister seine eigene Person zu würdigen wusste. Siehe Harrison 1887, 444 f.

²⁰⁹ Diese Tatsache hat, in Verbindung mit der Inschrift Α-ΕΔΟΝΑΙ, verschiedentlich zu der Annahme geführt, dass hier nicht die attische Version des Mythos von Prokne, Philomela und Itys Pate stand, sondern eine der älteren Fassungen. Als Repräsentation der kleinasiatischen Variante bei Harrison 1887, 439: »My own view is that not Prokne, but her mythological prototype Aedon, the original nightingale, is represented, and that the vase-painter embodies the Homeric, not the later Attic form of the myth. The Munich cylix gives us the earlier (Aedon), the Paris cylic the later (Procne) tradition.«

²¹⁰ Diese Deutung bei March 2000, 125; Schefold 1988, 43 f.

²¹¹ March 2000, 125: »The kylix is fragmented, but a woman is clearly pushing a child backwards on to a bed, [...]« Und mehr noch: Der Zipfel des Kissens, auf dem Itys seinen Todeskampf ausficht, wurde als phrygische, bzw. thrakische Schlafmütze gedeutet. Siehe Schefold 1988, 43: »Um sich im Dunkeln nicht zu irren, setzt sie Itylos eine Mütze auf, aber der schreckt aus dem Schlaf auf und verliert die Mütze, so daß die Mutter ihn nicht erkennt und ihr eigenes Kind tötet.« Vgl. auch Touloupa 1994, 527: »Le garçon (bonnet phrygien), couche sur un lit, [...]«.

²¹² Chazalon 2003, 124 bemerkt richtig: »Le lieu dans lequel se déroule la scène évoque plus une salle de banquet (lyre) qu'une chambre à coucher. Peut-être peut-on aller jusqu'à dire qu'il y a une allusion au futur repas de père?«.

²¹³ Darüber hinaus ist es mehr als fraglich, dass beide Mythenversionen gleichzeitig und gleichwertig nebeneinander existieren und dargestellt werden. Nachdem die Schale in Basel **P.1.2** beweist, dass der Mythos von Aedon, Chelidon und Itys bereits etabliert ist, spricht viel dafür, dass auch die Münchner Schale diese Fassung der Geschichte zur Ansicht bringt.

Zweifellos gelangt hier eine äußerst bestialische Tat zur Darstellung: Proknes Mord an der »Frucht ihres Leibes« wird dem Betrachter wieder in all seiner Schaurigkeit vor Augen geführt: Merkwürdig verrenkt und wie im Wahn begegnet sie ihrem Opfer, die Schwertspitze berührt bereits den Hals des nackten, schutzlosen Jungen, die Umgebung verrät den Grauen erregenden Plan, das Kind dem Manne zum Mahl vorzusetzen. Nichts deutet darauf hin, dass Proknes Tat gerechtfertigt ist und sie athenischen Werten entsprechend handelt.

Ein Blick auf die äußere Dekoration der Schale setzt die Geschichte in den Kontext des Dionysos: Hier ist ein Thiasos aus Mänaden und Satyrn, abgebildet, der stets als Sinnbild der Ausschweifung und der Raserei gelesen werden kann. Die Verbindung zu Dionysos – bei der Baseler Kylix nur durch subtile ikonographische Bezüge im Tondo selbst dargestellt – durchzieht hier also das gesamte Bildprogramm. Eine solche Anspielung auf den Gott der Ekstase bedeutet jedoch nicht, dass die blutigen Ereignisse auf seine direkte Einflussnahme zurückzuführen sind; vielmehr wird dadurch das Wahnhafte der Tat visualisiert, das der griechischen Ordnung in derselben Weise entgegensteht, wie die rauschhaften Feste des Dionysos²¹⁴.

Das Innenbild einer Pariser Kylix (**P.1.4**; Taf. XIII, 1; um 480 v. Chr.²¹⁵) hat den Moment kurz vor dem Mord an Itys verewigt. Obwohl hier keine Inschriften beigegeben sind, lässt sich die Szene ohne Weiteres dem schrecklichen Mythos zuordnen²¹⁶. Wie bei der Baseler Kylix **P.1.2** sind die Figuren v-förmig gegeneinander gestellt, bohren sich wie ein Keil in den Boden und erhöhen so die Dynamik der Gesamtkomposition.

In welcher Figur wir Prokne, in welcher Philomela erkennen dürfen, ist in der Forschung umstritten: So wurde aufgrund der starken Gebärdensprache, der sich die Frau zur Linken bedient, argumentiert, es müsse sich hier um die verstummte Philomela handeln²¹⁷. Prokne sei auf der rechten Seite abgebildet und versuche ihren geliebten Knaben vor der Mordwut ihrer

²¹⁴ Bei Ovid gelingt es Prokne bekanntlich während eines bacchantischen Festes, ihre Schwester zu befreien. Vielleicht geht diese späte Einfügung auf die gleiche Assoziation zurück, ohne Dionysos aber tatsächlich für den Mord verantwortlich zu machen.

²¹⁵ Chazalon 2003, 125.

²¹⁶ Nur March 2000, 130 f. schlägt einen anderen Kindsmord vor, der in den Metamorphosen des Antoninus Liberalis (Ant. Lib. 10) erzählt wird. In dieser Geschichte opfern die Töchter des Minyas, Leukippe, Arsippe und Alkathoe, dem Dionysos Leukippes Sohn Hippasus. Damit sühnen sie ihren Frevel, dem Gott anfangs nicht gebührend gehuldigt zu haben. Laut eigener Aussage stützt sich der aus dem späten 2. Jahrhundert n. Chr. stammende Antoninus Liberalis auf den Lyriker Corinna aus der ersten Hälfte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts; die zeitliche Diskrepanz zwischen schriftlicher Fassbarkeit und bildlicher Umsetzung des Mythos wäre damit aufgehoben. Als Gegenargument bleiben die deutliche Analogie zur inschriftlich gesicherten Schale in Basel **P.1.2** sowie die Tatsache, dass hier nur zwei und nicht drei Frauen dargestellt sind.

²¹⁷ So auch Schefold 1988, 74: »[...] sieht man links Philomele lebhaft gestikulieren, weil sie nicht sprechen kann«; und Sparkes 1985, 31: »The mother lifts the boy from the ground by the upper arms and seems to be moving away to our right. [She is] holding her child close to her as though to protect him«.

Schwester zu retten²¹⁸. Mit dieser Interpretation würde die Schale eine nicht überlieferte Fassung des Mythos abbilden, nach der Philomela die alleinige Drahtzieherin des Verbrechens ist. Allerdings lässt sich in keiner der eingangs referierten, frühen Varianten der Sage auch nur der kleinste Hinweis auf eine solche Lesart finden.

Ohne über irgendwelche verschollenen Mythenversionen spekulieren zu müssen, kommt man hingegen mit folgender Interpretation²¹⁹ zu einem überzeugenden Ergebnis: In der Figur auf der rechten Seite gibt sich Philomela zu erkennen, die ihren nackten Neffen an den Armbeugen in die Höhe zerrt, ihn geradezu auseinanderzureißen droht. Ihre geöffneten Haare fliegen wild zur Seite. Itys hängt wehrlos in den Angeln und richtet seinen nichts ahnenden Blick auf die Übel sinnende Mutter zur Linken. Proknes Mordinstrument steckt noch in der Scheide, lugt aber bereits unheil verkündend aus ihren Mantelfalten. Mit ihren Händen gestikuliert sie wild vor dem Antlitz ihrer Schwester, scheint sie zu beschwören; die Bedeutung dieser pantomimischen Darbietung bleibt auf den ersten Blick jedoch verwehrt. Will sie das Verbrechen verhindern oder ihre Schwester im Gegenteil dazu überreden? Fest steht, dass durch die aufgeregte Gebärde starke emotionale Erregung nach außen transportiert wird. Die ruhige Haltung des Knaben impliziert, dass er sich seines kommenden Schicksals noch nicht bewusst ist, und auf diese Weise wird er als personifizierte Unschuld ins Bild gesetzt²²⁰. Philomela hat mit den wilden Haaren und der seitwärts strebenden, verdrehten Haltung die klassische Ikonographie von Mänaden übernommen. Vor allem die krude Art und Weise, mit der sie den Knaben an den Gliedern zerrt, erinnert an den der dionysischen Welt angehörenden *diasparagmos*, das Zerreißen der Opfer also²²¹. Eine gleichzeitige Kylix (B.7; Taf. XIII, 2)²²² bringt ein ähnliches Motiv für den Tod des Pentheus zur Darstellung: Hier sind es zwei mit Pantherfellen bekleidete Bakchen²²³, die ihr Opfer an den Haaren packen und von beiden Seiten an seinem bereits abgetrennten Oberkörper ziehen, um ihn ein weiteres Mal zu zerstückeln. Neben den offensichtlichen Unterschieden – der Pentheus ist bereits zerrissen, gleich zwei Frauen umzingeln ihn, die Rasenden tragen eine geordnete Frisur – fällt doch die

²¹⁸ Schefold fabuliert weiter: »Sie [Philomela] hat ein Schwert umgehängt, ist also nach dieser Fassung der Sage die Anstifterin des Mordes an Itys. Prokne ist noch nicht überzeugt und versucht, den Knaben zu retten, der sich so zierlich und wehrlos von ihrer schlanken Gestalt abhebt.«

²¹⁹ Diese Deutung auch bei Pottier 1922, 179; Chazalon 2003, 125–127.

²²⁰ Vgl. Chazalon 2003, 127: »Procne [...] se montre prête au meurtre de l'enfant encore inconscient, ignorant son futur trépas (il ne se débat pas) et donc image même de l'innocence.«

²²¹ Siehe Chazalon 2003, 127: »Quant à Philomèle, elle évoque à nouveau le monde dionysiaque: sur A1 ou sur A3, elle se présente telle une ménade (cheveux dénoués) sur le point d'écarteler sa victime (*diasparagmos*).«

²²² Att. rf. Kylix, Toronto, Slg. E. Borowski, um 480 v. Chr. Seiten A/B: Tod des Pentheus. Thronender Dionysos, Satyrn, Bakchen mit Körperteilen des Pentheus. Siehe Bazant – Berger-Doer 1994, 312 Nr. 43.

²²³ Andere Bezeichnung der Mänaden, die sich vor allem auf die Menschenfrauen mythischer Zeit, etwa die Thrakerinnen, bezieht.

Analogie zu dem frontal ausgerichteten, nackten Oberkörper des Itys auf, der ebenfalls unter den Achseln gepackt und augenscheinlich auseinander gezogen wird.

Zurück zur Pariser Schale: Eine interessante Komponente wird durch einen Blick auf die Außenseiten eröffnet, die homoerotische Liebeswerbungen zwischen Erwachsenen und Jugendlichen zur Darstellung bringen²²⁴. Die Päderastie ist ein in der griechischen Gesellschaft voll und ganz akzeptiertes Phänomen, das weniger auf sexuelle Lust, als auf die Bildung und Formung des jüngeren Partners abzielt²²⁵. So kann sie in der attischen Vasenmalerei sogar als Chiffre für ein den Normen entsprechendes Leben dienen. Für unseren Fall bildet sie somit das Pendant zu dem kruden Treiben des Innenbildes, und zwar gleich auf mehreren Ebenen:

Zunächst einmal ist es der offensichtliche Kontrast zwischen männlicher Etikette und weiblichem Zorn. Die den Frauen attestierte Emotionalität ist hier *ad extremum* geführt und der »typisch männlichen« Rationalität und Beherrschtheit gegenübergestellt. Außerdem wird in beiden Szenen der Umgang mit männlichen Jugendlichen thematisiert: Außen treten sie mit den Erwachsenen auf freundschaftlich pädagogischer Ebene in Interaktion. Dem Knaben im Schaleninnenbild wird solch lehrreicher Umgang verwehrt, da er noch vor Erreichen des Ephebenalters ein jähes Ende erwartet.

Eine letzte, nicht gesicherte Darstellung des Mordes wird auf einem Kylixfragment aus Brauron (**P.1.5**; Taf. XIII, 3) gezeigt. Trotz ihrer unsicheren Deutung soll sie hier besprochen werden, da sie vielleicht ein für den Mythos wesentliches Element mit ins Bild setzt, das uns Aufschluss über einen spannenden Aspekt der grausigen Geschichte geben kann. Im Zentrum des spärlichen Bildausschnittes ist ein mit Chiton bekleideter Knabe zu sehen, der von einer rechts stehenden Frau²²⁶ im Himation in die Höhe gehalten wird und mit zappelnden Beinchen den Boden sucht. Das Gesicht und die Arme des Jungen fehlen, von der ihn hochhebenden Figur sind nur mehr der rechte Arm und ein Teil des Gewandes erhalten. Links steht eine Frau im Chiton mit Überhang, die den Beiden ihre mit einem Tuch bedeckten Arme entgegenstreckt, wahrscheinlich um das Kind entgegenzunehmen.

²²⁴ Sieben Personen treten in Interaktion: Links ein einzelner Ephebe der sich der Gruppe von einem Mann und einem Jüngling zu seiner Rechten zuwendet. Rechts folgt ein weiterer Liebhaber mit seinem jugendlichen Geliebten. Vgl. Pottier 1922, 179.

²²⁵ Vgl. Meyer 1993, 9: »Das Leben der Männer spielte sich in der Öffentlichkeit ab, in männlicher Gesellschaft. Die Erastai (Liebhaber) sollten die Heranwachsenden in diese Männerwelt mit ihren Werten und ihren Regeln einführen, die Eromenoi (Geliebten) sollten ihre Liebhaber bewundern und anerkennen und sich auf diese Weise die gesellschaftlichen Normen der älteren Generation aneignen.«

²²⁶ Für diese Figur wurden auch männliche Benennungen in Erwägung gezogen, siehe Anm. 227.

Für das Fragment wurden bereits früh die unterschiedlichsten Zuordnungen vorgeschlagen, die sich alle unter dem Begriff der Kindesübergabe subsumieren lassen²²⁷. Das Motiv ist vor allem von der Geburt des Erichthonios bekannt, dem Sohn der Ge und späteren König von Attika. Im 5. Jahrhundert v. Chr. gehört das Thema zum festen Repertoire attischer Vasenmalerei und folgt stets dem gleichen Schema (vgl. B.8; Taf. XIII, 4): Die Erdgöttin Ge steigt aus ihrem Reich empor und legt ihren nackten, neugeborenen Knaben in die Hände der göttlichen Athena, die ihn mit einem wertvollen Stoff entgegennimmt. Das Fragment aus Brauron entsprechend zu identifizieren, gestaltet sich allerdings insofern schwierig, da weder Ge, noch Athena in ihrer üblichen Ikonographie wiedergegeben sind²²⁸, und auch der bekleidete Junge eindeutig dem Säuglingsalter entwachsen ist. Die Assoziation mit weiteren Übergabebildern scheitert an der brutalen Art, in der die Figur rechts den Knaben mit geballten Fäusten »emporboxt«²²⁹.

Die Verbindung mit dem Proknemythos wurde erst relativ spät in Erwägung gezogen²³⁰. Nach dieser These sehen wir hier den Moment vor der Ermordung des Itys verewigt: Prokne hat den strampelnden Knaben in der Gewalt, während Philomela vielleicht eben jenes Gewebe in den Händen hält, mit dem sie ihrer Schwester – und dem Betrachter der Schale – die schreckliche Vorgeschichte offenbart. Das Tuch könnte auf diese Weise als visuelles Zeichen für die tragischen Ereignisse vor *und* nach dem festgehaltenen Moment gelesen werden: Es ruft die Vergewaltigung Philomelas durch den barbarischen Tereus in Erinnerung und kündet gleichsam von der blutigen Rache der Schwestern. Damit wäre zum ersten und einzigen Mal die rätselhafte Webarbeit mit ins Bild gesetzt, mit der sich die Frauen, von den handarbeitsträgen Männern unbemerkt, in geheimen Codes verstündigen können.

Ob dieses zentrale Motiv schon in früheren Fassungen des Mythos vertreten war oder erst in die Neuinszenierung durch Sophokles »eingewebt« wurde, konnten wir anhand der schriftlichen Überlieferung bislang nicht ersehen. Die Deutung der Brauroner Darstellung auf die Ermordung des Itys wäre demnach also auch ein Indiz dafür, dass die geknüpfte Botschaft der Philomela auch schon *vor* Sophokles Bestandteil des Mythos war.

Auch die starke ikonographische Anlehnung an die Geburt des Erichthonios muss bei dieser Interpretation nicht verwundern, denn immerhin ist er der Vater Pandions und damit nächster

²²⁷ Siehe Kahil 1963, 16: Familienbild; Geburt des Erichthonios oder Szene aus seiner Kindheit; Übergabe des kleinen Dionysos von Zeus an die Nymphen; Übergabe des Oinopion durch Ariadne an eine Nymphe; Herakles, Deianeira und Hyllos.

²²⁸ Ge steigt normalerweise nie ganz aus der Erde empor; Athena wird stets mit kriegerischen Attributen (Helm, Aegis, Lanze) dargestellt.

²²⁹ Siehe Jeschek 1997, 96 f.: »Dieses ›Emporboxen‹ kann nur als lieblose Geste verstanden werden, zumal es die Künstler dieser Zeit bereits verstanden, das Nahverhältnis zum Kind glaubhaft auszudrücken.«

²³⁰ Jeschek 1997, 95–97.

Verwandter des Rächerduos Prokne und Philomela, sowie des kleinen Itys. Auf diese Weise würde der Mord des Kindes in den Kontext seiner ehrwürdigen Abstammung eingebettet; sein einzigartig entsetzliches Ende wird mit dem mysteriösen Beginn des Herrschergeschlechts parallelisiert und so zu einer dynastischen Angelegenheit umgedeutet²³¹. Es ist also sehr verführerisch, in dem Fragment aus Brauron tatsächlich den Mythos um Prokne und Philomela zu erkennen – beweisen lässt sich die These aber leider nicht.

4.2.2 Das große Fressen: Mahl und Verfolgung

Das kannibalische Mahl des Tereus ist in der Bildkunst bislang nur zweimal auszumachen. Das erste Beispiel findet sich wieder im Innern einer Kylix (**P.2.1**; Taf. XIV, 1–2), die um 490 v. Chr. geschaffen wurde und heute in Florenz aufbewahrt wird. Die Darstellung trägt zwar keine Namensbeischrift, kann aber durch den Vergleich mit der zweiten Darbietung desselben Sujets **P.2.2** identifiziert werden²³². Zu sehen ist ein spitzbärtiger Mann, der auf einer Kline lagert und bis auf ein um die Hüfte geschlungenes Tuch unbekleidet ist. Er ist im Begriff, sich von seinem dick gepolsterten Lager²³³ zu erheben: Den Kopf hat er aggressiv in den Nacken geworfen, sein spitzer Bart ragt steil nach oben. Seinen Oberkörper hat er halb aufgerichtet, das rechte Bein bereits auf den Boden gesetzt, um das linke nachzuziehen. Mit der Rechten hält er sein gezücktes Schwert und stützt sich gleichzeitig von der Liege ab. Im rechten oberen Bildfeld ist ein rundlicher Korb an der Wand befestigt, der in diesem Zusammenhang auf den unwissentlichen Endokannibalismus²³⁴ des Tereus anspielt. Die Mörderinnen sind hier nicht ins Bild gesetzt, sodass der Fokus ausschließlich auf der ambivalenten Rolle des Tereus liegt.

In der Darstellung des Fürsten findet sich keinerlei Anspielung auf seine thrakische, d. h. barbarische Herkunft. In Aussehen und Körperhaltung folgt er dem kanonischen Schema eines griechischen Banketteurs²³⁵, und allein das gezückte Schwert setzt die Szene in einen anderen, blutigeren Kontext. Häufig wird das unbarbarische Äußere des Tereus damit erklärt, dass der Fokus hier ausschließlich auf das Verbrechen der beiden Schwestern gelenkt werden

²³¹ Der Fundort stellt ein weiteres Indiz dar, die Darstellung in die hier vorgeschlagene Richtung zu deuten: Das Fragment wurde im ›Kleinen Heroon der Iphigenie‹ in Brauron gefunden, einem Heiligtum also, das jener unglückseligen Tochter Klytaimnestras geweiht war. Wir erinnern uns: Einigen Quellen zufolge ereilte auch sie frühzeitig der Tod, und zwar durch den eigenen Vater.

²³² Chazalon 2003, 128: »Une autre image peut être lue dans cette même optique.« Ebenfalls auf Tereus gedeutet bei: Schefold 1988, 74 Anm. 166; Donati 1989, 125; Halm-Tisserant 1993, 239.

²³³ Die Form der zwei übereinander gestapelten Kissen entspricht dem bei der Münchner Kylix als phrygische Mütze interpretierten Polster. Vgl. Anm. 211.

²³⁴ Als Endokannibalismus wird das Verzehren von Angehörigen bezeichnet. Siehe Peter-Röcher 1998, 62.

²³⁵ Siehe Halm-Tisserant 1993, 16: »Rien, sinon l’arme qu’il saisit et le fourreau, posé sur la couche, ne distingue cette composition de celle du banqueteur «canonique».

soll²³⁶. Sie allein hätten Tereus hinters Licht geführt und ihn dazu gebracht, sich seinen Spross völlig ahnungslos einzuverleiben. Die unzivilisierte Teknophagie dürfe also nicht ihm angelastet werden, sondern allein den rachsüchtigen Frauen²³⁷.

Diesem Erklärungsversuch muss man jedoch entgegenhalten, dass wir uns mit der Entstehung der Kylix in einer Zeit befinden, in denen auch andere thrakische Mythengestalten üblicherweise als Griechen charakterisiert werden: So setzt die Kennzeichnung von Orpheus als Thraker in der attischen Vasenmalerei erst etwa eine Generation später ein, also um die Jahrhundertmitte²³⁸. Und doch: Die wahnsinnigen Thrakerinnen, die ihren Landsmann Orpheus niedermetzeln, werden schon im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. als Barbarinnen gekennzeichnet²³⁹. Dieser Unterschied könnte auf eine optische Differenzierung zurückzuführen sein, die zwischen jenen Fremden unterscheidet, die als klar abgegrenzte Gegenbilder zu verstehen sind²⁴⁰, und solchen, die durchaus als Identifikationsfiguren dienen können – selbst dann, wenn sie sich eines Frevels schuldig machen.

Tereus ließe sich dementsprechend der zweiten Gruppe zuordnen: Er hat durch die Vergewaltigung seiner Schwägerin, einer nahen Verwandten also, Schuld auf sich geladen und sich damit selbst zum Täter gemacht. Allerdings, und darauf kommt es hier an, handelt es sich dabei nicht um ein, aus griechischer Sicht, typisch »ausländisches« Sexualverbrechen. Die Gefahr, körperliche Begierden nicht im Zaum halten können, droht allen Männern, ob Thrakern oder Griechen. Die Entgleisung des Tereus erklärt sich somit nicht durch seine Abstammung, sondern durch seine überschäumende Manneskraft. Dass der Aspekt der

²³⁶ Siehe Chazalon 2003, 145: »En évitant de montrer un Barbare poursuivant deux Grecques, les peintres des vases éliminent toute forme de solidarité des Grecs envers leurs compatriotes. Au contraire, ils minimisent la «barbarie» de Térée et font tout pour que la faute retombe visuellement sur les femmes».

²³⁷ Um seine These zu untermauern, setzt Chazalon dem griechisch gekleideten Tereus eine Darstellung gegenüber, in der der (ebenfalls kannibalische Thrakerfürst Lykurgos mit *alopekis* (Fellmütze) und *zeira* (Wollmantel) unmissverständlich als Barbar gekennzeichnet ist. Bei seinem Vergleichsbeispiel handelt es sich allerdings um ein rund 80 Jahre später entstandenes Werk (att. rf. Hydria aus London, BM E 246, um 400 v. Chr.), als sich die optische Kenntlichmachung von Barbaren längst durchgesetzt hat. Vgl. Chazalon 2003, 145. Die früheste Darstellung von Lykurg in thrakischer Tracht findet sich auf einer Hydria in Krakau um 460 v. Chr. (B.4; Taf. V, 6). Siehe Raeck 1981, 88.

²³⁸ Mit der Ikonographie von Barbaren im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. hat sich Raeck 1981 ausführlich beschäftigt. Seine Analyse beschränkt sich im Wesentlichen auf Perser, Skythen, Thraker und »Neger«. Für die Darstellungen mythischer Thraker konnte er nachweisen, dass die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts keine ikonographische Differenzierung zu Griechen kennt, ihre »Orientalisierung« also erst kurz vor 450 v. Chr. einsetzt. Siehe Raeck 1981, 85-90. 226 f., hier 85: »Von den mythischen Thrakern ist am häufigsten Orpheus dargestellt worden. Wie bereits erwähnt, wird er zunächst äußerlich nicht als Barbar gekennzeichnet, erst seit ungefähr 460 erhält er thrakische Kleidung«.

²³⁹ Siehe Raeck 1981, 68: »Die Frauen, die über den Musikanten [Orpheus] herfallen, werden dagegen schon seit dem frühen 5. Jahrhundert als barbarisch charakterisiert, freilich meist weniger durch eindeutig thrakische Kleidungsstücke als durch allgemeine Merkmale mangelnder Zivilisation wie Tätowierung, kurzen Chiton oder ungriechische Waffen.« Leider bietet Raeck keine befriedigende Erklärung für diese Diskrepanz an.

²⁴⁰ Dazu gehören nicht nur die wilden Thrakerinnen, sondern beispielsweise auch die fremdartigen Amazonen, deren barbarische Herkunft durch die Art der Waffen und die Tracht zum Ausdruck gebracht wird.

maßlosen Virilität hier tatsächlich mitspielt, wird nicht zuletzt durch die Körpersprache des Tereus ersichtlich, der exaltiert den Kopf nach hinten streckt und sich angespannt auf seiner Kline windet. Hier kommt schließlich kein sittsames Gelage zur Ansicht, sondern übertriebene Potenzprotzerei.

Die Deutung des Symposiasten auf der Kylix (**P.2.1**) als Tereus kann durch bildliche Parallelen mit der folgenden Darstellung abgesichert werden, die sich auf einem Kolonettenkrater aus Agrigent (**P.2.2**; Taf. XIV, 3–4; um 470 v. Chr.) befindet und ebenfalls das grausige Mahl des Tereus zum Inhalt hat. Über die Zuordnung der Szene zu unserem Mythos besteht aufgrund der zahlreichen ikonographischen Anspielungen kaum ein Zweifel²⁴¹. Damit dienen beide Darstellungen als wichtige Hinweise darauf, dass das Motiv des Kannibalismus im Prokñemythos nicht erst eine Erfindung des Sophokles ist.

Dem aufgebrachten Barbarenfürsten wird nun zum besseren Verständnis auch das Schwesternpaar gegenübergestellt. Die Szene spielt sich in einem durch Säule, Architrav und Kline angezeigten Speisesaal ab. Auf der rechten Seite sieht man den bärigen Tereus im ärmellosen Chiton, der sich von einem reich verzierten Lager erhebt und nach seinem Schwert greift, das er auf der Säule abgelegt hat. Wieder einmal weist nichts auf seine fremdländische Herkunft hin. Unter seiner Liege steht ein niedriger Tisch, von dem Fleischstücke herabhängen²⁴². Darunter lässt sich eine Kiste²⁴³ ausmachen, aus der ein Tuch und ein zartes Kinderbein hervorlugen – ein deutlicher Hinweis darauf, dass hier ein kannibalisches Mahl abgehalten wurde. Die Schwestern Prokne und Philomela nehmen die linke Hälfte der Darstellung ein und fliehen großen Schrittes aus dem Bildfeld. Die rechte Figur ist in einen schlichten Chiton gekleidet, ihr hochgestecktes Haar wird durch ein Kopftuch verdeckt. Mit abwehrender Geste wendet sie sich ihrem Verfolger Tereus zu. Ihr voran eilt die in einen edel gemusterten Chiton gehüllte Schwester; auch sie wendet ihr mit einem Band geschmücktes Haupt dem Fürsten zu und zieht dabei ihr Gewand vor das Gesicht. Dank der deutlichen Differenzierung lassen sich die beiden Damen benennen: Das Alltagsgewand und das

²⁴¹ Über die Deutung der Darstellung auf die Verfolgung der Schwestern Philomela und Prokne durch Tereus ist sich die Forschung größtenteils einig. Siehe u. a. Schefold 1988, 74; Halm-Tisserant 1993, 239; Touloupa 1994, 527 Nr. 6; Chazalon 2003, 127 f. Nur March geht wieder einmal eigene Wege und will hier Thyestes erkennen, der soeben erkennen musste, dass er seine eigenen Söhne verspeist hat. Wer bei dieser Interpretation die beiden Damen sein sollen, die vor dem aufgebrachten Symposiasten flüchten, lässt March allerdings unbeantwortet. Siehe March 2000, 133 f.

²⁴² Wieder folgt die Szene somit der Symposionsikonographie. Besonders auffallend sind die Anleihen an das Motiv des lagernden Achill, der von Priamos aufgefordert wird, die Leiche des Hektor herauszugeben. Achill speist alleine, große, dicke Fleischstücke hängen vom Beistelltischchen herab, unter der Kline liegt der Leichnam des getöteten Hektor. Zur Symbolik dieses Bildmotivs siehe Giuliani 2003b. Vgl. attisch rotfigurige Kylix; Oltos; München, Glyptothek, Inv. Nr. 2618; um 510 v. Chr.; Giuliani 2003b, 146 Abb. 7. 8.

²⁴³ Die roten, wellenförmigen Linien könnten herabströmendes Blut andeuten. Vgl. Chazalon 2003, 128.

züchtige Kopftuch sprechen für die verheiratete Prokne. In der prächtig gewandeten, jungen Frau, die in anmutiger Weise die *anakalypsis*²⁴⁴, den klassischen Brautgestus also, vollzieht, lässt sich im Umkehrschluss die unverheiratete und damit begehrenswerte Philomela erkennen. Der Mythos wird hier wirklich sehr vielschichtig visualisiert: Die zwei Schwestern haben sich Zugang zu einem ansonsten den Männern vorbehaltenen Bankettraum verschafft und damit die strikte Geschlechtertrennung empfindlich gestört. Zudem werden die schauderhaften Überreste des geschlachteten Knaben hier in einer gewöhnlich der weiblichen Lebenswelt zugehörigen Kiste präsentiert²⁴⁵. Die deutlichen, ikonographischen Bezüge zu Frauenverfolgungsszenen²⁴⁶ jedoch verweisen eine Jede wieder an den ihr angestammten Platz: Sie werden zu Getriebenen, sodass die natürliche Ordnung aufrecht erhalten bleibt. Gleichzeitig verweist die Szene wieder subtil auf den Ausgangspunkt der Geschichte, die Triebhaftigkeit des Schürzenjägers Tereus.

Die andere Seite des Kraters wird von vier jungen Männern eingenommen, die sich zu Zweiergruppen formiert haben und sich angeregt unterhalten. Ihre Gewandung, das Himation und der Bürgerstab, weist sie als athenische Bürger aus, sodass sie als Sinnbild für die Errungenschaften der Polis angesehen werden können und so wieder einmal das Gegenbild zu der unbeherrschten Szene auf der anderen Seite vorstellen. Darin jedoch gleich die Gegenüberstellung von Gut und Böse erkennen zu wollen, ist viel zu weit gegriffen und entspricht nicht der griechischen Moralvorstellung. In erster Linie handelt es sich um einen rein ästhetischen Kontrast von Ruhe und Dynamik. Darüber hinaus lässt sich aber auch eine inhaltliche Gegenüberstellung erkennen: Die zivilisierte Gesellschaft unter Männern, sprich Gleichgestellten, auf der einen Seite und der von Geschlechterkampf und Überlegenheitsanspruch geprägte Umgang mit Frauen auf der anderen Seite des Gefäßes.

4.2.3 Der Widerspenstigen Zähmung: Verfolgung und Metamorphose

Die folgenden drei Bildwerke setzen die Treibjagd auf die zwei Schwestern durch den thrakischen Fürsten und die damit einhergehende Verwandlung zu Vögeln ins Bild. Die Amphora in Neapel (**P.3.1**; Taf. XV, 1–2; um 490–480 v. Chr.), die noch im schwarzfigurigen Stil ausgestaltet ist, bringt auf der Hauptseite den bärtigen Tereus zur Ansicht, der bis auf ein um die Schultern gelegtes Tuch unbekleidet ist und fliegenden Schrittes einer Flüchtenden nachstellt. In der linken, dynamisch nach vorne schießenden Hand hält er die Scheide seines

²⁴⁴ Als *anakalypsis* wird das Lüften des Schleiers bezeichnet.

²⁴⁵ Vgl. Lissarrague 1995, 91–101, insbesondere 93: »Boxes and chests are extremely common in iconography, and not everything can be catalogued here. Variants are numerous, whether from the typological or contextual standpoint, but essentially the objects are tied to a woman's space [...].«

²⁴⁶ Die ikonographische Verbindung zu Liebesverfolgungen wird in Kap. 3.2.3 genauer behandelt.

Schwertes, die Waffe hingegen prangt unheilvoll in der nach hinten geführten Rechten. Auf dem weit nach vorne gereckten Haupt trägt er den Petasos²⁴⁷, den Hut der Wanderer und Jäger. Die Verfolgte ist in Chiton und Himation gehüllt und springt in großen Sätzen von dannen. Hektisch wendet sie sich nach hinten und verschafft ihrer Not mit ausladender Geste Ausdruck. Auf den durch ein schmales Band gezierten, vollen Locken sitzt ein kleiner Vogel, der seelenruhig auf den Hinterherhechelnden blickt. Drei gut leserliche, onomatopoetische Inschriften²⁴⁸ runden die Szene rhythmisch ab.

Die andere Seite wird von zwei flüchtenden Frauenzimmern eingenommen, die sich durch eine sehr ähnliche Frisur und Gewandung auszeichnen und damit kaum voneinander zu unterscheiden sind. So kann auch nicht mit Sicherheit eruiert werden, welche der Damen bereits auf Seite A abgebildet wurde²⁴⁹. Beiden hat sich wieder ein von der hastigen Flucht wenig beeindrucktes Federvieh auf das Haupt gesetzt, welches die nahende Verwandlung symbolisiert. Dass es sich hier um Schwalbe und Nachtigall handelt, wie es der Mythos vorgibt, lässt sich der Darstellung nicht entlocken – doch immerhin zeigt uns die Amphora, dass die Verwandlung der Schwestern mit der Verfolgung durch Tereus einhergeht – und dass dieses Motiv nicht erst mit Sophokles in den Mythos Einzug hält.

Auf Seite A folgt die Darstellung dem für die Liebesverfolgung üblichen Schema bis ins Detail: Der Petasos des Tereus begegnet uns auch häufig bei den lusternen Weiberhelden, die einer jungfräulichen Angebeteten nachsteigen. Auch auf einer Pelike um 460 v. Chr. (B.9; Taf. XV, 4) verfolgt ein Jüngling in Ephebentracht ein scheues Mädchen, das fliegenden Schrittes vor ihm davonläuft und sich dabei ängstlich umblickt. Wie Tereus hält er ein Schwert in der Hand. Mit der Übernahme der Jägerikonographie schwingt für gewöhnlich die Auffassung mit, bei einer Parthenos handle es sich um ein widerspenstiges Tier, das es zu zähmen gelte, um es in das soziale Gefüge einzugliedern. Auf unseren Mythos übertragen, lässt sich daraus wiederum folgende Schlussfolgerung ziehen: Hier ist es nicht der Aspekt der Jungfräulichkeit, der den animalischen Charakter der beiden Frauen bedingt. Vielmehr ist es der grausame Racheakt, durch den das Schwesternpaar seine den gesellschaftlichen Normen entgegenstehende Seite offenbart. Durch die Verwandlung in Vögel²⁵⁰ durchbrechen die

²⁴⁷ Leider ist die Malerei an dieser Stelle beschädigt. Vgl. aber Chazalon 2003, 131: »Terée [...] est coiffé d'un pétase [...].«

²⁴⁸ Es wird sich um das visualisierte Gezwitscher des Vögelchens handeln. Vgl. Chazalon 2003, 131.

²⁴⁹ Die rechte Dame hat die gleichen, langen Locken und wendet sich wie auf Seite A zurück. Allerdings wird sie durch einen deutlich zu unterscheidenden Vogel bekrönt. Die linke Frau trägt hingegen eine andere Frisur: Sie hat ihr Haar zu einer losen Schlaufe gebunden und in das Stirnband gesteckt.

²⁵⁰ Eine solche Metamorphose durch auf den Kopf gesetzte Miniaturbestien ins Bild zu setzen, ist keine neue Bildschöpfung: Die Göttin Thetis verwandelt sich in wilde Kreaturen und Meeresungeheuer, um ihrem Verfolger Peleus zu entkommen. Auch hier künden kleine Monster an ihrem unversehrten Körper von der kommenden

beiden jedoch das übliche Schicksal der Verfolgten²⁵¹. Sie entgehen auf diese Weise nicht nur der Strafe durch den mordlustigen Tereus, sie entziehen sich auch vollständig dem sozialen Korrektiv. Aus der menschlichen Gemeinschaft herausgelöst sind sie nun »vogelfrei« – und werden zu Metaphern für ihre eigene tragische Geschichte.

Auf einem Kolonettenkrater aus Agrigent (**P.3.2**; Taf. XV, 3; um 470 v. Chr.) wurde der gleiche turbulente Moment gewählt, um den grausigen Mythos zu dokumentieren, bereichert die Szene aber um eine vierte Figur. Am linken Bildrand, direkt hinter Tereus, zieht sich ein lang gewandeter, bäriger Mann vom Ort des Geschehens zurück. In ihm darf man aller Wahrscheinlichkeit nach Pandion, den Vater der mörderischen Schwestern erkennen²⁵². Daneben ist Tereus auszumachen, der in seiner eigenartigen Körperhaltung dem Aristogiton der Tyrannenmördergruppe folgt²⁵³: Bärtig und bis auf ein vom linken Arm herabhängendes Himation nackt, stürmt er in weitem Ausfallschritt nach rechts und holt mit dem Schwert in der Rechten zum Schlag aus. Den flüchtenden Schwestern ist er bereits dicht auf den Fersen, sodass sein linker Arm teilweise durch den aufgebracht gen Himmel erhobenen Arm der Frau direkt vor ihm verdeckt wird. Diese trägt Chiton und Himation, sowie einen *sakkos* (Kopftuch) und einen kronenartigen Haarschmuck auf dem Hinterkopf²⁵⁴. Wieder sitzt ein kleiner Vogel auf ihrem Haupt, die Schwingen zum Abflug ausgebreitet. Dicht vor ihr hastet die Schwester davon: Auch sie ist in Chiton und Himation gewandet, trägt ihr Haar aber offen, sodass es in langen schwarzen Locken auf den Schultern zu liegen kommt. Ein kunstvolles Diadem rahmt die Kalotte, auf der sich abermals ein Vögelchen niedergelassen hat. Sie blickt ebenfalls auf den Verfolger, während sie mit der rechten Hand ihr Himation an der Hüfte zusammenrafft und es in bekannter Manier vor das jugendliche Antlitz zieht.

Transformation. Für den Kampf zwischen Peleus und Thetis ist dieses Motiv seit der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. belegt. Löwen, Schlangen und Meerwesen winden sich um den unversehrten Körper der Göttin oder greifen den Liebeswerber Peleus an. Siehe Krieger 1973.

²⁵¹ Die Flüchtenden der Frauenverfolgungs- und Frauenraubszenen werden stets eingefangen. Sie sind Symbol für den (oft widerwilligen) Eintritt in die Ehe und damit in die griechische Gesellschaft im Allgemeinen.

²⁵² Das Gewand der Figur ist leider modern übermalt, sodass sich keine gesicherte Identifizierung mehr vornehmen lässt. Chazalon 2003, 133 glaubt einen Mann zu erkennen: »Malgré son vêtement très restauré qui brouille sa silhouette, il semble s'agir d'un homme. Cet énigmatique personnage pourrait être Pandion, le père de Procnè, roi d'Athènes.« Anders Oakley 1997, 47: »[...] a column-crater in Agrigento of 470 B.C. on which a bearded man with a sword is shown pursuing two women who run right. Another woman behind him flees left.«

²⁵³ Die berühmte Staturngruppe der Tyrannenmörder ist nur mehr in kaiserzeitlichen Kopien erhalten. Das Original wurde in den Jahren 477/467 v. Chr. von den Bildhauern Kritios und Nesiotes geschaffen. Das Motiv war augenscheinlich sehr beliebt, wurde vielfach rezipiert und in anderen Bildträgern, etwa auf attischer Keramik, auf Münzprägungen oder in der Kleinplastik wiederholt.

²⁵⁴ Es handelt sich um einen durchaus herrschaftlich anmutenden, jedoch nicht näher spezifizierbaren Schmuck. Vgl. Chazalon 2003, 133 fragt sich: »Peut-être s'agit-il d'une forme inconnue de stéphané.«

Dank der eindeutigen Unterschiede in Tracht und Gebaren lassen sich die Damen nun wieder benennen. Prokne, die Gattin und Mutter, wird mit verhülltem Haar und königlichem Schmuck gezeigt. Philomela, die jüngere Schwester, präsentiert sich abermals in der *anakalypsis*-Geste und stellt mit den kräftigen Locken und dem zarten Diadem ihre sinnliche Anziehungskraft unter Beweis. Mit dieser deutlichen Charakterisierung als Ehefrau und Braut werden sie in direkten Bezug zu dem Verfolger Tereus gesetzt, werden allein durch seine Person definiert: Prokne als Gattin des Tereus und Mutter des königlichen Stammhalters, Philomela als liebreizendes Objekt seiner Begierde. Die Hetzjagd erhält auf diese Weise eine eindeutig erotische Konnotation, wie sie für alle Liebesverfolgungen gilt. Der Unterschied besteht nun darin, dass Tereus nicht eine Liebschaft im Sinn hat, sondern die Tötung der Schwestern.

Ein solches Oszillieren zwischen Sex und tödlicher Gewalt²⁵⁵ begegnet uns unter anderem bei dem Wiedersehen zwischen Menelaos und Helena, dem gehörnten Ehemann und der abtrünnigen Gattin²⁵⁶: Nach der Rückkehr aus Troia ist der Heerführer fest entschlossen, seine Gattin für den Treuebruch mit dem Tod zu bestrafen, streckt angesichts ihrer unwiderstehlichen Schönheit²⁵⁷ jedoch sofort die Waffen. Die attische Vasenmalerei setzt auch diesen Moment durch das klassische Schema der Liebesverfolgung ins Bild und ergänzt es durch das prominente Schwert des vollgerüsteten Menelaos, das er entweder gerade aus der Scheide zieht, es bereits zu Boden fallen lässt oder zum Schlag bereit in der Hand hält (B.10; Taf. XV, 5)²⁵⁸. Immer ist es das Bild eines triebgesteuerten Mannes, der zwischen Mord- und Fleischeslust schwankt. Ähnliches lässt sich vom Barbaren Tereus sagen, der den schrecklichen Kindsmord durch sein hemmungsloses Verhalten überhaupt erst möglich macht. Im Bewusstsein seines kannibalischen Schmauses reagiert er impulsiv und gereizt und stellt sich damit auf die gleiche Stufe, wie die emotionalen, rachsüchtigen Frauenzimmer, die es zu strafen gilt.

Sollte es sich bei der Figur am linken Bildrand tatsächlich um den Vater Pandion handeln, so ist auch seine Rolle höchst aufschlussreich: Bei üblichen Frauenraubdarstellungen wird der

²⁵⁵ Auch die üblichen Liebesverfolgungen sind nicht frei von Gewalt – immerhin wird eine sich sträubende Jungfrau schonungslos verfolgt, um sie in Besitz zu nehmen. Es handelt sich jedoch *nur* um den üblichen Geschlechterkampf, nicht um Gewaltanwendung zum Zwecke der Tötung.

²⁵⁶ Zur Darstellung dieser Begegnung in der attischen Vasenmalerei: Ritter 2005.

²⁵⁷ In ihrer Ikonographie bewegt sich Helena ihrer ambivalenten Rolle entsprechend zwischen der verheirateten Prokne und der begehrswerten Philomela. Mal flüchtet sie als verhüllte Königin vor dem Angriff ihres Gatten; mal mimt sie das schreckhaft den Schleier lüftende Fräulein. Auf diese Weise wird unmissverständlich klar, worin der rätselhafte Reiz Helenas liegt: Obwohl sie verheiratet ist, übt sie noch immer die gleiche Anziehungskraft auf die Männer aus, wie ein junges, unverbrauchtes Mädchen.

²⁵⁸ Sofort mit dem Aufkommen der Liebesverfolgung im ausgehenden 6. Jahrhundert v. Chr. wird auch das Wiedersehen zwischen Menelaos und Helena in diesem Schema dargestellt. Siehe Ritter 2005, insbesondere die graphische Übersicht für die Laufzeiten der jeweiligen Darstellungsschemata, 285.

Erzeuger häufig ins Bild gesetzt, steht dort aber meist ruhig und entspannt am Rande des Geschehens²⁵⁹. Hier flüchtet er ängstlich aus dem Bildfeld und unterstreicht damit zum Einen den gefährlichen Charakter seines bewaffneten Schwiegersohnes; zum anderen entfernt er sich aber auch von seinen Töchtern und distanziert sich auf diese Weise explizit von ihrem Handeln. Auf der gegenüberliegenden Seite sind drei junge Herren im Gespräch abgebildet. Wie bei dem Krater aus Rom fungieren sie als Sinnbild der idealen Gesellschaft, und als Antonym zur Unbeherrschtheit, die uns durch die mordenden Schwestern und den barbarischen Tereus vorgeführt wird.

Eine letzte Darstellung der mehrdeutigen Verfolgung durch Tereus begegnet uns auf den spärlichen Fragmenten einer in Reggio Calabria befindlichen Hydria (**P.3.3**; 470–460 v. Chr.). Es haben sich nur der Kopf des Tereus samt der Inschrift TEP[EYΣ] sowie ein Vogel auf der Kalotte einer weiteren Person erhalten. Dennoch lässt sich hier eine wesentliche Neuerung gegenüber den zuvor besprochenen Vasen ausmachen: Durch den ruhig auf dem Haupt des Tereus hockenden Vogel wird erstmals auch auf seine Verwandlung angespielt.

4.3 Ergebnis und Bewertung

4.3.1 Bild und Kontext

Im Folgenden soll zunächst nach den bevorzugten Bildträgern gefragt werden, um auf diese Weise etwas über die Zielgruppe der Prokne-Bilder in Erfahrung zu bringen. Vor diesem Hintergrund werden wir noch einmal die wichtigsten ikonographischen Merkmale der mörderischen Prokne und ihrer Entourage Revue passieren lassen, um schließlich zu einer Aussage zu gelangen.

Die rotfigurigen Darstellungen aus den drei Hauptgruppen²⁶⁰ stammen fast ausnahmslos von attischem Tafelgeschirr aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.; dem gleichen kontextuellen und zeitlichen Rahmen also, der sich bereits bei Klytaimnestra als äußerst darstellungsfreudig erwies. Die drei Bildwerke, die unbestritten den Moment vor der Ermordung des kleinen Itys darstellen (**P.1.1–3**), waren allesamt im Innern von Trinkschalen zu finden; das vierte, nicht gesicherte Bild **P.1.4** fand sich an der Außenseite eines solchen Gefäßes. Für das grausige Mahl des Tereus wurde einmal der Tondo einer Kylix **P.2.1**, das zweite Mal ein Kolonettenkrater **P.2.2** als Bildträger gewählt. Die insgesamt drei

²⁵⁹ Zum einen tut der Vater damit sein Einverständnis zu der brachialen Brautbeschaffung kund; zum anderen symbolisiert er die mit dem Raub einhergehende Entfremdung vom väterlichen Oikos. Siehe Sourvinou-Inwood 1991, 74.

²⁶⁰ Also Mord, Mahl und Metamorphose.

Verfolgungen der rächenden Schwestern durch den mit Sohnesfleisch gesättigten Thraker fanden sich auf einer Amphora **P.3.1**, einem Kolonettenkrater **P.3.2** und einer Hydria (**P.3.3**). Wieder einmal lässt sich somit feststellen, dass die besonders blutrünstigen Szenen vor allem der männlichen Klientel vorbehalten waren. Allein die Verfolgung, die Prokne und Philomela zweifellos in die passive, weibliche Rolle drängt, war auch auf einem typisch weiblichen Gefäß, der Hydria, zu finden. Zielgruppe der schaurigen Bilder sind also Symposiasten, Männer der Oberschicht.

4.3.2 Ikonographische Entwicklung

Die besonders grausamen Darstellungen des Mordes werden alle in die ersten zwei Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts v. Chr. datiert, sind also noch der archaischen Zeit zuzurechnen. Hier bedienen sich die Vasenmaler vor allem Bildchiffren, die für den Bereich des Dionysos entwickelt worden sind: Die überspannten Körper der Frauen, das geöffnete Haar Philomelas, und nicht zuletzt die Imitation des *diasparagmos* bei der Pariser Kylix **P.1.3** evozieren Gedanken an den Gott der Ekstase und seine wilde Gefolgschaft, die Mänaden. Auf der Münchener Kylix **P.1.2** wird diese Assoziation sogar noch durch den Thiasos im umlaufenden Bildfries aufgenommen und verstärkt. Die Außenseiten der Pariser Kylix **P.1.3** hingegen werden durch homoerotische Liebeswerbungen geziert und stellen so einen Antagonismus zu dem schaurigen Innenleben her.

Für das kannibalische Mahl des Tereus lehnen sich die Vasenmaler an übliche Gelageszenen an; in beiden Fällen (**P.2.1–2**) liegt der Fokus auf Tereus. Durch seine typisch griechische Ikonographie wird er dem Betrachter als Identifikationsmodell angeboten, wenngleich seine Rolle äußerst problematisch ist. Auf dem Krater aus Rom **P.2.2** wird die Anlehnung an Symposiobilder durch die Anwesenheit der Damen bereits mit Motiven der Liebesverfolgung kombiniert, die uns schließlich bei der Frauenjagd und anschließenden Metamorphose als zentrales Bildschema begegnen.

Die Darstellungen des letzten Themenkreises sind bis ca. 460 v. Chr. fassbar und orientieren sich an dem in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. so beliebten Sujet der Liebesverfolgung. Bei der Neapler Amphora **P.3.1** wird die Analogie sogar bis zur Kopfbedeckung des Tereus, den Petasos, durchgespielt. Das Schwert als Waffe erinnert jedoch nicht an die üblichen Schwerenöter, sondern ruft den zornigen Menelaos ins Gedächtnis, dessen Rolle ungleich ambivalenter ist, als die der jugendlich lüsternen Jungfrauenhässcher. So sind diese Bilder m. E. auch nicht als bloße Chiffre für den alltäglichen Geschlechterkampf zu lesen, sondern tendieren leicht zum Prekären. Die Darstellungen

junger, athenischer Bürger im Dialog, die dem Mahl bzw. der Verfolgung zweimal (**P.2.2; P.3.2**) gegenübergestellt sind, liefern somit wieder das Gegenstück zum sexualisierten, gewalttätigen Benehmen gegenüber den Frauen. In den übrigen Fällen nimmt unser Mythos entweder beide Seiten des Gefäßes in Anspruch (**P.3.1**), die anderen Seiten sind undekoriert (**P.1.1.; P.2.1**) oder lassen sich aufgrund des fragmentarischen Zustandes nicht mehr erörtern (**P.1.4; P.3.3**).

Die zeitliche Gewichtung der Bildthemen ist äußerst bemerkenswert: Während die brutalen Darstellungen des Kindsmordes (**P.1.2–4**) noch im beginnenden 5. Jahrhundert v. Chr. anzusiedeln sind und ab 480 v. Chr. aus dem Bildrepertoire verschwinden, setzen die deutlich entschärften Bilder der Verfolgung und Metamorphose (**P.3.1–3**) erst etwas später ein und werden bis etwa 460 v. Chr. beibehalten. Diese Tendenz zur Entwaffnung des Weiblichen ist jedoch keine Besonderheit des Proknemythos, ganz im Gegenteil: Auch bei anderen mythischen (vor allem weiblichen) Figuren ist zu beobachten, dass ihre ikonographische Schlagkraft ab den 480er Jahren deutlich abgeschwächt wird.

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch am Beispiel der Zauberin Kirke feststellen, deren Begegnung mit dem Helden Odysseus im 10. Buch der Odyssee geschildert wird²⁶¹. Dort verschlägt es den Helden und seine Gefährten durch einen Sturm auf eine ferne Insel, die von der ebenso schönen wie mächtigen Kirke beherrscht wird. Nachdem die Hexe den ersten Erkundungstrupp in Schweine verzaubert hat, macht sich Odysseus alleine auf, um der listigen Magierin das Handwerk zu legen. Mit einem Gegengift ausgestattet entgeht er ihren Verwandlungsversuchen und zwingt sie nun, seinen Gefährten wieder ihre menschliche Gestalt zurückzugeben. Das Ende könnte harmonischer nicht sein: Ein ganzes Jahr bleiben Odysseus und seine Männer auf der Insel und huldigen dem süßen Leben²⁶².

Die frühesten Darstellungen der Episode stammen aus dem mittleren 6. Jahrhundert v. Chr.²⁶³. Auf einer attisch schwarzfigurigen Kylix um 550–540 v. Chr. (**B.11**; Taf. XVII, 1) ist die Zauberin noch mit einer Reihe von Attributen ausgestattet, die ihre Stärke und Macht visualisieren sollen. Das wichtigste Merkmal ist in diesem Zusammenhang ihre Nacktheit: Völlig unbekleidet röhrt sie an ihrem Zaubertrank und bringt so zweifellos ihre

²⁶¹ Hom. Od. 135–574.

²⁶² Hom. Od. 467–468: »Und wir saßen ein ganzes Jahr von Tage zu Tage,/An der Fülle des Fleisches und Süße des Weines uns labend.«

²⁶³ Zu bildlichen Manifestationen der Episode siehe Steinhart 2008, 227–233; Giuliani 2003a, 186–202; Canciani 1992, 48–59. Zum Einsetzen der Darstellungen vgl. Giuliani 2003a, 187: »Die frühesten gesicherten Darstellungen der Episode finden sich auf zwei attischen Schalen in Boston: Die erste ist gegen 550 zu datieren, die zweite [...] mag etwa ein Jahrzehnt jünger sein.«

»unwiderstehliche erotische Ausstrahlung²⁶⁴« und ihren selbstbewussten Umgang damit zum Ausdruck. Ihre Opfer, die Gefährten des Odysseus, haben sich bereits in Mischgestalten verwandelt und gruppieren sich nun unterwürfig um die stolze Gebieterin. Hinter Kirkes Rücken schleicht sich unbemerkt der mit einem Schwert bewaffnete Odysseus heran. Die unmittelbare Konfrontation bleibt jedoch aus und das Hauptaugenmerk liegt auf der Autorität und Anziehungskraft der schönen, nackten Zauberin.

Zu Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. hat sich das Interesse auf das Verhalten der zwei Protagonisten zueinander verlagert, wie sich am Beispiel einer attischen Lekythos in Athen (**B.12**; Taf. XVII, 2; um 490–480 v. Chr.) zeigen lässt. Kirke präsentiert sich mit würdevoll erhobenem Haupt und im züchtigen, langen Chiton und hat sich soeben von einem Diphros (Schemel) erhoben, um ihrem Gast Odysseus den Zaubertrank in einem Skyphos anzurühren²⁶⁵. In Kriegerrüstung gekleidet und mit zwei Speeren in der Rechten sitzt der auf einem Felsen und weicht entsetzt vor der giftigen Erfrischung zurück. Hinter Kirke stiehlt sich ein eberköpfiger Mann davon: Zum einen fungiert er hier als der letzte Zeuge von Kirkes Macht; zum anderen visualisiert er die Gefahr für Odysseus, dem Zauber ebenfalls zu erliegen, und erhöht damit den Mut und die Courage unseres Helden²⁶⁶.

Eine dritte und letzte Darstellung der Begegnung findet sich auf einer Lekythos in Erlangen (**B.13**; Taf. XVII, 3), die bereits um 470–460 v. Chr. zu datieren ist. Die einst mächtige Zauberin ergreift hier mit gesenktem Haupt die Flucht vor Odysseus, der ihr in kurzer Chlamys, Stiefeln und Petasos und mit gezücktem Schwert nachrennt – auch Kirke wird also in das allzu bekannte Schema der Liebesverfolgung gedrängt und büßt damit ihre einstige Macht und Würde ein. Ihre zauberhaften Herrschaftsinsignien, Skyphos und Zauberstöckchen, hat sie bereits zu Boden fallen lassen; die Gerte in ihrer Linken, mit der sie zuvor die verwandelten Gefährten zähmte und züchtigte²⁶⁷, verspricht angesichts Odysseus' gefährlicher Waffe ebenfalls keine Rettung mehr.

Wie Prokne ist also auch Kirke jenen Wandlungen unterworfen, die weibliche Macht- und Gewaltausübung nach und nach verdrängen. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass

²⁶⁴ Giuliani 2003a, 190.

²⁶⁵ Dass es sich hier nicht um Wein handelt, wird durch den kleinen Stab ersichtlich, den Kirke in der Hand hält und der eindeutig in die Sphäre des Magischen gehört. Vgl. Giuliani 2003a, 191 f.: »Das Detail genügt, um – gerade bei weinkundigen Betrachtern – die Vorstellung verderblicher Giftmischerei heraufzubeschwören«.

²⁶⁶ Siehe Giuliani 2003a, 190: »Hinter Kirkes Rücken schreitet ein Mann mit Eberkopf aus dem Bild [...]. Dadurch wird die Gefahr augenfällig, in der dieser [Odysseus] schwebt; gleichzeitig wird deutlich, daß der Ebermann dem Helden nicht helfen kann, und daß dieser nun ganz auf sich selbst gestellt ist«.

²⁶⁷ Hom. Od. 237–238: »Als sie dieses empfangen und ausgeleert, da rührte/Kirke sie mit der Rute und sperrte sie dann in die Köfen«.

sowohl die Bildschemata, als auch die mit unseren Szenen kombinierten Themen stets stereotype Geschlechterrollen wiedergeben: Die Schwestern Prokne und Philomela werden entweder als Mänaden charakterisiert und orientieren sich auf diese Weise ikonographisch an dem Inbild weiblicher Raserei. Oder sie fliehen im weit verbreiteten Muster der Liebesverfolgung und schlüpfen damit in die Rolle der sich sträubenden Jungfer, die erst durch den (nicht gerade zimperlich zu Werke gehenden) Mann gefügig gemacht werden muss. Im Gegensatz zur eher männlich agierenden Klytaimnestra werden sie also als klassisch weiblich charakterisiert; ihr gefährliches, aus dem Rahmen fallendes Handeln ist somit ebenfalls geschlechtsspezifisch.

4.3.3 Prokne, die Ungebändigte

Prokne und Philomela – typische Frauen mit typisch weiblichem Gefahrenpotential? Neben der oben herausgestellten, ikonographischen Evidenz weist schon der Mythos selbst in diese Richtung²⁶⁸: Er nimmt seinen Anfang mit der Verheiratung Proknes an den Fremden Tereus und der damit einhergehenden Trennung vom elterlichen Oikos. Die Hochzeit als entscheidende Wende im Leben einer jeden Frau wird durch die weite Entfernung der neuen Heimat Thrakien vom gewohnten Umfeld Athen verstärkt.

Die Überführung der Parthenos in den Haushalt des Ehemannes markiert einen großen Einschnitt, der für ein junges Mädchen teilweise mit erheblichen Schmerzen und Verlustängsten verbunden ist. Dass dieser jähe Bruch zwischen behüteter Kindheit und plötzlicher Verantwortung für die junge Frau sehr problematisch ist, wird in der gelegentlichen Gleichsetzung junger Mädchen mit Tieren deutlich: Durch gewisse Initiationsriten müssen sie erst von ihrer »wilden«, kindlichen Natur gereinigt werden, bevor sie heiratsfähige Frauen sind²⁶⁹.

Eine ähnliche Auffassung spiegelt sich bereits in der Liebesverfolgung wieder²⁷⁰: Hier werden die zukünftigen Bräute buchstäblich als Jagdwild dargestellt. Die dahinter steckende

²⁶⁸ Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die seit Sophokles nachgewiesene Mythenversion. Es kann aus heutiger Sicht der Forschung leider nicht mehr nachvollzogen werden, wieviel Innovation und wieviel Tradition in seiner Tragödie Tereus stecken. An dieser Stelle wird davon ausgegangen, dass die wesentlichen Topoi, inklusive der Kommunikation der Schwestern durch die Webkunst, bereits vor Sophokles bekannt waren. Zur Frage der »Sophokleischen Innovation« siehe Monella 2005.

²⁶⁹ Die hier erwähnten Riten sind wesentlicher Bestandteil des Kultes der Artemis Brauronia. Junge Mädchen im Alter 7–10 Jahren werden in den Dienst der Artemis gestellt, um auf ihre künftige Rolle als Frau vorbereitet zu werden. Im Zuge der Arkteia, einem »rite de passage«, schlüpfen die Mädchen in die Rolle einer mythischen Bärin, die geopfert werden muss, was »als »Verwandlung« von wilden Kindern, die mit Opfertieren gleichgesetzt werden konnten, in kleine »Priesterinnen der Artemis deutbar« ist. Siehe Waldner 2000, hier 72.

²⁷⁰ Ein weiteres Bild, das die Wildheit der Parthenos vor der Hochzeit zum Ausdruck bringen soll, ist jenes von der sich gegen Peleus sträubenden Thetis. Ab der Mitte des 5. Jahrhunderts werden diese Bildschemata mitunter vollständig entmythologisiert und als reine Chiffren für geschlechterspezifisches Sexualverhalten benutzt. Vgl. Schmidt 2005, 257: »Aus diesen, mit bekannten Geschichten verbundenen Bildern wurden in der zweiten

Einstellung besagt, dass die Parthenoi erst durch ihre »Erbeutung«, die Hochzeit und die anschließende »Begattung« also, in die Gemeinschaft eingegliedert werden. Idealiter werden diese Anfangsschwierigkeiten schnell überwunden: Die unbändige und störrische Parthenos wird domestiziert und freundet sich gezwungenermaßen mit ihren neuen Aufgaben als Hausbesorgerin und Mutter an.

Bei Prokne jedoch wird dieser Schritt offenbar niemals ganz vollzogen: Noch nach sieben Jahren bittet sie, krank vor Heimweh, um die Gesellschaft ihrer Schwester. Prokne hat sich nicht in ihre neue Rolle gefügt. Wie wesentlich dieser Aspekt bei der Bewertung der Figur Prokne ist, zeigt eines der wenigen erhaltenen Fragmente der sophokleischen Tragödie *Tereus*, in dem die unglückliche Athenerin ihr tragisches Schicksal und das der Frau im Allgemeinen reflektiert:

»Jetzt, in der Fremde, bin ich nichts mehr. Wirklich, oft
hab' ich hierin die weibliche Natur erkannt,
dass wir ein Nichts sind. Zwar als Kind im Vaterhaus
erleben wir, so glaub' ich schönstes Menschenglück;
denn Unverstand bewahrt die Kinder immer froh.
Doch macht das Mädchenalter uns verständiger,
dann stößt man aus dem Haus uns und verwandelt uns
weit von den heimischen Göttern und den Eltern fort,
diese zu fremden Männern, zu Barbaren die,
die in treulose Häuser, die in schimpfliche.
Und das, ist erst die eine Hochzeitsnacht vorbei,
soll man dann loben, soll so tun, als wär' es schön«²⁷¹.

In der weiteren Abfolge der Ereignisse ist auch Philomela der in Tereus personifizierten, männlichen Übermacht schutzlos ausgeliefert. Und wie ihre ältere Schwester fügt auch sie sich nicht stumm in ihr tragisches Schicksal; und das trotz ihrer schrecklichen Verstümmelung durch den Thrakerfürsten, der sie so zum Schweigen bringen wollte. Prokne und Philomela werden im Mythos also durch ein gehöriges Maß an Unbezähmbarkeit charakterisiert. Die Verwandlung der beiden Schwestern in Vögel ist vor diesem Hintergrund als logische Konsequenz aus ihrem unangepassten Verhalten zu lesen; fast möchte man in der

Jahrhunderthälfte immer öfter allgemeingültige Darstellungen von männlichem Verlangen und weiblicher Scheu«.

²⁷¹ Soph. fr. 5, 1–12.

Metamorphose die Rückführung in einen Urzustand sehen, der die Frauen von ihren gesellschaftlichen Verpflichtungen befreit und zu einem Teil der freien Natur macht.

4.3.4 Weben als geheime Kunst

Die Art und Weise, wie Philomela ihrer Schwester die grausige Botschaft übermittelt, ist einzigartig genug, um ihr ebenfalls ein eigenes Kapitel zu widmen: Die Webarbeit als ein den Männern gänzlich verschlossenes Metier wird hier für verschlüsselte Botschaften genutzt – und richtet sich letztlich gegen die männliche Herrschaft. Das Herstellen von Textilien ist eine der wichtigsten Aufgaben der Frauen, und zwar sowohl in wirtschaftlicher als auch in religiöser Hinsicht²⁷². In Bild und Wort kennzeichnet diese Fertigkeit vor allem die »gute Ehefrau«, symbolisiert Tugendhaftigkeit und *arete*²⁷³.

Ein wichtiger Aspekt der Wollverarbeitung und Webarbeit besteht in ihrem Kommunikationspotential. Antiken Quellen zufolge wird die Herstellung von Textilien gemeinschaftlich betrieben und bietet auf diese Weise einen idealen Rahmen für weibliche Geselligkeit²⁷⁴. In den meisten Fällen wird zwar auch dieser Gesichtspunkt der Webarbeit positiv begutachtet; doch den reinen Frauenzirkeln aus den Damen des Hauses, ihren Hausangestellten und Nachbarinnen haftet auch stets etwas Verdächtiges, Geheimnistuerisches an²⁷⁵. Darüber hinaus können auch die Endprodukte selbst einen großen kommunikativen Wert haben. Wie dem geschriebenen Wort, wurden auch den häufig bebilderten Stoffen Gedächtnisqualitäten zugesprochen, die wesentliche Funktionen innerhalb des Oikos und der Polis einnehmen können²⁷⁶.

Im Mythos von Prokne und Philomela wird genau dieses kommunikative Potential von den Frauen eingesetzt, um sich aus der männlichen Gewalt zu befreien: Philomela nutzt ihre Kunstfertigkeit, um ihrer Schwester eine Botschaft zu übermitteln. Da es sich um eine den

²⁷² In wirtschaftlicher Hinsicht, da Textilien die einzigen von Frauen hergestellten Erzeugnisse sind, die auch dauerhaften, materiellen Wert haben. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass im Falle einer Scheidung die Hälfte der gewebten Textilien der Frau überlassen wird. Vgl. Hartmann 2000, 18 f. Anm. 45. Der religiöse Stellenwert gewebter Stoffe lässt sich am besten anhand der Athenischen Peplophorien nachvollziehen: Die Übergabe des von jungen Frauen gewebten Peplos an die Stadtgöttin Athena symbolisiert die jährliche Erneuerung des ›Vertrages‹ zwischen der Göttin und ihrer Stadt. Außerdem steht im Mythos die Webarbeit auf einer Stufe mit dem Ackerbau; die beiden Kulturtechniken begründen zusammen den Beginn des Lebens in einer Gemeinschaft. Zum Stellenwert der Frauen beim Atheneukult: Reuthner 2006.

²⁷³ Vgl. Lissarrague 2006: »Viele Vasenbilder zeigen Frauen bei der Arbeit des Spinnens und Webens; [...] Es ist hier vor allem die weibliche Tugend, die herausgestellt wird, ihre weibliche Qualität als *ergáta*, Werkende, für die Penelope das große Vorbild ist.«

²⁷⁴ Ausführlich zum Thema ›Arbeit und Kommunikation‹ mit Fokus auf der Weberei und Wollverarbeitung: Wagner-Hasel 2000b, insbesondere 318–322.

²⁷⁵ Eine (vielleicht berechtigte) Angst der Männer besteht vor zu viel Gerede. Vgl. Wagner-Hasel 2000a, 206–211, hier 208: »Es handelt sich bei dem von ihm [Aristoteles] bemühten Bild vom Gerede der Frauen über ihre Männer um einen weit verbreiteten Topos, der vor allem häufig in der Tragödie zu finden ist.«

²⁷⁶ Wagner-Hasel 2000b, 326.

Frauen vorbehaltene Fertigkeit handelt, bleibt der Inhalt der verschlüsselten Nachricht den männlichen Dienern und Wächtern verborgen und gelangt ungehindert in die Hände der tatkräftigen Schwester – mit blutiger Konsequenz: Die weibliche Verschwörung gipfelt in Mord und Kannibalismus. Hier findet die mit gemischten Gefühlen zur Kenntnis genommene Frauengemeinschaft, die sich weitestgehend der männlichen Kontrolle entzieht, ihre teuflische Entsprechung; sie repräsentiert das unterbewusst gefürchtete Komplott der Frauen gegen das Patriarchat.

4.3.5 Kindsmord – das ewig Monströse

In diesem Kapitel soll der eigentliche Kern des Mythos behandelt werden: Die Kindstötung und deren Bewertung durch den antiken Rezipienten. Die neuere Forschung hat sich darauf geeinigt, dass Prokne nicht als das »mordende Monster« gesehen wird, das wir angesichts ihrer grauenhaften Tat vielleicht erwarten würden; sie geht stattdessen von einer geradezu positiven Bewertung dieser Gestalt aus²⁷⁷. Diese These stützt sich auf noch im 5. Jahrhundert v. Chr. propagierte Moralvorstellungen, die als zentrale Begriffe »Racheplicht« und »Loyalität gegenüber der Geburtsfamilie« beinhaltet. Proknes furchtbare Tat könnte vor diesem Hintergrund teilweise gerechtfertigt werden: Sie muss als tragische Figur die durch Tereus zerstörte Familienehre wiederherstellen, indem sie Vergeltung übt²⁷⁸.

Es wäre falsch, diese These vollständig zurückzuweisen und damit dem eigenen Schrecken vor Proknes Frevel freien Lauf zu lassen. Wie wir im nächsten Abschnitt (Kap. 4.3.6) sehen werden, hat dieses Erklärungsmodell auch durchaus seine Berechtigung; allerdings erst in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. – bis zu diesem Zeitpunkt lassen sich keinerlei Anzeichen für eine solche Bewertung feststellen.

Im Folgenden soll dargelegt werden, dass der Prokne-Diskurs zuvor durch ein anderes, noch stärkeres Verhaltensprinzip und dessen widernatürlicher und vor allem Normen brechender Ausschaltung beherrscht wird: Der mütterlichen Fürsorge und dem ihr entgegenstehenden Akt des Infantizids. Kindsmord durch die Mutter ist immer, überall und zu allen Zeiten ein Phänomen, das die menschliche Seele in ihren Grundfesten erschüttert. Gerade in heutiger Zeit erscheint Tötung des Kindes abnorm und fremdartig, denn sie gefährdet das Bild von der Mutter-Kind-Bindung als einer tief in der Biologie verwurzelten Konstante. Genau diese Instinkthaftigkeit wurde vor einigen Jahren radikal in Frage gestellt und in der Folge schlicht

²⁷⁷ Siehe Klöckner 2002; Lorenz 2008.

²⁷⁸ Vgl. Harris 2002, 59: »We might not want to accept without some qualifications the common notion that the fifth- and forth-century Greeks still lived in a shame culture rather than a guilt culture.«

als soziales Konstrukt der Moderne bezeichnet²⁷⁹. Doch die meisten Anthropologen und Humanethologen sind sich längst einig: Die Mutter-Kind-Bindung basiert auf biologischer Anlage, ist folglich ein universales, menschliches Empfinden²⁸⁰. Und zu dem Phänomen der Kindstötung heißt es von manch einem Naturwissenschaftler sogar: »Es spricht schon für ein erhebliches Ausmaß ethnozentrischer Überheblichkeit, für Mangel an Einfühlungsvermögen und für profundes Unwissen, wenn jemand behauptet, eine gesunde Mutter brächte irgendwo in der Welt ihr Neugeborenes ›leichten Herzens‹ um«²⁸¹.

Für das 5. Jahrhundert v. Chr. in Athen jedoch lässt sich diese Feststellung nicht so leicht belegen. Der natürliche Affekt zum Kind ist in den schriftlichen und bildlichen Quellen nur sehr selten greifbar, da er überlagert wird von Konventionen und Restriktionen²⁸².

Der am häufigsten angeführte Beweis *gegen* eine tief verwurzelte und bewusst erlebte Mutter-Kind-Bindung im Altertum ist die vielerorts bezeugte Praxis der Kindesaussetzung²⁸³. Das Aussetzen von Neugeborenen ist im 5. Jahrhundert v. Chr. zwar vom rechtlichen Standpunkt aus legitim und »als Mittel der Familienplanung akzeptiert«²⁸⁴; allerdings kann nicht mehr nachvollzogen werden, wie oft und aus welchen Gründen man sich für diese Strategie entscheidet. Dass die Aussetzung eines Kindes auch in der Antike als äußerst problematisch wahrgenommen wird, bezeugen die zahlreichen Mythen, die sich mit Findelkindern beschäftigen: In allen Fällen nimmt die tragische Geschichte eine glückliche Wendung, indem das Kind letztlich doch gefunden und aufgezogen wird²⁸⁵. Die mythischen *Happy Ends* zeigen deutlich, dass die Gesellschaft unter den Kindesaussetzungen leidet, auch wenn sie mitunter die einzige Möglichkeit für das Überleben der restlichen Familie darstellen. Demzufolge lassen sie sich nicht als Beweis mangelnder Mutterliebe anführen; vielmehr entlarven sie den

²⁷⁹ Badinter 1991 (franz. Erstausgabe 1981). Sie war die erste, die diese seit den Siebzigern vertretene Ansicht in einer Monographie herausbrachte. Bei ihrer These stützte sie sich vorwiegend auf historische Belege des 17. und 18. Jahrhunderts, die »eine gewisse Gefühlskälte und ein Hang zur Vernachlässigung« (Badinter 1991, 10) verzeichnen ließen. Erstaunlicherweise geistert diese Auffassung bis heute in den Köpfen vieler, meist feministisch orientierter, Wissenschaftler herum. So auch die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen, die diese These mit fadenscheinigen, historischen Quellen belegt. Sie behauptet beispielsweise, dass die »semantische Aufwertung der Mutter als die Reine, Gute, Schützende und Nährende [...] ein Resultat der bürgerlichen Kultur« sei. Wie selbstverständlich sie dabei über das zentrale Leitbild der christlichen Kultur, die Muttergottes, hinwegsieht, ist nahezu erschreckend. Interview bei: Oehmke 2007.

²⁸⁰ Eibl-Eibesfeldt 1997, 226 f.: »Das Studium der Naturvölker lehrt auf jeden Fall, daß mütterliche Fürsorge keineswegs erst eine Erfindung der Moderne ist.« Weiters schreibt er: »Die Auseinandersetzung wird stark von der Angst einiger Feministinnen beeinflusst, die Akzeptanz einer biologischen Vorbereitetheit der Frau für die Mutterschaft würde einem Sexismus Vorschub leisten.«

²⁸¹ Eibl-Eibesfeldt 1997, 270.

²⁸² So etwa die Praxis, die Erziehung von Kleinkindern Ammen und Sklaven zu übertragen. Damit geht auch die Vorstellung einher, das Stillen sei für eine Frau der Oberschicht unschicklich. Siehe weiter unten, S. 104 f.

²⁸³ Schmitz 2005, 106–110.

²⁸⁴ Schmitz 2005, 106 f.

²⁸⁵ In den meisten Fällen wird das Kindchen von Hirten aufgefunden. Manchmal nehmen sich auch wilde Tiere dem Findelkind an, so z. B. bei der taffen Jägerin Atalante.

unlösbarer und qualvollen Konflikt zwischen emotionalen Bedürfnissen und sozio-ökonomischen Notwendigkeiten, denen sich viele Eltern gegenübergestellt sehen²⁸⁶.

Doch im Kreise der privilegierten Oberschicht – und da gehört Prokne ebenso dazu wie die Rezipienten ihrer Geschichte – haben wir sicher nicht mit derartigen Lebensbedingungen zu rechnen. Ihre Einstellung zum Tod eines Kindes können wir eher anhand zahlreicher attischer Grabmonumente ermessen, die im Gedenken an frühe Todesfälle aufgestellt wurden. Sie können Zeugen zärtlicher Liebe und echt empfundener Trauer sein, wie etwa eine Grabstele klassischer Zeit aus Athen, die einen nackten Knaben von acht bis zehn Jahren mit seinem Hund zeigt²⁸⁷. Über dem Relief hat sich ein Epigramm erhalten, in dem klar zum Ausdruck kommt, dass der frühzeitige Tod des Jungen, den sie liebevoll »Plappermäulchen« nannten, ein schwerer Verlust für die liebenden Eltern war: »Aber ein *daimon* hat Dich hinweggerafft, um nun von Allen vermisst zu werden²⁸⁸. Auch die Grabstele der jungen Mnesagora und ihres Bruders spricht für sich²⁸⁹. Das Monument wurde um 430 v. Chr. errichtet und zeigt links die ältere Schwester, die sich verträumt ihrem kleinen, nackten Bruder zuwendet und ihm ein Vögelchen reicht. Über dem Relief steht geschrieben: »Hier steht das Monument der Mnesagora und des Nikochares. Sie können nicht gezeigt werden, denn das Schicksal hat sie von uns genommen. Sie hinterlassen tiefe Trauer bei Vater und Mutter, da sie gestorben und in den Hades gewandert sind²⁹⁰.

Handelt es sich bei den hier genannten Beispielen auch um besonders rührende Einzelfälle, so lässt sich aus ihnen dennoch entnehmen, dass der Tod eines Kindes für die Eltern in der Regel schmerhaft gewesen ist²⁹¹.

Wie sieht es nun mit bildlichen Darstellungen von Müttern aus? Vor allem in der attischen Bilderwelt sind Mütter mit ihren Kindern nur selten greifbar²⁹². So kann bei der Darstellung

²⁸⁶ Vgl. Eibl-Eibesfeldt 1997, 270: »Wo Infantizid aus Gründen der Bevölkerungskontrolle notwendig ist, handelt es sich um einen kulturell als notwendig empfundenen Zwang, dem man sich fügt. Und es gilt dabei als Regel, daß man schnell nach der Geburt handelt, bevor die Bindung der Mutter an ihr Kind gefestigt wurde. Danach sind die Hemmungen zu stark.«

²⁸⁷ Grabstein des Philostratos, Athen NM 3696. Burnett Grossman 2007, 315 f.; Garland 1985, 4.

²⁸⁸ Übersetzt nach Garland 1985, 84: »It [the epigram] informs us that the deceased, who bore the same name as his grandfather Philostratos, was a consolation (*paramythion*) to his parents who nicknamed him Little Chatterbox or Neollarion, ›but a *daimon* snatched you away to be missed by all‹.«

²⁸⁹ Grabstele der Mnesagora und des Nikochares, Athen, NM 3845, um 420 v. Chr., aus Vari. Siehe (mit Abbildung) Garland 1985, 84 f.; Burnett Grossman 2007, 322.

²⁹⁰ Übersetzt nach Burnett Grossman 2007, 322: »Here stands the monument of Mnesagora and Nikochares. They themselves are not able to be shown. Fate took them away, and they left great grief for both the father and the mother, because having died, they went to the house of Hades.«

²⁹¹ Garland 1985, 86: »In conclusion, all the evidence suggests that the death of a Greek child was a painful and disturbing event.« Burnett Grossman 2007, 322: »That ancient Greek parents cared for their children seems indisputable, however, given the sentiments expressed both in inscriptions and in some of the iconography, where gestures reflect tenderness.«

²⁹² Vgl. Reichardt 2007, 21-27.

einer Frau mit Kleinkind häufig nicht entschieden werden, ob es sich hier um die Mutter oder die Amme handelt²⁹³. Bei möglichen Bildern von Müttern mit älteren Kindern ergeben sich ebenfalls Benennungsschwierigkeiten, da Frauen in der griechischen Klassik meist alterslos dargestellt werden und deshalb keine Rückschlüsse auf ihr Verhältnis zu dem/der jungen Erwachsenen gezogen werden können²⁹⁴. Auf dementsprechend wenige Darstellungen kann man zugreifen, wenn man darüber hinaus auch nach Beweisen für Zuneigung und Liebe zwischen Mutter und Kind sucht. Bezeichnenderweise stammen die wenigen zärtlichen Bilder wieder einmal häufig aus dem sepulkralen Bereich: In vielen der sog. Prothesis-Szenen, wo der Tote aufgebahrt und nach griechischer Sitte betrauert wird, darf man in der am Kopfende stehenden weiblichen Figur die Mutter erkennen, die um ihr verstorbenes Kind trauert²⁹⁵. Eine besonders ergreifende Darstellung findet sich auf einer weißgrundigen Lekythos aus dem mittleren 5. Jahrhundert v. Chr.²⁹⁶: Hier sehen wir eine stehende Frau, die einen leblosen Knabenkörper in den Armen hält, auf den sie versunken hinabblickt. Hier ist sehr wahrscheinlich ein Abschiedsbild der trauernden Mutter von ihrem kleinen Söhnchen zu erkennen; eine rührende Szene, die sicher viel über das Verständnis der Griechen zu Mutterliebe aussagt.

Vor diesem Hintergrund wird klar: Ein Mutter, die ihr Kind eigenhändig tötet, trifft damals wie heute einen wunden Punkt, löst Entsetzen und Schaudern aus. Sie kappt die natürlichen Bande; und sie zerstört ihr eigen Fleisch und Blut. Auf den spätarchaischen Schalentondi wird uns dann auch ein durch und durch verstörendes Bild von der mordenden Prokne gezeichnet, die ihren Sohn gemeinsam mit ihrer bludurstigen Schwester ungerührt hinschlachtet. Es findet sich keinerlei Verweis auf das Motiv der Schwestern, durch das diese Tat gerechtfertigt erscheinen würde. Dadurch kann sich ungehindert ein emotionaler Reflex entwickeln, der aus Grauen und Fassungslosigkeit besteht.

Neben den soeben zusammengetragenen, lebensweltlichen Indizien für eine emotionale Bindung der Mutter/Eltern zum Kind soll abschließend noch ein »objektiverer«, gesellschaftspolitischer Gesichtspunkt aufgeführt werden, der für eine kritische Bewertung der Tat spricht. In den Vorbemerkungen (Kap. 2.3) wurde bereits darauf hingewiesen, welche Auffassung wir zum Stellenwert der Mutter im Athen des 5. Jahrhundert v. Chr. zu erwarten

²⁹³ Zur Amme in den Bildern der griechischen Antike siehe Schulze 1998. Es gibt auch zahlreiche Übergabebilder, in denen eine Frau einer anderen ein Kind entgegenhält. Doch meist ist nicht zu ermitteln, welche der Frauen die Mutter und welche die Amme ist. Vgl. Reichardt 2007, 24 f.

²⁹⁴ Vgl. Reichardt 2007, 21 f.

²⁹⁵ So vor allem auf einem Pinax, in dem die Figuren ausnahmsweise benannt sind. Att. sf. Pinax, Paris, Louvre MNB 905, um 500 v. Chr., Sappho-Maler. Vgl. Reichardt 2007, 22 f.;

²⁹⁶ Weißgrundige Lekythos, Berlin, Antikensammlung F 2447, um 460 v. Chr. Siehe Oakley 2004, 86: »Thus, we should best imagine that the mother has only recently discovered her dead son, whom she gently holds in her arms while looking down affectionately at his face«.

haben: Aufgrund der patrilinearen Erbfolge definiert sich die Nachkommenschaft ausschließlich über den Mann – der Mutter bleibt dabei die untergeordnete Rolle als Gebärerin und Nährerin²⁹⁷. Wenn sie nun ihre eigenen Kinder tötet, setzt sie damit nicht nur die universale Mutter-Kind-Bindung außer Kraft; sie vergreift sich im Grunde auch an dem Eigentum ihres Mannes.

In diesem Zusammenhang muss man einwenden, dass Tereus dieses Verbrechen teilweise selbst verschuldet hat – durch die Vergewaltigung und Verstümmelung der wehrlosen Schwester seiner Gattin. Diese Tat könnte durch seine thrakische Herkunft ohne Weiteres potenziert werden, offenbart sich doch darin das Rohe, Entmenschlichte der Nichtgriechen. Doch wie wir sehen konnten, präsentiert er sich in den Bildern als reiner Grieche und fungiert auf diese Weise als Identifikationsmodell für die männlichen Betrachter. Durch die Anlehnung an Frauenraubszenen wird der sexuelle Übergriff zwar nicht vollkommen entschuldigt, aber doch zumindest nachvollziehbar. Die Transgression des Tereus, der Frevel gegen die Geburtsfamilie seiner Frau, wird in den Bildern als durchaus problematische, aber doch menschliche, allzu männliche Schuld gezeichnet. Seine Strafe setzt sich zusammen aus der doppelten Vernichtung seines Nachwuchses durch die Tötung und die anschließende Einverleibung²⁹⁸. Wie der widernatürliche Kindsmord dient schließlich auch die Anthropophagie, deren sich Tereus unwissentlich schuldig macht, »der Beschreibung des Grausamen, Unmenschlichen, Kulturlosen und Fluchbeladenen«²⁹⁹. Ebenso wie der Kindsmord bringt der Kannibalismus also die bestialische Natur des Verbrechens zum Ausdruck³⁰⁰.

Erst die Vorstellung von der mordenden Mutter als ultimativem Schreckensbild erklärt schließlich die enorme Präsenz des Infantizids in der Dichtung des 5. Jahrhunderts v. Chr.: Innerhalb weniger Jahre sind es gleich zwei Kindsmörderinnen, Prokne und Medea³⁰¹, die zu

²⁹⁷ So spricht Apollon in den Eumeniden des Aischylos; Aischyl. Eum. 658-660: »Nicht ist die Mutter ihres Kindes Zeugerin,/Sie hegt und trägt den eingesäten Samen nur;/Es zeugt der Vater, aber sie bewahrt das Pfand«.

²⁹⁸ Vgl. Klöckner 2002, 258: »Die Strafe ist deswegen für einen Mann so furchtbar, weil er seinen Sohn, den er bereits verloren hat, noch einmal vernichtet und damit für diesen auch zum Grab wird: ein Symbol äußerster Gräßlichkeit und gleichzeitig eine kaum zu überbietende Befleckung«.

²⁹⁹ Peter-Röcher 1998, 62.

³⁰⁰ Der Aspekt soll hier nicht eingehender behandelt werden, obwohl er sicher weitere, aufschlussreiche Aspekte des Prokne-Mythos aufzeigen könnte. Zum Kannibalismus im Allgemeinen: Peter-Röcher 1998, die (nicht immer ganz schlüssig) versucht, die Praxis der Anthropophagie als reinen Mythos zu entlarven. Zum Phänomen des Kannibalismus in den Mythen des Altertums: Halm-Tisserant 1993, besonders 102–117.

³⁰¹ Die Medea des Euripides wurde im Jahre 431 v. Chr. uraufgeführt. Er ist es, der sie erstmals ihre zwei Söhne tötet, um sich an ihrem geliebten Gatten Iason zu rächen. Vgl. Harris 2002, 277: »[...] and while there is no room for argument about the precise ways in which Euripides adapted the plot, there can be no doubt that he made Medea more violent and ruthless than was necessary: the tradition did not require him to make her the killer of her children«.

den tragenden Gestalten attischer Tragödien werden³⁰². Allein die Prämisse, dass der Frevel dieser Frauen nach antikem Denken eine ›ab-norme‹ Ungeheuerlichkeit darstellt, macht sie zu würdigen Protagonisten einer attischen Tragödie; ausschließlich vor dem Hintergrund ihrer beispiellosen Greueltat kann sich eine spannende und erzählenswerte Konfliktsituation ergeben. Ist vor diesem Hintergrund überhaupt eine positive Bewertung der Figur Prokne möglich? Wie eingangs kurz angesprochen wurde, könnte Prokne auch als pflichtbewusste Verteidigerin der Familienehre verstanden worden sein. Die Vasenbilder der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. ließen so eine Interpretation allerdings nicht zu. Doch wie sieht es mit den künstlerischen Reflexen auf den Mythos nach 450 v. Chr. aus? Dieser Frage wollen wir uns im folgenden Abschnitt widmen.

4.3.6 Exkurs: Prokne auf der Akropolis³⁰³

Der einzige greifbare Zeuge einer möglichen Neubewertung begegnet uns in der Prokne-Itys-Gruppe im Akropolis Museum in Athen (P.1.6; Taf. XVI, 1–2), die um 430/420 v. Chr.³⁰⁴ von dem Bildhauer Alkamenes geschaffen und geweiht wurde³⁰⁵. Es handelt sich um ein Marmorwerk, das ursprünglich auf der Athener Akropolis aufgestellt war und damit vielleicht sogar programmatischen Charakter besitzt³⁰⁶.

Die 1836 gefundene Skulptur zeigt eine weibliche stehende Gewandfigur, in deren Schoß sich ein nackter Knabe schmiegt; bereits im Jahre 1876³⁰⁷ wurde sie mit der bei Pausanias³⁰⁸

³⁰² Wie ergiebig ein direkter Vergleich dieser kurz hintereinander aufgeführten Dramen und ihrer Bewertung seitens des athenischen Publikums sein kann, hat Klöckner in ihrer Untersuchung über ›Mordende Mütter unter Beweis gestellt. Ihr gelingt es, die Spezifika der beiden Frauen herauszuarbeiten und gegeneinander zu setzen. Dabei geht sie manchmal leider zu weit und übersieht die Tatsache, dass auch Medea durchaus menschliche Seiten haben kann, und nicht nur die pflichtbewusste Rächerin ist. Siehe Klöckner 2002.

³⁰³ Knell 1978 geht vor allem auf stilistische Fragen ein. Ihm ist die die heute akzeptierte Datierung zu verdanken; Rocca 1986; Stähler 2000: Beide sind überzeugt, dass die Skulptur politisch motiviert ist. Rocca sieht in dem Werk eine Warnung an die athenischen Feinde in Megara, das einer Mythenversion zufolge die Heimat des Thrakers Tereus ist. Stähler hingegen versteht das Werk als Mahnmal für die Athener selbst, aus Rachsucht die Grenzen der athenischen Gemeinschaft zu überschreiten. Barringer 2005; Klöckner 2005 und Lorenz 2008 begreifen das Werk als Inbild des Patriotismus, das im Kontext der Athener Akropolis als Vorbild selbstloser Opferbereitschaft angesehen wurde und hier vor allem die weibliche Bevölkerung ansprach.

³⁰⁴ Diese Datierung bei Knell 1978, 17. Sie wird von den meisten späteren Autoren übernommen. Allem Anschein nach wurde das Werk durch die 431–425 v. Chr. uraufgeführte Tragödie *Tereus* des Sophokles inspiriert.

³⁰⁵ Die Weihung ist bei Paus. 1, 24, 3 überliefert. Dass es sich bei dem erwähnten Stifter Alkamenes tatsächlich um den Bildhauer handelt ist zwar nicht unumstritten, aber doch sehr wahrscheinlich. Diskussion mit weiterführender Literatur bei La Rocca 1986, 155–157, hier 157: »Resta tuttavia l'impressione che Pausania si riferisse in modo esplicito all'Alkamenes scultore, perchè la lapidarietà della testimonianza risulterebbe altrimenti incomprensibile.« In der neueren Literatur wird von der Gleichsetzung mit dem Bildhauer Alkamenes inzwischen ausgegangen, so Klöckner 2005, 251: »Man geht heute allgemein davon aus, daß der Stifter Alkamenes mit dem bekannten Bildhauer identisch sei und diese Skulptur auch gefertigt habe.«

³⁰⁶ So auch La Rocca 1986, 157: »Si dovrà postulare, quindi, una dedica dello scultore Alkamenes per un motivo ignoto, ma certo ›ufficiale‹ e ›pubblico‹, in quanto lo specifico tema dell'opera dedicata non può essere in alcun modo considerato adatto per una *aparché* o una *déchate* più decisamente ›privata‹.«

³⁰⁷ Michaelis 1876, 304–307.

erwähnten Prokne-Itys-Gruppe gleichgesetzt, und heute besteht kaum noch ein Zweifel an dieser Identifizierung³⁰⁹.

Prokne ist mit einem langen Peplos angetan. Ihr Haupt ist am Hals abgebrochen, der hier zugeordnete Kopf alles andere als gesichert³¹⁰. Ihr rechter Arm, die Schulter, sowie der linke Unterarm fehlen ebenfalls, die Bruchstellen geben aber deutliche Hinweise auf die frühere Position der Gliedmaßen. So lässt sich erkennen, dass der rechte Arm eng am Körper anliegend nach unten hing und nach vorne in Richtung des Kindes abknickte. Der linke Unterarm war erhoben. Die Figur des Knaben ist noch stärker zerstört, seine merkwürdig verdrehte Pose ist aber dennoch gut auszumachen. Er ist nackt, steht zu Füßen der Mutter und dreht sich schraubenzieherartig in ihren Schoß, sodass die linke Schulter in ihren Gewandfalten verschwindet. Mit der linken Hand wird er versucht haben, den Peplos der Mutter um sich zu ziehen, was an der deutlich hervorstehenden Mittelfalte des Gewandes erkennbar ist. Sein Kopf ist leider zerstört, die Mimik also nicht mehr auszumachen, durch die starke Drehung des Halses könnte man jedoch davon ausgehen, dass er zu seiner Mutter blickte. Bohrspuren am Hinterkopf lassen vermuten, dass Itys ursprünglich bekränzt war. Zurück zur Mutter: Betrachten wir die kläglichen Überreste des rechten Armes genauer, fällt auf, dass die Schulter nach oben gezogen wurde und der Bizeps angespannt war³¹¹. Die daraus resultierende Anspannung des Armes legt nahe, hier das Schwert anzunehmen, das die Mutter bereits an die Kehle des Knaben gesetzt hat³¹². Die linke Hand könnte demnach zu einer nachdenklichen Gebärde ergänzt werden.

Das Werk bringt die Ambivalenz des Mythos mit viel Empathie zum Ausdruck: Bei Prokne die natürliche Mutterliebe auf der einen, Rachepflicht auf der anderen Seite; bei Itys sein Vertrauen zur Mutter als seiner Beschützerin, aber auch die Furcht vor dem baldigen Tod durch die Hand derselben. Wie lässt sich diese einzigartige Rezeption nun erklären? Haben wir diesen einfühlenden Kommentar zu Prokne und ihrer Leidensgeschichte etwa allein dem schöpferischen Ehrgeiz eines Alkamenes zu verdanken, der mit dem Werk seine

³⁰⁸ Paus. 1, 24, 3.

³⁰⁹ Vgl. Barringer 2005, 165: »Few now would dispute that the marble group in the Akropolis Museum (1358) is the Prokne and Itys referred to by Pausanias in his traversal of the Akropolis as a dedication by Alkamenes.«

³¹⁰ Vgl. Klöckner 2005, 250: »Diese Ergänzung [des Kopfes] ist seit langem umstritten, da der Kopf im Verhältnis zum Körper ungewöhnlich groß ist. Die Entscheidung hierüber bleibt einer Publikation von Ismene Trianti überlassen.« Siehe auch Trianti 1998.

³¹¹ Siehe Knell 1978, 13.

³¹² Barringer 2005, 165: »I think we might go further and consider the possibility that Procne actually held the sword to her son's throat, rather than simply gripping the knife, while Itys, anxiously into his mother's skirts and drawing this drapery toward him with his left hand, gazed up his mother.«

Kunstfertigkeit und sein Einfühlungsvermögen demonstrieren wollte³¹³? Oder spiegelt sich in dem Denkmal nicht vielmehr ein allgemeiner Stimmungswandel wider, der die gesamte athenische Bevölkerung für Proknes schreckliche Geschichte empfänglicher werden lässt? Wie bereits erwähnt, wird die Gruppe auf der Athener Akropolis aufgestellt. Hier steht sie inmitten eponymer Heroen, einschließlich Proknes Vater Pandion, und repräsentiert so einen Teil der ehrwürdigen Vergangenheit der Athenischen Polis³¹⁴. Diese Tatsache allein beweist ihre enorme Präsenz im Denken der athenischen Bürger klassischer Zeit. Darüber lassen sich sogar Indizien dafür anführen, dass Proknes schreckliche Tat im öffentlichen Diskurs dieser Zeit eine geradezu positive Bewertung erfährt.

Zunächst kann mit der erwarteten Loyalität einer Frau gegenüber ihrer Geburtsfamilie argumentiert werden, welche nach klassischem Denken stärker wiegen soll als die Loyalität gegenüber dem Gatten und den Kindern. Tatsächlich handelt es sich dabei um einen festen Topos in der griechischen Kultur, der seit Herodot auch schriftlich fassbar ist; Männer und Kinder gelten als ersetzbar, Geschwister nicht³¹⁵. In Kombination mit dem in der Klassik noch immer sehr starken Ehrbegriff und der Racheikultur mag sich aus dieser Feststellung vielleicht Proknes Pflicht zur Vergeltung ergeben. Doch selbst vor diesem Hintergrund spukt noch immer der Begriff der Unverhältnismäßigkeit herum – warum muss der kleine unschuldige Sohn getötet und zerstückelt werden, wenn man auch auf direktem Wege mit Tereus hätte abrechnen können? Sind soziale und historische Bedingungen denkbar, in denen ein derart radikaler Racheakt, der bis zur Selbstaufgabe getrieben wird, als nachahmenswertes Vorbild, ja als Trost empfunden werden kann?

An dieser Stelle greifen die politischen Veränderungen, die in jener Zeit das athenische Leben prägen: Mit der Entstehungszeit der Skulptur befinden wir uns mitten in den Wirren des Peloponnesischen Krieges, der, von einigen Waffenstillständen unterbrochen, von 431 bis 404 v. Chr. zwischen Athen und Sparta sowie deren Bündnispartnern ausgetragen wird³¹⁶; damit wird er gegen die »griechischen Brüder« geführt und erfordert ein weitaus komplexeres

³¹³ Ich danke Marion Meyer für den Hinweis auf einen Vortrag von Luca Giuliani über die Prokne-Itys-Gruppe. Er stellt die These auf, dass wir es hier mit einer ganz persönlichen Auslegung des Mythos zu tun haben, mit der der Bildhauer Alkamenes sein eigenes Talent und sein Gespür für Pathos unter Beweis stellen wollte. Der Vortrag wurde u. a. am 25. Mai 2007 in Club Bel Etage in Berlin gehalten. Siehe URL: <<http://www.club-bel-etage.de/kategorie/bilder/?pg=6>> (20. Oktober 2008).

³¹⁴ Zum Standort vgl. Klöckner 2005, 252: »Sie [Prokne-Itys-Gruppe] muß vor der Nordostseite des Parthenos, schräg gegenüber dem Erechtheion, gestanden haben. Eine Felsbettung vor der dritten Nordsäule paßt in ihren Abmessungen zu den Maßen, die die Basis der Gruppe ehemals besessen haben muss. Damit befand sich das Bild von Prokne und ihrem Sohn in Sichtweite der Kultplätze, an denen ihr Vater Pandion und ihre Verwandten Boutes und Erechtheus verehrt wurden.«

³¹⁵ Dieser Aspekt etwas ausführlicher und mit weiterführender Literatur bei Klöckner 2002, 260 f.

³¹⁶ Eine spannende Analyse der bürgerkriegsartigen Zustände während des peloponnesischen Krieges: Hanson 2005.

Feindbild, als das des unzivilisierten Wilden³¹⁷. Mehr denn je muss sich Athen von seinen Gegnern abgrenzen, um im xenophobischen Binnenklima eine Ideologie der uneingeschränkten Solidarität gegenüber der Polis Athen zu erschaffen und die Bürger und Bürgerfrauen bei Laune zu halten. Der Kampf fordert das Leben unzähliger junger Männer und stellt somit auch die weibliche Bevölkerung auf eine harte Probe. Es fällt ein Sohn, ein Ehemann nach dem Anderen, den athenischen Müttern und Gattinnen wird einiges abverlangt, um in diesen harten Zeiten nicht vollständig zu resignieren³¹⁸. Das Gebot der Stunde lautet in dieser schwierigen Zeit, die eigenen Bedürfnisse denen der Polis unterzuordnen. Es bedarf der uneingeschränkten Unterstützung der Männer *und* Frauen, diese schweren Kriegs- und Krisenzeiten als geschlossene Einheit zu überstehen³¹⁹. In diesem Sinn ist auch die Gefallenenrede des Perikles zu verstehen, in der er die Eltern der Gefallenen ermahnt:

»Dessen ungeachtet muss, wer noch in dem Alter steht, Kinder zu zeugen, in der Aussicht auf andere Kinder Standhaftigkeit beweisen; denn für jeden einzelnen werden die neuen Sprösslinge dazu dienen, die Verlorenen in Vergessenheit zu bringen, für den Staat aber wird daraus ein doppelter Vorteil erwachsen: er wird dadurch gegen Entvölkerung geschützt, er wird dadurch an Sicherheit gewinnen. Denn unmöglich kann, wer nicht gleichfalls bei der Gefahr, eigene Kinder einzusetzen, bei der Beratung für Freiheit und Recht in die Schranke treten«³²⁰.

Erst in dieser absoluten Ausnahmesituation kann Prokne als strahlendes Vorbild weiblicher Opferbereitschaft angesehen werden, die den Tod ihres geliebten Kindes in Kauf nimmt, um Solidarität mit ihrer Geburtsfamilie, d. h. mit ihrer Polis zu üben³²¹. Dieses Denkmuster mag

³¹⁷ Hanson 2005, S. XV: »Athens and Sparta and their respective allies were, except for the final entrance of Persian financiers, all Greek speaker who worshipped the same gods and farmed and fought in the same manner. Although there was never a successful Panhellenic nation, Greeks of the city-states still felt themselves to be a single people. The twenty-seven-year strife, in terms of the percentages of the population who fought and died, was one of the most horrific civil wars in early recorded history – conventional battles, terrorism, revolutions, assassinations, and mass murder all unfolding at once among a baffling array of shifting allies and enemies.«

³¹⁸ Vgl. Hanson 2005, 5: »First, it was a brutal and very long struggle. [...] Lasting twenty-seven years, or almost a third of the fabled fifth century of classical Athens, the Peloponnesian War, like the Second Punic War, the Thirty Years War, or the Hundred Years War, was a mess that eerily crossed generations.«

³¹⁹ Vgl. Klöckner 2005, 261: »Anscheinend bilden die Erfahrungen des Peloponnesischen Krieges den Hintergrund, vor dem in Athen eine Haltung an Aktualität gewinnt, die die Ansprüche des Kollektivs über alles stellt und bei der letztendlich der Zweck die Mittel heiligt.«

³²⁰ Thuk. 2, 44, 3.

³²¹ Diese Gleichsetzung von Familie und Polis funktioniert bei der Figur Prokne besonders gut, siehe Klöckner 2002, 262: »Gerade die Familie Proknes, auf die sich immerhin mit den Angehörigen der Phyle Pandionis ein Zehntel der Bürgerschaft und mit den Eteoboutaden eines der wichtigsten Priestergeschlechter zurückführten, hatte populäre Beispiele heroischen Opfermutes gezeigt.«

aus heutiger, westlicher Sicht mehr als schauerlich erscheinen, doch unter anderen kulturellen und politischen Bedingungen kann es zum Inbild musterhafter Vaterlandsliebe glorifiziert werden³²². Angesichts dieser radikalen politischen Sichtweise kann nun auch die Aufstellung der Statuengruppe interpretiert werden: Proknes Nachdenklichkeit, die einen inneren Konflikt impliziert, macht sie menschlich und einem Verständnis durch den Betrachter zugänglicher. Gleichzeitig steigert das kühne Überwinden den Wert ihres für die Gemeinschaft erbrachten Menschenopfers.

Proknes Bedeutung für die griechische Gesellschaft nimmt also in dem Moment eine Wendung, in dem ihr propagandistisches Potential für stadtstaatliche Interessen entdeckt wird. Innerhalb von nur fünfzig Jahren wandelt sie sich von der unverstandenen, ungezügelten Frau zur Galionsfigur athenischen Nationalgefühls. Wie diese politisch motivierte Neubewertung der Figur in der athenischen Bevölkerung, insbesondere von den Frauen, aufgenommen wird, steht indes auf einem anderen Blatt.

³²² Man denke an islamische Mütter, die ihre eigenen Söhne zum Selbstmordattentat anstiften, zum tödlichen »Heiligen Krieg«.

5. Eriphyle – Falschheit, Dein Name ist Weib

»Mostrava ancor lo duro pavimento
come Almeon a sua madre fē caro
parer lo sventurato addornamento«

Dante³²³

5.1 Der Mythos: Eriphyle, die Gattin des Amphiaraos

Mit Eriphyle wenden wir uns nun einer Gestalt zu, die nicht selbst die Waffe gegen ihren Mann Amphiaraos führt, aber dennoch die Schuld an seinem frühzeitigen Ableben trägt. Damit fällt sie auf den ersten Blick aus der Reihe der »echten« Mörderinnen, jenen Frauen also, die selbst Hand an ihre Opfer legen. Die große Anzahl ihrer Darstellungen sowie ihre sprichwörtlich gewordene Gefallsucht³²⁴ lassen eine genauere Analyse ihrer Person dennoch ratsam erscheinen, um ein besseres Bild von der mordenden Frau und ihren unterschiedlichen Motiven in der griechischen Klassik zu erhalten.

Ausführliche Quellen zu dem Mythos um Eriphyle sind erst aus hellenistischer und römischer Zeit überliefert³²⁵; eine kurze Erwähnung in der Odyssee des Homer zeigt jedoch, dass die wesentlichen Züge des Plots schon sehr früh bekannt waren³²⁶. Die argivische Heroine Eriphyle wird meist als Tochter des Talaos³²⁷ und der Lysimache und als Schwester des Adrastos genannt. Verheiratet ist sie mit dem Seher und Feldherrn Amphiaraos, der gemeinsam mit Adrastos und Iphis über Argos regiert. Mit ihm hat sie die Söhne Alkmaion und Amphilochos, die Töchter Demonassa und Eurydike. Nach einer Auseinandersetzung zwischen Amphiaraos und Adrastos über die Herrschaft in Argos wird Eriphyle zur Schiedsrichterin über alle künftigen Streitigkeiten ernannt³²⁸ – eine Lösung, die Amphiaraos teuer zu stehen kommen soll. Denn bald darauf ruft ihr Bruder Adrastos zum Kampf der »Sieben gegen Theben« auf, um seinem Schwiegersohn, dem thebanischen Königssohn

³²³ Dante Alighieri, *Purgatorio*, 12, 17–19.

³²⁴ Auch der gute Christ Clemens von Alexandria kennt die Putzsucht der schönen Eriphyle, in Clem. Al. Paid. 2, 10, 109: »[...] die Prunksüchtige aber ist sowohl Gott als der sittsamen Ehe untreu geworden, indem sie für ihren Gatten den Schmuck eintauschte in gleicher Weise wie die untreue argivische Frau, ich meine die Eriphyle.«

³²⁵ Vgl. Krauskopf 1981a, 692. Ausführliche Schilderung der Bestechung und ihrer näheren Umstände bei Apollodor aus dem 2. Jahrhundert v. Chr.: Apollod. 3, 60–62.

³²⁶ In Hom. Od. 11, 326–27 erblickt Odysseus am Eingang zur Unterwelt »die schändliche Eriphyle, welche den teuren Gemahl um ein goldenes Kleinod verkaufte.« Auch die Abstammung der Söhne Alkmaion und Amphilochos ist bereits vorgegeben, Hom. Od. 15, 243–248. Siehe Krauskopf 1981a, 691: »Die älteste erhaltene Erwähnung des A., Hom. Od. 243–248 [...] zeigt, dass die Amphiaraos-Sage damals schon in wesentlichen Zügen ausgebildet war.«

³²⁷ Im Scholion Hom. Od. 11, 326 wird Eriphyle als Tochter des Königs Iphis bezeichnet.

³²⁸ In einer anderen Version wird sie erst jetzt mit Amphiaraos vermählt. Schol. Pind. N. 9, 35.

Polyneikes³²⁹, im Kampf um die Herrschaft in seiner Heimatstadt beizustehen. Amphiaraos weigert sich zunächst, an dem Feldzug teilzunehmen, da er das Scheitern des Angriffs und sein eigenes Ende voraussieht; von der Prophezeiung verunsichert, versagen in der Folge auch die übrigen Feldherren³³⁰ ihre Unterstützung. Um Amphiaraos doch noch zur Mithilfe zu bewegen, bedienen sich Polyneikes und Adrastos nun der schamlosen Unterstützung Eriphyles: Sie bestechen sie mit dem an Polyneikes vererbten »Halsband der Harmonia«³³¹, auf dass sie ihren Gatten umstimmt³³².

Dieses magische Halsband soll seiner Trägerin ewige Jugend und Schönheit verleihen³³³. Gleichzeitig ist es jedoch mit einem Fluch belegt und bringt großes Unglück über seine Eigentümer. Doch der unheilvolle Charakter des begehrten Kleinods hindert Eriphyle nicht daran, den schmucken Jungbrunnen unbedingt besitzen zu wollen – sie geht auf den Handel ein und überantwortet ihren Ehemann ohne Skrupel dem frühzeitigen Tod: Da er sich ihrem Richtspruch nicht entziehen kann, muss er nun notgedrungen seinem sicheren Ende entgegen schreiten. Bevor er nach Theben aufbricht, trägt er dem gemeinsamen Sohn Alkmaion auf, seinen vorhergesehenen Tod zu rächen³³⁴.

Jahre später rüsten die Söhne der sieben Feldherren, die sog. Epigonoi, zu einem weiteren Kampf gegen Theben, der diesmal von Erfolg gekrönt sein soll. Da Alkmaion sich wie sein Vater anfänglich sträubt, den Angriff zu unterstützen, ist wieder einmal die Hilfe der korrupten Eriphyle gefragt: Thersandros, der Sohn des gefallenen Polyneikes, bietet ihr den ebenfalls mit magischen Fähigkeiten ausgestatteten »Peplos der Harmonia«, wenn sie ihren Sohn zur Teilnahme überredet³³⁵. Sie willigt ein – in den Genuss der zauberhaften Robe kommt sie jedoch nicht mehr: Alkmaion tötet die habgierige Mutter³³⁶, nachdem er zuvor das Orakel von Delphi befragt und dort die Legitimation durch Apollon erhalten hat. Wie bei

³²⁹ Polyneikes ist der inzestuös gezeugte Sohn des Ödipus mit dessen Mutter Iokaste. Sein Bruder und politischer Gegenspieler ist Eteokles.

³³⁰ Die ›Sieben gegen Theben‹ sind: Polyneikes, Amphiaraos, Adrastos, Kapaneus, Hippomedon, Parthenopaios und Tydeus. Allein Adrastos wird den Kampf überleben.

³³¹ Das Halsband ist ein Werk des Schmiedegottes Hephaistos, der sich damit an seiner treulosen Gattin und ihren unehelichen Kindern rächen will. Er überreicht es Harmonia, der außerehelichen Tochter Aphrodites mit Ares, bei deren Hochzeit mit dem thebanischen König Kadmos. Später gelangt es über die Harmonia-Tochter Semele zu Iokaste, der Mutter und späteren Ehefrau des Ödipus. Mit ihm zeugt Iokaste die Zwillinge Eteokles und Polyneikes und so schließt sich der Kreis. Zu Kadmos und Harmonia: Rocchi 1989.

³³² Einer späteren Quelle zufolge verrät sie sein Versteck: Hyg. fab. 73. Nach dieser Version ist es nicht Polyneikes, sondern Adrastos, der seine Schwester besticht, das Versteck des Gatten preiszugeben.

³³³ Der verjüngende Charakter des Halsbandes trägt auch Schuld daran, dass Ödipus seine eigene Mutter Iokaste ehelicht, die zu dieser Zeit im Besitz des Halsbandes ist.

³³⁴ Der Racheauftrag ist dezidiert erst im *Alkmaion* des Euripides geschildert. TGF fr. 69. Siehe auch in Diod. 4, 66, 2–3; Apollod. bibl. 3, 62.

³³⁵ Diese zweite Bestechung ist bei Apollod. bibl. 3, 7, 5 und Diod. 4, 66, 3 überliefert.

³³⁶ Bei Apollodorus ist überliefert, dass auch der jüngere Bruder Amphilochos am Mord beteiligt ist. Siehe Apollod. bibl. 3, 7, 5.

Klytaimnestra ist es also auch hier wieder der Orakelgott, der Matrizid als angemessenen Racheakt für den Tod des Vaters rechtfertigt.

5.2 Eriphyle in der griechischen Bilderwelt³³⁷

In der bildenden Kunst wird Eriphyle bevorzugt in zwei Szenen gezeigt: Bei der Bestechung durch Polyneikes und beim Auszug des Amphiaraos nach Theben. Darüber hinaus zeigen sie einige wenige Darstellungen als Mutter oder während des Racheauftrages des Amphiaraos an seinen Sohn. Ihr Tod durch den eigenen Sohn schließlich ist für die griechische Kunst nur einmal belegt.

Mit den Bestechungsbildern bewegen wir uns in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., also etwa 50 Jahre später, als bei den zuvor besprochenen Mörderinnen. Der Abschied von Amphiaraos im Beisein Eriphyles wird allerdings schon seit dem späten 7. Jahrhundert v. Chr. dargestellt. Und auch hier lassen sich teilweise deutliche visuelle Anspielungen auf den zweifelhaften Charakter der Gattin finden. Um dieser unterschiedlichen, zeitlichen Verteilung der beiden Hauptszenen gerecht zu werden, sollen zunächst die Ausfahrtsbilder besprochen werden, bevor zur Darstellung des eigentlichen Verrats übergegangen wird. Der Leser möge sich bewusst sein, dass die Bestechung durch Polyneikes dem Abschied des Amphiaraos eigentlich zeitlich vorausgeht.

5.2.1 Abschied vom falschen Paradies: Der Auszug des Amphiaraos

*Vorläufer*³³⁸

In der archaischen Zeit sind es vor allem Keramikgefäße des schwarzfigurigen Stils, welche die Ausfahrt des Amphiaraos in Anwesenheit seiner ruchlosen Gattin überliefern³³⁹. Am häufigsten wird die Szene im Schema der meist vielfigurigen Krieger-Ausfahrt³⁴⁰ wiedergegeben, die durch bestimmte Details oder aber nur durch Beischriften dem konkreten Bildinhalt angepasst wird. Diese Tradition nimmt ihren Anfang in Korinth – das lassen zumindest die heute nicht mehr erhaltene, bei Pausanias eindringlich beschriebene

³³⁷ Abgesehen von den Lexikoneinträgen im LIMC existiert kein zusammenfassendes Werk zu Eriphyles Ikonographie: Lezzi-Hafter 1986 (Eriphyle); Krauskopf 1981a (Amphiaraos); Krauskopf 1981b (Alkmaion). Den Bestechungsszenen widmet sich ausführlich Sutton 1981, 369–379.

³³⁸ Die frühen Darstellungen werden nur sehr knapp behandelt, da sie sich meist am gleichen Schema orientieren. Zu Kriegers Ausfahrt allgemein: Wrede 1916, 221–374; speziell für die attischen Vasen archaischer Zeit: Spieß 1992. Eine Besprechung der tyrrhenischen Amphoren in Krauskopf 1980, 105–116.

³³⁹ Es sind nur wenige andere Bildträger für diese mythische Episode bekannt, etwa ein Bildfeld der nicht mehr erhaltenen Kypseloslade (vgl. **E.1.4**); Fragmente eines Bronzeblech **E.1.1**; fragmentierte Elfenbeinreliefs **E.1.2**.

³⁴⁰ Mit diesem Schema ist der Auszug des Kriegers auf einem Viergespann gemeint. Das Personenaufgebot schwankt zwischen fünf (**E.1.8–9**; **E.1.12**) und 17 Figuren (**E.1.5**). Besonders figurenarm und auch sonst recht eigenwillig ist die Amphora aus Kopenhagen (**E.1.13**) mit nur drei Personen. Nur einmal (**E.1.3**) findet der Auszug des Amphiaraos zu Fuß statt.

Kypseloslade, sowie ein spätkorinthischer Kolonettenkrater um 570 v. Chr., der sog. Amphiaraos-Krater (E.1.4; Taf. XVIII, 1), vermuten. Im Folgenden sind es dann vor allem Bildwerke aus dem attischen Raum, die sich des tragischen Abschieds annehmen.

Das Schema stellt sich folgendermaßen dar: Im Zentrum steht das meist rechtsläufige Pferdegespann³⁴¹, auf dem bereits ein Wagenlenker, in unserem Fall Baton, wartet. Der vollgerüstete Krieger Amphiaraos ist gerade dabei, den Wagen zu besteigen und blickt noch einmal zurück, um seiner hinter ihm aufgereihten Familie Lebwohl zu sagen³⁴². Die Frauen und Kinder heben im Klagegestus die Hände, als wüssten sie bereits um den tragischen Ausgang der Ereignisse. Vor dem Gespann sind häufig weitere Krieger und trauernde Frauen wiedergegeben.

Dieses allgemeine Muster wird nun durch bestimmte Attribute und Beigaben als Ausfahrt des Amphiaraos kenntlich gemacht. Neben den Beischriften³⁴³, die selbstredend jeden Zweifels entheben, können bestimmte Figuren Aufschluss geben³⁴⁴. Ein wichtiges Indiz für die Benennung kann auch die Darstellung der unheilvollen Kette sein (Taf. XVIII, 1–2)³⁴⁵: Häufig ist sie in Form eines Kranzes in den Händen Eriphyles wiedergegeben, die sie gut sichtbar in die Höhe hält. Von einem normalen Kranz, der dem Abschied Nehmenden häufig zum Zeichen der Ehrerbietung überreicht wird, lässt sich der tödliche Schmuck nur in Kombination mit der inschriftlich gesicherten Trägerin Eriphyle unterscheiden.

Bei den frühen, korinthischen Vertretern ist darüber hinaus das sog. Zornmotiv des Amphiaraos³⁴⁶ vorzufinden, bei dem er seinen Grimm gegenüber Eriphyle kaum noch zu zügeln imstande ist und drohend sein Schwert gegen die Schändliche richtet. Die attischen Gefäße verzichten auf diese kämpferische Gebärde³⁴⁷. Sie bedienen sich stattdessen häufig einer anderen zwischenmenschlichen Geste, die dem Zornmotiv an Aussagekraft jedoch um

³⁴¹ Nur zweimal ist das Gespann linksläufig (E.1.1; E.1.8), einmal frontal E.1.7 wiedergegeben. Zur Besonderheit linksläufiger Ausfahrtsszenen (mit weiteren Beispielen) siehe Krauskopf 1980, 108: »[...] Doch es gibt genug Ausnahmen von dieser Regel, um deutlich zu machen, dass es sich dabei nur um ein im allgemeinen und aus Gewohnheit angewandte Bildkonvention handelt, der keine tiefere Bedeutung beizumessen ist.«

³⁴² Diese Variante der Ausfahrts-Szene, bei der der Krieger gerade den Wagenkorb besteigt, wird als Amphiaraos-Typus bezeichnet. Das Motiv ist daher ein wichtiges Indiz für die Benennung. Vgl. Spieß 1992, 72–75.

³⁴³ Beischriften bei: E.1.3–4; E.1.7–8; E.1.10; E.1.12–13.

³⁴⁴ Häufig zu sehen ist ein am rechten Bildrand kauernder und trauernder Greis, der als Seher gedeutet wird: E.1.4–6; E.1.8. Des weiteren ein auf das Viergespann zulaufender Greis mit geschorenen Haaren, indem wir den Vater Oikles erkennen dürfen: E.1.5; E.1.8 (mit Beischrift); E.1.11. Und schließlich Alkmaion, als Knabe: E.1.4–6; E.1.9–11; oder als Kleinkind auf den Armen einer Frau: E.1.1–3; E.1.12.

³⁴⁵ Die prominent ins Bild gesetzte Kette bei: E.1.3–4; E.1.6–8 (mit Beischrift *Hormos*); E.1.9.

³⁴⁶ Dieses Zornmotiv nur bei der Kypseloslade, dem Amphiaraos-Krater E.1.4 und dem delphischen Elfenbeinrelief E.1.2.

³⁴⁷ Vgl. Krauskopf 1980, 111: »Auf keiner der attischen Vasen findet sich das Zornmotiv, d. h. nirgends droht Amphiaraos Eriphyles mit dem bloßen Schwert wie auch den korinthischen Denkmälern, und er zieht es auch nicht gerade aus der Scheide wie auf dem Elfenbeinrelief aus Delphi oder in etruskischen Darstellungen.«

nichts nachsteht: Die Rede ist von dem Verhalten des Knaben Alkmaion, der sich auf einigen Darstellungen dicht an Amphiaraos drängt, um ihn zu verabschieden (Taf. XVIII, 2)³⁴⁸. Da die Visualisierung einer derart liebevollen Vater-Sohn-Beziehung in der Archaik selten ist, scheint sie in unserem Fall eine weit über die Familienliebe hinausgehende Bedeutung zu haben. Man möchte meinen, dass in der zarten Umarmung bereits der von Amphiaraos an Alkmaion gegebene Racheauftrag gegen die Mutter Eriphyle mitschwingt.

Während die korinthischen Darstellungen noch auf die direkte Inszenierung von Aggression und Gewalt setzen, um den Groll des Amphiaraos gegen die Gattin zu zeigen, spielen die darauf folgenden, attischen Bildwerke mit subtileren Zeichen, um die Tragik der Geschichte sichtbar zu machen. Vordergründig bleibt der gute Ton des Krieger-Abschieds gewahrt: Die tapferen Männer ziehen in den Krieg, die Weiber klagen, die ordnungsgemäße Trennung der Geschlechter bleibt bestehen. Mit dem Wissen um Eriphyles Frevel sowie den tödlichen Ausgang der Ereignisse wird die Harmonie aufgehoben. Und so kristallisiert sich gerade die Herz zerreißende Abschiedszene zwischen Amphiaraos und Alkmaion als Zeichen der Katastrophe heraus.

Rotfiguriger Abschied

Die früheste Darstellung des Abschiedes im rotfigurigen Stil hat sich auf einer fragmentierten Kylix aus Athen um 480 v. Chr. (**E.1.14**; Taf. XIX, 1) erhalten. Noch folgt die Komposition der archaischen Kriegerausfahrt: Vom Protagonisten Amphiaraos sind zwar nur die nach vorne gestreckten Arme, sowie die Hinterteile der vor seinen Karren gespannten Pferde erhalten; doch immerhin lässt sich daraus ableiten, dass er hier wieder als Wagen besteigender Krieger gezeigt wird, der sich von seiner vor ihm aufgereihten Familie verabschiedet. Mit beiden Händen greift er nach dem Schwert, das ihm die in Trauer verhüllte Gattin mit der rechten Hand übergibt, während sie im linken Arm ein bekleidetes, männliches Kleinkind schaukelt. Das Diadem unter Eriphyles über die Kalotte gezogenem Mantel zeichnet sie als Dame des Hauses aus. Das Kind dürfen wir, den vorangegangenen Darstellungen entsprechend, wieder als Alkmaion ansprechen. Hinter der Mutter-Sohn-Gruppe wartet ein alter, kahler Mann, um dem Ausfahrenden seinen Helm zu reichen. In ihm ist wohl der Vater Oikles zu erkennen, der mit der geschorenen Glatze vielleicht seine Trauer über den nahenden Tod des Sohnes zum Ausdruck bringt³⁴⁹.

³⁴⁸ Vgl. Anm. 344. Besonders liebevoll erscheint Alkmaion auf: **E.1.5–6; E.1.11**.

³⁴⁹ Der Mann scheint eine natürliche Stirnglatze zu haben: Die Kalotte ist gänzlich kahl, während an den Schläfen und am Hinterkopf deutliche schwarze Stoppeln auszumachen sind. Solch ein Kurzhaarschnitt kann in der attischen Vasenmalerei Trauer symbolisieren. Vgl. Schwarz 1986/87, 48: »Der kurze Haarschnitt findet sich

Das Überreichen von Kriegsgerät an den Krieger durch Mitglieder des Oikos wird als Waffenübergabe bezeichnet. Wie die Ausfahrt des Kriegers mit dem Wagen gehört auch dieses Motiv zu den lang tradierten Topoi, um den oft endgültigen Abschied des Soldaten von seiner Familie bildlich zu fassen³⁵⁰. Die Gegenüberstellung der in den Kampf ziehenden, kriegstauglichen Männer mit den zurückbleibenden Frauen, Kindern und Greisen visualisiert die unterschiedlichen Aufgaben- und Wirkungsbereiche verschiedener Geschlechter und Altersgruppen und bestätigt auf diese Weise das traditionelle Rollenmodell³⁵¹. Darüber hinaus wirkt das Schema des Kriegerabschieds aber auch auf emotionaler Ebene: So schwingt in den Bildern immer auch die Möglichkeit mit, der Krieger könnte in der Schlacht fallen und damit eine trauernde Frau und Familie zurücklassen³⁵².

Amphiaraos und seine Nächsten werden also auch hier im Schema einer mustergültigen, liebenden Familie wiedergegeben, und so mag man auf den ersten Blick an der Benennung zweifeln. Doch wie wir bereits gesehen haben – und noch sehen werden – stellen schöner Schein und schiefhängender Haussegen bei unserem Mythos keinen Widerspruch dar, im Gegenteil: Diese Diskrepanz scheint geradezu das Erkennungsmerkmal der hinterlistigen Eriphyle und ihrer Anverwandten zu sein.

Die umliegenden Szenen schließlich besiegeln unsere Interpretation, da sie das traute Familienidyll in den Sagenkreis der Sieben gegen Theben transferieren: Auf der gegenüberliegenden Seite rüsten sich Krieger emsig zum Gefecht und im Innenbild gelangt der Bruderzwist zwischen Eteokles und Polyneikes am Altar zur Darstellung.

Der ebenfalls um 500–480 v. Chr. geschaffene Kantharos in Malibu (**E.1.15=K.3.8**; Taf. VI, 1), der bereits in Kap. 3.2.3 besprochen wurde, zeigt die Abschiedszene abermals im Schema der Kriegerausfahrt. Von dem Gefäß haben sich bedauerlicherweise nur dürftige Fragmente

sehr häufig in Kriegerabschiedsszenen, wo er Trauer ausdrückt.« Es könnte sich aber auch nur um ein Merkmal seines hohen Alters handeln, vgl. Boardman 2004, 105: »The balding head, short hair, and loose flaps of skin on his neck realistically show his age.«

³⁵⁰ Diese Szenen haben ein episches Vorbild: In der Ilias ist es Thetis, die ihrem Sohn Achill die Waffen überreicht, bevor er in seine letzte, tödliche Schlacht zieht; Hom. Il. 19, 3-7. Das früheste bildliche Beispiel der sog. Bewaffnungsszenen zeigt sich auf einer schwarzfigurigen Lekanis in Rhodos, Archäologisches Museum 5008, um 580 v. Chr.; ob diese frühe Illustration bereits als Rüstung des Achill durch Thetis gedeutet werden kann, wie Spieß 1992, 24 zu argumentieren versucht, sei dahingestellt. Ohne Beischriften bleibt dies reine Vermutung; vgl. Reichardt 2007, 39 f.

³⁵¹ Siehe Lissarrague 2006, 205: »Auch wenn der Krieg eine strenge Rollenverteilung zwischen Männern und Frauen vorsieht, so werden die Frauen doch nicht außerhalb des Geschehens dargestellt.«

³⁵² Siehe dazu auch Reichardt, die das Phänomen aus der Perspektive der Kriegermutter analysiert; Reichardt 2007, 52: »In den anonymen Kriegerabschieden stehen die Frau und der alte Mann für die zurückbleibende Familie, für die der Krieger in die Schlacht zieht und die um ihn trauern werden, wenn er nicht lebend zurückkehrt.« Kurz darauf diskutiert sie den möglichen Konflikt, der sich aus Trauer um den Verstorbenen einerseits und Stolz auf den heldenhaft Gefallenen andererseits ergeben kann. Siehe Reichardt 2007, 56 f. (mit weiterführender Literatur).

erhalten: Die nach links gerichteten Pferdehufe des Gespanns und der knabenhafte Kopf des Alkmaion sind alles, was man der Ausfahrt sicher zuordnen kann.

Bemerkenswert ist hier das Bildprogramm, das auf der anderen Seite den Mord an Aigisthos zeigt: Beiden Szenen liegt ein Verbrechen zugrunde, das von der Ehefrau am Gatten begangen wurde, und das in der Folge durch den Sohn gerächt wird. Auf beiden Seiten sind Muttermörder, Orest und Alkmaion und ihre Opfer, Klytaimnestra und Eriphyle, zugegen. Damit liegt der Fokus auf den ruchlosen Gattinnen und ihrer furchtbaren Bestrafung.

Die stark fragmentierte Kalpis in St. Petersburg (**E.1.16**, Taf. XIX, 2), um 460 v. Chr. entstanden, verklärt den Abschied wieder zu einem Augenblick weihevoller Harmonie: Rechts stützt sich der durch eine Beischrift identifizierbare, bärige Amphiaraos in voller Kriegermontur mit Pilos und Lederpanzer auf seinen Speer und reicht seiner Angetrauten die Hand zum Abschied, während er ihr intensiv in die Augen schaut. Die junge Frau erwidert den tiefen Blick mit einem hinreißenden Augenaufschlag und führt dabei die linke Hand in andächtiger Geste ans Kinn. Die langen, lose zu einem Zopf im Nacken gebundenen Haare, das prächtige Diadem und der feingemusterte Chiton unterstreichen ihre jugendliche Schönheit. Vom Unterkörper der Hübschen hat sich nichts mehr erhalten. Knapp hinter Eriphyle ist noch der Kopf des kleinen Alkmaion zu erkennen, der die Ausfahrt des geliebten Vaters mit weit aufgerissenen Augen verfolgt. Seine kurzen Locken werden mit einem Band zusammengehalten, der Gesichtsausdruck ist erfüllt von heiligem Ernst. Am rechten Bildrand, hinter Amphiaraos, wartet bereits der mit einem Brustpanzer bewehrte, junge Wagenlenker (Baton?) in seinem Karren auf die Abfahrt; das Pferdegespann ist jedoch nicht mehr dargestellt³⁵³. Hinter dem Knaben Alkmaion lässt sich der Oberkörper eines weiteren Mannes erkennen, der mit Chiton und Mantel, sowie einem Pilos und zwei Speeren ausgerüstet ist. Ob wir in dieser Figur den verbrecherischen Polyneikes erkennen dürfen, der den unglückseligen Amphiaraos in den Kampf zerrt, kann angesichts des fragmentarischen Erhaltungszustandes nicht mehr geklärt werden; die merkwürdige Kombination von Himation und Pilos-Helm weisen durchaus in diese Richtung³⁵⁴.

Der im Hintergrund wartende Wagenlenker erinnert noch zaghafte an die archaische Tradition der Krieger-Ausfahrt; ansonsten folgt die Darstellung dem Schema des Krieger-Abschieds zu

³⁵³ Ein Atavismus des Krieger-Ausfahrt-Schemas: Wagenlenker und Karren erinnern noch an die ältere Bildtradition, während die übrige Darstellung bereits dem im 5. Jahrhundert präferierten ›Abschied zu Fuß‹ folgt. Der Wagen könnte auch aus Platzgründen nicht dargestellt worden sein; siehe Krauskopf 1981a, 696 Nr. 24.

³⁵⁴ Polyneikes bevorzugt auch bei den Bestechungsbildern eine Hybridkleidung. Zum Helm trägt er gern die Tracht der Reisenden. Vgl. die gesicherten Darstellungen **E.3.2**; **E.3.5–6**. So auch Schwarz, die hier sicher den hinterlistigen Polyneikes zu erkennen meint. Schwarz 1986/87, 49.

Fuß, der volkreiche Auszug im Wagen wird in der rotfigurigen Vasenmalerei damit nach und nach abgelöst³⁵⁵. Auf den ersten Blick deutet nichts auf die spezifische Wiedergabe unseres Mythos hin. Vielmehr repräsentieren Eriphyle und Amphiaraos durch Mimik und Gewandung in erster Linie ihr jeweiliges Geschlecht und die damit verbundenen Werte. Amphiaraos wird mit dem krausen Bart, der mächtigen Rüstung und dem festen Blick als Inbild kraftstrotzender Männlichkeit charakterisiert, das erst im Krieg seine volle Entfaltung findet. Auf der anderen Seite steht Eriphyle mit ihrer jugendlich eleganten Erscheinung und dem scheuen Blick für die Tugenden der Frau, Schönheit und Zurückhaltung. Gemeinsam mit dem knapp hinter ihr stehenden Knaben verkörpert sie außerdem den Oikos, den der Gatte für den Krieg nun verlassen muss. Allein der ehrfürchtig zum Vater aufschauende Knabe – ein seltener Akteur bei traditionellen Krieger-Abschieden – könnte wieder auf die kommende Bestrafung der ehrlosen Mutter verweisen; ansonsten verharrt die Szene im Generellen. Nur der mythologisch gebildete Betrachter wird die traurliche Szene daher durchschauen und mit einem wissenden Lächeln quittieren.

Ähnliches lässt sich zu dem etwa zwanzig Jahre später entstandenen Kalpisfragment aus Boston (E.1.17; Taf. XIX, 3) sagen, das von der links stehenden Eriphyle nur die letzten Buchstaben ihrer Namensbeischrift (...*phyle*) und dürftigen Überreste des kunstvollen Haarschmuckes erhalten hat. Wieder steht ihr der Gemahl (A...*iaraos*) in der Tracht des Kriegers gegenüber, stützt sich auf den Speer und reicht seiner Frau mit bedeutungsvollem Blickkontakt³⁵⁶ die Rechte zum Abschied. Hinter ihm taucht eine weitere weibliche Gestalt auf, die durch den Kurzhaarschnitt als Sklavin gekennzeichnet ist. Sie trägt einen kleinen Jungen auf dem Arm, der seine Ärmchen zärtlich um sie schlingt und den Abschied mit großen Augen beobachtet. Hier wird es sich wieder um einen der Söhne, Alkmaion oder Amphilochos³⁵⁷, handeln. Auch hier erhält die vordergründig friedliche Szene erst durch die Beischriften und die in ihnen transportierte Hintergrundinformation einen negativen Beigeschmack. Dem flüchtigen Blick bietet sich auf diese Weise ein Sinnbild für die rechtmäßige gesellschaftliche Ordnung, die den heldenhaften Mann zu Felde ziehen lässt,

³⁵⁵ Siehe Schwarz 1986/87, 47. Ein klassischer Kriegerabschied mit Handschlag und tiefem Blickkontakt: att. rf. Amphora; Maler der Louvre-Kentaumachie; Warschau, National Museum, 147367; um 440 v. Chr.; Reeder 1995, 156 Nr. 19.

³⁵⁶ Eine Überinterpretation bei Schwarz 1986/87, 49: »Amphiaraos weicht dem Blick der Gattin aus und senkt in unterdrücktem Groll die Augen«.

³⁵⁷ Vermutlich handelt es sich um den jüngeren Sohn Amphilochos. Alkmaion könnte hingegen hinter der Mutter dargestellt worden sein. Vgl. Schwarz 1986/87, 49: »Ich möchte ihn Amphilochos nennen und Alkmaion wie auf der Kalpis des Niobidenmalers links von Eriphyle stehend annehmen. Er ist der ältere Sohn und durch sein Schicksal eng mit Eriphyle verbunden«.

während die Familie im Oikos verweilt. Der sorgsame Beobachter jedoch weiß um Eriphyles Verrat am Gatten und ahnt bereits die tragischen Ereignisse voraus, die dem trügerischen Idyll folgen werden.

Ein gleichzeitiger Stamnos aus dem Schweizer Kunsthändel (**E.1.18**; Taf. XIX, 4) hat die Gemütsverfassung der Protagonisten besonders eindringlich ins Bild gesetzt. Die Benennung ist aufgrund fehlender Namensbeischriften zwar wieder nicht zweifelsfrei gesichert, erscheint angesichts der im Folgenden dargelegten Indizien jedoch mehr als schlüssig. Im Zentrum des Bildfeldes steht wieder der auf seine Lanze gestützte Krieger Amphiaraos mit Helm und Lederkoller. Ausnahmsweise ist er hier in bartloser Jugendlichkeit dargestellt³⁵⁸. Mit skeptischem Blick und misstrauisch geschürzten Lippen schaut er zu Eriphyle, die vom linken Bildrand naht, um ihrem Gatten das Schwert in ihrer Rechten zu überreichen. In ihrem Ausschnitt ist die unglücksvolle Kette zu erkennen, mit der die Tragödie ihren Anfang nahm. Mit der linken Hand hält sie krampfhaft den Schleier vor den Mund; eine Geste, die in Kombination mit den weit aufgerissenen Augen weniger den von Frauen erwarteten *aidos*, als vielmehr ihr schlechtes Gewissen zum Ausdruck bringt. Zwischen dem jungen Elternpaar drängt sich ein nackter Knabe an den Vater und hängt sich mit ganzem Gewicht an dessen in die Seite gestützten Arm, wahrscheinlich um ihn am Aufbruch zu hindern. Gleichzeitig erinnern die nach oben gerissenen Arme an jenen Bittgestus, der uns bereits aus den Abschiedsszenen der archaischen Zeit bekannt ist. Am rechten Bildrand steht eine weitere männliche Figur und mahnt mit erhobener Rechter zum Aufbruch. Die hohen Stiefel, die Chlamys, die Speere und der im Nacken hängende Petasos charakterisieren ihn als Reisenden. Durch das über die Schulter geworfene Fell erhalten wir einen weiteren Hinweis, wer in dieser Figur dargestellt sein könnte: Polyneikes trägt der Überlieferung nach manchmal so ein Fell³⁵⁹.

Auch in dieser Darstellung sind die Anspielungen auf unseren Mythenstoff zu zahlreich, um in ihr noch das bloße Inbild familiärer Eintracht vor dem Auszug des Kriegers erkennen zu wollen. Gerade durch den Verzicht auf Beischriften scheint es dem Künstler ein Anliegen gewesen zu sein, die Figuren durch Habitus und Attribute eindeutig zu charakterisieren und ihre Benennung zu sichern: Die funkelnende Kette im Dekollete der Gattin, ihr schuldbewusster Blick, das verzagte Gebaren des kleinen Sohnes, dessen Nähe zu dem Schwert seinen Rachezug ankündigt, der ominöse Gefährte des Kriegers, der die Reisetracht und das Fell des

³⁵⁸ Sonst nur auf etruskischen Darstellungen anzutreffen, vgl. Schwarz 1986/87, 49.

³⁵⁹ Vgl. Krauskopf 1981a, 709.

Polyneikes trägt – all das sind Zeichen, die dem Rezipienten eine Interpretation als bloße Abschiedsszene geradezu verbieten.

Auf der Rückseite des Stamnos sehen wir eine männliche Gewandfigur würdevoll auf ihren Stock gestützt, die von zwei ebenfalls bemantelten, jungen Frauen gerahmt wird. Die schwere Kleidung der Figuren und vor allem der Bürgerstab des Mannes deuten darauf hin, dass sich die Szene im Freien, also im öffentlichen Raum abspielt. Es handelt sich um eine zwischengeschlechtliche Konversationsszene, wie sie auf attisch rotfigurigen Vasen nicht selten vorkommt³⁶⁰. Trotz ihrer relativen Häufigkeit ist es aber bislang noch nicht gelungen, die Bedeutung dieses Motivs zu entschlüsseln. Vielmehr hat es unter den Kommentatoren oftmals Verwunderung hervorgerufen, da der Kontakt zwischen Männern und Frauen im öffentlichen Raum in den schriftlichen Quellen dieser Zeit explizit als unschicklich diffamiert wird. Nur im Zusammenhang mit der gegenüberliegenden Seite bietet sich eine halbwegs befriedigende Lösung, da man die drei Figuren in den Kontext des Kriegerabschieds einbinden und als dessen Teilnehmer oder Zuschauer interpretieren kann³⁶¹. Es wäre jedoch zu viel des Guten, die Figuren namentlich benennen zu wollen, und so müssen wir uns damit zufrieden geben, dass sie dem tragischen Abschied mit höflicher Zurückhaltung beiwohnen oder ihn vielleicht sogar kommentieren.

Auch der Glockenkrater aus Syrakus (**E.1.19**; Taf. XX, 1) gibt, trotz fehlender Inschriften, zweifellos den Abschied des Amphiaraos wieder, da er ihn mit dem, in der griechischen Bilderwelt singulären, Racheauftrag an Alkmaion kombiniert: Im Zentrum des Bildfeldes sehen wir den bärtigen Amphiaraos, der sich mit der Linken auf seinen Speer stützt und seinen gepanzerten Leib dem Betrachter frontal zuwendet. Sein von wilden Locken umspieltes Haupt wendet er einem respektvoll von links nahenden Jugendlichen im Himation zu und überreicht ihm ein Schwert. Der Ephebe, in dem man ohne Zweifel Alkmaion erkennen darf, greift nach der Schlaufe an der Schwertscheide, um sie feierlich entgegen zu nehmen. Am linken Bildrand steht Eriphyle in Peplos und mit aufwendiger Turmfrisur, vom gewohnten Charme umflort und im Begriff, mit der linken Hand das Gewand vor das schamhaft geneigte Haupt zu ziehen. Ihr Blick hat sich starr auf die Mordwaffe geheftet, die der noch unschuldige Sohn bald gegen sie richten wird. Die Rechte verbirgt sie in den Falten

³⁶⁰ Dieses Motiv wird bevorzugt auf Kolonettenkratern dargestellt, Dazu ausführlicher: Lewis 2002, 205–209. Dort werden die außergewöhnlichen Szenen unter der Kapitelüberschrift »The limits of interaction: friendship?« behandelt.

³⁶¹ Lewis 2002, 205: »Sometimes the figures can be understood as related to the other side of the krater – if it is a departure, for instance, the figures can be seen as relatives or onlookers – but in most cases the two sides are unrelated, and we simply appear to have a scene of men and women conversing.«

ihres Peplos, als wolle sie die soeben erhaltene Kette verbergen. Am rechten Bildrand erscheint abermals der Begleiter in Reisetracht, den wir an anderer Stelle bereits als den hinterhältigen Polyneikes gedeutet haben.

Durch die Übergabe der Mordwaffe vom Vater an den Sohn wird hier also der Racheauftrag visualisiert, und mehr noch: In dieser Geste präfiguriert sich zugleich der Tod der Mutter durch die Hand des eigenen Sohnes. Das von Klytaimnestra bekannte Problem der Darstellbarkeit des Matrizids wird auf diese Weise elegant gelöst.

Auf der Rückseite des Kraters sehen wir drei Männer im attischen Bürgergewand mit um den Körper geschlungenen Mänteln und Stöcken. Die Kränze aus Weinranken, die Skyphoi in den Händen der ersten und letzten Mantelfigur, sowie der wankende, schiefe Gang der Männer weisen auf einen Komos, einen Umzug von Betrunkenen hin. Der Komos gilt als einer der »Kompensationsbereiche zur männlichen Tugend (*hedoné*)«³⁶², da das durch Weingenuss evozierte Fehlverhalten der Teilnehmer sowohl zeitlich als auch räumlich begrenzt und auf diese Weise legitimiert ist³⁶³. Auf beiden Seiten des Gefäßes offenbart sich also die visuelle Umkehrung etablierter Bildtypen, die zentrale Werte der attischen Gesellschaft verkörpern: Der durch den Racheauftrag *ad absurdum* geführte Kriegerabschied auf der einen und die – wenn auch nur für kurze Zeit – außer Kraft gesetzte Disziplin des idealen Bürgers während des Komos auf der anderen Seite. Auf mythischer und menschlicher Ebene werden dem Betrachter also Gegenbilder zur rechtmäßigen Ordnung der Gesellschaft vorgeführt.

Eine letzte, äußerst reizvolle Variante eines Krieger-Abschieds befindet sich auf einem Volutenkrater aus Ferrara (E.1.20; Taf. XX, 2–3), der bereits um 450 v. Chr. entstanden ist. Er wird am Ende dieses Kapitel besprochen, da die Darstellung vom bekannten Schema abweicht und die Deutung der Bilder überdies stark umstritten ist. Der einzige Konsens besteht darin, dass beide Hauptfelder als Reflex auf ein oder mehrere Bühnenstücke zu lesen sind und dass auf der gegenüberliegenden Seite unserer Darstellung Ödipus dargestellt ist. Uneins ist man sich indes, welcher Mythos dem Werk zu Grunde liegt, oder ob die beiden Seiten überhaupt etwas miteinander zu tun haben³⁶⁴. Vor allem die Zuordnung des Krieger-

³⁶² Hollein 1988, 118.

³⁶³ Siehe Hollein 1988, 146: »Trinkgefäße weisen dabei auf den Zustand der Teilnehmer, auf das Herbeiführen des Verlustes an Selbstkontrolle durch die Einnahme von Rauschmitteln, d. h. von Alkohol. Die Darstellung, bzw. Beigabe von Gefäßern definiert den Komos als zeitlich-situativ gebundenen Bereich, begrenzt die Sanktionierung unkontrollierten Verhaltens auf den spezifischen Umstand des Rausches.«

³⁶⁴ Etwa Simon 1981a, 13 Anm. 21. Sie nimmt für die Seiten zwei voneinander unabhängige Themenkreise an. Die Abschieds-Szene (Seite A) deutet sie als Abschied des Agamemnon im Beisein der Klytaimnestra und Aigisthos. Für Seite B nimmt sie den Ödipus des Aischylos, den zweiten Teil seiner Trilogie aus dem Jahre 467 v. Chr., als Vorlage an.

Abschieds bereitet wissenschaftliches Kopfzerbrechen, obwohl die von Schwarz³⁶⁵ vorgeschlagene Deutung auf den Abschied des Amphiaraos eigentlich keine Fragen offen lässt. In der folgenden Beschreibung und Analyse wird darum auch nichts von den Bedenken laut, welche die Interpretation des Stückes bisweilen überschatten.

Wir haben also wieder einen klassischen Krieger-Abschied vor uns: Das Zentrum des Bildfeldes wird durch den auf seine Lanze gestützten Amphiaraos eingenommen, der durch Chitoniskos, Lederpanzer und über die Schulter hängenden Mantel als kampfbereiter Krieger charakterisiert ist. Soeben hat er mit legerer Geste das Schwert entgegen genommen, das ihm die jenseits einer Säule stehende und in einen feinen Ärmelchiton gehüllte Eriphyle gereicht hat. In stiller Demut senkt sie ihr von einer voluminösen Hochsteckfrisur, Ohrringen und einer Kette geziertes Haupt und führt mit der Linken einen Zipfel ihres Gewandes in der *anakalypsis*-Geste vor das Gesicht. Den forschenden Blick des Gatten erwidert sie mit schüchternem Augenaufschlag.

Hinter ihr ist ein stattlicher Jüngling mit kurzem, schwarzgelocktem Haar zu sehen, der seinen muskulösen Körper mit dem über die linke Schulter geworfenen Mantel mehr hervorhebt als verdeckt. Noch hat er beide Hände um das Tuch geschlungen, doch die rechte scheint sich bereits zu lösen, um nach dem Schwert zu greifen, das Amphiaraos soeben erhalten hat. Hier wird der Sohn Alkmaion gemeint sein, der nun also erstmals als dem zarten Knabenalter entwachsen dargestellt wird³⁶⁶. Dahinter sehen wir einen alten, glatzköpfigen Mann in Mantel und Lederschuhen, der sich auf seinen Stab stützt und dabei die Rechte in betrüblicher Vorahnung zur Stirn führt. Hier wird es sich abermals um den Vater Oikles handeln, der gemeinsam mit Schweigertochter und Enkel den durch die prominente Säule angedeuteten Oikos repräsentiert.

Auf der rechten Seite des Bildfeldes, hinter Amphiaraos, erscheint ein weiterer Greis, der wie sein Pendant links mit Stirnglatze, Mantel, Lederschuhen und Stab ausgerüstet ist und das Geschehen im Zentrum aufmerksam beobachtet. Vielleicht handelt es sich hier wieder um den Seher, der uns aus den archaischen Bildwerken bekannt ist³⁶⁷. Dahinter steht ein junger, bartloser Mann mit Pilos-Helm, Schild und auffällig gemustertem Chitoniskos, der sich auf seine Lanze stützt. Auch er blickt auf die Mittelgruppe, wendet sich aber bereits zum Gehen. In ihm können wir vielleicht den Strippenzieher Polyneikes erkennen; die Jugendlichkeit und

³⁶⁵ Schwarz 1986/87 untersucht die Darstellung unter Berücksichtigung der umliegenden Gefäßdekoration sowie im Vergleich mit gesicherten Darstellungen des Amphiaraos Abschieds.

³⁶⁶ Vermutlich sollte auf diese Weise die ›Isocephalie‹ des Bildaufbaus gewahrt werden. Ein aus der Reihe fallender Knabe hätte die ästhetisch ansprechende Strenge der Komposition empfindlich gestört.

³⁶⁷ Vielleicht ist hier aber auch jener Seher gemeint, der uns bereits auf archaischen Darstellungen begegnete.

die extravagante und bunte Tracht kennzeichnen ihn nämlich auch auf zahlreichen Bestechungsbildern, denen wir uns im nächsten Kapitel zuwenden werden.

Auf der Rückseite thront der stark gealterte Ödipus, erkennbar an Szepter und Krücke³⁶⁸, er blickt auf den ihm gegenüber stehenden Greis, der sein kahlgeschorenes Haupt in den Gewandfalten vergräbt. Vermutlich handelt es sich um den Boten aus Korinth, der den Tod des vermeintlichen Vaters Polybos mitteilen muss und deshalb sein von Trauer gezeichnetes Gesicht verbirgt³⁶⁹. Mit dieser Kunde nimmt der Aufdeckung der Frevel ihren Anfang: Ödipus wird von Vatermord und Inzest mit der Mutter erfahren. Sechs Männer jüngeren Alters rahmen die beiden betagten Protagonisten; sie sind als verkürzter Chor zu verstehen und signalisieren dadurch deutlich die Anlehnung an ein Schauspiel³⁷⁰.

Vor diesem Hintergrund wird klar, dass auch unsere Abschiedsszene im thebanischen Sagenkreis zu lokalisieren ist. Welche mythische Ausfahrt läge da näher als die des Amphiaraos? Mit dem Bruderzwist zwischen Polyneikes und Eteokles setzt sich der Fluch der Labdakiden fort, dem auch Ödipus nicht entgehen konnte. Und Eriphyle ist im Besitz jenes Halsbandes der Harmonia, das bereits Iokaste, der Mutter und Gemahlin des Ödipus, ewige Jugend und in der Folge davon den eigenen Sohn als Gatten bescherte.

Welche literarische Vorlage für den Prachtkrater Pate stand, kann heute nicht mehr in Erfahrung gebracht werden; vermutlich ist das Stück gar nicht mehr erhalten³⁷¹. Fest steht jedoch, dass der Dekoration ein streng aufeinander bezogenes Programm zu Grunde liegt, das sich direkt und explizit an einer literarischen Vorlage orientiert. Ikonographische Unstimmigkeiten gegenüber anderen, zeitgleichen Vasenbildern – etwa die nicht identifizierbare Figur hinter Amphiaraos und das ungewöhnlich erwachsene Erscheinungsbild des Alkmaion – lassen sich aus diesem veränderten Blickwinkel erklären. Nichtsdestotrotz bleiben das Grundschema und die damit transportierte Zweideutigkeit gewahrt: Die Szene wird hier in das klassische Muster des Kriegerabschieds gezwängt und so brodeln unter dem Deckmantel würdevoller Beherrschung abermals Rachedurst und Todesangst.

³⁶⁸ Siehe Schwarz 1986/87, 41: »Daß die Seite B das [sic!] Volutenkraters tatsächlich eine Szene aus dem Ödipus-Drama wiedergibt, hat der Maler durch ein Detail deutlich gemacht: Wie eingangs betont hält der greise König sowohl Szepter als auch Krücke. Die Krücke soll doch wohl auf hohes Alter oder ein Gebrechen hinweisen, in diesem Falle auf beides, wenn man die Fußverletzungen, die Ödipus als Kind erlitten hatte, in Betracht zieht. Aber auch vorausweisende Funktion mag dem Krückstock hier zukommen: Er deutet die baldige Blindheit des Greises an. Kein anderer König der griechischen Heroenwelt würde durch Szepter und Krückstock besser charakterisiert als Ödipus.«

³⁶⁹ Vgl. Schwarz 1986/87, 40 f.

³⁷⁰ Simon 1981a, 13; Schwarz 1986/87, 40 f. Zwei von ihnen befinden sich in den Henkelzonen des Gefäßes und beziehen sich damit unmittelbar auf das Geschehen auf der anderen Seite.

³⁷¹ Vgl. Krauskopf 1981b, 547.

5.2.2 *Trautes Heim – Glück allein: Eine Begegnung im Frauengemach*

Bevor zu den zahlreichen Bestechungsbildern übergegangen werden kann, wartet nun noch eine singuläre Darstellung darauf, gedeutet zu werden. Das Bild findet sich auf einer attischen Kalpis aus Berlin aus den Jahren 440–430 v. Chr. (E.2.1; Taf. XX, 4) und treibt die bereits bekannte trügerische Harmoniesucht im Hause des Amphiaraos auf die Spitze. Die häusliche Szene ist auf der Schulter des Gefäßes zwischen den beiden Henkeln angebracht: Am linken Bildrand steht der bürgerlich gekleidete Amphiaraos (*Amphiare...*), der seinen lose in ein Himation gewickelten Körper auf einen Knotenstock stützt und mit wohlwollender Gelassenheit die idyllisch anmutende Szenerie betrachtet, die sich vor ihm abspielt. Seine Frau Eriphyle ist in edle Stoffe gehüllt, trägt Armreifen und ein Band im wohlfrisierten Haar. Sie sitzt, dem Gatten den Rücken zukehrend, auf einem Klismos (Lehnstuhl) und stillt den kleinen Alkmaion, der nackt auf ihrem Schoß sitzt und gierig an der Brust der Mutter saugt. Mit dem rechten Arm auf die Lehne gestützt, streichelt sie mit der Linken dem Knaben zärtlich über das Köpfchen, während sie geistesabwesend vor sich auf den Boden starrt. Rechts steht die älteste Tochter Demonassa in einfachem Gewand und ist damit beschäftigt, einen Wollfaden auf eine Spindel aufzurollen³⁷². Neben ihr steht ein Kalathos (Korb) für die Aufbewahrung von Wolle. Auch sie schaut vor sich auf den Boden und betrachtet dort zwei Streithähne, die gerade aufeinander losgehen.

Auf den ersten Blick handelt es sich hier um eine klassische Frauengemachszene, die erst durch spezifische Details auf unseren Mythos zugeschnitten wird. Die stehende Dame beschäftigt sich mit der Wollarbeit, der weiblichen Heimarbeit *par excellence*, die sitzende Mutter säugt ihren Knaben und stellt damit die Krönung des Privaten, des Weiblichen dar. Illustrationen von stillenden Müttern sind in der antiken Bildkunst Griechenlands³⁷³ sehr selten; wenn überhaupt, dann repräsentieren sie die Welt des Barbarischen, Animalischen und sind fernab sittsamer Bürgerlichkeit zu suchen. Diese Tabuisierung ist einerseits soziokulturell bedingt, da das Stillen und die Erziehung der Kleinkinder in klassischer Zeit als minderwertige Aufgaben wahrgenommen werden, mithin als einer anständigen und vornehmen Bürgerin nicht angemessen³⁷⁴. Zum anderen sind es religiöse Vorstellungen, die

³⁷² Die entscheidende Stelle, an der sich vermutlich die Spindel befunden hat, ist nicht mehr erhalten. Die Haltung der jungen Frau, das noch sichtbare Gewicht am unteren Ende der Fehlstelle, sowie der Wollkorb zu ihrer rechten lassen jedoch keinen anderen Schluss zu.

³⁷³ Anders im italischen Raum, wo das Motiv der stillenden Mutter einen enormen Stellenwert innehalt. Zu dem Phänomen der stillenden Frau und insbesondere den deutlichen Unterschieden zwischen griechischer und italischer Tradition: Bonfante 1997, 174.

³⁷⁴ Das Stillen will sich außerdem nicht so recht mit dem propagierten Schönheitsideal der androgynen Frau mit schmalen Hüften und kleinem Busen vereinbaren lassen. Diese figur-zerstörende Aufgabe wird dann den

das allzu Weibliche längst aus dem Olymp – und damit automatisch auch aus der aristokratischen Wertegesellschaft – verdrängt und als plumpes Gegenstück zur männlichen, zivilisierten Welt degradiert haben³⁷⁵. Das Tabu reicht sogar noch weiter: Schon allein die entblößte Brust wird in mythologischen Szenen als Symbol für Angst und Schrecken eingesetzt – wir erinnern uns an die barbusige Kassandra, die jeden Moment unter der Axt Klytaimnestras zusammenbrechen wird. Bei den antiken Betrachtern unserer Kalpis müssen also alle Alarmglocken läuten: Eriphyle nährt ihren Sohn an der eigenen Brust, entfernt sich damit von herrschaftlicher Etikette; ihre offen zur Schau getragene Brust kündet darüber hinaus vom nahenden Unheil. Und mehr noch: Die ungewohnt intime Geste zwischen Mutter und Sohn wird vor dem Hintergrund des späteren Matrizids zur schier unerträglichen Farce. Diese widersinnige Verknüpfung zwischen Muttermilch und Muttermord wird auch in den Choephoren des Aischylos angedeutet, wenn Klytaimnestra angesichts ihres mordlustigen Sohnes ausruft:

»Halt ein, o Sohn! Nein, scheue diese Brust, o Kind,
Die Mutterbrust, an welcher du einschlummernd oft
Mit deinen Lippen sogst die süße Muttermilch«³⁷⁶.

Auch die Streithähne krähen den lauernden Terror förmlich hinaus, deuten sie doch auf die beiden Bruderzwiste hin, mit denen das Verhängnis seinen Anfang nimmt: Der Streit zwischen Amphiaraos und seinem Schwager Adrastos um die Herrschaft in Argos führt dazu, dass Eriphyle die Rolle der Mittlerin zugesprochen wird und sie auf diese Weise überhaupt erst zur Richterin über Leben und Tod des eigenen Gatten wird. Der Zwist zwischen Eteokles und Polyneikes stellt den Grund für die üble Bestechung und die dadurch erzwungene Kriegsteilnahme des Amphiaraos dar.

Das vordergründige Idyll ist auf diese Weise schnell entlarvt, die Darstellung strotzt geradezu vor unzweideutigen Anspielungen auf die tragische Zukunft des Amphiaraos und auch der Eriphyle. Dass der unheilschwangere Handel zwischen ihr und dem »Streithahn« Polyneikes bereits stattgefunden hat, wird durch ihren traurig entrückten Blick auf die Kampfszene zwar angedeutet, lässt sich letztlich aber nicht beweisen. Die Betrachterinnen der Kalpis kennen die

Nährämmen überlassen, die dementsprechend als alte, faltige Weibchen mit voluminösen Hängebrüsten dargestellt werden.

³⁷⁵ Vgl. Bonfante 1997, 185: »The gods are aristocratic, civilized – they hand their divine babies over to nurses of a lower social order than their goddess mothers.«

³⁷⁶ Aisch. Choeph. 896-898.

grässlichen Zusammenhänge allemal und begreifen die »tragische Ironie«³⁷⁷ hinter der schönen Scheinwelt.

Doch wenden wir uns nun endlich dem eigentlichen Frevel der Eriphyle zu, ihrer ins Bild gesetzten Bestechlichkeit.

5.2.3 Ein unmoralisches Angebot: Die Bestechung der Eriphyle durch Polyneikes

Eine frühe bildliche Darstellung der ruchlosen Schenkung sehen wir auf einer fragmentierten Halsamphora in Orvieto aus dem 2. Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. (**E.3.1**)³⁷⁸: Auf der linken Seite steht Eriphyle, mit wohlgeordneter Steckfrisur und bodenlangem Peplos, ihrem thebanischen Gast Polyneikes gegenüber, der wohl mit Chitoniskos und Petasos³⁷⁹ als Reisender charakterisiert wird. In seiner rechten Hand baumelt die begehrte Kette der Harmonia³⁸⁰, nach der die gierige Eriphyle beide Hände austreckt. Zwischen den beiden Konspiranten steht anmutig ein Reiher, der seinen Blick direkt auf den verbrecherischen Handel zu richten scheint³⁸¹.

Die Übergabe orientiert sich stark an das für Schenkungsszenen etablierte Bildschema (vgl. **B.14**; Taf. XXI, 2)³⁸². Diese klassischen Genrebilder tauchen erstmals im späten 6. Jahrhundert v. Chr. auf, um dann ab dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. verstärktes Interesse zu erfahren³⁸³: Stets wartet der Mann dem Objekt seiner Begierde mit einem Geschenk auf³⁸⁴, während sich die Angebetete sittsam zurückhaltend gibt, ohne jedoch ihr Wohlwollen zu verbergen. Schauplatz der dubiosen Schenkungen ist häufig das Hausinnere³⁸⁵. Dass auch unsere Szene im Innern des Hauses situiert ist, wird durch den Vogel ersichtlich, der in der

³⁷⁷ Lissarrague 2006, 213: »Diese Familienszene, weit davon entfernt, die Freuden des Familienlebens zu schildern, erinnert an schmerzliche Ereignisse und ist daher nicht frei von tragischer Ironie.«

³⁷⁸ Für visuelle Unterstützung vgl. **E.3.2**; Taf. XIX, 1.

³⁷⁹ Die Figur des Polyneikes ist stark zerstört; die große, runde Fläche hinter seinem Kopf lässt sich aber dennoch als jener Reisehut identifizieren.

³⁸⁰ Auch das Schmuckstück ist inzwischen nicht mehr sichtbar, kann aber dank der eindeutigen Handhaltung des Polyneikes leicht rekonstruiert werden.

³⁸¹ Sein Schädel ist nicht mehr erhalten, die Bewegung des Halses lässt jedoch die oben genannte Deutung zu.

³⁸² Zum Thema der Brautwerbung und Schenkungsszenen: Sutton 1981, 276–431; mit einem eigenen Kapitel über die Bestechung von Eriphyle durch Polyneikes: 369–379.

³⁸³ Siehe Sutton 1981, 285: »As it can be seen [...], the topic of gift-giving occurs in the later sixth century. It becomes increasingly popular during the early fifth century and reaches the zenith of its popularity during the Early Classical period«; sowie 269: »The mythological subject of Polyneices bribing Eriphyle with the Theban heirloom necklace of Harmonia is compositionally and thematically related to the genre courting scenes we have been studying. Both show a similar chronological distribution, though the mythological scenes lag about a quarter century behind their genre-cousins both in their earliest and latest appearance.«

³⁸⁴ So z. B. Schmuck, Gefäße, wertvolle Speisen wie Früchte und Fleisch, Blumen, Toilette-Artikel oder Haustiere.

³⁸⁵ Sutton 1981, 349: »Though some variety is found, most scenes [i.e. gift-giving] are set indoors, in a feminine domestic environment.«

attischen Vasenmalerei meist auf die weibliche Sphäre hindeutet³⁸⁶. Durch die Übernahme dieser Darstellungstradition wird dem schäbigen Betrug eine sexuelle Komponente verliehen, die durch das augenscheinlich jugendliche Äußere³⁸⁷ des männlichen Schenkens noch unterstrichen wird.

Die Symbolkraft des zentral ins Bild gesetzten Reihers ist noch nicht erschöpft: In der griechischen Kultur gilt er als reines Tier und fürsorglicher Brutpfleger; mit diesen Eigenschaften eignet er sich zunächst ausgezeichnet für die Visualisierung sittsamer Häuslichkeit³⁸⁸. In einer Szene des Verrats aber, der im Oikos und gegen den eigenen Gatten begangen wird, erhält das symbolträchtige Tier einen bitteren Beigeschmack: Denn die durch ihn versinnbildlichte Tugendhaftigkeit der Frau wird mit der Übergabe der unheilvollen Kette aufgelöst; die Harmonie der Eheleute, die auf Vertrauen und gegenseitiger Integrität beruht, ist zerstört³⁸⁹. Der nach oben gereckte Hals des Reihers wäre demnach wie eine stille Anklage des Treuebruchs zu verstehen³⁹⁰. Die gegenüberliegende Seite der Halsamphora wird von zwei Frauen eingenommen³⁹¹.

Auch auf der zeitgleichen Pelike aus Lecce (E.3.2; Taf. XXI, 1) besiegt Eriphyle das Schicksal ihres Mannes, indem sie das magische Kleinod entgegennimmt. Durch die Inschriften³⁹² (*Polyneie, Eriphyle*) lässt sich das Bild eindeutig benennen. Auf der rechten Seite ist der bärtige Polyneikes mit Chitoniskos, Mantel und knorrigem Stock wieder in der Tracht eines Reisenden dargestellt; zusätzlich trägt er hier einen thrakischen Helm, der seine bevorstehende, kriegerische Unternehmung andeutet. Er stützt sich fast schwerfällig auf

³⁸⁶ Je nach Vogelart können darüber hinaus noch weitere Aussagen transportiert werden. Vgl. Lewis 2002, 161: »There are several obvious ways in which birds may be symbolic in depictions of the domestic interior«.

³⁸⁷ Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes lässt sich auch über die Barttracht des Polyneikes keine genaue Aussage treffen. Die kurzen Haare und der Ansatz schmäler Koteletten deuten allerdings auf jugendliche Bartlosigkeit hin.

³⁸⁸ Vögel werden häufig in häuslichen Szenen eingesetzt, um den Schauplatz näher zu charakterisieren. Vgl. Lewis 2002, 164: »If the heron can be characterized in the Greek mind as a devoted parent, a chaste creature, or a home-loving bird like the stork, this would offer a symbolism appropriate to the domestic scenes«.

³⁸⁹ Lewis 2002, 164: »In a scene of domestic treachery the heron cannot represent domestic devotion, unless it is the devotion which is at the very moment of being undone, as Polyneikes offers the necklace of Harmonia and Eriphyle stretches a hand to receive it«.

³⁹⁰ Ein anderer Interpretationsansatz stützt sich auf das phallische Aussehen von jedweden Langhalsvögeln, das wiederum der unterschwelligen Erotik des Bildes Rechnung tragen würde. Siehe Lewis 2002, 165: »An alternative explanation for the meaning of the heron is that, with its long neck, it is phallic. The phallic aspect of other long-necked birds is often explicit in Greek myth and art: myths of rape include those of both Leda and Nemesis by Zeus in the form of a swan, and certainly the phallic aspect of both geese and swans is exploited by painters too – there are images of both youths and women riding swans with huge necks pointing straight up«.

³⁹¹ Durch ihre Kleidung werden sie als unterschiedlicher Altersklassen zugehörig charakterisiert. Die zur Verfügung stehenden Abbildungen dieser Seite sind leider zu schlecht, als dass man einen über die bloße Darstellung weiblicher Lebenswelt hinausgehenden Sinn attestieren könnte.

³⁹² Siehe Lezzi-Hafter 1986, 844.

seinen Reisestab und präsentiert in seiner Rechten die feingliedrige, mit kleinen Blättchen verzierte Kette, die er aus einer rechteckigen Schatulle gezogen hat. Eriphyle richtet ihren Körper frontal zum Betrachter, wendet sich aber mit gesenktem Blick ihrem Gönner und seiner Gabe zu und streckt bereits entschlossen die rechte Hand danach aus. Sie ist in einen Peplos gehüllt und hat ihr Haar mit einem Band zu einer adretten Frisur hochgebunden. Zwischen den beiden Figuren ist wieder ein Reiher zu sehen, der auch hier das häusliche Ambiente auf der einen und die Problematik der Szene auf der anderen Seite visualisiert. Wieder sind die deutlichen Anlehnungen an die klassischen Schenkungsszenen kaum von der Hand zu weisen: Ein Mann betritt die weiblichen Gemächer, um sich durch materielle Güter die Gunst der Dame des Hauses zu erkaufen. Hier wird diese Assoziation sogar noch durch die gegenüberliegende Dekoration verstärkt, die eine tatsächliche zwischengeschlechtliche Werbeszene zum Inhalt hat. Links sehen wir eine junge Frau, die sich mit scheuem Blick einem Jugendlichen zuwendet und ins Innere ihres Himations greift. Auf welche Weise der Verführer die Aufmerksamkeit seiner Angebeteten auf sich ziehen konnte, wird nicht geschildert – nichts deutet auf ein Geschenk hin. Fest steht jedoch, dass hier eine deutlich erotisierende Begegnung zwischen Mann und Frau stattfindet, die bewusst auf die Bestechungsszene der gegenüberliegenden Seite anspielt – die schnöde Käuflichkeit Eriphyles wird auch hier sexuell konnotiert.

Die etwa eine Generation später entstandene Lekythos aus Gela (**E.3.3**; Taf. XXI, 3) inszeniert den charakterlosen Betrug etwas verhaltener. Zur Linken erscheint wieder der bärtige Thebaner in Reisekleidung, mit Mantel und zerfranstem, kurzem Haar. Er stützt sich auf seinen Wanderstab und zieht soeben verheißungsvoll die rote Kette aus einer Korbdose, deren Deckel er in der Hand balanciert. Mit ängstlich angespannter Miene beobachtet er sein Gegenüber Eriphyle, die sich auf diesem Bild noch etwas zögerlich gibt: Die GebärdenSprache ihrer auf Kinnhöhe geführten Hand drückt Überraschung und Unschlüssigkeit aus. Mit dieser distanzierten, schamhaften Geste lehnt sie sich noch deutlicher an die idealen Frauengestalten der Werbeszenen an; der bange Blick des Polyneikes lässt darüber hinaus den Eindruck sehnüchiger Erwartung aufkeimen und erhöht so – ganz den griechischen Vorstellungen entsprechend – die Spannung zwischen dem leidenschaftlichen Mann und der sich bedeckt haltenden Frau.

Auf der zur selben Zeit geschaffenen Pariser Oinochoe (**E.3.4**; Taf. XXI, 4) gebärdet sich Eriphyle entschlossener und greift geradezu fordernd nach den »Anti-aging-Perlen«. Wieder

hat sie ihren in einen langen Peplos gehülltem Körper dem Betrachter zugewandt, während der spendable Polyneikes sich und seine volle Aufmerksamkeit auf sie richtet. Sein massiger Bart und das halblange Haupthaar erscheinen hier voller; zudem unterscheidet er sich von den zuvor besprochenen Darstellungen durch das lange Himation, das er voluminös um seinen Oberkörper geschlungen hat. In Kombination mit dem ebenmäßigen Stab, auf den er sich in der üblichen Weise stützt, erscheint er mehr in der Ikonographie des attischen Bürgers denn des Reisenden. Durch diese die attischen Werte symbolisierende Gewandung³⁹³ wird die Assoziation mit der altbewährten Brautwerbung noch erhöht. Rechts von Eriphyle ist eine Dienerin zu sehen, die das hinterlistige Treiben mit aufgeregter Gestik kommentiert. Durch ihre Gestalt wird die Szene wieder in den weiblichen Bereich des Oikos transferiert; gleichzeitig übernimmt sie innerhalb der dreifigurigen Komposition eine wertende Rolle und entlarvt das vordergründige »Balzritual« als hinterhältigen Betrug³⁹⁴.

Die nächste Darstellung des Verrats findet sich auf einer Kalpis aus Tarent (E.3.5; Taf. XXII, 1–2), auf der zu dem intriganten Zweigespann wieder eine weibliche Figur als Zeugin hinzugefügt wurde. Im Zentrum steht Eriphyle mit bekränztem Haar und in einen untergegürten Chiton gekleidet; sie wendet sich dem gebückt heranschleichenden Polyneikes zu, der sich fast demütig auf seinen Stock lehnt, um der Hausherrin das kostbare Geschmeide aufzuschwatzen. Mit heuchlerisch devoten Augen lugt er unter seinem thrakischen Helm hervor, über seinem kurzen, auffällig gemusterten Chiton baumelt ein Schwert. Wieder zieht er das Kleinod mit der rechten Hand aus einem halbrunden Schmuckkästchen. Eriphyle hat die Linke in zaudernder³⁹⁵ Gebärde unter das Kinn gelegt, streckt die rechte Hand aber bereits nach der ersehnten Kette aus. Hinter ihr steht eine jugendliche Dienerin mit übergegürtem Chiton, die sich anmutig zurückwendet, um den dubiosen Handel mitzuverfolgen. In der rechten Hand hält sie einen Spiegel, Zeichen von Schönheit und Grazie.

Durch die explizit fremdländische Charakterisierung des Polyneikes wird die ansonsten offensichtliche Anleihe an die Schenkungsbilder abgeschwächt. Seine bucklige Haltung und die vorsichtig servile Annäherung sorgen, in Kombination mit der thrakischen Tracht, für eine eindeutig negative Konnotation des thebanischen Thronanwärters, der sich hier vor einer Frau zum Knecht macht. Eriphyles Körpersprache bringt die Ambivalenz ihrer Gefühle zum

³⁹³ Die Kombination von Himation und Stab gilt als Inbegriff attischen Bürgertums und repräsentiert auf diese Weise in der Bilderwelt die Werte der athenischen Gesellschaft.

³⁹⁴ Damit ersetzt sie den in E.3.1–2 eingesetzten Reiher.

³⁹⁵ Lezzi-Hafter 1986, 844.

Ausdruck. Doch letztlich wird das Verlangen nach Schönheit und ewiger Jugend über die moralischen Bedenken siegen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die Figur am linken Bildrand deuten. Denn neben der Deutung, es handle sich um eine Dienerin Eriphyles, die als bloßer »Ortsindikator« für die weibliche Sphäre steht, wird uns in ihr – mit dem Spiegel, der galanten Pose und dem jugendlich gegürteten Chiton – doch ein Bild von geballter Weiblichkeit vor Augen geführt. So symbolisiert sie einerseits die weibliche Eitelkeit im Allgemeinen und damit auch das Motiv für Eriphyles schändliches Verhalten. Andererseits wird sie so zum Inbegriff all dessen, was Eriphyle durch ihren Betrug zu erwerben erhofft.

Auf dem Kolonettenkrater aus Palazzolo (**E.3.6**; Taf. XXII, 3), ebenfalls ins 3. Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren, empfängt Eriphyle ihren zweifelhaften Gast zum ersten Mal in sitzender Position, auf einem Klismos und Fußschemel. Zu dem faltenreichen Gewand trägt sie einen matronalen Schleier, unter welchem eine herrschaftliche Stephane (Diadem) hervorlugt. Mit beiden Händen nimmt sie den Schmuck entgegen, den ihr der zaghafte von rechts nahende Polyneikes darreicht. Der wiederum zieht mit nonchalanter Gebärde das wertvolle Erbstück an seinem Daumen aus dem Schmuckkästchen hervor. Seine barbarische Erscheinung wird hier *ad extremum* vorgeführt: Über den reich verzierten Chitoniskos fällt ein wulstig drapiertes Himation, die krause Haarkappe und der dichte Kinn- und Oberlippenbart beherrschen die Gesichtszüge. Auf dem Haupt trägt er den Pilos, die Kappe der Handwerker, Seeleute und Hirten³⁹⁶, die in Kombination mit dem bunten Gewand jedoch eine gewisse exotische Wirkung ausübt. Unter den Mantelfalten lässt sich der charakteristische Wanderstab erkennen.

Wieder wird die Szene um weitere Figuren bereichert, die dem Geschehen allein durch ihre Anwesenheit zusätzliche Aussagekraft verleihen. Hinter Eriphyle steht eine in Peplos gewandete, junge Amme, die den Knaben Alkmaion³⁹⁷ auf dem Arm hält, der seine kleinen Ärmchen in echter Zuneigung um ihren Hals schlingt. Eine Verbindung zwischen der sich abwendenden Mutter und dem Kleinkind besteht nur durch das Kindermädchen, das in sanfter Geste die Lehne des Klismos berührt. Dienerin und Kleinkind indizieren zunächst den Schauplatz des Geschehens, die privaten Gemächer Eriphyles. Zudem wird mit der Abbildung

³⁹⁶ Der Pilos wird von dem göttlichen Handwerker Hephaistos ebenso wie von den Dioskuren, den Beschützern der Seeleute, sowie von Odysseus getragen.

³⁹⁷ Lezzi-Hafter sieht aufgrund des zarten Alters hier den jüngeren Sohn Amphilochos. Siehe Lezzi-Hafter 1973, 71 f.: »Der Knabe wird wohl niemand anderes sein als Amphilochos, der jüngere von Eriphyles zwei Söhnen«. Alkmaion ist es jedoch, der später den Muttermord ausführen wird, und der damit eine weitaus wichtigere Rolle im Mythos einnimmt.

des kleinen Alkmaion bereits auf die kommenden Ereignisse verwiesen, die Eriphyles schändlicher Betrug nach sich zieht: Sie wird durch die Hand ihres eigenen Sohnes sterben, der damit den frühzeitigen Tod des Vaters rächt.

Trotz des eindeutig häuslichen Rahmens, in dem die materielle Zuwendung stattfindet, ist auch dieses Bild weit davon entfernt, mit einer Liebeswerbung verwechselt zu werden: Das fremdländische Äußere des Gastes, die matronale Gestalt der Hausherrin, sowie der Sprössling auf dem Arm der Amme »entsexualisieren« die Szene und entfernen sie damit von den klassischen Schenkungsbildern³⁹⁸. Dafür werden Eriphyles Eigenschaften als Gattin und Mutter hervorgehoben – auf diese Weise liegt der Fokus nicht allein auf der eigentlichen Bestechung, sondern auch auf der daraus folgenden Bestrafung durch den Sohn.

Die Oinochoe des Schuwalow-Malers in Ferrara (E.3.7; Taf. XXII, 4), um 420 v. Chr. entstanden, beschränkt die Szene wieder auf die zwei Figuren Eriphyle und Polyneikes. Links sitzt die bestechliche Hausherrin auf einem Diphros in einem durch eine Säule angedeuteten Innenraum. Sie trägt eine Hochsteckfrisur mit einigen in die Stirn fallenden Strähnen, ist in einen voluminösen Chiton und Himation gehüllt und beugt sich neugierig nach vorne, um das Mitbringsel ihres Gastes eingehend zu mustern. Polyneikes erscheint wieder bärig und züchtig bekleidet: Er kommt von rechts heran und präsentiert sich mit Speeren, bunt gemustertem Chitoniskos und hohen Sandalen als Reisender. Auf dem lockigen Haupt trägt er einen Kranz. Sein Schwert und den Mantel hat er unter den linken Arm geklemmt, in dem er eine Schatulle hält. In der ausgestreckten Rechten lässt er das berüchtigte Geschmeide baumeln, mit dem er seine Ziele zu erreichen hofft; erwartungsvoll schielt er auf die Reaktion seines Gegenübers. Die Anleihe an Schenkungsszenen ist hier wieder klarer ersichtlich.

Eine deutlich schlüpfrigere Version der Bestechung könnte auf einer Kalpis aus Toronto (E.3.8; Taf. XXIII, 1) dargestellt worden sein, die zeitlich wieder etwas früher anzusetzen ist (450–425 v. Chr.)³⁹⁹. Polyneikes wird mit seinem zweifelhaften Anliegen hier zum ersten Mal im ›Adamskostüm‹ vorstellig: Der nur mit einem über die Schulter geworfenen Mantel und einem Petasos Bekleidete nähert sich in vorsichtig gebückter Haltung der sitzenden Eriphyle und stützt sich dabei wieder auf den obligatorischen Knotenstock. Mit viel Sorgfalt hält er das

³⁹⁸ Dies könnte vielleicht auch mit der minderwertigen Ausführung der Malerei in Zusammenhang stehen.

³⁹⁹ Ob es sich bei dieser Schenkungsszene tatsächlich um Eriphyle und Polyneikes handelt, ist nicht unumstritten. Bei Robinson u. a. 1930, 175 als Genre-Szene identifiziert und erst durch Sutton 1981 richtig als Bestechung der Eriphyle erkannt. Als wesentliches Indiz für diese Benennung nennt er den Petasos des Jünglings. Siehe Sutton 1981, 374: »Since none of the donors in genre gift-giving wears a petasos, this figure should be identified as Polyneices.«

unschätzbare Halsband in den Händen, ohne Eriphyles Mienenspiel dabei aus den Augen zu lassen. Die Hausherrin, mit edlen Stoffen und einer luxuriösen Stephane angetan, sitzt auf einem Klismos und muss nicht lange überlegen; geradezu forsch streckt sie die Hand nach dem schmucken Schmiergeld aus. Auf ihrem Schoß befindet sich bereits das geöffnete Kästchen, dessen beachtliche Größe auf die übrigen Preziosen der Eignerin schließen lässt. Ansonsten ist sie von allerlei Gegenständen umgeben, die auf einen Innenraum und speziell auf die weibliche Sphäre schließen lassen: An der Wand sind ein Alabastron und weitere Objekte aufgehängt, neben Eriphyle steht ein großer Kalathos mit herausragender Wollspindel, der auf die *areté* und die Kunstfertigkeit der Hausherrin anspielt.

Die jugendliche Nacktheit des bartlosen Polyneikes steigert die Erotik des Bildes in erheblichem Maße. Das Schema der Werbung/Schenkung wird übersteigert, sodass hier nicht einmal mehr entschieden werden kann, ob das Bild nun tatsächlich Eriphyle und Polyneikes oder eine unbestimmte Schenkungsszene wiedergibt. In der Folge, für das ausgehende 5. Jahrhundert v. Chr. also, wird diese Neuerung beibehalten, scheint bei den Abnehmern demzufolge positiven Anklang gefunden zu haben.

Auch der Schuwalow-Maler übernimmt diese Entwicklung: War Polyneikes auf seiner Oinochoe in Ferrara (E.3.7) noch bekleidet, ist er auf den folgenden zwei Oinochoen (E.3.9; Taf. XXIII, 2–3. E.3.10; Taf. XXIII, 4⁴⁰⁰), die etwa zehn Jahre später entstanden, ebenfalls nackt wiedergegeben, sodass das Schema der Liebeswerbung abermals verstärkt wird. Ein jugendlich bartloser Polyneikes steht hier im Zentrum des Vasenbildes, sein athletischer Körper ist nur durch eine über die linke Schulter geworfene Chlamys bedeckt. Der um den Hals gehängte Petasos, die an die Schulter gelehnten Lanzen und die hohen Schnürstiefel entlarven ihn als Reisenden. Aus einem großen eckigen Kästchen mit aufklappbarem Deckel holt er die edle Verjüngungs-Kette⁴⁰¹ hervor und offeriert sie in anmutiger Geste der ihm gegenüberstehenden Eriphyle. Die Hausherrin trägt einen leicht durchsichtigen Chiton mit lose darüber geworfenem Himation; in lässig anmutiger Pose hat sie sich auf einem Klismos niedergelassen und beugt sich soeben ein wenig vor, um das Geschmeide besser in Augenschein nehmen und spitzfingrig danach greifen zu können. Fast anzüglich blickt sie Polyneikes dabei in die Augen. Hinter dem jungen Jäger erscheint eine Dienerin in einfachem Gewand, die Phiale und Oinochoe für ein Trankopfer herbeibringt.

⁴⁰⁰ Stellvertretend für beide wird hier die Oinochoe aus Ferrara E.3.9 gezeigt.

⁴⁰¹ Nicht mehr erhalten, aber durch Vergleiche mit den anderen Darstellungen zu rekonstruieren.

Die erotische Spannung zwischen Polyneikes und Eriphyle wird hier zunächst durch das Motiv der Liebeswerbung, die Nacktheit des Werbers, sowie die aufreizend unter dem Gewand durchschimmernden Brüste Eriphyles hervorgerufen. Vor allem aber der intensive Blick, den die Beiden austauschen, lässt das Leitmotiv, die heimtückische Bestechung, zugunsten sinnlicher Tändelei verblassen.

Die junge Bedienstete rückt hingegen den eigentlichen Darstellungsgegenstand in Erinnerung: Das Trankopfer, dessen Utensilien sie hier herbeibringt, kann zu diversen Anlässen vollzogen werden, zum Beispiel als bekräftigendes Ritual beim Abschluss von Verträgen⁴⁰². Diese Bedeutung scheint hier zur Darstellung gebracht worden zu sein. Mit der Libation wird der unlautere Kontrakt zwischen Polyneikes und Eriphyle besiegt. Damit wird die erotische Wirkung des Bildes leicht abgeschwächt und in den Kontext einer geschäftlichen Interaktion gesetzt.

Eine letzte Darstellung der Bestechung findet sich im Innern einer stark fragmentierten Schale aus Oxford (E.3.11; Taf. XXIII, 5), die bereits in das 1. Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert wird. Dem begrenzten Bildträger und dem Zeitstil entsprechend wirken die Figuren und Architekturelemente hier dicht aneinander gedrängt. Auf der rechten Seite lässt sich die sitzende Eriphyle erkennen, die ihren hohen Status durch edle Stoffe und Schmuck zur Geltung bringt. Ihr nähert sich von links der nackte, ephemenhafte Polyneikes in der Chlamys und mit Wanderstock, dessen lange Locken auf die Schultern fallen. Mit spitzen Fingern zieht er das Kollier aus der geöffneten Schmuckschatulle und blickt seinem Gegenüber gespannt in die Augen. Eriphyles affektierte Geste verrät gespielte Zurückhaltung. Die Säule im Hintergrund deutet wieder darauf hin, dass die Übergabe im Oikos stattfindet.

5.2.4 Fegefeuer der Eitelkeiten: Der Mord an Eriphyle?

Der folgende Abschnitt ist der tödlichen Bestrafung Eriphyles durch ihren Sohn Alkmaion gewidmet. Leider befinden wir uns bei dieser Themengruppe, was die Zuordnung betrifft, auf sehr unsicherem Terrain: Nicht eine Darstellung kann als gesichert gelten, da weder Beischriften noch Attribute das spekulative Dunkel erhellen könnten.

⁴⁰² Zu Anlass und Bedeutung des Trankopfers: Simon 2004; Lissarrague 1995b. Die Libation als bekräftigendes Element von Verträgen lässt sich sogar etymologisch belegen. Der Plural des griechischen Substantivs *spondé* (Trankopfer), *spondai*, beschreibt den Pakt zwischen verschiedenen Parteien, der mit einer Libation abgeschlossen wird, vgl. Simon 2004, 237 f.

Vorreiter

Die früheste und zugleich sehr wahrscheinlich als Muttermord zu interpretierende Darstellung finden wir auf einer tyrrhenischen Amphora aus Berlin (E.4.1; Taf. XVIII, 4)⁴⁰³. Im Zentrum ist eine Frau (Eriphyle?) auf einem Grabhügel (des Amphiaraos?) zusammengebrochen. Blut spritzt aus ihrer klaffenden Wunde am Halse. Rechts davon sehen wir einen gerüsteten Krieger (Alkmaion?), der soeben einen Wagen besteigt und sich noch einmal zu der am Boden Liegenden umblickt. Hinter dem Tymbos schlängelt sich eine Riesenschlange empor, die vielleicht Geist Eriphyles versinnbildlicht⁴⁰⁴. Die Mittelszene wird von drei klagenden Frauen und einem Mann in Himation auf der linken sowie dem Pferdegespann mit Lenker auf der rechten gerahmt. Zu beiden Seiten der Pferde rennen eine Frau mit Bogen und ein Mann auf die Mordszene zu. Hier könnte es sich um Artemis⁴⁰⁵ und Apollon handeln, die den grauenhaften Mord durch ihre Anwesenheit legitimieren.

Das einzige Indiz, das auf Alkmaions Mord an Eriphyle hindeutet, liegt in der auffallenden Anlehnung am Schema der Ausfahrt des Amphiaraos: Es finden sich der Aufstieg auf das Pferdegespann, das Umblicken des scheidenden Kriegers sowie die Klageweiber wieder. Mit dieser ikonographischen Angleichung wird in frappanter Weise auf das zu sühnende Ereignis, den frühen Tod des Amphiaraos, angespielt. Der Grabhügel verstärkt den Verdacht, dass es sich hier um unseren Muttermord handelt, der die logische Konsequenz aus dem Tod des Vaters darstellt⁴⁰⁶.

Muttermord im rotfigurigen Stil

Für den rotfigurigen Stil existiert nicht eine einzige Darstellung, deren Zuordnung über vage Vermutungen hinausginge. Weder sind Eriphyle oder Alkmaion mit speziellen Attributen kenntlich gemacht, noch folgen sie einem spezifisch auf den Mythos zugeschnittenen

⁴⁰³ Die ursprüngliche Interpretation sieht in dem Wagen besteigenden Krieger Neoptolemos nach der Opferung der Polyxena auf dem Grab des Achill. Siehe Hauser 1893, 93. Üblicherweise wird für die Tötung der troianischen Prinzessin allerdings ein früherer Moment dargestellt, in dem sie gerade an den Altar geführt oder bereits geopfert wird. Inzwischen ist die Deutung auf Alkmaion weitestgehend akzeptiert, vgl. Small 1976, 124–126, besonders 126 Anm. 44. Es sollte außerdem auf die Möglichkeit hingewiesen werden, dass hier der Muttermord des Orest an Klytaimnestra dargestellt ist. Die deutliche Anlehnung an die Ausfahrt des Amphiaraos spricht jedoch eindeutig für die hier vorgezogene Benennung. Über die Analogien und Unterschiede zwischen Alkmaion und Orest ausführlicher bei Delcourt 1959. Diese sicher aufschlussreiche Publikation war der Verfasserin leider nicht zugänglich.

⁴⁰⁴ So bei Small 1976, 125: »The serpent-guardian of Eriphyle already pursues Alcmaeon, who is leaving immediately after his matricide at the grave of Amphiaraus. That the serpent is not the guardian of the occupant of the grave mound is evident from the close relationship between it and the warrior«.

⁴⁰⁵ So auch Small 1976, 125; Schefold 1993, 283: »Die göttlichen Geschwister Apollon und Artemis eilen von rechts herbei«.

⁴⁰⁶ Ein weiterer Anhaltspunkt ist die gegenüberliegende Dekoration der Vasenschulter: Hier sind Kampfszenen dargestellt, die sich ohne weiteres als Zug der Epigonen gegen Theben interpretieren lassen.

Schema. Die für den Muttermord in Frage kommenden Darstellungen sollen dennoch kurz umrissen werden. Im Gegensatz zu den archaischen Bildnissen wählen die Vasenmaler der Klassik auch hier den Moment *vor* der Tötung, was einerseits für erhöhte Spannung sorgt, andererseits aber die Zuordnung erheblich erschwert. Statt die Karten auf den Tisch zu legen, spielt man verdeckt mit der Phantasie des Betrachters und lässt den Ausgang der Geschichte offen. So orientieren sich die Darstellungen oft an der klassischen Frauenverfolgungsszene, die einen gerüsteten und jugendlich wirkenden Mann eine eilig sich aus dem Staube machende Frau jagen lässt⁴⁰⁷. Dieses Schema wird dann um das Motiv des Schwertziehens und um die Beigabe eines Altars, zu dem sich die Bedrängte flüchtet, bereichert. Wahlweise hat die Flüchtende den Altar bereits erreicht und fleht nun, ihrem Verfolger zugewandt, mit ausgestreckten Armen um Gnade⁴⁰⁸. Altar und Waffe dienen als Chiffre für das Gefahrenpotential der Situation: Sie entledigen das zwischengeschlechtliche Wettrennen auf diese Weise ihrer rein erotischen Natur und deuten ein über sinnliche Begierden hinausgehendes, gewalttägiges Ansinnen des Verfolgers an⁴⁰⁹. Damit sind die möglichen Benennungen zwar deutlich eingeschränkt, aber dennoch zahlreich genug, um Vorsicht walten zu lassen: So kann es sich der einschlägigen Literatur zufolge bei den in Frage kommenden Bildern auch um die mal mehr mal weniger liebenden Paare Hermione und Orest⁴¹⁰ oder Helena und Menelaos⁴¹¹ handeln. Daneben steht eine ganze Reihe von Söhnen zur Wahl, die ihrer Mutter ebenfalls Gewalt antaten: In den Bildern kann es Theseus sein, der

⁴⁰⁷ So z. B. **E.4.2.** Zwei weitere Darstellungen bei Krauskopf 1981b, 549 Nr. 9. 10. Diese Bilder entbehren jedoch des Altars als ›Alarmsignal‹ und werden daher für einen möglichen Muttermord gar nicht erst in Betracht gezogen.

⁴⁰⁸ So **E.4.3–5.**

⁴⁰⁹ Der Altar als Zeichen eines geheiligten Ortes ist in diesem Zusammenhang besonders interessant: Der Aufenthalt an einem heiligen Ort verspricht nach griechischer Sitte bekanntlich die Verschonung durch den Verfolger, da Gewalt und Blutvergießen innerhalb religiöser Sphären als Hierosylia, als schwerer Frevel gelten. In der Bilderwelt bedeutet dieser Rückzug jedoch häufig das genaue Gegenteil: Priamos wird von Neoptolemos mit dem toten Körper seines Enkels Astyanax erschlagen, während er auf einem Altar sitzt; siehe Mangold 2000, 13–33. Kassandra kann der grausamen Schändung durch Aias selbst an der Statue Athenas nicht entgehen, siehe Mangold 2000, 34–62; und später fällt sie der allzu bekannten Frevlerin Klytaimnestra auch wieder am Altar zum Opfer, siehe Paoletti 1994, 967 Nr. 199–204.

⁴¹⁰ Die Tötungsabsicht des Orest gegen Hermione ergibt sich erst im *Orest* des Euripides aus der komplexen Vierecksbeziehung zwischen Orest, Hermione, Neoptolemos und Andromache. Davor ist diese tragische Wendung für die unglückliche Hermione weder literarisch noch bildlich eindeutig fassbar. Die zwei möglichen, voreuripideischen Illustrationen auf attischer Keramik sind also mehr als zweifelhaft. Vgl. Kahil 1990, 389 Nr. 2. 3.

⁴¹¹ Nur für den flüchtenden Typus **E.4.2** in Frage kommend. Die näheren Umstände der gewaltsmalen Annäherung zwischen Menelaos und seiner treulosen Gattin wurden im Kap. 3.2.3 (Proknes Verfolgung und Metamorphose) bereits behandelt. Hier soll die Anmerkung genügen, dass sich auch Helena bisweilen an einen Altar oder an eine Kultstatue der Aphrodite flüchtet. Der Altar kann bei allen drei Darstellungsvarianten vertreten sein, also dem Schwertziehen, Fallenlassen der Waffe und der direkten Bedrohung; zu den Darstellungen von Helena und Menelaos im Schema der Liebesverfolgung (mit weiterführender Literatur) siehe Kahil 1989, 539–545 Nr. 235–289; Mangold 2000, 87–99; Ritter 2005.

seine Mutter Aithra bedroht⁴¹². Oder auch Ion, der seine Gebärerin Kreousa am Altar niedermetzeln will, ohne zu wissen, wer sie ist⁴¹³. Und schließlich kann es auch Orest sein, der die mörderische Mutter für ihre Vergehen mit dem Tode bestraft.

Ein Ausweg aus dieser ikonographischen Sackgasse kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden; die Feststellung, dass sich nicht einer der potenziellen Muttermorde aus klassischer Zeit eindeutig zu erkennen geben will, soll an dieser Stelle als Ergebnis genügen. Immerhin bestätigt sie nur den Verdacht, der bereits bei Klytaimnestra aufkam: Muttermord ist tabu.

5.3 Ergebnis und Bewertung

5.3.1 Bildträger und Bildbetrachter

Eriphyle ist, wie ihre Landsmännin Klytaimnestra, in der griechischen Bilderwelt schon relativ früh fassbar. Allerdings hat sie in den Darstellungen längst nicht den gleichen Stellenwert wie die selbstbestimmte Klytaimnestra. Eriphyles Auftritte in archaischer Zeit sind in den meisten Fällen als Nebenrollen zu verstehen, während der eigentliche Fokus auf ihrem heldenhaften Ehemann liegt. Amphiaraos repräsentiert durch seinen männlichen Habitus die raue Welt des Kriegers. Durch das tödliche Ende seiner kämpferischen Expedition ist er insbesondere für den funeralen Kontext prädestiniert. Dementsprechend sind die frühen Darstellungen auch fast ausnahmslos auf Gefäßen zu finden, die bevorzugt männlichen Toten beigegeben wurden: Halsamphoren⁴¹⁴ (**E.1.5–8; E.1.13**) und Kratere (**E.1.4; E.1.10**).

⁴¹² Eine derart gewalttätige Situation zwischen Theseus und seiner Mutter Aithra ist literarisch nicht überliefert. Allerdings lässt sich eine Darstellungen in dem eingangs beschriebenen Schema durch Beischriften eindeutig diesem mythischen Paar zuordnen (Kron 1981, 422 Nr. 25). Vermutlich handelt es sich um eine schriftlich nicht mehr fassbare Szene, in der Theseus seine Mutter mit Gewalt zu der Herausgabe des Namens seines Vaters zwingen will. Zu möglichen Illustrationen und literarischen Vorlagen siehe Kron 1981, 422–424 Nr. 25–45; 429: »Aus der Literatur ist uns diese Episode nicht bekannt, aber die Beischriften sind eindeutig [...] Möglicherweise ist die literarische Vorlage zu dieser Szene in dem verlorenen Theseus-Epos zu suchen, [...]«.

⁴¹³ Aufgrund der Anwesenheit des Apoll sehr wahrscheinlich in **E.4.5** zu sehen. Die entscheidende Szene findet sich allerdings erst im *Ion* des Euripides; kurz und bündig beginnt sich Folgendes: Kreousa hat versucht, Ion zu vergiften, da sie glaubte, es handle sich um einen unehelichen Sohn ihres Gatten Xuthos. Als die Schandtat ans Licht kommt, flüchtet sie sich ins Heiligtum des Apollon, und Ion verfolgt sie, um sie am Altar zu töten. Im letzten Augenblick jedoch wird ihm offenbart, dass er nicht der Sohn des Xuthos, sondern der Sprössling von Kreousa und Apollon ist. Die erste gesicherte Illustration der Szene findet sich auf einer apulischen Lutrophore um 430 v. Chr. (Berger-Doer 1992, 119 Nr. 7); siehe Berger-Doer 1992, 119 f. Nr. 5–9.

⁴¹⁴ Halsamphoren werden in geometrischer Zeit noch zur oberirdischen Kennzeichnung von männlichen Grabmälern verwendet. Später sind sie oft Teil der unterirdischen Grabbeigaben, vor alle von Männern. Auch der singuläre Muttermord des Alkmaion (**E.4.1**) ist auf einer tyrrhenischen Halsamphora abgebildet.

In der klassischen Zeit ist die Verteilung wesentlich ausgeglichener. Zwar sind die meisten Gefäße dem Symposion und damit wieder der männlichen Sphäre zuzuordnen⁴¹⁵, die mit fünf Exemplaren am häufigsten vertretene Gefäßform ist allerdings die Kalpis, ein der weiblichen Lebenswelt zugehöriges Behältnis also⁴¹⁶. Die Darstellungsweise auf den Gefäßen für Männer und Frauen unterscheidet sich nicht oder nur marginal voneinander, sodass man im Folgenden von ein- und derselben Bildintention ausgehen kann, wenn es um die Interpretation der Bilder geht.

5.3.2 Ikonographische Charakterisierung

Trotz der relativ untergeordneten Position Eriphyles in der archaischen Zeit zeichnet sich hier bereits das wesentliche Merkmal ab, das für die Charakterisierung der schönen Heuchlerin konstituierend werden soll: Ihre Scheinheiligkeit. Selbst das Zornmotiv, das den Verrat als »springenden Punkt« des Mythos noch in Ansätzen vermittelt, wird nach kürzester Zeit aufgegeben. In der attischen Bilderwelt wird die Ausfahrt des Amphiaraos zum Sinnbild eines tadellosen Oikos verklärt, in dem die Frauen, Kinder und alten Männer den ziehenden Krieger verabschieden und betrauern.

Diese Widersprüchlichkeit zwischen Bild und Mythos soll in der rotfigurigen Malerei des 5. Jahrhunderts v. Chr. beibehalten werden. In den Abschiedsszenen, die bis in die 40er Jahre des 5. Jahrhunderts v. Chr. produziert werden, mimt Eriphyle die zurückhaltende, anmutige Gattin. Ihre Falschheit, ihr hinterhältiges Ränkeschmieden verbirgt sie hinter dem elegant gezückten Schleier (**E.1.18–20**) oder tarnt es durch das sittsam gesenkte Haupt (**E.1.16**). Selbst dem Racheauftrag an Alkmaion (**E.1.19**)wohnt sie in vollendetem Weiblichkeit bei. Sie wird somit als Ideal der guten Gattin präsentiert, und nur die Beischriften (**E.1.16–17**) oder subtil eingesetzte Bildchiffren⁴¹⁷ vermögen das Theater dieses »eiskalten Engels« zu entlarven.

Die Bestechungsbilder setzen deutlich später, etwa im 2. Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. ein und bleiben auch nach der Jahrhundertwende im Repertoire der Vasenmaler. Hier wird die Heuchelei auf die Spitze getrieben, denn der schändliche Verrat am Gatten ist bei den meisten

⁴¹⁵ Elf von insgesamt 19 Gefäßen gehören zum typischen Gelagegeschirr: vier Oinochoen (**E.3.4; E.3.7; E.3.9–10**), drei Kratere (**E.1.19–20; E.3.6**); zwei Kyliken (**E.1.14; E.3.11**); ein Kantharos **E.1.14**; ein Stamnos.

⁴¹⁶ Darstellungen auf Kalpiden: **E.1.16–17; E.2.1; E.3.5; E.3.8**. Die übrigen Darstellungen auf einer Halsamphora, einer Pelike, einer Lekythos (**E.3.1–3**).

⁴¹⁷ Auch bei den rotfigurigen Darstellungen ist der ins Bild gesetzte Sohnemann ein wichtiges Indiz für die Benennung.

Bildern⁴¹⁸ im Schema der Liebeswerbung wiedergegeben⁴¹⁹. Dieses Motiv ist Bildern der sog. Lebenswelt entlehnt, die sich seit dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. verstärkt nachweisen lassen⁴²⁰. Üblicherweise stellen sich so also >normale< Frauen und ihre männlichen Verehrer dar. Die Bedeutung des Bildschemas wird in der Forschung zwar noch immer kontrovers diskutiert⁴²¹, doch soviel lässt sich immerhin sagen: Mit dem Akt des Schenkens versucht der Mann, die Frau für eine wie auch immer geartete Vertiefung des Verhältnisses zu gewinnen⁴²². Die angestrebte Verbindung ist größtenteils erotischer oder doch zumindest amouröser Natur⁴²³. Eriphyle folgt also der Ikonographie einer umworbenen Dame, die sich den Schmeicheleien eines Verehrers hingibt. Dass dieses Verhalten eklatant gegen alle Regeln verstößt, die ihr der Status als verheiratete Frau vorgibt, wird in den Bildern nicht transportiert. Ihr wie selbstverständlich vorgetragenes Kokettieren muss den wissenden Betrachter umso mehr schockieren, als es den Tod des rechtmäßigen Gatten Amphiaraos zur Folge hat. Eriphyle gebärdet sich als unverheiratetes Mädchen und nimmt scheinheilig und wimpernklimpernd das Geschmeide entgegen, das ihrem Mann das Leben kosten wird. Die übrigen Gefäßflächen sind in den meisten Fällen undekoriert (**E.2.2; E.3.4–10**) oder nicht mehr erhalten (**E.1.16–17; E.3.11**). Nur in zwei Fällen sind sie ebenfalls dem thebanischen Sagenkreis anzurechnen (**E.1.14; E.1.20**), bei den anderen Behältnissen kann man sie als assoziatives Beiwerk zur Hauptszene deuten (**E.1.18–19; E.3.1–2**).

Die harmonieträchtigen Bilder von Eriphyle und ihren Anverwandten fügen sich hervorragend in das geschönte Bild, das uns seit dem mittleren 5. Jahrhundert v. Chr. durch die bildlichen Medien übermittelt wird. Vor allem die Vasenmalerei entfernt sich mehr und mehr von den teilweise grausamen Bildmotiven des Mythos und greift stattdessen zu idyllischen Genreszenen. Kriegerabschied und Werbeszenen gleichermaßen visualisieren verschiedene Aspekte einer idealisierten Lebenswelt, die alles Krude und Problematische aus

⁴¹⁸ Abgeschwächt durch die fremdländische Erscheinung und das bucklige Auftreten des Polyneikes bei: **E.3.5** und **E.3.9**. Nicht mehr vorhanden durch zusätzliche matronale Charakterisierung der Eriphyle und Anwesenheit des Knaben Alkmaion bei: **E.3.6**.

⁴¹⁹ Innerhalb dieses Schemas lässt sich eine Entwicklung feststellen: Während die Szene anfangs noch durch den symbolträchtigen Reiher (**E.3.1–2**) mit Bedeutung aufgeladen wird, ist es gegen Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. vor allem der nackte Polyneikes (**E.3.8–11**), der den Darstellungen zusätzlichen Pikanterie verleiht.

⁴²⁰ Siehe Sutton 1981, 285.

⁴²¹ Lange als rein sexuelle Geste verstanden, die den Umgang zwischen Männern und Hetären betrifft, sieht man die Schenkungsszenen inzwischen weit differenzierter. Vgl. Lewis 2002, 185–194.

⁴²² Damit sind die Bilder weit davon entfernt, die Realität abzubilden. Im Alltag wurde den Frauen nur wenig Mitsprache bei der Wahl des Mannes (Gatte oder Freier) eingeräumt.

⁴²³ Dass der sexuelle Kontakt (ob nun innerhalb der Ehe oder im Freudenhaus) in den meisten Fällen das Ziel solcher Handlungen ist, lässt sich daran erkennen, dass das Schema von ursprünglich homoerotischen Darstellungen übernommen wird. Vgl.: Lewis 2002, 186.

den Bildern verbannt und stattdessen Tugendhaftigkeit und Eintracht als Größen der athenischen Polis feiert⁴²⁴.

5.3.3 *Eriphyle, eitel und bestechlich*

Die Bildanalyse ergibt, dass Eriphyle stets im Schema mustergültiger Weiblichkeit wiedergegeben wird: Ob als brave Gattin an der Seite ihres in den Krieg ziehenden Mannes, ob als mit allen Vorzügen ausgestattete Frau, die sich mit der reizvollen Mischung aus Zurückhaltung und Charme von einem Mann umwerben lässt. Ihre durchtriebene Gesinnung kommt nicht zum Ausdruck. Und damit gelingt in der Vasenmalerei ein genialer Coup: Genau dieses radikal ausgespielte Missverhältnis zwischen Schein und Sein ist es nämlich, das Eriphyles Charakter am Treffendsten wiedergibt.

Ihr Motiv für den skrupellosen Gattenverrat ist die Aussicht auf ewige Jugend und Schönheit, wesentliche Eigenschaften der idealen Frau also. Mit dem Streben nach Anmut und Liebreiz entspricht sie auf diese Weise zunächst den Anforderungen der griechischen Gesellschaft, fügt sich in das bestehende Wertesystem. Doch sie geht dabei zu weit und schätzt die äußeren Vorzüge höher als innere Tugenden, zum Beispiel die Loyalität gegenüber dem eigenen Ehemann und dem Vater ihrer Kinder. Und auch damit entspricht sie wieder dem klassischen Bild des Weibes, nur eben im negativen Sinne: Die Gefahr, dass Frauen die von ihnen geforderte Schönheitspflege zu ernst nehmen und der Gefallsucht und Hoffart erliegen könnten, gehört bis heute zu den am weitesten verbreiteten Vorurteilen der Männerwelt gegenüber dem >schwachen Geschlecht<.

Die Art und Weise, wie sie sich an ihrem Gemahl vergeht, stellt ihr ein ähnlich ernüchterndes Zeugnis aus: Hinter dem Rücken ihres Mannes lässt sie sich auf den fatalen Handel ein; sie agiert heimtückisch und dirnenhaft. Darüber hinaus spielt sie bei der Bestechung eindeutig den passiven Part. Sie ergreift also nicht die Initiative, sondern lässt sich widerstandslos von einem Fremden zum Unrecht anstiften; und auch das gilt als typisch weiblich⁴²⁵.

⁴²⁴ Vgl. Borbein 1985. Er leitet diese Interpretation vor allem aus formalen und stilistischen Veränderungen ab, indem er die Entwicklung ein und desselben Bildmotivs, des Kriegerabschieds, nachvollzieht und eine Tendenz zur Aktionsdämpfung beobachten kann.

⁴²⁵ Die scharfe Trennung von männlich aktiver und weiblich passiver Wesenheit kommt am besten in bei Aristoteles zum Ausdruck, auch wenn er keinesfalls der erste ist, der diese Ideen äußert. In seine Vererbungslehre beschreibt er die Frau als bewegungslos und vollkommen passiv. Siehe Aristot. gen. an. 729 b: »Nun ist aber das Weibliche, insofern es weiblich ist, ein Leidendes, das Männliche, insofern es männlich ist, ein Wirkendes und ein solches, von dem die Bewegung ausgeht; [...]«.

Dass all diese Laster in der Antike tatsächlich vornehmlich den Frauen zugeschrieben werden, belegt beispielsweise Simonides in seinem »Weiberjambos«⁴²⁶. Dort unterteilt er die »Gattung«⁴²⁷ der Frauen in verschiedene Subspezies, die jeweils von Tieren abstammen. Eriphyle lässt sich mühelos in den derben Sprüchen über die Frauentypen wiederfinden, beispielsweise in der koketten, doch nutzlosen »Pferdefrau«, die nur auf ihr Äußeres bedacht ist: »Eine solche Frau ist ein wundervoller Anblick für Außenstehende, für den Ehemann dagegen ist sie ein Übel«⁴²⁸. Auch die »Fuchsfrau«, die mit List und Tücke zu Werke geht und die Wahrheit verdreht⁴²⁹, erinnert an die durchtriebene Verräterin.

Eriphyle ist das Weib in Reinform: Nach außen hin gibt sie sich elegant und tugendhaft, doch im Innern ist sie raffsüchtig und verschlagen. Damit verkörpert sie die elementare Angst der Männer, im eigenen Hause hintergangen zu werden, einem Verrat im intimsten Kreis anheim zu fallen. Ein solcher Verrat muss nicht unbedingt auf den Tod hinauslaufen, wie es bei Amphiaraos der Fall ist; schon sexuelle Untreue seitens der Frau reicht aus, um die gesellschaftliche Stellung des Mannes empfindlich zu gefährden. Dass die Bilder dann ausgerechnet auf Liebeswerbungen (im Innern des Hauses) rekurrieren, unterstützt diese Deutung. Hier geht es um die Gefahren, die eine allzu weibliche und somit schwache Frau mit sich bringt – *nec fidum femina nomen*⁴³⁰.

⁴²⁶ Simonides ist nach neueren Forschungsergebnissen in das ausgehende 6. Jahrhundert v. Chr. zu datieren. Zur Datierungsfrage siehe Hubbard 1994.

⁴²⁷ Zur antiken Vorstellung der Frauen als von Männern zu unterscheidende Gattung (*génos*) siehe Anm. 33.

⁴²⁸ Simonides, fr. 7, 64–70; zitiert nach Behrmann 1997.

⁴²⁹ Simonides, fr. 7, 7–11; zitiert nach Behrmann 1997.

⁴³⁰ Tib. 3, 4, 61.

6. Ergebnis

6.1 Vom Kruden zum Sanften: Ikonographische Entwicklung

Nun sollen noch einmal in Kürze die ikonographischen Entwicklungen und die zeitliche Gewichtung rekapituliert werden, die sich bei unseren Mythenbildern nachvollziehen lassen. In den Vorbemerkungen wurde bereits darauf hingewiesen: Es existiert eine Vielzahl von Erklärungsmodellen sowohl für die Auswahl der Bildthemen in bestimmten Epochen als auch für die zeitlichen Entwicklungen innerhalb der Motive. Sind die Darstellungen affirmativ zu verstehen oder als Anregung zur Reflexion? Sprechen die Veränderungen für eine andere Sichtweise der Gesellschaft in Bezug auf die dargestellten Themen, oder sind sie im Gegenteil auf rein systemimmanente Innovationen zurückzuführen? Wir hatten bereits angemerkt, dass sich für das 5. Jahrhundert v. Chr. keine eindeutige Aussage treffen lässt. Im Folgenden gilt also zu überlegen, welchem der Begründungsmodelle für die unterschiedlichen Mythen und ihre Entwicklungsstufen jeweils der Vorzug zu geben ist.

Alle drei Mythen tauchen in der Bilderwelt schon relativ früh auf: Der Atridenmythos ist mit der Ermordung des Agamemnon spätestens seit dem mittleren 7. Jahrhundert v. Chr. fassbar⁴³¹, von der Prokne-Geschichte hat sich eine Tonmetope aus dem mittleren 6. Jahrhundert v. Chr. erhalten⁴³², und Eriphyle wird seit dem späten 7. Jahrhundert v. Chr. im Rahmen der Ausfahrt des Amphiaraos dargestellt⁴³³. Doch der Befund in dieser Frühphase ist alles andere als einheitlich: Während sich die Ausfahrt des Amphiaraos sehr rasch zu einer Darstellungstradition entwickelt (siehe Kap. 5.1), wird etwa bei der Ermordung des Agamemnon mit unterschiedlichen Darstellungsweisen und sogar unterschiedlichen mythischen Überlieferungen experimentiert, wo selbst der Mörder/die Mörderin variieren kann (siehe Kap. 3.1). Immerhin lässt sich aus jenen frühen Zeugnissen ableiten, dass alle drei Mythen zu dem Kreis der Sagen gehören, die schon früh das Interesse der Kunsthändler wecken.

⁴³¹ Siehe Kap. 3.1: Protoattischer Krater aus Vergina, 675–650 v. Chr. (**K.1.2**), auf dem Aigisthos den Agamemnon seinem Ende entgegenführt. Oder schon früher auf dem Steatitsiegel aus Kreta aus dem späten 8. bis frühen 7. Jahrhundert v. Chr. (**K.1.1**), der Klytaimnestra als Mörderin ausweist.

⁴³² Katalog **P.1.1**: Schwarzfigurige Tonmetope aus Thermon, 700–625 v. Chr. Was genau dargestellt ist, lässt sich nicht mehr erkennen, vgl. Kap. 4.1.

⁴³³ Siehe Kap. 4.1; Katalog **E.1.1–E.1.13**. Die Ausfahrtsszenen werden zuerst in Korinth geschaffen, um sich wenig später auch auf schwarzfiguriger Tonware aus Athen durchzusetzen.

Erst in der Vasenmalerei des frühen 5. Jahrhunderts (510–480 v. Chr.) bildet sich für alle drei Frauen und ihre Geschichten eine Darstellungstradition heraus, und zwar sowohl bei der Auswahl des spezifischen Motivs als auch bei der Umsetzung desselben.

In Bezug auf den Atridenmythos konzentrieren sich die Vasenmaler auf die Ermordung des Aigisthos durch Orest; damit liegt der Fokus nun eindeutig auf der Bestrafung des vorangegangenen Mordes an Agamemnon⁴³⁴. Außerdem sind eindeutige ikonographische Hinweise auf eine positive Bewertung des Protagonisten Orest zu finden. Er wird als heldenhafter Krieger gezeichnet, der über den schwelgerischen Usurpator Aigisthos triumphiert. Neben dem weibischen Aigisthos ist Klytaimnestra seine zweite Gegenspielerin, deren transgressive Natur durch die Doppelaxt in Erscheinung tritt. Beide zukünftigen Opfer des Orest werden also negativ charakterisiert – und verstärken damit das Heroische des guten Rächers Orest. Doch gleichzeitig schwingt in den Bildern der künftige Muttermord des Helden mit, sodass die Bilder auch immer ein wenig prekär sind.

Beim Proknemythos ist es der Mord an Itys – die unfassbare Kindstötung durch die eigene Mutter also – der die Bildschöpfer fesselt⁴³⁵. Die Darstellungen visualisieren ungefiltert das Schauderhafte der Tat. Die rasende Prokne und ihre Schwester Philomela stehen in starkem Kontrast zu dem wehrlosen, nackten Knaben. Zwei wild gewordene Frauen, die noch dazu ikonographisch stark an Mänaden angelehnt sind, fallen über ein unschuldiges Kind her – ein Bild, das den Betrachter damals wie heute entsetzen und abstoßen muss.

Und bei Eriphyle steht weiterhin die Ausfahrt des Amphiaraos im Mittelpunkt des Interesses; ein Bildthema, das den Abschied des großen Helden zelebriert⁴³⁶. Dieses Bildschema hat wiederum hauptsächlich den männlichen Heros im Blick. Er ist der Inbegriff des tugendhaften Mannes, der im Kampf sein frühes Ende finden wird. Eriphyles Mitschuld an dem vorzeitigen Tod wird, wenn überhaupt, so nur sehr subtil durch die Kette ins Bild gesetzt. Der Schwerpunkt liegt auf der paradigmatischen Darstellung eines scheidenden Kriegers, dessen Abschied von der Familie durch seinen sicheren Tod an Dramatik und Emotionalität gewinnt. Im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. werden drei Mythen also aus unterschiedlichen Gründen dargestellt, und mit verschiedenen Mechanismen einer Bewertung zugänglich gemacht: Orest ist das heldenhafte Leitbild, das gegen zwei »Bösewichte« kämpft; Prokne ist das entfesselte Weibsbild, das den unschuldigen Sohn niedermetzelt; und Amphiaraos ist das unglückselige

⁴³⁴ Siehe Kap. 3.3; Katalog **K.3.4–K.3.20**. Die Darstellungen konzentrieren sich auf die Zeit zwischen 500 und 460 v. Chr.

⁴³⁵ Siehe Kap. 4.1; Katalog **P.1.1–P.1.5**. Nur drei Darstellungen gesichert, die alle aus der Zeit 510–480 v. Chr. stammen.

⁴³⁶ Siehe Kap. 5.1; Katalog **E.1.14–E.1.20**. Die Darstellungen vom Abschied des Amphiaraos sind sogar bis 430 v. Chr. nachgewiesen.

Inbild des todgeweihten Kämpfers, der seiner hinterlistigen Frau zum Opfer fällt. Doch eines haben die Erzählungen gemeinsam: Es handelt sich um interfamiliäre Szenen und damit spielt sich die zum Ausdruck gebrachte Gewalt oder der latent ins Bild gesetzte Betrug in einer Sphäre ab, die eigentlich von Vertrauen und gegenseitigem Respekt geprägt sein sollte. Durch eben dieses Spannungsverhältnis funktionieren die Bilder überhaupt erst: Es stellt grundlegende sittliche Vorstellungen auf den Kopf und regt zur Reflexion über die Bewertung des Dargestellten an. In diesen Bildern ist niemand nur gut oder nur schlecht – und gerade das macht die Figuren darstellenswert⁴³⁷.

Zwischen 480 und 460 v. Chr. sind nach und nach deutliche Veränderungen in der attischen Bilderwelt spürbar: Manche lassen sich eventuell mit einer neuen Einstellung zur medialen Umsetzung der Mythenstoffe in Verbindung bringen; andere sind auf rein systemimmanente Fortschritte zurückzuführen.

Die Ikonographie des Aigisthos-Mordes wird vorläufig beibehalten – der rächende Held Orest bleibt zunächst im Repertoire, weil er sich gut für die Rolle des Tyrannenmörders eignet, der den unbotmäßigen Thronräuber verdrängt. Um 460 v. Chr. wird das Sujet allerdings plötzlich abgesetzt. Grund für das abrupte Ende der Bildtradition könnte der ambivalente Charakter des Helden sein, der nun nicht mehr als Leitbild zu gebrauchen ist. Denn es wurde bereits gesagt: Klytaimnestra übernimmt in den Bildern nicht nur die Funktion des sträflichen Gegenbildes – sie bleibt immer auch die Mutter des Helden. Auf diese Weise deutet sie stets auf den künftigen Matrizid ihres Sohnes hin und problematisiert seine Tat.

Die Verdrängung des Mordes an Aigisthos aus der Bilderwelt ist sehr wahrscheinlich mit gesellschaftlichen Entwicklungen erklärbar: Nach den bitteren Erfahrungen der Perserkriege, insbesondere nach der traumatischen Invasion der Perser in Athen im Jahre 480/79 v. Chr., wird nach eindeutigeren Leitbildern verlangt⁴³⁸. Mehr denn je will die Polis Athen ihren übergeordneten Status auch nach außen tragen – und von diesem neu entflammten Repräsentationswillen ist natürlich auch die Vasenmalerei betroffen: In einem regelrechten

⁴³⁷ Das Gefallen an transgressiven Bildthemen in dieser Zeit könnte auch als Teil eines allgegenwärtigen Diskurses gesehen werden, der Gewalthandlungen kritisch beurteilt und ihnen mitunter eine die menschliche Gesellschaft gefährdende Brisanz zugesteht. Diese Ansicht u. a. bei Giuliani 2003b, der das Problem der transgressiven Gewalt anhand der »Problemfigur« Achill zu erklären versucht und ihn als höchst ambivalente Identifikationsfigur zeigt: »Achill ist weder Wunschbild noch Gegenbild: Er ist eine Synthese aus beidem, und damit eine Problemfigur.« Giuliani 2003b, 157. In die gleiche Richtung geht von den Hoff, wenn er nach ausführlicher Analyse der problematische Achill- und Neoptolemos-Taten zu dem Schluss kommt: »Gewalt von Helden, die die Grenzen der gesetzten Norm überschritt, konnte in den Bildern vielmehr als problematisch debattiert und musste nicht als schieres Recht der Helden erachtet werden.« Siehe von den Hoff 2006, 243.

⁴³⁸ Borg 2006, 247: »Darüber hinaus dürfte die Erfahrung der Perserkrieger der durch die Abschaffung der Tyrannis und Einrichtung der Demokratie begonnenen Abkehr von der archaischen Ideologie einen entscheidenden Impuls gegeben haben.«

Kahlschlag werden zwischen 480 und 460 v. Chr. viele ambivalente Heldentaten etwa von Achill oder Neoptolemos abgesetzt und durch weniger problematische Kampfszenen ersetzt⁴³⁹. Orest taugt nicht mehr zum heroischen Leitbild, da sein Muttermord für das Medium der Vasenmalerei inzwischen zu kritisch ist. Das bedeutet m. E. jedoch *nicht*, dass solche Szenen erst jetzt als problematisch angesehen werden; der Matrizid des Orest gilt auch in der von Racheplicht und Familienehre geprägten Archaik als Tabu, ebenso wie die Transgressionen eines Neoptolemos – gerade deshalb scheinen sie ja dargestellt worden zu sein. Wahrscheinlicher ist also, dass sich darin eine veränderte Funktion der Vasenbilder niederschlägt: Zum ersten Mal scheinen sie affirmativ zu wirken und nur solche Themen zu visualisieren, die mit klaren Identifikationsfiguren und Gegenbildern ausgestattet sind.

Bei Prokne beginnt die Verdrängung aus der Bilderwelt schon früher: Bereits um 480 v. Chr. scheinen die Darstellungen der athenischen Königstochter Prokne als Kindsmörderin ausgedient zu haben und werden durch das kannibalische Mahl, sowie die Verfolgung der Schwestern ersetzt⁴⁴⁰. Lag der Fokus bislang auf dem Verhältnis der kaltblütigen Mutter zu ihrem schutzlosen Sohn, steht nun die Beziehung der Frauen zu Tereus im Vordergrund. Die deutlichen Anleihen an sog. Frauenverfolgungsszenen bringen unmissverständlich das Kräfteverhältnis zum Ausdruck, das den Mann über jede noch so aktive Frau siegen lässt. Proknes Täterschaft wird also ausgeblendet zugunsten einer passiveren Charakterisierung. Eine ähnliche Entwicklung lässt sich beispielsweise bei Kirke nachvollziehen, die zwischen 480 und 460 von der mächtigen Zauberin zur flüchtenden Jungfer degradiert wird. Doch während Kirke und Odysseus auch weit nach 450 v. Chr. noch im Schema der Liebesverfolgung gezeigt werden, wird die Verfolgung von Prokne und Philomela nach kurzer Laufzeit (ab 460 v. Chr.) nicht mehr dargestellt und der Mythos verschwindet vollständig aus der Vasenmalerei.

Diese schrittweise Ausblendung Proknes ist vor allem auf ihren Status als verheiratete Frau zurückzuführen, der so gar nicht zu ihrer rachedurstigen Seite passen will. Eine derart transgressive Frau, die sich weder durch eine fremdländische Tracht, noch durch gottgegebenen Wahnsinn von den ›guten‹, athenischen Frauen visuell absetzen lässt, darf es

⁴³⁹ So verschwinden zum Beispiel zahlreiche Ilioupersis-Szenen von Achill aus dem Repertoire, deren moralische Rechtfertigung schwierig ist. Siehe Stähli 2005b, 42: »Die Taten homerischer Heroen als Paradigmen kriegerischer Leistung kommen außer Gebrauch; an ihre Stelle treten etwa Perserkampfdarstellungen, die ihre Aktualität unmittelbar aus den Kriegen Athens gegen die Perser ableiten, vor allem aber mythische Kämpfe von Göttern und Heroen gegen unbotmäßige Unholde und andere problematische Figuren, die unrechtmäßige Ansprüche verfechten und deshalb in wahren Massenschlachten vernichtet werden müssen.« So auch Borg 2006, 245 f. und 250-252.

⁴⁴⁰ Siehe Kap. 4.2-4.3; Katalog **P.2.1-P.3.3**. Die Bildschemata sind seit 490 fassbar und werden bis ca. 460 v. Chr. dargestellt.

in der Bilderwelt nun nicht mehr geben. Erschwerend kommt hinzu, dass die königliche Abstammung sie als Teil der ehrenvollen Vergangenheit Athens ausweist und zur Repräsentantin der Polis werden lässt. Wie bei dem Racheakt des Orest spricht diese Entwicklung aber weniger für eine plötzlich veränderte Sicht auf die Protagonistin, als vielmehr für einen neuen Daseinszweck der Vasenbilder: Athen – mit all seinen Bürgern und Helden der Vergangenheit – wird in der Vasenmalerei nun überhöht, und die »aus der Art geschlagene« Prokne stellt kein passendes Bildthema mehr dar.

Der Abschied des Amphiaraos wird auch weit nach 460 v. Chr. dargestellt; doch seit etwa 475 v. Chr. taucht Eriphyle noch bei einem weiteren Bildmotiv auf, das sich kurz zuvor erst etabliert hat⁴⁴¹: Im Schema der Liebeswerbung lässt sie sich von Polyneikes bestechen; zuvor als unglücksvolles Beiwerk zu ihrem Gatten ins Bild gesetzt, tritt nun der Verrat selbst und damit ihr ruchloser Charakter in den Vordergrund. Was die ikonographischen Mittel anbelangt, mit denen sie charakterisiert wird, so bleibt sie ihrer Scheinheiligkeit treu; wieder einmal ist in den Bildern allein nichts von Eriphyles schlechtem Wesen zu spüren. Das neue Darstellungsschema bestätigt also die alte Charakterisierung als hinterlistiger, falscher Frau. Dementsprechend müssen für diese Entwicklungen keine externen Faktoren angeführt werden, sondern sie lassen sich hinreichend mit systemimmanenten Vorgängen erklären: Das für Genreszenen entwickelte Bildschema der Liebeswerbung wird für den Mythos entdeckt, weil es sich ideal für die Charakterisierung der hinterhältigen Eriphyle eignet. In der Bewertung der gierigen Gattin ändert sich dabei jedoch nicht viel.

Demnach scheint sich auch für die Veränderungen zwischen 480 und 460 v. Chr. keine Allround-Lösung anzubieten, die alle beobachteten Phänomene gleichermaßen erklären könnte. Nur für die Bilder von Klytaimnestra und Prokne sind soziopolitische Gesichtspunkte denkbar, die zu einem neuen Umgang mit medialer Gewalt führen: Es wird nun erstmals versucht, die problematischen Gewalttaten der archaischen Bilderwelt in die Bahnen demokratischen Rechts- und Ordnungsempfindens zu drängen.

Diese Interpretation bestätigt sich, wenn wir die weitere Entwicklung der Bilder verfolgen. Ab der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. sind auch die letzten Bastionen expliziter, spannungsreicher Gewalt gefallen. Orest rächt sich nicht mehr an den Mördern seines Vaters und wird stattdessen für kurze Zeit von den Erinnynen gejagt – ein deutliches Zeichen dafür, wie heikel der Matrizid des Orest bewertet wird. Ein vereinzeltes Bild zeigt Klytaimnestra

⁴⁴¹ Siehe Kap. 5.3.1; Katalog E.3.1–11. Die nicht mythologischen Liebeswerbungen setzen etwa eine Generation früher ein, also im späten 6. bis frühen 5. Jahrhundert v. Chr.; vgl. Anm. 383.

noch einmal beim Mord an Kassandra (**K.2.3**); doch die Täterschaft unserer Königin tritt ganz zurück zugunsten einer ergreifenden Zeichnung der beklagenswerten Trojaner-Prinzessin. Nun wird sogar die gewalttätige Klytaimnestra zweimal in der Rolle der sittsamen Frau wiedergegeben.

Die Tendenz zu einer bestätigenden Wirkung der Bilder verstärkt sich also ab der Jahrhundertmitte, und fast scheint es, als sei die Vasenmalerei zu einem offiziellen Medium geworden, das die Weltanschauung der Polis visualisiert. Denn mit dem Ende der Auseinandersetzungen mit den Persern durch den sog. Kalliasfrieden (449 v. Chr.) und vor dem Hintergrund der immer stärker werdenden Bedrohung seitens der Spartaner und ihrer Bündnispartner bedarf das athenische System mehr denn je einer Legitimierung auch durch die bildlichen Medien. So verkörpert die Vasenmalerei des späteren 5. Jahrhunderts v. Chr. mit ihrer »domestizierten« Bilderwelt und den zurückgenommenen, ruhigen Kompositionen das propagierte Ideal der *sophrosyne* (Besonnenheit), die für das gemeinschaftliche Leben in der Polis unabdingbar ist⁴⁴². Nach dem Motto »Was nicht sein kann, das nicht sein darf« wird das explizit gewalttätige Potential von ›normalen‹ Frauen ab etwa 460 v. Chr. vollständig ausgeblendet⁴⁴³ – die Kontroversen über richtige oder falsche Gewalt, und auch über die Stellung der Frau, werden in die Tragödie ausgelagert⁴⁴⁴.

Als einzige von unseren Dreien überlebt Eriphyle, die im schöngefärbten Ambiente ihre größten Erfolge feiert. Ihren tödlichen Verrat begeht sie als kokette Lady im gefälligen Muster der Liebeswerbung und überspielt ihre Falschheit mit einem verführerisch verschämten Schlafzimmerblick⁴⁴⁵. An ihrer Person zeigt sich deutlich, wie sehr es unter der dünnen Decke der Harmonie brodelt: Die Probleme und Diskurse werden nur auf den ersten Blick unter den Teppich gekehrt, in Wahrheit aber weiterhin thematisiert⁴⁴⁶.

⁴⁴² Vgl. besonders Borbein 1985, 269: »So bezeugt die Kunst – in Athen – den Willen, das bisher Erreichte und den daraus abgeleiteten Anspruch, die beide gefährdet waren, festzuhalten und sichtbar zu dokumentieren. Hier ging es nicht um neue Inhalte, sondern darum tradierte Inhalte durch eine forcierte formale Anstrengung neu zu beglaubigen. Zu diesem Zweck wurde die Wirklichkeit überhöht, die Konzeption der Polis von Freien und Gleichen zum Ideal verdichtet. Form trat vor Realität, Intellekt ersetzte Substanz«.

⁴⁴³ Was übrig bleibt, sind Frauen als typische Gegenbilder wie die fremdländischen Amazonen oder die hysterischen Mänaden bei den Morden an Orpheus oder Pentheus, die bekanntlich aus gottgegebenem Wahnsinn resultieren.

⁴⁴⁴ Von den Hoff 2005, 245: »Daß man sie danach [nach 450 v. Chr.] gar nicht mehr visuell debattierte, sondern zumindest auf den Vasen – anders als in der Tragödie – ein geschöntes Bild zeigte, ist vielleicht ein Hinweis darauf, daß man die Heroen beim Symposium im späteren 5. Jahrhunderts v. Chr. nicht mehr als problematische Figuren sehen wollte: anders als vorher«.

⁴⁴⁵ Die Schläfrigkeit wird immer weiter auf die Spitze getrieben, bis Polyneikes gegen Ende des Jahrhunderts schließlich sogar splitternackt auftritt. Allein die lange Darstellungstradition und die verräterische Kette erlauben hier noch die Annahme, dass es sich nicht um eine erotische Begegnung zwischen Mann und Frau, sondern um einen hinterhältigen Verrat der Eriphyle handelt.

⁴⁴⁶ Vgl. dazu Neils 2000, 224. Sie untersucht Hetären- und Mänadendarstellungen, wo die Domestizierung der Darstellungen schon etwas früher einsetzt. Neils kommt dabei zu dem Schluss: »Thereafter on Early and High

Die Darstellungen Eriphyles beweisen: Normenbrechende Weiblichkeit bahnt sich immer ihren Weg, findet ihr Schlupfloch. Sie passt sich eben nur den wandelbaren Anforderungen an das Medium der Vasenmalerei an: So figuriert sie sich in der Archaik und frühen Klassik in zwei brutalen Mörderinnen, deren Anblick für wohliges Schauern sorgt; und in den »zensierten« Bildern der Hochklassik versteckt sie sich im Kleid der Respektabilität.

6.2 Das Bild der Frau im Bild der Mörderin: Abschließende Bewertung

Zu guter Letzt sollen noch einmal in Kürze die »Beweisstücke« zusammengetragen werden, mit denen die drei Frauen auf den vorangegangenen Seiten charakterisiert werden konnten. Unabhängig von der zeitlichen Entwicklung konnte festgestellt werden, dass uns mit Klytaimnestra, Prokne und Eriphyle verschiedene Typen von ›fehlgeleiteten‹ Frauen vorgeführt werden. Wie im Rahmen der Vorbemerkungen bereits erklärt wurde (Kap. 2.3), soll die strikte Trennung der Geschlechter, die in der athenischen Ideenwelt des 5. Jahrhunderts v. Chr. fest verankert ist, nicht in Frage gestellt oder auf ihre Anwendbarkeit in der Wirklichkeit hin untersucht werden; denn sie bildet den ideologische Grundlage für die Bewertung der Figuren und kann damit maßgeblich zu ihrem Verständnis beitragen.

Klytaimnestra wird mit ihrer Doppelaxt als ausgesprochen transgressive Persönlichkeit dargestellt, die sich männliche Befugnisse aneignet und im krassen Gegensatz zu ihrem effeminierten Geliebten Aigisthos steht. Vor allem der versuchte Totschlag des eigenen Sohnes bringt in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. ihre niedere Gesinnung zum Ausdruck und lässt keine Zweifel mehr, wie die Figur zu bewerten ist. Mit ihrer tödlichen Leidenschaft erinnert sie an die großen griechischen Helden – doch gerade diese ungebremste Emotionalität entlarvt sie letztlich als Frau mit typisch weiblichen Wünschen und Bedürfnissen (siehe Kap. 3.3.3). Aus heutiger Sicht ist sie eine emanzipierte Heldenin, die sich die typisch maskuline Ellbogenmentalität angeeignet hat und erfolgreich »ihren Mann steht«. Aus Sicht der griechischen Gesellschaft jedoch stellt sie auf diese Weise eine Gefahr für die rechte Ordnung der Dinge dar, eine Geißel des patriarchalischen Systems. Erst ihr Tod durch den rächenden Sohn, das Auslöschen ihrer Existenz, kann die männliche Dominanz wieder herstellen – auch wenn er aus Scheu und Unbehagen nie dargestellt wird.

In Prokne sehen wir anfangs die erbarmungslose Mörderin, deren grausige Tat die Grenzen der Vorstellungskraft übersteigt. Dabei wird sie in der Ikonographie der rasenden Mänaden gezeigt – ebenfalls keine besonders positive Konnotation. Ohne den Mythos zu kennen, lässt sich aus diesen Bildern also eine negative Bewertung ableiten. Wenig später präsentiert sie

Classical vases the imagery is much tamer, less aggressive and less openly sexual [...]. Yet once again close readings of certain vase paintings reveal that the imagery persists albeit in a more restrained way«.

sich dem Betrachter als ungebändigte Parthenos, die sich beständig den »Zähmungsversuchen« ihres Verfolgers entzieht. Durch ihre Verwandlung in die ewig klagende Nachtigall wird sie schließlich wieder der freien Natur überantwortet. Um ihrem undurchschaubaren Charakter auf die Schliche zu kommen, mussten diverse Aspekte der Geschichte einzeln untersucht werden: Für die Kindstötung durch die Mutter konnte in dieser Arbeit gezeigt werden, dass sie in der klassischen Antike ähnliches Entsetzen ausgelöst haben muss wie das heute der Fall wäre (Kap. 4.3.5). Auch die Symbolik der Frauenverfolgungsszenen musste durchleuchtet werden, um Prokne und ihre Schwester zu verstehen (Kap. 4.3.3). Indem die Frauen in der Ikonographie flüchtender Parthenoi dargestellt sind, werden sie mit den ungebändigten Kräften der Natur in Verbindung gebracht, die noch nicht von der zivilisierten Männlichkeit gezähmt wurden. Ein anderer Gesichtspunkt beschäftigte sich der Symbolik der Webarbeit, die im Bild zwar nicht gesichert auftaucht (vgl. **P.1.5**), aber dennoch einen zentralen Stellenwert im Mythos innehalt (Kap. 4.3.4). Da sich Prokne und Philomela dieses typische Frauenmetier zunutze machen, um sich von Männern unbemerkt Botschaften zu übermitteln, werden ihre Weiblichkeit und die damit verbundenen geheimnisvollen Seiten des Frauseins stärker zum Ausdruck gebracht. Prokne steht damit für das Unbekannte und Unverstandene der weiblichen Seele, den ›dunklen Kontinent‹ also. Erst im ausgehenden 5. Jahrhundert v. Chr. fällt ihre Bewertung vor dem Hintergrund politischer Umwälzungen vielleicht positiv aus (Kap. 4.3.6). Die starke Ambivalenz ihres Charakters und das Monströse der Tat bleiben jedoch als Grundmotive bestehen – sie sind bis heute die wesentlichen Aspekte ihrer Geschichte.

Eriphyle schließlich wird als Inbild dumpfer Weiblichkeit gezeichnet. In ihr manifestiert sich die dichotome Weltsicht der athenischen Gesellschaft des 5. Jahrhunderts v. Chr. in besonderem Ausmaß, da gerade ihre typisch fraulichen Eigenschaften den Untergang ihres Mannes beschließen. Ihr Vergehen äußert sich nicht darin, männliche Sonderrechte zu beanspruchen wie Klytaimnestra, oder ihrem natürlichen, wilden Charakter noch nicht entwachsen zu sein wie Prokne – ihr Frevel besteht vielmehr darin, die von Frauen geforderten Eigenschaften bis zum Verderben auf die Spitze zu treiben. Sie verkörpert das tief verwurzelte Vorurteil von weiblicher Gefallsucht und Verschlagenheit in Reinform: Nach außen gibt sie sich schön und gut, doch in Wahrheit ist sie eitel, raffsüchtig und hinterhältig. So eindimensional und unreflektiert das mit ihr transportierte Frauenbild erscheinen mag, so hartnäckig hält es sich in den Köpfen: Bis zum heutigen Tag bescheinigt das hinkende Vorurteil allen Frauen im Rundumschlag ein Schuhtick, Putzfimmel und Tratschsucht.

Abschließend lässt sich also feststellen: Die drei Frauen zeichnen sich durch völlig unterschiedliche Charaktere aus, die im Laufe des Jahrhunderts auch deutliche Entwicklungen durchmachen. Klytaimnestra und Prokne zeigen sich zu Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. als starke Frauen, die weit über die Grenzen sozialer Normen hinausgehen. Das Aufkommen der gedämpfteren Eriphyle-Darstellungen ist ihnen gegenüber stark zeitversetzt; doch sie spiegelt auf diese Weise *nicht* eine veränderte Wahrnehmung von Frauen und ihren Rechten und Pflichten wieder, sondern lediglich die neue Funktion der Vasenbilder.

So unterschiedlich die drei Charaktere, so zeitversetzt ihre Popularität auch immer sein mögen, Eines haben sie gemein: Sie sind Frauen, die aktiv in die Geschichte eingreifen und sich Privilegien aneignen, die ihnen nicht zustehen. Jede auf ihre Weise übertreten sie die Grenzen sittlicher Weiblichkeit; ihre gewalttätigen Übergriffe sind damit *a priori* problematisch, auch in der von brutalen Kämpfen und Transgressionen beherrschten Archaik. So mag also der Eine oder Andere Verständnis für das Einzelschicksal einer selbstbestimmten Klytaimnestra oder einer stolzen Prokne haben; jenseits der speziellen Gegebenheiten des Mythos können solche Frauen jedoch nicht akzeptiert werden: Alle drei verkörpern Typen, die sich nicht dem idealisierten Bild von der zurückhaltenden Frau unterordnen, die das Wort ergreifen, und über die man sich das Maul zerreißt. Und damit sind sie alle Gegenbilder zum Prototyp der ›guten Frau‹, denn von ihr heißt es immer noch:

»Ach Frau, der Frauen schönster Schmuck ist Schweigsamkeit«⁴⁴⁷.

»Es ist für euch schon ein großes Lob [...], wenn unter Männern im Guten wie im Schlechten von einer Frau so wenig wie möglich die Rede ist«⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Soph. Ai. 293. Die Forderung hält sich auch in der christlichen Kultur, so bei Paulus in seinem Brief an die Korinther, 1. Kor 14, 34 a: »Die Frauen sollen in der Gemeindeversammlung schweigen.« Zum Schweigen der Frauen in der Antike siehe Fantham u. a. 1994, 79 f.

⁴⁴⁸ Vollständig bei Thukydides überliefert, Thuk. 2, 45, 2: »Soll ich aber auch noch kurz erwähnen, was den Frauen wohl anstehen wird, die nunmehr im Witwenstand leben werden, so kann ich alles in eine kurze Ermahnung zusammenfassen. Es ist für euch schon ein großes Lob, nicht schwächer zu sein, als die weibliche Natur es mit sich bringt, und wenn unter Männern im Guten wie im Schlechten von einer Frau so wenig wie möglich die Rede ist.«

7. Kataloge

K. Katalog Klytaimnestra

K.1 Ermordung des Agamemnon

K.1.1 Taf. I, 1

Thema	Ermordung des Agamemnon
Objekt	Steatit-Siegel
Ort	
Fundort	Zentralkreta
Datierung	sp. 8. –fr. 7. Jh. v. Chr.
Beschreibung	Seite A: Sitzender Mann und stehende Frau sind sich gegenübergestellt und führen die Hände an den Hüftbereich des jeweils anderen. Ein Wasserkrug im Hintergrund deutet auf Badeszene hin. Seite B: Kopulierende Ziegen.
Diskussion	Übernommene Deutung bei Davies und Knoepfler: Ermordung des Agamemnon durch Klytaimnestra im Bade. Laut Davies fällt diese Art der Körperhaltung »into a definite iconography established at an early period for scenes of violent death inflicted on seated figures« (Davies 1969, 228). Alternative Deutung bei Boardman 1963, 128 f.: Sexueller Akt. Boardman 1963, 128f.; Davies 1969, 224–228; Prag 1985, 5; Knoepfler 1993, 21.
Literatur	Boardman 1963, 128f.; Davies 1969, 224–228; Prag 1985, 5; Knoepfler 1993, 21.

K.1.2 Taf. I, 2 (Umzeichnung)

Thema	Ermordung des Agamemnon
Objekt	Protoattischer Krater; Frgt.; Ram-Jug-Maler
Ort	Ehemals Berlin Antiquarium A32
Fundort	Vergina
Datierung	675–650 v. Chr.
Beschreibung	A: Verfolgung eines in weißer Montur gerüsteten Mannes durch schwarz gekleideten Krieger mit gezücktem Schwert nach rechts. Links und rechts zwei ebenfalls nach rechts laufende Frauengestalten. B: Fragmentiert. Orest? Artemis mit Bogen? Tötung des Aigisthos?
Diskussion	Übernommene Deutung bei Davies, Knoepfler: Ermordung des Agamemnon durch Aigisthos im Beisein von Klytaimnestra (links, nicht mehr erhalten) und Elektra (rechts, aus dem Bildfeld eilend) unter Zuhilfenahme eines Netzes. Alternative Deutung bei Vermeule, Gais, Prag: Wegführung der Klytaimnestra und des Aigisthos durch Orest im Beisein Elektras. »Netz« bei diesem Vorschlag als strähniges, nach vorne geführtes Haar gedeutet.
Literatur	Vermeule 1966, 13; Davies 1969, 252–256; Gais 1981, 376f. Nr. 36; Prag 1985, 6–8; Knoepfler 1993, 33.

K.1.3 Taf. I, 3–4

Thema	Ermordung des Agamemnon
Objekt	Tonplaketten (dädalischer Stil); Repliken
Ort	Heraklion Museum 11152; Würzburg
Fundort	Gortyn, Kreta
Datierung	630–610 v. Chr.
Beschreibung	Thronende männliche Gestalt mit Szepter wird durch eine von links kommende Frau und einen rechts hinten stehenden Mann umzingelt.
Diskussion	Übernommene Deutung bei Davies: Aigisthos assistiert der Mörderin mit einem Netz. Alternative Deutung bei Prag: Kein Netz dargestellt; verrutschte Matrize sorgt für einen Verdopplungseffekt des Haars.
Literatur	Morizot 1992, 74 Nr. 4; Davies 1969, 228–235; Prag 1985, 1f.; Knoepfler 1993, 21 ff.

K.1.4 Taf. II, 1 (Umzeichnung)

Thema	Ermordung des Agamemnon
Objekt	Bronzeschildband
Ort	Olympia Arch. Mus. B 1654

Fundort	Olympia
Datierung	575–550 v. Chr.
Beschreibung	Nackter Mann im Zentrum der Darstellung, dem von einer links stehenden Frau ein Schwert in den Rücken gestoßen wird, während ein rechts stehender Mann im Schwitzkasten packt. Im Hintergrund steht ein an die Wand gelehnter Speer.
Diskussion	Unumstrittene Deutung als Ermordung des Agamemnon durch Klytaimnestra und Aigisthos.
Literatur	Vermeule 1966, 13 Nr. 4; Toucheau 1981, 271 Nr. 92; Morizot 1992, 74 Nr. 5; Prag 1985, 2; Knoepfler 1993, 30.

K.1.5

Thema	Ermordung des Agamemnon
Objekt	Bronzeschildband; Frgt.
Ort	Aigina, Museum
Fundort	Aigina
Datierung	550–525 v. Chr.
Beschreibung	Gleicher Bildaufbau wie K.1.4; Agamemnon größer dargestellt.
Diskussion	Unumstrittene Deutung als Ermordung des Agamemnon durch Klytaimnestra und Aigisthos.
Literatur	Vermeule 1966, 13 Nr. 4a; Prag 1985, 2 f.

K.1.6

Thema	= K.3.15; Taf. III, 1–2
Objekt	Ermordung des Agamemnon
Ort	Att. rf. Kelchkrater; Dokimasia-Maler
Fundort	Boston, MFA, 63.1246
Datierung	470–465 v. Chr.
Beschreibung	Seite A: Mord des Agamemnon durch Aigisthos im Zentrum der Darstellung: Gerüsteter Aigisthos stürzt sich im Ausfallschritt auf Agamemnon, der bis auf ein hauchdünnes, bodenlanges Netz unbekleidet ist. Von links eilt die mit Doppelaxt bewaffnete Klytaimnestra herbei, rechts kommt Elektra. Zwei rahmende, weibliche Figuren fliehen aus dem Bildfeld (Chrysosthemis, Kassandra). Seite B: Ermordung des Aigisthos (K.3.15)
Diskussion	Trotz eindeutiger stilistischer Anhaltspunkte, die für eine Einordnung in die Jahre 470–465 v. Chr. sprechen, ist die Datierung stark umstritten: Vermeule ist der Ansicht, dass sich der Krater auf die Orestie des Aischylos bezieht. Als Indizien nennt sie das Netz, die beigegebenen Ausrufe, und die deutliche Gegenüberstellung der beiden Morde. Davies argumentiert richtig, dass das Netz bereits vorher zur Darstellung kam (vgl. K.1.2. K.1.3), und dass der Mord an Agamemnon bei Aischylos nicht wie hier durch Aigisthos, sondern durch Klytaimnestra ausgeführt wird.
Literatur	Vermeule 1966, 1–22; Davies 1969, 240–260; Toucheau 1981, 271 Nr. 89; Morizot 1992, 74. Nr. 3; Knoepfler 1993, 53–55; Bernal 1997, 94–102; Lorenz 2008, 280f.; Beazley Archive Nr. 275233.

K.2

Ermordung der Kassandra

K.2.1

Thema	Taf. II, 2
Objekt	Ermordung der Kassandra
Ort	Bronzerelief; Frgt.
Fundort	Athen NM
Datierung	Heraion von Argos
Beschreibung	Oben: Rückkehr des Agamemnon aus Troia mit der Kriegsgefangenen Kassandra (nicht gesichert). Unten: Klytaimnestra schreitet nach rechts und umgreift mit der Linken den Schopf ihrer Gegnerin Kassandra, während sie ihr mit der Rechten das Schwert in den Rücken stößt. Kassandra wendet sich mit dem Gesicht ihrer Angreiferin zu und erhebt die Hände im Bittgestus.
Diskussion	Spätdatierung bei Toucheau, Lorenz. Datierung um 675–650 bei Knoepfler.
Literatur	Vermeule 1966, 13 Nr. 3; Toucheau 1981, 270 Nr. 87; Prag 1985, 58f.; Paoletti 1994, 967 Nr. 199; Knoepfler 1993, 28 Abb. 10; Lorenz 2008, 280.

K.2.2	Taf. IV, 1
Thema	Ermordung der Kassandra
Objekt	Att. rf. Kolonettenkrater
Ort	Caltanissetta, Museo Archeologico, S733
Fundort	Sabucina
Datierung	470–460 v. Chr.
Beschreibung	A: Die in einem einfachen Chiton gewandete Kassandra flieht mit ausgebreiteten Armen nach links und wendet sich mit devotem Blick und flehender Linker ihrer Verfolgerin Klytaimnestra zu, die in edle Stoffe gehüllt ist und ihr kaltblütig das Schwert in den Rücken sticht. Die Komposition erinnert an Frauenverfolgungsszenen. B: Tod des Orpheus, der vor einer mit einem Spieß bewaffneten Frau zu Boden fällt.
Literatur	Paoletti 1994, 967 Nr. 200; Migliore 1981, 111. 115, Abb. 88; Panvini 2005, 44, Abb. 43a. b; Beazley Archive Nr. 44067.

K.2.3	Taf. IV, 2
Thema	Ermordung der Kassandra
Objekt	Att. rf. Kylix; Marlay-Maler
Ort	Ferrara, NM, 2482
Fundort	Spina
Datierung	Um 430 v. Chr.
Beschreibung	I: Kassandra kniet mit dem linken Bein an einem Altar und verdreht sich eigentlich nach hinten. Ihre Haare locken sich in einzelnen Strähnen aus dem Lorbeerkrantz, das Gewand ist von der rechten Schulter gerutscht, sodass die Brust entblößt wird. Im Bittgestus wendet sie sich der hinter ihr lauernden Klytaimnestra zu, welche die gewaltige Doppelaxt mit beiden Händen fest umgreifen muss, um sie in die Höhe wuchten zu können. Ihr Antlitz wird gänzlich durch die Waffe verdeckt. Der umgestoßene Dreifuß, der Altar und das Lorbeerbaumchen im Hintergrund deuten auf den Schauplatz der Szene, ein Heiligtum des Apollon, hin. A: Schändung der Kassandra durch Ajax. B: Frauenverfolgung.
Literatur	Paoletti 1994, 967 Nr. 202; Knoepfler 1993, 51 Taf. VI; Lorenz 2008, 280 f.; Beazley Archive Nr. 216252.

K.3 **Ermordung des Aigisthos**

K.3.1	Taf. II, 3 (Umzeichnung)
Thema	Ermordung des Aigisthos
Objekt	Bronzeschildbänder; Repliken
Ort	Olympia, Museum, B 1802; Corinth, Museum (ohne Inv.)
Fundort	Olympia; Isthmia
Datierung	600–580 v. Chr.
Beschreibung	Nackter Orest stürzt sich mit erhobenem Knie und in Haarreißerpose auf den thronenden Aigisthos und zielt mit dem Speer auf die Kehle des Gegners. Aigisthos trägt eine gemusterte Chlamys und versucht, sein Schwert aus der Scheide zu ziehen. Klytaimnestra nicht anwesend. (Vgl. Corinth).
Literatur	Vermeule 1966, 13f. Nr. 5. 5a; Gais 1981, 372 Nr. 2. 3; Prag 1985, 10; Knoepfler 1993, 30.

K.3.2	Ermordung des Aigisthos
Thema	Bronzeschildbänder
Objekt	Olympia, Museum, B 1802; B 8405
Ort	Olympia
Fundort	Olympia
Datierung	575–550 v. Chr.
Beschreibung	Bewaffneter, nackter Orest attackiert bärtigen Aigisthos, der mit erhobenen Armen auf einem aufwendig gestalteten Thron sitzt. Klytaimnestra nicht anwesend.
Literatur	Gais 1981, 372 Nr. 4. 5; Prag 1985, 10.

K.3.3	Taf. II, 4–5
Thema	Ermordung des Aigisthos – Klytaimnestra mit Doppelaxt
Objekt	Metopen Nr. 7. Nr. 24
Ort	Paestum NM
Fundort	Heraion alla Foce del Sele, Paestum
Datierung	550–525 v. Chr.
Beschreibung	Auszug aus dem Mord an Aigisthos. Nr. 24: Die nicht fertig gestellte Metope zeigt zwei Personen im Streit um eine Axt. Die vordere stürmt nach rechts, die Axt drohend über den Kopf haltend. Sie wendet sich der hinter ihr stehenden Figur zu, die versucht, ihr mit linken Hand die Waffe zu entreißen, während sie die Rechte beschwichtigend an den Arm der Rasenden legt. Nr. 7: Einigen Interpretationen zufolge handelt es sich hier um Orest und Elektra. Der gerüstete Rächer ist im Begriff, sein Schwert aus der Scheide zu ziehen, die Schwester steht hinter ihm und scheint ihn durch ihre Gestik zu seinem Vorhaben zu ermutigen.
Diskussion	Die Metope Nr. 24 wird einhellig als Klytaimnestra mit der Amme Laodamia gedeutet. Metope Nr. 7 wurde auch als Hera und Herakles gedeutet (Zanotti Bianco u. a.).
Literatur	Zanotti Bianco u. a. 1954, 141–145 (Nr. 7). 169–274 (Nr. 24); Vermeule 1966, 14 Nr. 6; Prag 1985, 11–13; Morizot 1992, 75f.; Knoepfler 1993, 38; Masseria – Torelli 1999, 239–241.

K.3.4	Taf. II, 4–5
Thema	Ermordung des Aigisthos
Objekt	Att. rf. Kylix; Fr. Berliner Maler (?)
Ort	Oxford, Ashmolean Museum, 1973.1032
Fundort	
Datierung	fr. 5. Jh. v. Chr.
Beschreibung	A/B: Vier Figuren. A: Bärtiger und bemantelter Aigisthos fällt vor Orest zu Boden. B: Kampf zwischen Pylades und jungem Mann mit kurzem Chiton (Wächter des Aigisthos?). Klytaimnestra nicht anwesend.
Diskussion	Die Kylix wird aufgeführt, um die ikonographische Entwicklung des Aigisthos-Mordes zu verdeutlichen: Während der Mord anfangs noch eine Angelegenheit von Mann zu Mann ist, schaltet sich schon bald Klytaimnestra als konstituierendes Element ein.
Literatur	Gais 1981, 375 Nr. 23; Prag 1985, 13–15; Beazley Archive Nr. 14846.

K.3.5	Taf. V, 1–2
Thema	Ermordung des Aigisthos
Objekt	Att. rf. Pelike; Berliner Maler
Ort	Wien, KHM, 3725
Fundort	Caere
Datierung	510–500 v. Chr.
Beschreibung	A/B: Fünf Figuren. A: Orest tötet thronenden Aigisthos mit seinem Schwert. Chrysosthemis (mit Beischrift) steht dabei. B: Klytaimnestra will den Mord mit ihrer Doppelaxt verhindern, wird aber von Talthybios daran gehindert.
Literatur	Vermeule 1966, 14 Nr. 9; Gais 1981, 372 Nr. 6; Prag 1985, 15 f; Knoepfler 1993, 42; Beazley Archive Nr. 201917.

K.3.6	Taf. V, 3
Thema	Ermordung des Aigisthos
Objekt	Att. rf. Lekythos
Ort	Boston, MFA, 1977.713 (aus dem Kunsthandel)
Fundort	
Datierung	um 500 v. Chr.
Beschreibung	A, B: Vier Figuren. Orest sticht mit seinem Schwert in die Kehle des thronenden Aigisthos. Klytaimnestra eilt mit Doppelaxt zu Hilfe, doch der zwischen ihr und der Mordszene stehende Telamedes hindert sie daran.
Diskussion	Durch Darstellungsschema und Beischriften (<i>Kly...emnestras, Telamedes, Orestes</i>) gesichert.
Literatur	Gais 1981, 372 Nr. 6a; Prag 1985, 16f.; Knoepfler 1993, 42; Beazley Archive Nr. 818.

K.3.7	Taf. V, 4
Thema	Ermordung des Aigisthos
Objekt	Att. rf. Hydria
Ort	Verschollen; ehemals London, Sammlung A. Higgins
Fundort	Athen (?)
Datierung	fr. 5. Jh.
Beschreibung	Sechs Figuren. Übliches Schema umgekehrt: Im Zentrum attackiert Orest den thronenden Aigisthos von rechts. Am linken Bildrand nicht identifizierbarer, sitzender Mann (Talthybios?), gefolgt von jungem Mann in Kriegeroutfit (Pylades). Am rechten Bildrand zur Mitte rennende Frau (Elektra? Chrysosthemis?), knapp hinter dem fallenden Aigisthos Klytaimnestra mit der Doppelaxt.
Diskussion	Nur noch in einer Abzeichnung erhalten. Prag versucht, aus dieser Darstellung einen eigenen Typus (mit Pylades statt Klytaimnestra direkt hinter Orest) abzuleiten.
Literatur	Vermeule 1966, 15 Nr. 11; Gais 1981, Nr. 7; Prag 1985, 18; Beazley Archive Nr. 206795.
K.3.8	= E.1.15 ; Taf. VI, 1
Thema	Ermordung des Aigisthos
Objekt	Att. rf. Kantharos; Frgt.; Onesimos
Ort	Malibu, Getty Museum, 87.AE.83
Fundort	
Datierung	500–480 v. Chr.
Beschreibung	Das Gefäß ist völlig zerstört und nur einzelne Fragmente der Seite A lassen sich noch identifizieren: 1. Eine Leier mit Resten eines Gewandes. 2. Der Kopf des Aigisthos, davor eine Inschrift (Orestes), dahinter eine Frauenhand (Elektra?). Der Kopf einer energischen Frau (Klytaimnestra?). B: Ausfahrt des Amphiaraos (E.1.15).
Diskussion	Bislang unpubliziert.
Literatur	GettyMusJ 16, 1988, 143; Beazley Archive Nr. 28787.
K.3.9	Taf. VI, 2
Thema	Ermordung des Aigisthos
Objekt	Att. rf. Stamnos; Frgt.; Tyszkiewicz-Maler
Ort	Zürich, Arch. Sammlung der Universität, 3451
Fundort	
Datierung	480–470 v. Chr.
Beschreibung	Mindestens drei Figuren. Bewaffneter Orest greift thronenden Aigisthos an. Links Klytaimnestra.
Diskussion	Klytaimnestra Axt schwingend? Der Arm ist nicht erhalten, doch eine Ergänzung mit Axt ist sehr gut vorstellbar. Dass Elektra am rechten Bildrand dargestellt war, ist mehr als wahrscheinlich.
Literatur	Vermeule 1966, 16 Nr. 16; Gais 1981, 373 Nr. 9; Prag 1985, 17 f.; Knoepfler 1993, 48 Taf. IV; Beazley Archive Nr. 202651.
K.3.10	Taf. VI, 3
Thema	Ermordung des Aigisthos
Objekt	Att. rf. Stamnos; Frgt.; Tyszkiewicz-Maler
Ort	Rom, Vatikanische Museen, Astarita 530
Fundort	
Datierung	480–470 v. Chr.
Beschreibung	A: Mindestens drei Figuren. Orest im Ausfallschritt (vom rechten Knie bis zur Hälfte des Oberkörpers erhalten, nach hinten geführtes Schwert in rechter Hand ebenfalls sichtbar) beugt sich über Aigisthos (nur noch der von Boden gelöste, rechte Fuß sichtbar). Hinter Orest Zierleiste. B: Nicht mehr erhalten.
Diskussion	Die gedrängten Figuren Orest/Aigisthos lassen vermuten, dass auf der rechten Seite noch mindestens eine weitere Figur stand (Elektra?) (Vgl. Prag). Für Klytaimnestra ist aufgrund der Zierleiste auf dieser Seite kein Platz mehr.
Literatur	Vermeule 1966, 16 Nr. 17; Gais 1981, 375 Nr. 24; Prag 1985, 17 f.; Beazley Archive Nr. 202652.

K.3.11	Taf. VI, 4
Thema	Ermordung des Aigisthos
Objekt	Att. rf. Stamnos; Frgt.; Triptolemos-Maler
Ort	Basel, Sammlung Cahn, fr. 42
Fundort	
Datierung	480–470 v. Chr.
Beschreibung	A: Mindestens vier Figuren. Orest greift in Haarreißerpose thronenden Aigisthos an, der sich frontal dem Betrachter zuwendet und von seinem Klismos herabsinkt. Dahinter Elektra mit ausgestreckter, rechter Hand. Am linken Bildrand Gewandfalten einer stehenden Figur (Klytaimnestra?). Beischriften für Orest und Elektra.
Diskussion	Überreste der Gewandfigur bei Prag auf Pylades gedeutet. Er bezieht sich damit auf das bei der Hydria K.3.7 gezeigte Schema, das den jungen Pylades direkt hinter Orest stehen lässt. Er gibt zu, dass die Art des Gewandes eher für Klytaimnestra sprechen würde. Als Gegenargument gibt er die Unbewegtheit des Stoffes an. Eine solche >Starre< der vorderen Gewandpartie ist allerdings auch bei anderen Darstellungen von Klytaimnestra zu verzeichnen (insbesondere K.3.12). Überdies ist der Ausschnitt viel zu klein, um eine verlässliche Aussage über seine Bewegung machen zu können. Darstellungstradition und Gewandung sprechen also eher für Klytaimnestra.
Literatur	Vermeule 1966, 15 Nr. 12; Gais 1981, 373 Nr. 8; Prag 1985, 28 f.; Knoepfler 1993, 48; Lorenz 2008, 305f.
K.3.12	Taf. VII, 1
Thema	Ermordung des Aigisthos
Objekt	Att. rf. Kolonettenkrater; Aigisthos-Maler
Ort	Bologna, Museo Civico Archeologico, 230
Fundort	Felsina
Datierung	470–460 v. Chr.
Beschreibung:	A: Fünf Figuren. Jugendlicher Orest greift thronenden Aigisthos in Haarreißerpose an. Klytaimnestra attackiert ihn von hinten mit der Doppelaxt, wird jedoch von Pylades zurückgehalten. Elektra auf der rechten Seite warnt ihren Bruder. B: Komos (erotisch?) von Jugendlichen.
Diskussion	Die Deutung der linken Figur auf Talthybios wurde aufgrund seines Reisehutes in Erwägung gezogen. Angesichts seines jugendlichen Alters erscheint sie aber mehr als fragwürdig. Die Benennung als Pylades ist deutlich wahrscheinlicher. Vgl. Prag.
Literatur	Vermeule 1966, 16 Nr. 15; Gais 1981, 373 Nr. 12; Prag 1985, 20 f.; Beazley Archive Nr. 205666.
K.3.13	Taf. VII, 2–4
Thema	Ermordung des Aigisthos
Objekt	Att. rf. Kelchkrater; Aigisthos-Maler
Ort	Malibu, Getty Museum 88.AE.66
Fundort	
Datierung	um 470 v. Chr.
Beschreibung	A: Sieben Figuren: Orest ermordet thronenden Aigisthos. Klytaimnestra eilt von links heran und schwingt die Doppelaxt, Talthybios hält sie zurück. Rechts Elektra. Zwischen Klytaimnestra und Orest ist eine Amme mit Kind (Aletes? Erigone? Penthilos?). B: Von links: Mann mit Himation und Stab, Frau in Chiton und Himation (beide nach rechts); Mann in Himation und Stab nach links blickend, weitere Frau in Peplos nach rechts, stehender Mann nach links. A, B fortlaufend.
Diskussion	Figuren Talthybios, Klytaimnestra, Orest und Aigisthos gesichert. Für die übrigen Figuren unterschiedliche Deutungen möglich, (aber nicht immer wahrscheinlich). Bei GettyMusJ wird das Kind auf dem Arm der Amme als Penthilos (Sohn von Orest und Halbschwester Erigone) gedeutet, Frau hinter Aigisthos als Erigone (Tochter von Klytaimnestra und Aigisthos, Frau von Orestes, Mutter von Penthilos), Frauen auf der Rückseite als Chrysosthemis und Elektra. Das Beazley Archive bietet an, dass es sich bei der Frau hinter Orest um Erigone persönlich handelt (mit Penthilos auf dem Arm). Die wahrscheinlichste Deutung bei Prag, Knoepfler und Morizot: Bei der Frau hinter Orest handelt es sich um eine Amme, die das Kindchen Erigone (oder ev. auch Aletes) trägt und die Frau hinter Aigisthos ist Elektra in ihrer üblichen Pose. Unterschiedliche Benennungen der Figuren auf Seite B als Chor (Knoepfler) oder

Literatur konventionelle Gruppe von Männern und Frauen (Prag). Hier wird abermals Prag gefolgt.
 Prag 1985, 106 f.; GettyMusJ 17, 1989, 113; Morizot 1992, 75 Nr. 17; Knoepfler 1993, 45–48
 Abb. 29–31; Beazley Archive Nr. 12959.

K.3.14 Taf. VIII, 1–3
 Thema Ermordung des Aigisthos
 Objekt Att. rf. Stamnos; Berliner Maler
 Ort Boston, MFA, 91.227a/226b
 Fundort
 Datierung 470–460 v. Chr.
 Beschreibung A: Fünf Figuren. Orest greift in Haarreißerpose an, Aigisthos thront auf einem Klismos und hält eine Leier in der Linken. Klytaimnestra eilt dem Geliebten mit der Doppelaxt zu Hilfe, wird jedoch von Talthybios zurückgehalten. Frau. B: Mann in Mantel mit Szepter, zwei Frauen mit erhobenen Händen (Alarmgeste). A, B fortlaufend.
 Literatur Vermeule 1966, 16 Nr. 19; Gais 1981, 373 Nr. 13; Prag 1985, 26–28; Knoepfler 1993, 40 Abb. 27; Beazley Archive Nr. 201970.

K.3.15 = **K.1.6**; Taf. Taf. III, 2–4
 Thema Ermordung des Aigisthos
 Objekt Att. rf. Kelchkrater; Dokimasia-Maler
 Ort Boston, MFA, 63.1246
 Fundort
 Datierung 470–465 v. Chr.
 Beschreibung Seite B: Vier Figuren. Vollgerüsteter Orest stürzt sich im Ausfallschritt auf thronenden halbnackten Aigisthos mit Leier. Er wird von Klytaimnestra verfolgt, die bedrohlich ihre Doppelaxt schwingt. Elektra steht hinter dem zu Boden fallenden Aigisthos und warnt ihren Bruder Orest mit aufgeregter Gebärde vor der tödlichen Mutter in seinem Rücken. Seite A: Mord des Agamemnon (**K.1.6**)
 Diskussion Siehe **K.1.6**
 Literatur Vermeule 1966, 1–22; Davies 1969, 240–260; Gais 1981, 373 Nr. 10; Morizot 1992, 74 Nr. 16; Knoepfler 1993, 53–55; Bernal 1997, 94–98. 99–102; Lorenz 2008, 306f.; Beazley Archive Nr. 275233.

K.3.16 Taf. IX, 1 (Umzeichnung)
 Thema Ermordung des Aigisthos
 Objekt Att. rf. Stamnos; Kopenhagen-Maler
 Ort Verschollen; ehemals Berlin, SMPK, F 2184
 Fundort Vulci
 Datierung um 470 v. Chr.
 Beschreibung: A: Vier Figuren. Bewaffneter Orest tötet thronenden Aigisthos im Zentrum. Links steht Klytaimnestra und schwingt die Axt. Rechts steht Elektra und streckt ihren rechten Arm zur Warnung nach vorne. Alle mit Beischriften. B: Jugendlicher Mann mit Speer zwischen bemäntelten Männern mit Bürgerstöcken und Zweigen.
 Diskussion Benennung durch Ikonographie und Beischriften abgesichert.
 Literatur Vermeule 1966, 15 f. Nr. 13; Gais 1981, 373 Nr. 11; Prag 1985, 19 f.; Knoepfler 1993, 44; Beazley Archive Nr. 202912.

K.3.17 Taf. IX, 2
 Thema Ermordung des Aigisthos
 Objekt Att. rf. Stamnos; Frgt.; Kopenhagen-Maler
 Ort Paris, Louvre, C 111 39
 Fundort
 Datierung 470–460 v. Chr.
 Beschreibung A: Vier Figuren. Orest attackiert fallenden Aigisthos. Klytaimnestra eilt mit Axt herbei, Elektra gestikuliert wild. B: Mann zwischen Frauen. A, B fortlaufend. Beischrift: Klytaimnestra.

Literatur Vermeule 1966, 16 Nr. 14; Gais 1981, 375 Nr. 25; Prag 1985, 29 f.; Beazley Archive Nr. 202925.

K.3.18 Taf. IX, 3
Thema Ermordung des Aigisthos – Klytaimnestra mit Doppelaxt
Objekt Att. rf. Kolonettenkrater; Harrow-Maler
Ort Wien, KHM, IV 1103
Fundort Nola
Datierung 480–470 v. Chr.
Beschreibung A: Auszug aus dem Mord an Aigisthos. Klytaimnestra schwingt die Doppelaxt, Talthybios (mit Petasos) hält sie jedoch zurück. B: Komos, junger Mann mit Weinschlauch.
Literatur Vermeule 1966, 17 Nr. 21; Prag 1985, 18f.; Morizot 1992, 75 Nr. 14; Knoepfler 1993, 48 Abb. 32; Beazley Archive Nr. 202687.

K.3.19 Taf. IX, 3
Thema Ermordung des Aigisthos – Klytaimnestra mit Doppelaxt
Objekt Weißgr. rf. Kylix; Fragment; Pistoxenos-Maler
Ort Ancona, Museum, 19515
Fundort Pitino di San Severino
Datierung 465–460 v. Chr.
Beschreibung I: Auszug an dem Mord an Aigisthos. Klytaimnestra schwingt die Doppelaxt, Talthybios hält sie zurück. A, B: Fries von jungen Männern und Pferden.
Literatur Vermeule 1966, 17 Nr. 22; Prag 1985, 30f.; Morizot 1992, 75 Nr. 18; Beazley Archive Nr. 211327.

K.3.20 Taf. IX, 4
Thema Ermordung des Aigisthos – Klytaimnestra mit Doppelaxt
Objekt Att. rf. Kylix; Brygos-Maler
Ort Heute verloren, ehemals Berlin SMPK F 2301
Fundort Tarquinia
Datierung um 470 v. Chr.
Beschreibung I: Auszug an dem Mord an Aigisthos. Klytaimnestra eilt fliegenden Schritten heran und schwingt die Doppelaxt. A, B: Undekoriert.
Literatur Vermeule 1966, 17 Nr. 20; Prag 1985, 17; Morizot 1992, 75 Nr. 15; Knoepfler 1993, 51 Abb. 33; Lorenz 2008, 280f.; Beazley Archive Nr. 204027.

K.4 Ermordung der Klytaimnestra?

K.4.1
Thema Ermordung der Klytaimnestra?
Objekt Bronzene Dreifußplatte; Frgt.
Ort Olympia, Arch. Mus.; M77
Fundort Olympia
Datierung um 570 v. Chr.
Beschreibung 4 Figuren, von links: Frau, die ihr Gewand zieht (Elektra?), Mann ersticht Frau mit einem Schwert (Orest und Klytaimnestra?), zu einem Altar fliehender Mann (Aigisthos?).
Diskussion Deutung auf Muttermord bei Prag, Morizot, Knoepfler. Diskussion bei Prag.
Literatur Prag 1985, 35–36; Morizot 1992, 77 Nr. 29; Knoepfler 1993, 10 f.

K.4.2
Thema Ermordung der Klytaimnestra?
Objekt Silbernes Reliefband
Ort Malibu, Getty Museum, 83.AM.343
Fundort Magna Graecia
Datierung um 530 v. Chr.
Beschreibung Feld C1: Krieger (Orest?) steht im Ausfallschritt auf einer bereits gefallenen, männlichen

Diskussion	Gestalt (Aigisthos?) und bedroht die ihm gegenüberstehende Frau (Klytaimnestra?) in langem Peplos, die ihm flehend den Arm entgegenstreckt. Deutung umstritten.
Literatur	Getty MusJ 12, 1984, 256 Nr. 139; Morizot 1992, 77 Nr. 30.

K.5 Klytaimnestra als sittsame Hausfrau

K.5.1 Taf. X, 1

Thema	Frauengemachszene
Objekt	Att. rf. Pyxis; Nachfolger des Douris
Ort	London, BM, E773
Fundort	Athen
Datierung	475–450 v. Chr.
Beschreibung	Frauengemachszene mit Beischriften: Sitzende Helena, Klytaimnestra mit Alabastron, Säule, Namenlose, Kassandra mit Obstkorb, Iphigenie in halb geöffnetem Türrahmen, Danae.
Literatur	Lissarrague 1995a, 98 Abb. 9–12; Lyons 1997, 41; Stähli 2005a, 90–92. 94; Lissarrague 2006, 223f.; Beazley Archive Nr. 209970.

K.5.2 Taf. X, 2–3

Thema	Frauengemachszene
Objekt	Att. rf. Hydria
Ort	Athen, Kerameikos Museum, 2712
Fundort	Athen, Kerameikos
Datierung	Um 420 v. Chr.
Beschreibung	Oberer Bildfries: Frauengemachszene. Links Amme Arsinoe mit kleinem Orest, sitzende Klytaimnestra, Sandalen bindende Phoiba, Philonoe, sitzende Helena mit Eros auf dem Schoß, Hermione (nur Kalotte erhalten); Hilaeira (alle durch Beischriften gesichert). Unterer Bildfries: Tod des Pentheus durch die Mänaden.
Literatur	Schöne 1990, 163–178; Schulze 1998, 62 f.; Beazley Archive Nr. 220498.

P. Katalog Prokne

P.1 Der Mord an Itys

P.1.1 Taf. XII, 1

Thema	Mord an Itys
Objekt	Sf. Tommetope; Frgt.
Ort	Athen; NM; 13410
Fundort	Thermon
Datierung	700–625 v. Chr.
Beschreibung	Zwei Frauen sitzen sich gegenüber und konzentrieren sich in nach vorne gebückter Haltung auf das nicht mehr erhaltene Mittelfeld. Beide sind in einen bestickten Chiton gekleidet und tragen ein schmales Haarband in den offen auf Schulter und Brust fallenden Locken. Über der rechts sitzenden Philomela ist die Inschrift ΞΕΛΙΔΦΟΝ zu lesen.
Diskussion	Über die Benennung besteht kein Zweifel. Welche Szene genau zur Darstellung gelangte, ist allerdings alles andere als gesichert. Schefold, March, Halm-Tisserant sehen hier lediglich die Trauer der Schwestern über den Tod des Kindes verewigt. Touloupa und Monella bieten an, dass hier eventuell die makabre Zubereitung des Knaben zur Darstellung kam.
Literatur	Halm-Tisserant 1993, 103. 117; Touloupa 1994, 527 Nr. 1; March 2000, 126 f.; Chazalon 2003, 121; Monella 2005, 39 f.

P.1.2 Taf. XII, 2

Thema	Mord an Itys
Objekt	Att. rf. Kylix; Frgt.; Magnoncourt-Maler
Ort	Basel, Sammlung Cahn, HC599

Fundort	
Datierung	um 500 v. Chr.
Beschreibung	I: Mord an Itys durch Prokne; Philomela steht, stark fragmentiert, hinter dem Knaben, um ihn festzuhalten. Unter dem Knaben ist die Inschrift $ITY\Sigma$ zu lesen. A,B: Keine Dekoration.
Diskussion	Auch dem Maler Onesimos zugeschrieben (siehe Halm-Tisserant). Trotz der Inschrift Itys bezweifelt March die Zuordnung und schlägt stattdessen ein unbestimmte dionysische Szene vor.
Literatur	Halm-Tisserant 1993, 116; Touloupa 1994, 527 Nr. 3; March 2000, 132 f.; Chazalon 2003, 122 Abb. 3; Beazley Archive Nr. 12957.

P.1.3	Taf. XII, 3
Thema	Mord an Itys
Objekt	Att. rf. Kylix; Frgt.; Magnoncourt-Maler
Ort	München, Antikensammlungen, 2638.9191
Fundort	Caere (Etrurien)
Datierung	490–480 v. Chr.
Beschreibung	I: Mord an Itys durch Prokne, beide durch die Inschriften $\Delta\Theta\Omega\Lambda\Omega\Lambda\Omega$ und $ITY\Sigma$ gekennzeichnet. Hier führt sie die Tat ohne die Hilfe ihrer Schwester Philomela aus. Im Hintergrund Lyra und Kline als Anspielung auf das kommende Mahl des Tereus. A,B: Thiasos von Mänaden und Satyrn.
Diskussion	Da Aedon hier alleine tötet, glaubt Harrison hier die kleinasiatische Mythenvariante zu erkennen. Schefold und March tendieren dazu, dass auf der Schale die thebanische Version zur Darstellung kommt, die Aedon ihren Sohn aus Versehen tötet lässt, aus Eifersucht auf die Schwägerin Niobe. Die hier präferierte Deutung bei Touloupa, Halm-Tisserant und Chazalon.
Literatur	Harrison 1887, 439–445; Schefold 1988, 43 f.; Halm-Tisserant 1993, 115f.; Touloupa 1994, 527 Nr. 2; March 2000, 125; Chazalon 2003, 123–125; Beazley Archive Nr. 212468.

P.1.4	Taf. XIII, 1
Thema	Mord an Itys
Objekt	Att. rf. Kylix; Makron
Ort	Paris, Louvre, G 147
Fundort	Etrurien
Datierung	um 480 v. Chr.
Beschreibung	I: Links steht Prokne, das Schwert lugt aus dem faltenreichen Chiton hervor, wild gestikulierend redet sie auf die links neben ihr stehende Philomela ein, deren gelöste Haare wild abstehen, und die den jungen Itys an den Armen nach oben zieht und festhält. A,B: Liebeswerbung unter Männern und Knaben.
Diskussion	Über die Zuordnung herrscht weitgehend Einigkeit, nur die Zuordnung der Figuren ist allerdings umstritten: Umgekehrte Benennung der Figuren Prokne und Philomela bei Sparkes, Schefold, Touloupa. Hier präferierte Deutung bei Pottier und Chazalon. March hingegen ist völlig anderer Meinung und schlägt einen anderen Kindsmord, nämlich die Tötung des Hippasus durch die Minyaden, vor.
Literatur	Pottier 1922, 125–127; Sparkes 1985, 31; Schefold 1988, 74; Halm.Tisserant 1993, 115; Touloupa 1994, 527 Nr. 4; March 2000, 130 f.; Chazalon 2003, 125–127; Beazley Archive Nr. 204894.

P.1.5	Taf. XIII, 3
Thema	Mord an Itys (nicht gesichert)
Objekt	Att. rf. Kylix; Frgt.
Ort	Brauron
Fundort	Brauron; >Kleines Heroon der Iphiginie<
Datierung	um 480 v. Chr.
Beschreibung	A: Rechts Figur im Himation, die ein Tuch über die ausgestreckten Arme gelegt hat. Rechts eine stark fragmentierte Figur in Chiton, die einen ebenfalls in Chiton gekleideten Knaben in die Höhe hebt. B: Nicht erhalten. I: Keine Dekoration.
Diskussion	Die Benennung der Szene ist, nicht allein aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes, stark umstritten. Meist wird sie als Kindesübergabe gedeutet. Die unterschiedlichen Benennungen

	sind bei Kahil aufgelistet. Allein Jeschek schlägt vor, dass hier der Mord an Itys dargestellt worden sein könnte.
Literatur	Kahil 1963, 15 f. (mit weiterführender Literatur); Jeschek 1997, 95–97.
P.1.6	Taf. XVI, 1–2
Thema	Mord an Itys
Objekt	Mamorstatue; Frgt.; Alkamenes
Ort	Athen Akr. Mus.
Fundort	Athen Akropolis
Datierung	430–420 v. Chr.
Beschreibung	Fragmentierte Statuengruppe: Weibliche, stehende Gewandfigur mit stark bewegtem, nacktem Knaben.
Literatur	Knell 1978; Rocca 1986; Stähler 2000; Barringer 2005; Klöckner 2005, 250–255; Lorenz 2008, 287 f.

P.2 **Mahl und Verfolgung**

P.2.1	Taf. XIV, 1–2 (Umzeichnung)
Thema	Das kannibalische Mahl
Objekt	Att. rf. Kylix; Umfeld des Magnoncourt-Malers
Ort	Florenz, Museo Archeologico Etrusco, 80565
Fundort	Saturnia
Datierung	um 490 v. Chr. (Chazalon A5)
Beschreibung	I: Halbnackter Mann (Tereus) hat sein Schwert aus der Scheide gezogen und ist im Begriff, sich von einer gepolsterten Kline zu erheben. Der Kessel im Hintergrund deutet auf das kannibalische Mahl des Wütenden. A,B: Keine Dekoration.
Literatur	Schefold 1988, 74 Anm. 166; Donati 1989, 125; Halm-Tisserant 1993, 239; Chazalon 2003, 128f.; Beazley Archive Nr. 212301.

P.2.2	Taf. XIV, 3–4
Thema	Mahl und anschließende Verfolgung
Objekt	Att. rf. Kolonettenkrater; Gruppe Neapel 3169
Ort	Rom, Villa Giulia, 3579
Fundort	Falerii Veteres
Datierung	um 470 v. Chr.
Beschreibung	A: Lagernder Tereus erhebt sich von seiner Kline, um die nach links fliehenden Schwestern Prokne (rechts) und Philomela (links) zu verfolgen. Er greift nach seinem auf einer Säule liegenden Schwert. Aus einer Kiste unter der Kline lugt ein Kinderbein hervor. B: Jugendliche, männliche Mantelfiguren (manche mit Bürgerstäben) im Gespräch.
Diskussion	Als Darstellung des Prokne mythos bei CVA Rom, Schefold, Touloupa, Chazalon, Beazley Archive. Nur bei March als mögliche Visualisierung des Thyestesmahl gedeutet.
Literatur	CVA Rom, Villa Giulia (2) Taf. 17, 1–3; Schefold 1988, 74; Touloupa 1994, 527 Nr. 6; March 2000, 133 f.; Chazalon 2003, 127 f.; Beazley Archive Nr. 205766.

P.3 **Verfolgung und Metamorphose**

P.3.1	Taf. XV, 1–2
Thema	Verfolgung und Verwandlung der Schwestern
Objekt	Att. sf. Halsamphora; Diosphos-Maler
Ort	Neapel, Museo Nazionale Archeologico, 145468
Fundort	
Datierung	Um 490–480 v. Chr.
Beschreibung	A: Tereus, nackt bis Petasos und Mantel, verfolgt Prokne mit seinem gezückten Schwert. Prokne sitzt ein Vogel auf dem Schädel. B: Wieder die beiden Schwestern, Prokne und Philomela, auf der Flucht. Auch hier Federvieh auf dem Kopf.
Literatur	Chazalon 2003, 131 f.; Beazley Archive Nr. 305560.

P.3.2	Taf. XV, 3
Thema	Verfolgung und Verwandlung der Schwestern
Objekt	Att. rf. Kolonettenkrater; Syrakus-Maler
Ort	Agrigent, Museo Archeologico Regionale, 22908 (Sammlung Pirandello)
Fundort	
Datierung	um 470 v. Chr.
Beschreibung	A: Rechtsläufige Verfolgung der beiden Schwestern Prokne (links) und Philomela (rechts) durch halbnackten Tereus. Am rechten Bildrand alter Mann im Mantel (Pandion).
Diskussion	Beazley Archive: Figur am rechten Bildrand als Frau gedeutet.
Literatur	Chazalon 2003, 132–134; Beazley Archive Nr. 22908.

P.3.3	
Thema	Verfolgung und Metamorphose
Objekt	Att. rf. Hydria; Frgt.; Altamura-Maler
Ort	Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale, 27202
Fundort	Lokri
Datierung	470–460 v. Chr.
Beschreibung	Langgelockter Tereus, mit Vogel auf dem Haupt, stellt Prokne nach. Von der Vorfolgten sind nur noch die Kalotte und der darauf sitzende Vogel erhalten.
Literatur	Touloupa 1994, 528 Nr. 7; Chazalon 2003, 135; Beazley Archive Nr. 206879.

E. Katalog Eriphyle

E.1 Abschied des Amphiaraos

E.1.1

Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Getriebenes Bronzeblech; Frgt.
Ort	Olympia, Museum, B 103
Fundort	Olympia, Stadion-Nordwall
Datierung	späteres 7. Jh. v. Chr.
Beschreibung	Krieger-Ausfahrt. linksläufig: Krieger (Amphiaraos) besteigt Wagen, auf dem bereits der Wagenlenker wartet. Er schwingt einen nicht mehr identifizierbaren Gegenstand (Schwert) in der Rechten und blickt sich nach der hinter ihm stehenden Gruppe aus kleiner Frau (Demonassa? Amme?) mit Kind (Alkmaion) und Frau (Eriphyle, nur Unterkörper erhalten) zu. Entscheidend für die Deutung auf Amphiaraos ist der Gegenstand in der rechten Hand des Kriegers (Schwert/Zornmotiv? Lanze?). Siehe Krauskopf.
Diskussion	Entscheidend für die Deutung auf Amphiaraos ist der Gegenstand in der rechten Hand des Kriegers (Schwert/Zornmotiv? Lanze?). Siehe Krauskopf.
Literatur	Krauskopf 1981a, 695 Nr. 14 (mit weiterführender Literatur).

E.1.2

Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Elbeinreliefs (ionisch?); Frgt.
Ort	Delphi; ohne Inv.
Fundort	Delphi, unter der Heiligen Straße vor der Athener Halle
Datierung	570–550 v. Chr.
Beschreibung	Einzelne, fragmentierte Figuren: nach rechts laufender, vollgerüsteter Krieger (Amphiaraos) blickt sich zu einer hinter ihm stehenden Frau mit Kind (Eriphyle und Alkmaion) um. Er ist im Begriff, sein Schwert aus der Scheide zu ziehen (Zornmotiv).
Diskussion	Deutung auf Amphiaraos durch das Zornmotiv gesichert.
Literatur	Krauskopf 1981a, 695 Nr. 16 (mit Literatur).

E.1.3

Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Att. sf. Lekythos
Ort	Ehemals Madrid, Sammlung Salamanca
Fundort	Caere/Cerveteri

Datierung	600–575 v. Chr.
Beschreibung	Krieger-Abschied zu Fuß: Amphiaraos (Aphiareos) in Kriegermontur (Schild, Lanze, Helm) wendet sich der links stehenden Eriphyle zu, die den Knaben Alkmaion auf der Schulter trägt und ihrem Gatten das berüchtigte Halsband überreicht. Mittelgruppe durch zwei bärtige Mantelfiguren und einen Bogenschützen gerahmt.
Diskussion	Deutung auf Amphiaraos und Eriphyle durch die Beischrift gesichert.
Literatur	Krauskopf 1981a, 696 Nr. 23 (mit Literatur); Beazley Archive Nr. 7025.

E.1.4

Taf. XVIII, 1	
Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Spätkor. sf. Kolonettenkrater; sog. Amphiaraos-Krater
Ort	Ehemals Berlin, F 1655, jetzt verschollen
Fundort	Caere
Datierung	um 570 v. Chr.
Beschreibung	A: Krieger-Ausfahrt, rechtsläufig. 11 Figuren: Im Zentrum Amphiaraos, der gerade den Wagen besteigt und sich mit gezogenem Schwert (Zornmotiv) seiner hinter ihm in einem Haus stehenden Familie zuwendet. Am linken Bildrand Eriphyla (Beischrift), die dem scheidenden Gatten die unheilvolle Kette entgegenhält, gefolgt von Ainippa (Beischrift) mit kleinem Amphilochos auf den Schultern, Damonavasa (Beischrift), Eurydika (Beischrift), Alkmaion (alle im Bittgestus). Rechts von Amphiaraos der Wagenlenker Baton (Beischrift), hinter den Pferden Leontis (Beischrift), vor dem Gespann Hippotion (Beischrift) und am rechten Bildrand kauernd Halimedes (Beischrift). Im Bildfeld verstreut Schlange, Igel, Adler, Skorpion, Geckos, Hase. B: Leichespiele für Pelias. Vgl. die heute nicht mehr erhaltene, bei Pausanias überlieferte, sog. Kypseloslade, unterer Streifen, zweites Bildfeld. Paus. 5, 17, 7–8.
Diskussion	
Literatur	Krauskopf 1980, 105 f.; Krauskopf 1981a (mit Literatur), 694 Nr. 7; Beazley Archive Nr. 9019292.

E.1.5

Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Att. sf. Amphora (Tyrrhenische Gruppe); Castellani-Maler
Ort	Florenz, Mus. Arch., 3773
Fundort	Tarquinia
Datierung	575–550 v. Chr.
Beschreibung	A: Krieger-Ausfahrt, rechtsläufig. 17 Figuren, von links nach rechts: Kleine weibliche Figur (Amme?) mit Amphilochos auf den Schultern, Eriphyle, der Knabe Alkmaion, der den Vater bedrängt, wagenbesteigender Amphiaraos (legt seinen Arm um den Knaben), Mädchen (Demonassa?), Wagenlenker Baton, hinter den Pferden ein Greis und drei Frauen, vor dem Gespann ein kauernder Seher und fünf weitere Frauen (alle im Klagegestus). Skorpion, Gecko. B: Leichespiele für Pelias. Benennung durch Parallelen mit dem inschriftlich gesicherten Amphiaraos-Krater (E.1.4) und der Kypseloslade gesichert.
Diskussion	
Literatur	Krauskopf 1980, 105 f.; Krauskopf 1981a (mit Literatur), 694 Nr. 9, Beazley Archive Nr. 310008.

E.1.6

Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Att. sf. Amphora (Tyrrhenische Gruppe); Frgt.; Kyllenios-Maler
Ort	Leipzig, Antikensammlung der Universität, T3323
Fundort	Caere/Cerveteri
Datierung	575–550 v. Chr.
Beschreibung	A: Krieger-Ausfahrt, rechtsläufig. 11 Figuren, von links nach rechts: Hoplit, Frau mit Knaben (Amphilochos) auf den Schultern, Frau (Demonassa?), wagenbesteigender Amphiaraos, halb verdeckt von einem Wagenlenker (Baton), zwischen Wagenlenker und Pferdegespann der kleine Alkmaion, hinter den Pferden eine Frau mit ausgestreckten Armen, vor den Pferden der kauernde Seher, Frau (Eriphyle) mit Kranz (Kette!) in der erhobenen Rechten, Krieger. B: Pandora (?) wird von Hephaistos in den Olymp geführt. Deutung durch Vergleich mit gesicherten Darstellungen (E.1.4 etc.) möglich.
Diskussion	

Literatur Krauskopf 1980, 106 f.; Krauskopf 1981a, 694 Nr. 11 (mit Literatur); Beazley Archive Nr. 310009.

E.1.7

Thema Abschied des Amphiaraos
Objekt Att. sf. Amphora (Tyrrhenische Gruppe); Frgt.
Ort Oxford, Ashmolean Museum, G 137. 53
Fundort Naukratis
Datierung 575–550 v. Chr.
Beschreibung Viergespann, frontal. Von der Darstellung sind nur noch die Beine der beiden rechten Pferde, das rechte Wagenrad, sowie die Füße einer rechts stehenden Frau erhalten. Die Frau trägt einen Kranz, die berühmte Kette, vor sich und ist mit einer Beischrift als Eriphyle gekennzeichnet.
Diskussion Benennung anhand der Beischrift (*Eriphyle*).
Literatur Krauskopf 1980, 107; Krauskopf 1981a (mit Literatur), 695 Nr. 19; Beazley Archive Nr. 310011.

E.1.8

Thema Abschied des Amphiaraos
Objekt Att. sf. Amphora (Tyrrhenische Gruppe); Frgt.; Archippe-Gruppe
Ort Basel, Sammlung Cahn, HC 921
Fundort
Datierung 575–550 v. Chr.
Beschreibung Krieger-Ausfahrt, linksläufig. 5 Figuren, von links nach rechts: Eriphyle (Beischrift) mit der Kette (Beischrift *Hormos*) in der ausgestreckten Hand, auf einem Thakos kauernder Seher, Pferdegespann, dahinter nach rechts eilender, greiser Vater Oikles (Beischrift), Baton (Beischrift), wagenbesteigender Amphiaraos (A...m...).
Diskussion Durch die Beischriften eindeutig zu identifizieren.
Literatur Krauskopf 1980, 108–110; Krauskopf 1981a (mit Literatur), 694 Nr. 10; Beazley Archive Nr. 7010.

E.1.9

Thema Taf. XVIII, 2 (Umzeichnung)
Objekt Abschied des Amphiaraos
Ort Att. sf. Lekanisdeckel; Frgt.; C-Maler
Fundort Athen, NM Akr., 2112
Datierung 575–550 v. Chr.
Beschreibung Krieger-Ausfahrt, rechtsläufig. 5 fragmentierte Figuren, von links nach rechts: Reste einer weiblichen Figur, Eriphyle mit Halsband (ohne Kopf), Knabe Alkmaion mit ausgestreckten Armen zu wagenbesteigendem Amphiaraos, Wagenlenker, Reste des Gespanns.
Diskussion Benennung durch ikonographische Parallelen.
Literatur Krauskopf 1980, 111; Krauskopf 1981a (mit Literatur), 694 Nr. 8; Beazley Archive Nr. 300497.

E.1.10

Thema Abschied des Amphiaraos
Objekt Att. sf. Hals eines Volutenkraters; Frgt.; nahe der E-Gruppe
Ort Athen, Akropolis Museum (Fetichié Tzami, 1957-NAK 1322. 1959-NAK 280)
Fundort Athen, Südabhang der Akropolis
Datierung 550–540 v. Chr.
Beschreibung Krieger-Ausfahrt, linksläufig. 8 stark fragmentierte Figuren. Fragment 1: Nackter Mann, Krieger (Wagen besteigend? Beide nach links), dazwischen Beischrift (*Hipon*) Beine dreier nach rechts gewendeter Figuren: Frau, Mann, Knabe. Fragment 2: Beine der Pferde, Rad, dahinter Fuß eines Mannes, dazwischen Beischrift (...*reos*). Von den Pferden verdeckt Frau und Mann (nach rechts gewendet).
Diskussion Verhältnis der Fragmente 1 und 2 zueinander nicht gesichert. Vgl. Krauskopf.
Literatur Krauskopf 1981a (mit Literatur), 695 f. Nr. 20; Beazley Archive Nr. 4331.

E.1.11

Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Att. sf. Lutrophore, Frgt.
Ort	Athen, Akropolis Museum (Fetichié Tzami, NA-1957-Aa2601)
Fundort	Athen, Südabhang der Akropolis
Datierung	550–525 v. Chr.
Beschreibung	Krieger-Ausfahrt, rechtläufig. 7 Figuren, von links nach rechts: Eriphyle, die den Schleier vors Gesicht zieht, zwei Mädchen, Alkmaion, der seinen Vater umarmt, Wagen besteigender Amphiaraos in voller Montur, Baton auf dem Wagen, Pferdegespann. Dahinter (nach rechts gewendet) bärtiger Mann mit ausgestreckten Armen (Oikles?).
Diskussion	Benennung durch ikonographische Parallelen, insbesondere durch die Figur des Knaben.
Literatur	Krauskopf 1981a (mit Literatur), 694. Nr. 12; Beazley Archive Nr. 350210

E.1.12

	Taf. XVIII, 3
Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Att. sf. Bauchamphora (Typ A); Priamos-Maler
Ort	Chiusi, Museo Archeologico Nazionale, 1794
Fundort	Chiusi
Datierung	um 520 v. Chr.
Beschreibung	Krieger-Ausfahrt, rechtläufig. 5 Figuren, von links nach rechts: Wagenlenker Baton, vor ihm die Inschrift <i>Anaba</i> (»Steig auf«), hinter den Zügeln Amphiaraos (Beischrift <i>Anphiareos</i>), dahinter Eriphyle (Beischrift <i>Eriphyle</i>) mit dem kleinen Alkmaion (... <i>kmeon</i>) auf dem Arm. Vor den Pferde ein nach rechts ziehender Krieger (Beischrift <i>Eupolemos</i>).
Diskussion	Durch Inschriften gesichert.
Literatur	Krauskopf 1980, 110 f. Ann. 20; Krauskopf 1981a (mit Literatur), 695 Nr. 13; Beazley Archive Nr. 301779

E.1.13

Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Att. sf. Halsamphora; Psiax
Ort	Kopenhagen, NM, VIII3 (112)
Fundort	Sant'Agata de Goti
Datierung	um 510 v. Chr.
Beschreibung	A: Krieger-Ausfahrt, linksläufig. 3 Figuren, von links nach rechts: Eriphyle (Beischrift) wendet sich anmutig nach rechts zu einem Pferdegespann, auf dem zwei Krieger stehen. Der Vordere ist wahrscheinlich Amphiaraos. Zwischen Dame und Pferden Inschrift <i>Kaliphora</i> . B: Krieger-Ausfahrt (Adrastos?).
Diskussion	Durch Inschriften gesichert. Eine Beischrift (<i>Aristos</i>) modern. Siehe Krauskopf.
Literatur	Krauskopf 1981a, 696 Nr. 21 (mit Literatur); Beazley Archive Nr. 320351.

E.1.14

	Taf. XIX, 1
Thema	Abschied des Amphiaraos (nicht gesichert)
Objekt	Att. rf. Kylix; Frgt.; Kleophrades-Maler
Ort	Athen, NM; Sammlung Akropolis, 2.336
Fundort	Athen, Akropolis
Datierung	490–480 v. Chr.
Beschreibung	A: Krieger-Ausfahrt, rechtläufig. 4 fragmentierte Figuren, von links: Arme eines Mannes (Amphiaraos, vier Pferdehintern, Oberkörper einer verhüllten Frau (Eriphyle) mit kleinem Knaben (Alkmaion) auf dem Arm, glatzköpfiger Greis (Oikles). Gattin und alter Mann reichen dem Krieger Schwert und Helm. B: Sich rüstende Krieger (Aufbruch der Sieben gegen Theben). I: Kampf zwischen zwei Kriegern am Altar (Bruderzwist zwischen Eteokles und Polyneikes) Aufgrund der übrigen Dekoration sowie starken ikonographischen Bezügen zu den schwarzfigurigen Amphiaraos-Abschieden ebenfalls als solcher gedeutet. Schwarz erkennt außerdem die Reste einer schwarzgekleideten Dame und identifiziert selbige mit Harmonia, deren Halsband bekanntlich den Ursprung allen Übels darstellt.
Diskussion	
Literatur	Krauskopf 1981a, 703 Nr. 73 (mit Literatur); Schwarz 1986/87, 47 f.; Beazley Archive Nr. 201753.

E.1.15	= K.3.8 ; Taf. VI, 1
Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Att. rf. Kantharos; Frgt.; Onesimos
Ort	Malibu, Getty Museum, 87.AE.83
Fundort	
Datierung	500–480 v. Chr.
Beschreibung	A: Krieger-Ausfahrt, linksläufig. Nur wenige Fragmente lassen noch Figürliches erkennen: 1. Nach links gerichtete Pferdefüße. 2. Ein nach rechts blickender Knabenkopf (Alkmaion). B: Ermordung des Aigisthos (K.3.8) Bislang unpubliziert.
Diskussion	
Literatur	GettyMusJ 16, 1988, 143; Beazley Archive Nr. 28787.
E.1.16	Taf. XIX, 2
Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Att. rf. Kalpis; Frgt.; Niobiden-Maler
Ort	St. Petersburg, Eremitage, B 1845
Fundort	Vulci
Datierung	um 460 v. Chr.
Beschreibung	Schulter: Stark verkürzte Krieger-Ausfahrt, rechtsläufig. Im Zentrum Verabschiedung (Handschlag) zwischen der sehr elegant gekleideten Eriphyle (Oberkörper erhalten) und dem gerüsteten, behelmten Amphiaraos (Beischrift <i>Amphiara...</i>). Links, hinter Eriphyle, Kopf eines kleinen Knaben (Alkmaion?), dahinter und nach links blickend, ein weiterer Mann mit Helm und Himation (Polyneikes?). Am rechten Rand des Fragments steht der Wagenlenker Baton (Gespann aus Platzgründen nicht dargestellt).
Diskussion	Benennung durch Beischriften abgesichert. Deutung der Figur links außen auf Polyneikes nur bei Schwarz 1986/87.
Literatur	Krauskopf 1981a, 696 Nr. 24 (mit Literatur); Schwarz 1986/87, 49; Beazley Archive Nr. 207004.
E.1.17	Taf. XIX, 3
Thema	Abschied des Amphiaraos
Objekt	Att. rf. Kalpis; Frgt.; Zwerg-Maler
Ort	Boston, MFA, 03.798
Fundort	Athen
Datierung	440–430 v. Chr.
Beschreibung	Schulter: Nur rechte Bildhälfte erhalten: Bärtiger Amphiaraos (<i>A...iaraos</i>) mit Rüstung und Lanze reicht der nicht mehr erhaltenen Eriphyle (<i>...phyle</i>) die Hand. Hinter ihm, am rechten Bildrand, betrachten Amme und kleiner Knabe (Alkmaion? Amphilochos?) den Abschied.
Diskussion	Die Benennung des dargestellten Kleinkindes hing davon ab, ob auf der linken, nicht mehr erhaltenen Bildhälfte ein weiterer Knabe dargestellt war. In diesem Fall hätten wir es sicher mit Amphilochos zu tun.
Literatur	Krauskopf 1981a, 697 Nr. 25 (mit Literatur); Schwarz 1986/87, 49; Beazley Archive Nr. 214154.
E.1.18	Taf. XIX, 4
Thema	Abschied des Amphiaraos (nicht gesichert)
Objekt	Att. rf. Stamnos
Ort	Privatbesitz; ehemals Kunsthändel Basel
Fundort	Camarina
Datierung	um 440 v. Chr.
Beschreibung	A: Abschied des Amphiaraos. Im Zentrum jugendlich bartloser Krieger (Amphiaraos), der sich auf seine Lanze stützt und sein behelmtes Haupt nach links wendet. An seinem rechten, in die Hüfte gestützten Arm hängt ein nackter Knabe (Alkmaion), der den Vater mit kummervoll hängendem Köpfchen verabschiedet. Links steht Eriphyle in langem Peplos, die ihrem Gatten das Schwert reicht und dabei ihr Gesicht schamvoll in den Gewandfalten verbirgt. Rechts außen männliche Gestalt in Reiskluft (Polyneikes?). B: Männliche Mantelfigur mit Bürgerstab zwischen zwei weiblichen Figuren.

Diskussion	Deutung auch auf Hektors Abschied von Andromache und Astyanax möglich. Benennung der rechten Figur als Polyneikes nicht gesichert, siehe Schwarz.
Literatur	Krauskopf 1981a, 703 Nr. 74 (mit Literatur); Schwarz 1986/87, 49 f.; Beazley Archive Nr. 214837.

E.1.19	Taf. XX, 1
Thema	Abschied des Amphiaraos und Racheauftrag an Alkmaion
Objekt	Att. rf. Glockenkrater; Danae-Maler
Ort	Syrakus, Museo Archeologico Regionale, 18421
Fundort	Camarina
Datierung	um 440 v. Chr.
Beschreibung	A: Auf seine Lanze gestützter, bärtiger Krieger überreicht einem in Himation gehüllten Knaben feierlich sein Schwert. Dabei blickt er zu der edel gewandete Gattin (Eriphyle) am linken Bildrand, welche die <i>anakalypsis</i> -Geste vollführt. Am rechten Bildrand weiterer, bartloser Mann in Chlamys, mit Pilos, Lanze, Schild und Köcher (Polyneikes?). B: Komos von drei wankenden Mantelfiguren (zwei mit Skyphoi in den Händen). B: Komos von drei wankenden Mantelfiguren (zwei mit Skyphoi in den Händen).
Diskussion	Dank der singulären Ikonographie des Racheauftrag zweifelsfrei benennbar.
Literatur	Krauskopf 1981a, 697 Nr. 26 (mit Literatur); Schwarz 1986/87, 51 f.; Beazley Archive Nr. 214462.

E.1.20	Taf. XX, 2–3
Thema	Abschied des Amphiaraos (nicht gesichert)
Objekt	Att. rf. Volutenkrater aus Ferrara; Chicago-Maler
Ort	Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T19c
Fundort	Spina
Datierung	um 450 v. Chr.
Beschreibung	A: Kriegerabschied. Im Zentrum frontal stehender, bärtiger Krieger (Amphiaraos), links von ihm und durch eine Säule getrennt eine elegante Dame (Eriphyle), die ihm soeben das Schwert überreicht hat. Dahinter nackter Jüngling (Alkmaion) und bärtiger Mann mit Stirnglatze (Oikles). Rechts ein weiterer Glatzkopf (Pädagoge?) sowie ein bartloser Krieger mit buntem Chitoniskos, Pilos, Schild und Lanze. B: Ödipus erfährt vom Tod des vermeintlichen Vaters Polybos (?). Umstehende Mantelfiguren: Tragödienchor. Hals, A: Kampf zwischen Reitern und Fußsoldaten. Hals B: Entführungsszenen.
Diskussion	Deutung auf Abschied des Amphiaraos nur bei Schwarz. Einigkeit herrscht hingegen darüber, dass der Krater ein Bühnenstück reflektiert und dass auf Seite B Ödipus dargestellt ist. Seite A wird von Simon als Auszug des Agamemnon in Gegenwart von Klytaimnestra und Aigisthos gedeutet. Benennung der Figur am rechten Bildrand als Polyneikes bei Schwarz, durch ikonographische Parallelen mit der eindeutig benennbaren Pelike aus Lecce aus der gleichen Malerhand (E.3.2).
Literatur	Simon 1981a, 13 Anm. 21; Schwarz 1986/87, 39–54; Beazley Archive Nr. 207282.

E.2 Familienidylle

E.2.1	Taf. XX, 4
Thema	Familienidylle
Objekt	Att. rf. Kalpis
Ort	Berlin, Antikensammlung, F 2395
Fundort	Attika
Datierung	440–430 v. Chr.
Beschreibung	A: In der Mitte die sitzende Eriphyle (Beischrift ... <i>phyle</i>) mit dem Knaben Alkmaion (Beischrift <i>Alkmeon</i>) an der Brust. Vor ihr am Boden zwei sich angreifende Streithähne; rechts davon die Tochter (Beischrift <i>Demonassa</i>) mit Spinnrocken. Daneben Kalathos. Links außen der friedlich auf die Szene schauende Amphiaraos (Beischrift <i>Amphiare...</i>) im Mantel und mit Bürgerstock. B: Undekoriert.
Literatur	Krauskopf 1981a, 697 Nr. 27; Bonfante 1997, 174 f.; Lissarrague 2006, 212 f.; Beazley Archive Nr. 7011.

E.3	Die Bestechung Eriphyles
E.3.1	
Thema	Bestechung Eriphyles
Objekt	Att. rf. Halsamphora; Frgt.; Villa Giulia-Maler
Ort	Orvieto, Museo Civico, Coll. Faina, 65A
Fundort	Orvieto (?)
Datierung	475–450 v. Chr.
Beschreibung	A: Bestechung im Schema der Liebeswerbung. Rechts ein stark fragmentierter, jugendlicher Polyneikes mit Petasos, der Eriphyle die Kette (nicht mehr erhalten, aber zu ergänzen) reicht. Ihm gegenüber Eriphyle in Peplos und mit hochgebundenem Haar, die nach der Offerte greift. Dazwischen ein Reiher, sinnlose Beischriften. B: Zwei Frauen. Deutung durch ikonographische Vergleiche (vor allem mit E.3.2) gesichert. Sutton 1981, 371. 373. 427; Lezzi-Hafter 1986, 844 Nr. 1; Beazley Archive Nr. 207201.
Diskussion	
Literatur	
E.3.2	Taf. XXI, 1
Thema	Bestechung Eriphyles
Objekt	Att. rf. Pelike; Chicago-Maler
Ort	Lecce, Museo Provinciale, 570
Fundort	Rugge
Datierung	475–450 v. Chr.
Beschreibung	A: Bestechung im Schema der Liebeswerbung. Rechts jugendlicher Polyneikes mit Petasos, der Eriphyle die Kette reicht. Ihm gegenüber Eriphyle in Peplos und mit hochgebundenem Haar, die nach lässig der Offerte greift. Dazwischen ein Reiher. B: Jugendlicher Mann mit Frau (erotisch?). Zur Ikonographie des Polyneikes vgl. E.1.20.
Diskussion	
Literatur	Sutton 1981, 371. 373f. 427 f.; Lezzi-Hafter 1986, 844 Nr. 2; Schwarz 1986/87, 52 f.; Beazley Archive Nr. 207306.
E.3.3	Taf. XXI, 3
Thema	Bestechung Eriphyles
Objekt	Att. rf. Lekythos; Sabouroff-Maler
Ort	Gela, Museo Archeologico, 3
Fundort	Gela
Datierung	450–425 v. Chr.
Beschreibung	A: Bestechung im Schema der Liebeswerbung. Rechts steht bärtiger Polyneikes in Petasos, Chlamys und mit knorrigem Stock und zieht ein Geschmeide aus einem Korbkästchen. Links in lange Gewänder gehüllte Eriphyle, die zögernd nach der Kette greift.
Literatur	Sutton 1981, 373 f. 428; Lezzi-Hafter 1986, 844 Nr. 3; Beazley Archive Nr. 212294.
E.3.4	Taf. XXI, 4
Thema	Bestechung Eriphyles
Objekt	Att. rf. Oinochoe; Mannheimer Maler
Ort	Paris, Louvre, G 422
Fundort	Nola
Datierung	450–425 v. Chr.
Beschreibung	A: Bestechung im Schema der Liebeswerbung. Polyneikes, mit Himation und Stock hier in der klassischen Bürgertracht, zieht eine Kette aus einem geflochtenen Döschen. Eriphyle, in einen Peplos und Himation gewandet und mit hochgestecktem Haar, öffnet fordernd die Handfläche. Dienerin.
Literatur	Sutton 1981, 371. 428; Lezzi-Hafter 1986, 844 Nr. 4; Beazley Archive Nr. 214362.
E.3.5	Taf. XXII, 1–2
Thema	Bestechung Eriphyles
Objekt	Att. rf. Kalpis;
Ort	Tarent, Sammlung Ragusa, 98
Fundort	

Datierung	450–425 v. Chr.
Beschreibung	Bestechung im Schema der Liebeswerbung. In der Mitte steht Eriphyle in Chiton und mit Hochsteckfrisur, die erwartungsvoll ihre Hand ausstreckt, um die Kette (zu ergänzen) entgegenzunehmen, die der rechts stehende Polyneikes (fremdländisch gekleidet) soeben aus einem Kästchen gezogen hat. Am linken Bildrand eine junge, anmutige Frau mit Chiton und Haarband, sich der Szene zuwendend und einen Spiegel in der Rechten haltend (Dienerin).
Diskussion	A: Benennung der Szene dank ikonographischer parallelen, insbesondere dank der merkwürdigen Kleidung des männlichen Gastes. Interpretation der linken Figur als Dienerin m. E. zu kurz gefasst. Bevorzugte Deutung auf Personifikation von Jugend und Schönheit. B: Undekoriert.
Literatur	Sutton 1981, 429; Lezzi-Hafter 1986, 844 Nr. 5; Beazley Archive Nr. nicht auffindbar.

E.3.6	Taf. XXII, 3
Thema	Bestechung Eriphyles
Objekt	Att. rf. Kolonettenkrater; nahe Nausikaa-Maler
Ort	Palazzolo, Museo Judaica, (ohne Inv.)
Fundort	Leontinoi
Datierung	450–425 v. Chr.
Beschreibung	Schema der Liebeswerbung deutlich abgeschwächt. 4 Figuren im Frauengemach. Links steht der bartige, fremdländisch gekleidete Polyneikes auf seinen Stock gestützt und zieht das Geschmeide aus einer Box. Ihm gegenüber sitzt Eriphyle auf einem Klismos, mit züchtig über das Haupt geschlagenem Schleier, und nimmt das Geschenk entgegen. Hinter ihr Dienerin mit einem kleinen, nackten Knaben auf dem Arm. B: Undekoriert.
Diskussion	Benennung durch eigentümliche Ikonographie des Männerbesuches in Kombination mit der Schenkung einer Kette.
Literatur	Sutton 1981, 373f. 428; Lezzi-Hafter 1986, 844 Nr. 6; Beazley Archive Nr. 214692.

E.3.7	Taf. XXII, 4
Thema	Bestechung Eriphyles
Objekt	Att. rf. Oinochoe; Schuwalow-Maler
Ort	Ferrara, Museo Nazionale, 3914
Fundort	Spina
Datierung	425–410 v. Chr.
Beschreibung	Durch Säule angedeutetes Frauengemach. Links sitzt Eriphyle auf einem Diphros und begutachtet das Kleinod, das Polyneikes aus einer Schmuckschatulle zieht. Der Gast durch fremdländische Kluft, Reisestock, Reisestiefel und Speere gekennzeichnet.
Diskussion	Deutung auf Bestechungsszene durch Ikonographie des Polyneikes in Kombination mit der stets ominös anmutenden Kette.
Literatur	Sutton 1981, 371. 429; Lezzi-Hafter 1986, 845 Nr. 9; Beazley Archive Nr. 215970.

E.3.8	Taf. XXIII, 1
Thema	Bestechung Eriphyles (nicht gesichert)
Objekt	Att. rf. Kalpis; Phiale-Maler
Ort	Toronto, Royal Ontario Museum, 362
Fundort	
Datierung	450–425 v. Chr.
Beschreibung	Bestechung im Schema der Liebeswerbung. Frauengemachszene. Jugendlicher, bis auf Petasos und Mantel, nackter Polyneikes lehnt sich auf seinen Stock und überreicht der auf einem Klismos sitzenden, edel gewandeten Eriphyle das begehrte Halsband aus einer Schatulle. Neben Eriphyle steht ein Kalathos mit herausragender Spindel.
Diskussion	Anfangs noch als Genre-Szene benannt (Robinson u. a. 1930). Sutton erkannte die deutlichen Analogien zu gesicherten Bestechungsbildern, die sich vor allem in der verräterischen Kette und im Petasos des Schenkens (vgl. E.3.1 ; E.3.3 ; E.3.9) erkennen lassen. Im Gegensatz zu Sutton will sich Lezzi-Hafter bei der Zuordnung nicht festlegen und lässt die Darstellung unter »nicht gesichert« laufen. Grund dafür ist die durch die Nacktheit erschwerte Identifizierung des Polyneikes, der sich hier zum ersten Mal seiner üblichen Attribute entledigt hat.
Literatur	Robinson u. a. 1930, 175; Sutton 1981, 371. 373. 377. 428; Lezzi-Hafter 1986, 845 Nr. 16; Beazley Archive Nr. 214274.

E.3.9	Taf. XXIII, 2–3
Thema	Bestechung Eriphyles
Objekt	Att. rf. Oinochoe; Schuwalow-Maler
Ort	Ferrara, Museo Nazionale, 2509
Fundort	Spina
Datierung	425–400 v. Chr.
Beschreibung	Bestechung im Schema der Liebeswerbung. Frauengemachszene. Im Zentrum jugendlicher Polyneikes, der nur mit Petasos, Mantel und Speeren angetan ist. Anmutig präsentiert er sich und die Kette der gegenüber sitzenden Eriphyle. Selbige zeigt mit eleganter Nonchalance Interesse. Links außen kommt Dienerin mit Phiale und Oinochoe herbei.
Literatur	Simon 1981b, 204; Sutton 1981, 371. 373f. 376f. 428; Lezzi-Hafter 1986, 845 Nr. 8; Beazley Archive Nr. 215961.
E.3.10	Taf. XXIII, 4
Thema	Bestechung Eriphyles
Objekt	Att. rf. Oinochoe; Schuwalow-Maler
Ort	Malibu, Getty Museum, 76.AE.89
Fundort	Etrurien
Datierung	425–400 v. Chr.
Beschreibung	Bestechung im Schema der Liebeswerbung. Frauengemachszene. Im Zentrum jugendlicher Polyneikes, der nur mit Petasos, Mantel und Speeren angetan ist. Anmutig präsentiert er sich und die Kette der gegenüber sitzenden Eriphyle. Selbige zeigt mit eleganter Nonchalance Interesse. Links außen kommt Dienerin mit Phiale und Oinochoe herbei.
Diskussion	Wie E.3.9
Literatur	Frel – Knudson 1983, 104; Lezzi-Hafter 1986, 844f. Nr. 7; Beazley Archive Nr. 8846.
E.3.11	Taf. XXI, 5
Thema	Bestechung Eriphyles
Objekt	Att. rf. Kylix; Frgt.; Meleagros-Maler
Ort	Oxford, Ashmolean Museum, 1936.614
Fundort	
Datierung	400–375 v. Chr.
Beschreibung	I: Bestechung im Schema der Liebeswerbung. Idyllische Umgebung, Geländeerhebung. Deutliche Trennung zwischen Polyneikes und Eriphyle durch Säule. Langgelockter, nackter, bartloser Polyneikes tritt der sitzenden, reich geschmückten Eriphyle mit Kästchen und Kette gegenüber. Erotische Spannung auch hier.
Literatur	Sutton 1981, 376 f. 429; Lezzi-Hafter 1973, 71–74; Lezzi-Hafter 1986, 845 Nr. 10; Beazley Archive Nr. 218013.
E.4	Die Ermordung Eriphyles?
E.4.1	Taf. XVIII, 4
Thema	Muttermord des Alkmaion?
Objekt	Att. sf. Amphora (Tyrrhenische Gruppe);
Ort	Berlin, Antikensammlung, 4841
Fundort	Orvieto
Datierung	575–550 v. Chr.
Beschreibung	A: Frau (Eriphyle?) liegt mit dem Rücken auf einem Altar/Grabhügel, Krieger (Alkmaion?) besteigt rechts davon ein Pferdegespann und blickt zurück. Hinter der Toten eine Schlange (Rachegeist?). B: Kämpfende Krieger, Schlange, Vogel. A,B 3: Pferderennen. A,B 2: Symposium.
Diskussion	Benennung durch die engen Parallelen mit der Ausfahrt des Amphiaraos auf tyrrhenischen Amphoren (E.1.5–E.1.8).
Literatur	Krauskopf 1980, 112; Krauskopf 1981b, 548 Nr. 3; Beazley Archive Nr. 310022.

E.4.2

Thema	Mann verfolgt Frau mit Schwert an Altar
Objekt	Att. rf. Skyphos; Douris-Nachfolger
Ort	Gotha, Schlossmuseum, 55
Fundort	Capua
Datierung	um 480 v. Chr.
Beschreibung	A: Nackter Jüngling mit Petasos und über den Arm gehängtem Mantel läuft mit gezücktem Schwert nach rechts (Aristogeiton-Schema). B: Frau in Chiton, Himation und Stephane flieht nach rechts an einen Altar und blickt ängstlich nach hinten.
Diskussion	Deutung auch auf Theseus – Aithra, Menelaos – Helena, Orest – Hermione, Orest – Klytaimnestra.
Literatur	Kron 1981, 423 Nr. 27; Krauskopf 1981b, 549 Nr. 11; Beazley Archive Nr. 209950.

E.4.3

Thema	Mann bedroht am Altar sitzende Frau mit Schwert
Objekt	Att. rf. Kalpis; Polygnot-Gruppe
Ort	Nauplia, Ach. Mus., 180
Fundort	Capua
Datierung	um 480 v. Chr.
Beschreibung	Nackter Jüngling greift von links eine am Alter sitzende Frau an, die im Bittgestus die Rechte hebt und mit der Linken ihre entblößte Brust zeigt. Eine zweite Frau flieht aus dem Bildfeld.
Diskussion	Deutung auch auf Orest – Hermione, Orest – Klytaimnestra.
Literatur	Krauskopf 1981b, 549 Nr. 12; Beazley Archive Nr. 213785.

E.4.4

Thema	Mann bedroht am Altar sitzende Frau mit Schwert
Objekt	Att. rf. Kylix; Marlay-Maler
Ort	London, BM, E120
Fundort	Nola
Datierung	um 440–430 v. Chr.
Beschreibung	I: Bärtiger Mann in Chlamys und Pilos holt von rechts zum Schlag gegen eine am Altar sitzende Frau aus, die ihm flehend beide Arme entgegenstreckt. A, B: Ohne Dekoration.
Diskussion	Deutung auch auf Neoptolemos – Polyxena, Orest – Hermione, Orest – Klytaimnestra. Der Vergleich mit dem Mord an Kassandra durch Klytaimnestra aus der gleichen Malerhand (K.2.3) verführt zu der These, dass hier der Matrizid des Orest dargestellt worden sein könnte.
Literatur	Krauskopf 1981b, 549 Nr. 13; Beazley Archive Nr. 216249.

E.4.5

Thema	Mann bedroht am Altar sitzende Frau mit Schwert
Objekt	Att. rf. Oinochoe; Schuwalow-Maler
Ort	Kassel, Staatliche Museen, Antikensammlung, T43
Fundort	
Datierung	430–420 v. Chr.
Beschreibung	Junger Mann im mit Chlamys, Reisestiefeln und Pilos, stürzt im Ausfallschritt von links auf eine am Altar sitzende Frau zu, die ihre Arme im Schreckengestus von sich streckt. Dazwischen steht Apoll mit lässig in die Seite gestemmtem Arm und betrachtet Rasenden.
Diskussion	Deutung auch auf Ion – Kreousa; Orest – Hermione, Orest – Klytaimnestra. Die Interpretation als Angriff des Ion gegen seine Mutter Kreousa scheint am Glaubwürdigsten zu sein.
Literatur	Krauskopf 1981b, 549 Nr. 14; Beazley Archive Nr. 215958.

B. Katalog Bildvergleiche

B.1

Thema	Taf. V, 5
Objekt	Mänade tötet Orpheus mit einer Doppelaxt
Ort	Att. rf. Amphora; nolanisch

Fundort	Nola
Datierung	475–450 v. Chr.
Beschreibung	A: Der jugendlich bartlose Orpheus fällt vor einer Thrakerin zu Boden und hält seine Lyra in die Höhe. Die in einen Peplos gewandete Rasende trägt ihr Haar offen und ungeordnet. Die Linke streckt sie nach vorne und mit einer riesigen Doppelaxt in der Rechten holt sie zum Schlag aus. B: Eine weitere Thrakerin eilt herbei, um einen Stein zu schleudern.
Literatur	M.-X. Garezou 1994, Nr. 44; Beazley Archive Nr. 212435.
B.2	Taf. VI, 5
Thema	Mänaden töten Orpheus
Objekt	Att. rf. Stamnos; Dokimasia-Maler
Ort	Zürich, Universität, 3477
Fundort	
Datierung	um 470 v. Chr.
Beschreibung	A/B: Tod des Orpheus durch die Thrakerinnen. Im Zentrum der bartlose Orpheus, der von einem Bratspieß durchbohrt zu Boden fällt und seiner Leier nach oben streckt. Er blickt frontal aus dem Bildfeld. Hinter ihm eine Mänade mit fliegenden Gewändern, die ihm ein Schwert in die Kehle rammt. Von links kommen der Reihe nach weitere Mänaden herbeigeeilt, um den unglückseligen Sänger mit Felsbrocken, Äxte, Spießen und dergleichen niederzustrecken.
Literatur	M.-X. Garezou 1994, Nr. 36; Beazley Archive Nr. 275230.
B.3	Taf. VIII, 4–6
Thema	Mänaden töten Orpheus
Objekt	Att. rf. Stamnos; Dokimasia-Maler
Ort	Basel, Antikensammlungen, BS 1411
Fundort	Vulci
Datierung	um 470 v. Chr.
Beschreibung	A/B: Ähnlich wie V.2. Im Zentrum der junge, bartlose Orpheus, der am Boden liegt und seiner Leier nach oben streckt. Im Oberschenkel steckt bereits ein Bratspieß, hinter ihm reißt eine Thrakerin an seinem kurzen Haar und jagt ihm ihr Schwert in den Hals. Hinter ihr eine weitere Mänade mit erhobener Mörserkeule. Von links eilen Mänaden heran, die mit Felsbrocken, Mörserkeule, Bratspieß, Stein und Doppelaxt bewaffnet sind.
Literatur	M.-X. Garezou 1994, Nr. 35; Lorenz 2008, 298 f.; Beazley Archive Nr. 275231.
B.4	Taf. V, 6
Thema	Der Wahn des Lykurg
Objekt	Att. rf. Hydria
Ort	Krakau, NM, 1225
Fundort	
Datierung	um 460 v. Chr.
Beschreibung	Lykurg, in thrakischem Tracht, geht mit erhobener Doppelaxt auf seinen Sohn los, der nackt auf einem Altar kniet und um Gnade fleht. Dazwischen hat sich eine Dienerin (kurzes Haar) zu Boden geworfen, die furchtzerfressen zu dem rasenden König aufblickt. Hinter Dryas der strafende Dionysos mit Weinreben, eine tanzende Mänade und ein auf einem Felsen sitzender, Flöte spielender Satyr. Der gezeigte Bildausschnitt bringt nur Lykurg und die vor ihm kniende Dienerin zur Ansicht.
Literatur	Farnoux 1992, Nr. 26; Beazley Archive Nr. 214835.
B.5	Taf. XI, 1
Thema	Ermordung des Priamos und des Astyanax
Objekt	Att. rf. Kylix; Brygos-Maler
Ort	Paris, Louvre, G 152
Fundort	
Datierung	um 490 v. Chr.
Beschreibung	A: Der gerüstete Neoptolemos bewegt sich im Ausfallschritt auf den am Altar sitzenden, greisen Priamos zu, um ihn mit dem leblosen Körper des Astyanax zu erschlagen. Dahinter ein Dreifußkessel zur Kenntlichmachung eines Apollonheiligtums. Links davon ist die Wegführung

Literatur	der Polyxena zu sehen, die ebenfalls durch Neoptolemos den Tod finden wird. B: Weitere Kampfszenen. Von den Hoff 2005, 235 f.
B.6	Taf. XI, 2
Thema	Neoptolemos schleift Astyanax
Objekt	Att. rf. Halsamphora; Alkimachos-Maler
Ort	Madrid, Arch. NM, 11101
Fundort	
Datierung	um 450 v. Chr.
Beschreibung	A: Neoptolemos in Rüstung, mit riesigem Schild und Speer, eilt in großen Schritten nach rechts und blickt sich dabei um. In der rechten, nach hinten geführten Hand hält er einen kleinen nackten Knaben an den langen Locken gepackt. B: Bärtiger Mann in Lederschurz am Schild (Troianer?). Eventuell auch Achill mit Troilos (Kossatz-Deissmann).
Diskussion	
Literatur	Kossatz-Deissmann 1981, 88 Nr. 367; von den Hoff 2005, 241 f.
B.7	Taf. XII, 2
Thema	Mänaden töten Pentheus
Objekt	Att. rf. Kylix, Douris.
Ort	Fort Worth, Kimbell Art Museum
Fundort	Athen
Datierung	um 480 v. Chr.
Beschreibung	A/B: Thiasos; Tod des Pentheus durch Zerreißen (<i>diasparagmos</i>). A: Thronender Dionysos, Satyrn, Bakchen mit Körperteilen des Pentheus. B: Bakchen, Satyr und zwei mit Pantherfellen bekleidete Bakchen, die damit beschäftigt sind, Pentheus zu zerreißen. I: Mänade mit Thyrso und Leopard.
Literatur	Bazant – Berger-Doer 1994, Nr. 43; Beazley Archive Nr. 11686.
B.8	Taf. XII, 4
Thema	Geburt des Erichthonios
Objekt	Att. rf. Kalpis
Ort	London, BM, E 182
Fundort	Vulci
Datierung	um 480 v. Chr.
Beschreibung	Geburt des Erichthonios; Anodos der Ge. Athena nimmt den kleinen Knaben mit einem Tuch von der halb aus der Erde aufsteigenden Ge entgegen. Anwesend: Zeus, Frau, Nike.
Literatur	Reeder 1995, 254; Beazley Archive Nr. 206695.
B.9	Taf. XV, 4
Thema	Frauenverfolgung mit Schwert
Objekt	Att. rf. Pelike; Hasselmann-Maler
Ort	München, Glyptothek, 2354
Fundort	Süditalien
Datierung	460–450 v. Chr.
Beschreibung	A: Jugendlicher mit Chlamys, Petasos und Stiefel verfolgt fliehendes Mädchen mit einem Schwert. B: Junger Mann im Himation und mit Bürgerstock.
Literatur	Lorenz 2008, 301; Beazley Archive Nr. 215102.
B.10	Taf. XV, 5
Thema	Menelaos verfolgt Helena
Objekt	Att. rf. Kylix; Brygos-Maler
Ort	Tarquinia, NM, RC 5291,
Fundort	Tarquinia
Datierung	490–480 v. Chr.
Beschreibung	B: Vollgerüsteter Menelaos verfolgt Helena mit einem Schwert von rechts. Helena flieht mit großen Schritten auf den Altar am linken Bildrand zu, blickt sich ängstlich um sich und zieht den Schleier. Hinter dem Altar sitzt eine weitere Frau (Aphrodite?). A: Theseus verlässt

Literatur Ariadne. Eros, Hermes und Weinstock. I: Mann führt Frau weg (Agamemnon und Briseis?).
Kahil 1988, 335 Nr. 244; Beazley Archive Nr. 204395.

B.11	Taf. XVII, 1
Thema	Kirke und Odysseus
Objekt	Att. sf. Kylix
Ort	Boston, MFA, 99.518
Fundort	
Datierung	550–540 v. Chr.
Beschreibung	A: Im Zentrum ist die nackte Kirke zu sehen, die einem eberköpfigen Mann eine Schale reicht, in dem sie noch mit einem Stab herumröhrt. Zwischen den beiden ein Hund. Die Mittelszene wird von weiteren Mischwesen gerahmt, während sich von links der schwertbewehrte Odysseus heranschleicht. Dahinter ein fliehender Mann mit Löwenkopf. Auf der rechten Seite flieht der Odysseus-Gefährte Eurylochos.
Literatur	Canciani 1992, 52 Nr. 14; Giuliani 2003a, 187–190.
B.12	Taf. XVII, 2 (Umzeichnung)
Thema	Kirke und Odysseus
Objekt	Att. sf. Lekythos
Ort	Athen, NM, 1133
Fundort	
Datierung	490–480 v. Chr.
Beschreibung	Im Zentrum die schön gewandete Kirke, die sich ihrem Diphros erhoben hat, um ihrem Gegenüber Odysseus einen Skyphos zu reichen, aus dem sie gerade noch den Mischstab zieht. Odysseus sitzt in Kriegeroutfit auf einem Felsen, stützt sich auf seine zwei Speere und weicht entsetzt vor dem Zaubertrank der schönen Magierin zurück. Hinter Kirke ein aus dem Bildfeld eilender Mischmann mit Eberkopf.
Literatur	Canciani 1992, 52 Nr. 17; Giuliani 2003a, 190–193.
B.13	Taf. XVII, 3
Thema	Kirke und Odysseus
Objekt	Att. rf. Lekythos
Ort	Erlangen, Universitäts-Sammlung, 261
Fundort	
Datierung	470–460 v. Chr.
Beschreibung	Odysseus stellt der schönen Kirke im Schema der Liebesverfolgung hinterher. Er trägt Petasos, Chlamys und Reisestiefel und bedroht sie mit einem Schwert in der Rechten. Die zartgelockte, bekrönte Kirke flüchtet und lässt vor lauter Schreck ihren Skyphos und das Zauberstäbchen fallen. Die Gerte in ihrer Linken ist das letzte Zeichen ihrer Zaubermacht.
Literatur	Canciani 1992, 53 Nr. 22; Giuliani 2003a, 193 f.; Steinhart 2008, 229.
B.14	Taf. XIX, 2
Thema	Werbeszene
Objekt	Att. rf. Kylix
Ort	Oxford, Ashmolean Museum, 1911.618
Fundort	
Datierung	um 440 v. Chr.
Beschreibung	I: Werbeszene. Links steht ein junger Mann in Himation und auf seinen Stock gestützt und überreicht der Frau gegenüber eine Frucht. Rechts steht die Umworbene und hält ihm bereitwillig und zart lächelnd ihr Körbchen entgegen. A/B: Frauengemachszene: Frauen und Männer in einem durch Säule und an der Wand hängende Gegenstände kenntlich gemachten Innenraum.
Literatur	Lewis 2002, 190; Beazley Archive Nr. 209812.

8. Literaturverzeichnis

Verzeichnis der abgekürzten Literatur

- Aigner 2002 P. Aigner, Die Voraischyleische Klytaimnestra (Dipl. Universität Wien 2002).
- Barringer 2005 J. M. Barringer, Alkamenes Prokne and Itys in Context. In: J. M. Barringer, Periklean Athens and its Legacy (2005) 163–176.
- Bazant – Berger-Doer 1994 LIMC VII (1994) 306–317 s. v. Pentheus (J. Bazant – G. Berger-Doer).
- Berger-Doer 1992 LIMC VI (1992) 117–120 s. v. Kreousa I (G. Berger-Doer).
- Bergmann 1970 P. Bergmann, Der Atridenmythos in Epik, Lyrik und Drama (Diss. Universität Erlangen-Nürnberg 1970).
- Behrmann 1997 I. Behrmann, Der Weiberkatalog des Semonides, Forum Classicum 1/1997, 16–27.
- Bernal 1997 F. V. Bernal, When Painters Execute a Murderess. The Representation of Clytemnestra on Attic Vases, in: A. O. Koloski-Ostrow – C. L. Lyons (Hrsg.), Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology (London 1997) 63–107.
- Bernhardt 2003 K. Bernhardt, Brachiale Annäherung. Analyse der sog. Frauenraubdarstellung (Dipl. Universität Wien 2003).
- Boardman 1967 J. Boardman, Island Gems: A Study of Greek Seals in the Geometric and Early Archaic Periods, JHS Suppl. 10, 1963.
- Bonfante 1997 L. Bonfante, Nursing mothers in classical art, in: A. O. Koloski-Ostrow – C. L. Lyons (Hrsg.), Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology (London 1997) 174–196.
- Borg 2006 B. E. Borg, Gefährliche Bilder? Gewalt und Leidenschaft in der archaischen und klassischen Kunst, in: B. Seidensticker – M. Vöhler (Hrsg.), Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik (Berlin 2006) 223–258.
- Brize 1980 P. Brize, Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst. Beiträge zur Archäologie 12 (Würzburg 1980).
- Burnett Grossman 2007 J. Burnett Grossman, Forever Young: an Investigation of the Depictions of Children on Classical Attic Funerary Monuments, in: A. Cohen – J. B. Rutter (Hrsg.), Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy, Hesperia Suppl. 41 (Athen 2007), 309–322.
- Butler 1991 J. Butler, Das Unbehagen der Geschlechter (Frankfurt/Main 1990).
- Canciani 1992 LIMC VI (1992) 48–59 s. v. Kirke (L. Canciani).
- Chazalon 2003 L. Chazalon, Le mythe de Térée, Procné et Philomèle dans les images attiques, Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens 1, 2003, 118–148.
- Davies 1969 M. I. Davies, Thoughts on the Oresteia Before Aischylos, BCH 93, 1969, 214–260.

- Davies 1987 M. I. Davies, Aischylos' Clytemnestra: Sword or Axe?, *CiQ* 37, 1987, 65–75.
- Delcourt 1959 M. Delcourt, *Oreste e Alcméon* (Paris 1959).
- Donati 1989 L. Donati, *Le Tombe da Saturnia nel Museo Archeologico di Firenze* (Florenz 1989).
- Fantham u. a. 1994 E. Fantham – H. Peet Foley – N. Boymel Kampen – S. B. Pomeroy – H. A. Shapiro, *Women in the Classical World. Image and Text* (Oxford 1994).
- Farnoux 1992 LIMC VI (1992) 309–319 s. v. *Lykourgos I* (A. Farnoux).
- Fischer – Moraw 2005 G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11.–13. Juli 2002* (Stuttgart 2005).
- Föllinger 2003 S. Föllinger, *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos* (Göttingen 2003).
- Foucault 1977 M. Foucault, *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970* (Frankfurt/Main 1977).
- Fraenkel 1950 E. Fraenkel (Hrsg. und Übers.), *Aischylos Agamemnon* (Oxford 1950).
- Frel – Knudson 1983 J. Frel – S. Knudsen Morgan (Hrsg.), *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* (Malibu 1983).
- Gais 1981 LIMC I (1981) 371–379 s. v. *Aigisthos* (R. M. Gais).
- Garezou 1994 LIMC VII (1994) 81–105 s. v. *Orpheus* (M.-X. Garezou).
- Giuliani 2003a L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003).
- Giuliani 2003b L. Giuliani, *Kriegers Tischsitten – oder: Die Grenzen der Menschlichkeit. Achill als Problemfigur*, in: K.-J. Hölkenskamp (Hrsg.), *Sinn (in) der Antike* (Mainz 2003) 135–161.
- Halm-Tisserant 1993 M. Halm-Tisserant, *Cannibalisme et immortalité: l'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne* (Paris 1993).
- Hanson 2005 V. D. Hanson, *A War Like No Other: How the Athenians and the Spartans Fought the Peloponnesian War* (New York 2005).
- Harder 1993 R. E. Harder, *Die Frauenrollen bei Euripides. Untersuchungen zu »Alkestis«, »Medea«, »Hekabe«, »Erechtheus«, »Elektra«, »Troades« und »Iphigeneia in Aulis«* (Stuttgart 1993).
- Harris 2004 W. V. Harris, *Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity* (Boston 2004).
- Harrison 1887 J. E. Harrison, *Itys and Aedon. A Panaitios Cylix*, *JHS* 8, 1887, 439–445.
- Hartmann 2000 E. Hartmann, *Heirat und Bürgerstatus in Athen*, in: T. Späth – B. Wagner-Hasel (Hrsg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis* (Stuttgart 2000) 16–31.
- Hauser 1893 F. Hauser, *Eine tyrrhenische Amphora der Sammlung Bourguignon*, *JdI* 8, 1893, 93–103.

- Hesse 2006 K. Hesse, Kindsmord und Wahnsinn. Untersuchungen zur Überlieferung mordender Eltern in der Antike (Diss. Universität Ruprechts-Karl-Heidelberg 2006).
- Hollein 1988 H. G. Hollein, Bürgerbild und Bildwelt der attischen Demokratie auf den rotfigurigen Vasen des 6.–4. Jahrhunderts v. Chr., Europäische Hochschulschriften 38, 17 (Frankfurt/Main 1988).
- Hubbard 1994 T. K. Hubbard, Elemental Psychology and the Date of Semonides of Amorgos, AJPh 115, 1994, 175–198.
- Jeschek 1997 G. Jeschek, Kindesübergabe oder Kindesmord?, in: G. Erath – M. Lehner – G. Schwarz (Hrsg.), Komos. Festschrift Thuri Lorenz (Wien 1997) 95–97.
- Jones 1986 A. Jones, Frauen, die töten (Frankfurt/Main 1986).
- Junker 1993 K. Junker, Der ältere Tempel im Heraion am Sele. Verzierte Metopen im architektonischen Kontext (Köln 1993).
- Kaeser 2008 B. Kaeser, Die starken Fraen des Mythos: Typologie und Sinn, in: R. Wünsche (Hrsg.), Starke Frauen. Austellungskatalog München (München 2008) 32–38.
- Kahil 1963 L. G. Kahil, Neue Ausgrabungen in Griechenland, AntK Beih. 1 (Olten 1963).
- Kahil 1988 LIMC IV (1988) 498–563 s. v. Helene (L. G. Kahil).
- Kahil 1990 LIMC V (1990) 388–390 s. v. Hermione (L. G. Kahil).
- Klöckner 2005 A. Klöckner, Mordende Mütter. Medea, Prokne und das Motiv der furchtbaren Rache im klassischen Athen, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. (Stuttgart 2005) 247–263.
- Knell 1978 H. Knell, Die Gruppe von Prokne und Itys, AntPl 17, 1978, 9–19.
- Knoepfler 1993 D. Knoepfler, Les images de l'Orestie. Mille ans d'art antique autour d'un mythe grecque. Ausstellungskatalog Neuchatel (Zürich 1993).
- Kossatz-Deissmann 1981 LIMC I (1981) 37–200 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann).
- Krauskopf 1980 I. Krauskopf, Die Ausfahrt des Amphiaraos auf Amphoren der tyrrhenischen Gruppe, in: H. A. Cahn – E. Simon (Hrsg.), Tainia. Festschrift Roland Hampe (Mainz 1980) 105–116.
- Krauskopf 1981a LIMC I (1981) 691–713 s. v. Amphiaraos (I. Krauskopf).
- Krauskopf 1981b LIMC I (1981) 546–552 s. v. Alkmaion (I. Krauskopf).
- Krieger 1973 X. Krieger, Der Kampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei. Eine typologische Untersuchung (Diss. Universität Münster 1973).
- Kron 1981 LIMC I (1981) 420–431 s. v. Aithra I (U. Kron).
- Kunze 1950 E. Kunze, Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur Frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung, OF 2 (Berlin 1950).
- Leduc 2006 C. Leduc, Heirat im antiken Griechenland (9.–4. Jahrhundert v. Chr.), in: P. Schmitt Pantel (Hrsg.), Geschichte der Frauen 1. Antike (Frankfurt/Main 2006) 263–320.

- Lefkowitz 2002 M. R. Lefkowitz, Predatory Goddesses, *Hesperia* 71, 2002, 325–344.
- Lesky 1967 A. Lesky, Die Schuld der Klytaimnestra, *WSt* 80, 1967, 6–21.
- Lesky 1971 A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur (München 1971).
- Lewis 2002 S. Lewis, The Athenian Woman. An Iconographic Handbook (London 2002).
- Lezzi-Hafter 1973 A. Lezzi-Hafter, Eriphyle, *AntK Beih.* 9, 1973, 71–74.
- Lezzi-Hafter 1986 LIMC III (1986) 843–846 s. v. Eriphyle I (A. Lezzi-Hafter).
- Lissarrague 1995a F. Lissarrague, Women, Boxes, Containers: Some Signs and Metaphors, in: E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Women in Classical Greece. Ausstellungskatalog* Baltimore (Baltimore 1995) 91–101.
- Lissarrague 1995b F. Lissarrague, Un rituel du vin. La Libation, in: O. Murray – M. Tecusan (Hrsg.), *In Vino Veritas. Record of an International Conference on Wine and Society in the Ancient World, Rome 19th–22nd March, 1991* (London 1995) 126–144.
- Lissarrague 2006 F. Lissarrague, Frauenbilder, in: P. Schmitt Pantel (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 1. Antike* (Frankfurt/Main 2006) 177–255.
- Lorenz 2008 S. Lorenz, Frauen von mörderischer Stärke, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Starke Frauen. Ausstellungskatalog* München (München 2008) 279–309.
- Lyons 1997 D. J. Lyons, Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult (Princeton 1997).
- Mangold 2000 M. Mangold, Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (Berlin 2000).
- March 2000 J. March, Vases and Tragic Drama. Euripides' »Medea« and Sophokles' Lost »Tereus«, in: N. K. Rutter – B. A. Sparkes (Hrsg.), *Word and image in ancient Greece* (Edinburgh 2000) 119–139.
- Masseria-Torelli 1999 C. Masseria – M. Torelli, Il mito all'alba di una colonia greca. Il programma figurativo delle metope dell' Heraion alla foce del Sele, in: F. H. Massa-Pairault (Hrsg.), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image. Actes du colloque international organisé par l'École française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Neapel) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident)*, Rome 14–16 novembre 1996 (Rom 1999) 205–264.
- Meyer 1993 M. Meyer, Der kleine Unterschied. Ideelle und materielle Aspekte der »Liebeswerbung« in der Antike, *Akzidenzen* 6 (Stendal 1993).
- Michaelis 1867 A. Michaelis, Bemerkungen zur Periegese der Akropolis, *AM* 1, 1876, 275–307.
- Migliore 1981 S. M. Migliore, Sabucina. Studio sulla zona archeologica di Caltanissetta (Caltanissetta 1981).
- Monella 2005 P. Monella, Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario, *Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino* 83 (Bologna 2005).
- Morizot 1992 LIMC VI (1992) 72–81 s. v. Klytaimestra (Y. Morizot).
- Muth 2005 S. Muth, Zwischen Pathetisierung und Dämpfung. Kampfdarstellungen in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr., in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.* Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der

- Bundesrepublik Deutschland, 11. –13. Juli 2002 (Stuttgart 2005) 185–210.
- Muth 2006 S. Muth, Als die Gewaltbilder zu ihrem Wirkungspotential fanden, in: B. Seidensticker – M. Vöhler (Hrsg.), *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik* (Berlin 2006) 259–294.
- Muth 2008 S. Muth, *Gewalt im Bild: das Phänomen der medialen Gewalt im 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2008).
- Neils 2000 J. Neils, *Others Within the Other. An Intimate Look at Hetairai and Maenads*, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 203–226.
- Oakley 1997 J. H. Oakley, *The Achilles-Painter* (Mainz 1997).
- Oehmke 2007 P. Oehmke, »Mutterliebe ist ein Konstrukt«. Die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen über kultrbedingte Gründe und Abgründe von Kindstötungen, *Spiegel* 51, 2007, 174 f.
- Panvini 2005 R. Panvini, *Le ceramiche attiche figurate del Museo archeologico di Caltanissetta* (Bari 2005).
- Paoletti 1994 LIMC VII Add. (1994) 956–970 s. v. *Kassandra I* (M. Paoletti).
- Peter-Röcher 1998 H. Peter-Röcher, *Mythos Menschenfresser. Ein Blick in die Kochköpfe der Kannibalen* (München 1998).
- Pomata 1993 G. Pomata, Die Geschichte der Frauen zwischen Anthropologie und Biologie, in: *Feministische Studien* 2 (1993) 113–127.
- Pomeroy 1983 S. B. Pomeroy, *Infanticide in Hellenistic Greece*, in: A. Cameron – A. Kuhrt (Hrsg.), *Images of Women in Antiquity* (Worcester 1983) 207–222.
- Pottier 1922 E. Pottier, *Vases antiques du Louvre III* (Paris 1922).
- Prag 1985 A. J. N. W. Prag, *The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition* (Warminster 1985).
- Reichardt 2007 B. Reichardt, *Mythische Mütter. Thetis und Eos in der attischen Bilderwelt des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in: M. Meyer (Hrsg.), *Besorgte Mütter und sorglose Zecher. Mythische Exempel in der Bilderwelt Athens* (Wien 2007) 13–98.
- Reuthner 2006 R. Reuthner, *Wer webte Athenes Gewänder? Frauenarbeit im antiken Griechenland*, *Campus-Forschung* 897 (Frankfurt/Main 2006).
- Ritter 2005 S. Ritter, *Eros und Gewalt, Menelaos und Helena in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. V. Chr.*, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.* (Stuttgart 2005) 265–286.
- Robinson u. a. 1930 D. M. Robinson – C. G. Harcum – J. H. Iliffe, *A Catalogue of the Greek Vases in the Royal Ontario Museum of Archeology* (Toronto 1930).
- Rocca 1986 E. La Rocca, *Prokne et Itys sull'Acropoli. Una motivazione per la dedica*, *AM* 101, 1986, 153–166.
- Rocchi 1989 M. Rocchi, *Kadmos e Harmonia: un matrimonio problematico* (Rom 1989).
- Roshani 1998 A. Roshani, »Es gibt doch nichts Hilfloseres«, *Der Spiegel* 49, 1998, 60–62.

- Scheer 2000 T. Scheer, *Forschungen über die Frau in der Antike. Ziele, Methoden, Perspektiven*, Gymnasium 107, 2000, 143–172.
- Schefold 1988 K. Schefold, *Die Urkönige. Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst* (München 1988).
- Schefold 1993 K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst* (München 1993).
- Scheibler 1983 I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße* (München 1983).
- Schmidt 2005 S. Schmidt, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.* (Berlin 2005).
- Schmitt Pantel 2006 P. Schmitt Pantel (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 1. Antike* (Frankfurt/Main 2006).
- Schmitz 2005 W. Schmitz, *Gewalt in Haus und Familie*, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.* Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11. –13. Juli 2002 (Stuttgart 2005) 103–128.
- Schöne 1990 A. Schöne, *Die Hydria des Meidias-Malers im Kerameikos. Zur Ikonographie der Bildfriese*, AM 105 (1990) 163–178.
- Schulze 1998 H. Schulze, *Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst der Gesellschaft* (Mainz 1998).
- Schwarz 1986/87 G. Schwarz, *Der Abschied des Amphiaraos. Zwei Tragödienszenen auf dem Volutenkrater T 19c in Ferrara?*, ÖJh 57, 1986/87, 39–54.
- Scott 1988 J. W. Scott, *Gender and the Politics of History* (New York 1988).
- Seidensticker – Vöhler 2006 B. Seidensticker – M. Vöhler (Hrsg.), *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik* (Berlin 2006).
- Simon 1981a E. Simon, *Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil-hist. Klasse (Heidelberg 1981).
- Simon 1981b E. Simon, *Die griechischen Vasen* (München 1981).
- Simon 2004 ThesCRA I (2004) 237–253 s. v. *Libation* (E. Simon).
- Sissa 2006 G. Sissa, *Platon, Aristoteles und der Geschlechterunterschied*, in: P. Schmitt Pantel (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 1. Antike* (Frankfurt/Main 2006) 67–102.
- Small 1976 J. P. Small, *The Matricide of Alcmaeon*, RM 83, 1976, 113–144.
- Sommerstein 1989 A. H. Sommerstein, *Again Klytaimestra's Weapon*, CIQ 39, 1989, 296–301.
- Sourvinou-Inwood 1991 C. Sourvinou-Inwood, *›Reading‹ Greek Culture: Texts and Images, Rituals and Myths* (Oxford 1991).
- Späth – Wagner-Hasel 2000 T. Späth – B. Wagner-Hasel (Hrsg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis* (Stuttgart 2000).
- Spieß 1992 A. B. Spieß, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit*, *Europäische Hochschulschriften* 38, 39 (Frankfurt/Main 1992).

- Stähler 2000 K. Stähler, Prokne. Eine Mythosgestalt in Drama und Skulptur klassischer Zeit, in: S. Gödde (Hrsg.), *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von H. D. Blume* (2000) 175–188.
- Stähli 2005a A. Stähli, Die Konstruktion sozialer Räume von Frauen und Männern in Bildern, in: H. Harich-Schwarzbauer – T. Späth (Hrsg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Räume und Geschlechter in der Antike* (Trier 2005) 83–110.
- Stähli 2005b A. Stähli, Die Rhetorik der Gewalt in Bildern des archaischen und klassischen Griechenlands, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11.–13. Juli 2002* (Stuttgart 2005) 19–44.
- Steinhart 2008 M. Steinhart, Frauen – Herrscherinnen über Männer, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Starke Frauen. Ausstellungskatalog München* (München 2008) 225–244.
- Sutton 1981 R. F. Sutton Jr., *The Interaction Between Men and Women Portrayed on Attic Red-figure Pottery* (Diss. University of North Carolina Chapel Hill 1981).
- Tiverios 1981 M. Tiverios, Sieben gegen Theben, *AM* 96, 1981, 145–161.
- Toucheieu 1981 LIMC I (1981) 256–277 s. v. Agamemnon (O. Toucheieu).
- Touloupa 1994 LIMC VII (1994) 527–529 s. v. Prokne et Philomela (E. Touloupa).
- Trampedach 2005 K. Trampedach, Hierosylia: Gewalt in Heiligtümern, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11.–13. Juli 2002* (Stuttgart 2005) 143–165.
- Trianti 1998 I. Trianti, *To Μουσειώ Ακροπολεως* (Athen 1998).
- Vermeule 1966 E. Vermeule, The Boston Oresteia Krater, *AJA* 70, 1966, 1–22.
- Vernant 1971 J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs I* (Paris 1971).
- von den Hoff 2005 R. von den Hoff, »Achill, das Vieh«? Zur Problematisierung transgressiever Gewalt in klassischen Vasenbildern, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11.–13. Juli 2002* (Stuttgart 2005) 225–246.
- Wagner-Hasel 2000a B. Wagner-Hasel, Das Diktum der Philosophen. Der Ausschluss der Frauen aus der Politik und die Sorg vor der Frauenherrschaft, in: T. Späth – B. Wagner-Hasel (Hrsg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis* (Stuttgart 2000) 198–217.
- Wagner-Hasel 2000b B. Wagner-Hasel, Arbeit und Kommunikation, in: T. Späth – B. Wagner-Hasel (Hrsg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis* (Stuttgart 2000) 311–335.
- Wagner-Hasel 2000c B. Wagner-Hasel, Die Reglementierung von Traueraufwand und die Tradierung des Nachruhms der Toten in Griechenland, in: T. Späth – B. Wagner-Hasel (Hrsg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis* (Stuttgart 2000) 81–101.

- Waldner 2000 K. Waldner, Kulträume von Frauen in Athen: Das Beispiel der Artemis Brauronia, in: T. Späth – B. Wagner-Hasel (Hrsg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis* (Stuttgart 2000) 53–81.

Wiencke 1950 M. I. Wiencke, An Epic Theme in Greek Art, *AJA* 58, 1954, 285–306.

Wrede 1916 W. Wrede, Kriegers Ausfahrt in der archaisch-griechischen Kunst, *AM* 41, 1916, 221–374.

Wyss 2007 E. Wyss, Hexen und Verführerinnen. Werden Frauen als Täterinnen im Strafverfahren benachteiligt oder bevorzugt?, in: C. Künzel – G. Temme (Hrsg.), *Täterinnen und/oder Opfer? Frauen in Gewaltstrukturen* (Hamburg 2007) 198–217.

Zaidman 2006 L. B. Zaidman, Die Töchter der Pandora. Die Frauen in den Kulten der Polis, in: P. Schmitt Pantel (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 1. Antike* (Frankfurt/Main 2006) 375–415.

Zanotti Bianco u. a. 1954 P. Zancani Montuoro – U. Zanotti Bianco – F. Kraus (Hrsg.), *Heraion alla foce del Sele II* (Rom 1954).

Internetseiten

- Beazley Archive URL: <https://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

Verwendete deutsche Übersetzungen (alphabetisch geordnet nach antiken Autoren)

- J. G. Droysen (Hrsg. und Übers.), *Des Aischylos Werke* (Berlin 1932).

O. Stählin (Hrsg. und Übers.), *Des Clemens von Alexandreia ausgewählte Schriften 2* (Kempten 1875).

J. H. Voß (Hrsg. und Übers.), *Homers Ilias* (Wien 1814).

J. H. Voß (Hrsg. und Übers.), *Homers Odyssee* (1816).

W. Willige (Hrsg. und Übers.), *Sophokles. Tragödien und Fragmente* (Freising 1966).

J. F. C. Campe (Hrsg. und Übers.), *Des Thukydides' Geschichte* (Stuttgart 1856).

9. Abbildungsverzeichnis

- Taf. I, 1 nach Knoepfler 1993, 21 Abb. 4.
Taf. I, 2 nach Knoepfler 1993, 33 Abb. 18.
Taf. I, 3 nach Lorenz 2008, 280 Abb. 19.2.
Taf. I, 4 nach Lorenz 2008, 280 Abb. 19.3.
- Taf. II, 1 nach Knoepfler 1993, 31 Abb. 12.
Taf. II, 2 nach Knoepfler 1993, 29 Abb. 10.
Taf. II, 3 nach Knoepfler 1993, 31 Abb. 13.
Taf. II, 4 nach Knoepfler 1993, 38 Abb. 22.
- Taf. III, 1 nach Knoepfler 1993, Taf. VII.
Taf. III, 2 nach Knoepfler 1993, Frontispiz.
Taf. III, 3 nach Knoepfler 1993, Taf. VIII.
Taf. III, 4 nach Knoepfler 1993, 54 Abb. 35.
Taf. IV, 1 nach Paoletti 1994, 685 Nr. 200.
Taf. IV, 2 nach Knoepfler 1993, Taf. VI.
- Taf. V, 1 nach Knoepfler 1993, Taf. II.
Taf. V, 2 nach Knoepfler 1993, Taf. III.
Taf. V, 3 nach Knoepfler 1993, 43 Abb. 26.
Taf. V, 4 nach Prag 1985, Taf. 11 a.
Taf. V, 5 nach Garezou 1994, 62 Nr. 44.
Taf. V, 6 nach Farnoux 1992, Nr. 26.
- Taf. VI, 1 Museumsfoto; mit freundlicher Genehmigung des Getty Museums, Malibu.
Taf. VI, 2 nach Knoepfler 1993, Taf. IV.
Taf. VI, 3 nach Prag 1985, Taf. 10 d.
Taf. VI, 4 nach Knoepfler 1993, Taf. V.
Taf. VI, 5 nach Garezou 1994, 61 Nr. 36.
- Taf. VII, 1 nach Gais 1981, 288 Nr. 12.
Taf. VII, 2 nach Knoepfler 1993, 47 Abb. 31.
Taf. VII, 3 nach Knoepfler 1993, 46 Abb. 29.
Taf. VII, 4 nach Knoepfler 1993, 46 Abb. 30.
- Taf. VIII, 1 nach Prag 1985, Taf. 17 a.
Taf. VIII, 2 nach Prag 1985, Taf. 17 b.
Taf. VIII, 3 nach Knoepfler 1993, 44 Abb. 27.
Taf. VIII, 4 nach Lorenz 2008, 299 Abb. 16, 26 a.
Taf. VIII, 5 nach Lorenz 2008, 299 Abb. 16, 26 b.
Taf. VIII, 6 nach Lorenz 2008, 299 Abb. 16, 25.
- Taf. IX, 1 nach Knoepfler 1993, 44 Abb. 28.
Taf. IX, 2 nach Prag 1985, Taf. 20 a.
Taf. IX, 3 nach Knoepfler 1993, 49 Abb. 32.
Taf. IX, 4 nach Knoepfler 1993, 51 Abb. 33.
- Taf. X, 1 nach Stähli 2005a, 103 Abb. 8.
Taf. X, 2 nach Schulze 1998, Taf. 28, 2.
Taf. X, 3 nach Schöne 1990, Taf. 25, 1.
- Taf. XI, 1 nach von den Hoff 2005, 236 Abb. 6.
Taf. XI, 2 nach von den Hoff 2005, 241 Abb. 9.
- Taf. XII, 1 nach Touloupa 1994, 418 Nr. 1.
Taf. XII, 2 nach Lorenz 2008, 287 Abb. 19.13.
Taf. XII, 3 nach Lorenz 2008, 286 Abb. 19.12 a.

- Taf. XIII, 1 nach Touloupa 1994, 419 Nr. 4.
- Taf. XIII, 2 nach <<http://www.utexas.edu/courses/larrymyth/images/dionysus/GA-Pentheus-Douris.jpg>> (20. Oktober 2008).
- Taf. XIII, 3 Kahil 1963, Taf. 7, 1.
- Taf. XIII, 4 Reeder 1995, 254 Abb. 67.
- Taf. XIV, 1 nach Donati 1989, Taf. 38a.
- Taf. XIV, 2 nach Chazalon 2003, 129 Abb. 7.
- Taf. XIV, 3 nach CVA Rom, Villa Giulia (2) Taf. 17, 1.
- Taf. XIV, 4 nach CVA Rom, Villa Giulia (2) Taf. 17, 2.
- Taf. XV, 1 nach Chazalon 2003, 130 Abb. 8 oben.
- Taf. XV, 2 nach Chazalon 2003, 130 Abb. 8 unten.
- Taf. XV, 3 nach Chazalon 2003, 132 Abb. 9,1.
- Taf. XV, 4 nach Lorenz 2008, 301 Abb. 19.31.
- Taf. XV, 5 nach Kahil 1988, 335 Nr. 244.
- Taf. XVI, 1 nach Knell 1978, Taf. 2c.
- Taf. XVI, 2 nach Knell 1978, Taf. 3c.
- Taf. XVII, 1 nach Giuliani 2003a, 189 Abb. 36.
- Taf. XVII, 2 nach Giuliani 2003a, 191 Abb. 37.
- Taf. XVII, 3 nach Steinhart 2008, 228 Abb. 16.3.
- Taf. XVIII, 1 nach Krauskopf 1981a, 555 Nr. 7.
- Taf. XVIII, 2 nach Krauskopf 1981a, 556 Nr. 8.
- Taf. XVIII, 3 nach Krauskopf 1981a, 557 Nr. 13.
- Taf. XVIII, 4 nach Krauskopf 1981b, 410 Nr. 3.
- Taf. XIX, 1 nach Tiverios 1981, Taf. 25, 2.
- Taf. XIX, 2 nach Krauskopf 1981a, 558 Nr. 24.
- Taf. XIX, 3 nach Schwarz 1986/87, 50 Abb. 12.
- Taf. XIX, 4 nach Schwarz 1986/87, 50 Abb. 13.
- Taf. XX, 1 nach Krauskopf 1981a, 559 Nr. 26.
- Taf. XX, 2 nach Schwarz 1986/87, 44 Abb. 7.
- Taf. XX, 3 nach Schwarz 1986/87, 46 Abb. 8.
- Taf. XX, 4 nach Krauskopf 1981a, 559 Nr. 27.
- Taf. XXI, 1 nach Lezzi-Hafter 1986, 606 Nr. 2.
- Taf. XXI, 2 nach Lewis 2002, 190 Abb. 5.12.
- Taf. XXI, 3 nach Lezzi-Hafter 1986, 606 Nr. 3.
- Taf. XXI, 4 nach Lezzi-Hafter 1986, 606 Nr. 4.
- Taf. XXII, 1 nach Lezzi-Hafter 1986, 607 Nr. 5 links.
- Taf. XXII, 2 nach Lezzi-Hafter 1986, 607 Nr. 5 rechts.
- Taf. XXII, 3 nach Lezzi-Hafter 1986, 607 Nr. 6.
- Taf. XXII, 4 nach Lezzi-Hafter 1986, 607 Nr. 9.
- Taf. XXIII, 1 nach Lezzi-Hafter 1986, 608 Nr. 16.
- Taf. XXIII, 2 nach Simon 1981, Abb. 204.
- Taf. XXIII, 3 nach Lezzi-Hafter 1986, 607 Nr. 8 links.
- Taf. XXIII, 4 nach Frel – Knudson 1983, 104 Abb. 104.

10. Anhang

10.1 Zusammenfassung

Auf den vorangegangenen Seiten wurden bildliche Darstellungen untersucht, die sich mit den Mythen um die Mörderinnen Klytaimnestra, Prokne und Eriphyle auseinandersetzen. Der Analyse lagen insgesamt 80 Darstellungen der drei Frauen zu Grunde, wobei sich etwa zwei Drittel auf attisch rotfigurigen Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr. befanden⁴⁴⁹.

In der Einleitung wurde über die Definition und Einschränkung des Themas der Arbeit informiert. Ziel der Abhandlung war es zum einen, die Entwicklung der Gewaltikonographie innerhalb des 5. Jahrhunderts v. Chr. anhand der ausgewählten Bildmotive nachzuvollziehen. Zum anderen wurde versucht, die ikonographischen Mechanismen aufzudecken, mit denen die drei Mörderinnen im Laufe der Zeit charakterisiert und bewertet wurden, und vor dem Hintergrund der tatsächlichen Gestaltungsspielräume von attischen Frauen im 5. Jahrhundert v. Chr. zu deuten.

Im zweiten Kapitel, »Vorbemerkungen«, wurde die methodische Herangehensweise an die zu behandelnden Bilder festgesetzt und ein kurzer historischer und forschungsgeschichtlicher Überblick zum Umgang mit Gewalt sowie zur Stellung der Frau im 5. Jahrhundert v. Chr. gegeben.

Der Hauptteil bestand aus drei großen Abschnitten, die sich ausführlich mit den drei frevelhaften Frauen beschäftigten. Alle Kapitel beinhalteten eine kurze Zusammenfassung der schriftlichen Überlieferung und eine gründliche Untersuchung der Ikonographie, ihrerseits nach den unterschiedlichen Sujets untergliedert.

Klytaimnestra war als erste an der Reihe: Sie fiel durch ein ausgesprochen aggressives Benehmen auf, das bereits früh in der Bildkunst seinen Niederschlag gefunden hat. Sie tötete zuerst den Ehemann und die Rivalin, danach machte sie sich des versuchten Totschlages des eigenen Sohnes schuldig. In den archaischen und frühklassischen Bildern wurde sie als waffenschwingende Furie gekennzeichnet; ab der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. tauchte sie dann nur noch vereinzelt auf.

Der zweite Abschnitt beschäftigte sich mit der athenischen Heroine Prokne. Um sich an ihrem frevelhaften Gatten Tereus zu rächen, tötete sie den eigenen Sohn und servierte ihn dem Angetrauten zum Mahl. Ihre Ikonographie und die damit transportierten Aussagen waren sehr vielschichtig: Anfangs noch als mordendes Scheusal charakterisiert, wurde sie in den Bildern

⁴⁴⁹ Aus dem 8. – 6. Jahrhundert wurden insgesamt 27 Bildwerke besprochen. Die 53 Darstellungen auf attischer Keramik des 5. Jahrhunderts verteilen sich wie folgt: Klytaimnestra ist auf 21 Gefäßen des rotfigurigen Stils, Eriphyle auf 23 vertreten. Von Prokne haben sich nur 9 Vasenbilder erhalten.

des mittleren 5. Jahrhunderts v. Chr. zur flüchtenden Jungfer. Damit entzog sie sich einer einheitlichen Bewertung und verharrte im Reich der Ambivalenz.

Ganz anders die dritte, Eriphyle: Ihr Vergehen war es, den geliebten Gatten für ein Halsband zu verraten und ihn damit dem sicheren Tod zu überantworten. Obgleich ihre bildliche Darstellung direkt nichts von den Übeltaten erahnen ließ, stellte sie ein besonders missratenes Exemplar von Weiblichkeit dar. Gerade diese Diskrepanz zwischen Schein und Sein war es, die sie für die Vasenmaler der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. so interessant machte. In ihr konnten wir das Inbild des falschen Weibes erkennen.

Im Anschluss an die drei Einzeluntersuchungen wurden die Ergebnisse zusammenfassend vorgetragen. Der erste Abschnitt dieses Fazits setzte sich mit der Frage der ikonographischen Entwicklung auseinander. Hier konnte deutlich gezeigt werden, dass die Bilderwelt im Laufe des Jahrhunderts vom Kruden zum Sanften ging. Vor allem im Medium der Vasenmalerei wurden Gewaltdarstellungen ab ca. 450 v. Chr. weitgehend ausgeblendet zugunsten idyllischer Bildthemen; ein Trend, der sich nicht nur bei unseren drei Frauen und ihren Geschichten feststellen ließ.

Im zweiten Teil wurden noch einmal die wesentlichen Codes und Bildchiffren wiederholt, mit denen die drei Frauen im Laufe der Zeit charakterisiert wurden. Wir konnten sehen, dass alle drei Frauen mit Eigenschaften ausgestattet wurden, die sie – jede auf ihre Weise – als diametrale Gegenbilder zur idealen Frau zeichneten. Und damit fungierten sie alle drei als Antifrauen in einer Männerwelt.

10.2 Abstract

This text deals with images of the mythical murderesses Klytaimnestra, Prokne and Eriphyle, focusing on their appearance on the fifth century BC. All in all we have 80 illustrations of the three women, about two third of them found on Attic red-figure vases⁴⁵⁰.

The introduction defines and limits the subject of the thesis. It aims at analyzing the changing iconography of violence within the fifth century BC by describing and interpreting the illustrations of the selected myths. Another focus is set on identifying the visual elements which characterize and evaluate the three murderesses in the course of time and eventually comparing it to the situation situation of historical women back then?

⁴⁵⁰ That is 27 depictions of earlier periods (late 8th to late 6th century BC) and 53 illustrations on Attic red-figure pots, distributed as follows: Klytaimnestra is displayed 21 times, Eriphyle 23 times. Of Prokne exist only nine illustrations.

The main part of this text is divided into three chapters, one for each woman. Every chapter contains a short overview of the literary tradition and a detailed examination of the women's iconography, itself divided into different subjects in which the women play a role.

Klytaimnestra stands out for an extremely violent behavior: Her transgressional and masculine attitude is already found in early Greek art. First she kills her spouse Agamemnon and her rival, the slave-princess Kassandra, then she tries to slaughter her own son Orestes with an axe – but fails. In the archaic and classical period she is mainly depicted as an armed fury attacking her son in order to protect her lover Aigisthos; but from the second half of the fifth century on she appears only sporadically.

The second chapter deals with the Attic heroine Prokne. In order to retaliate upon her husband Tereus for raping her sister Philomela she kills her own little son Itys and serves his corpse as a meal to the outrageous Tereus. Her iconography and the metaphorical meanings are hard to decrypt: In the beginning (700–480 BC) she is described as the brutal murderer of her son; but later (around 480–460 BC) she is shown in the scheme of erotic pursuits, as a virgin chased by a young man. Unfortunately, due to this diverse representations she is unapproachable to a homogenous interpretation and remains ambivalent.

The analysis of Eriphyle is easier: She is bribed by Polyneikes with the necklace of Harmonia to betray her husband Amphiaraos, knowing that this means certain death for him. Although the pictorial illustrations never show her misdeeds directly, she for sure is regarded as an extraordinary sinister subject. This gap between her appearance and her true character is the reason for her popularity among Greek vase painters of the second half of the fifth century BC. She is the role model of the two-faced woman.

Following the three single examinations the results are presented and discussed, exclusively considering the two factors violence and women. Regarding the iconography of violence there is a clear development from very brutal to moderate scenes. In the second half of fifth century BC, especially in vase paintings, crude and problematic topics fade away and are replaced by idyllic, gentle motifs. Regarding the characterization of the three women it was possible to point out one common feature: Klytaimnestra, Prokne and Eriphyle are – all three of them in her own way – depicted and described as counterparts of the ideal woman, thus serving as anti-women in a man's world.

10.3 Lebenslauf

Am 21. März 1983 in Heidelberg, Baden-Württemberg, geboren. Bekennend konfessionslos.

1989-1993 Oststadt-Grundschule Mannheim, 1993-2002 Karl-Friedrich Gymnasium Mannheim. Reifeprüfung (Abitur) am 21. Juni 2002 mit Auszeichnung bestanden.

Von Oktober 2002 bis Oktober 2003 Studium der Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Germanistik und Romanistik in Heidelberg. Im Februar 2003 Beginn des Studiums der Klassischen Archäologie in Heidelberg. Seit Oktober 2003 Studium der Klassischen Archäologie an der Universität Wien mit den Schwerpunkten *Gender Studies* sowie griechische und frühchristliche Ikonographie. Das Interesse an anthropologischen und medizinhistorischen Ansätzen wurde durch Kurse an der biologischen und medizinischen Fakultät gestärkt.

Auslandserfahrungen und Sprachkenntnisse in Italienisch wurden durch einen dreimonatigen Sprachkurs in Siena (1. Juni bis 31. August 2002) und einen siebenmonatigen Erasmus-Aufenthalt in Neapel (2006/07) erworben.

Wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Archäologischen Park Carnuntum (Sommer 2006, 2008). Oktober 2005 – Januar 2006 freie Dienstnehmerin an der Universität Wien (Hilfe bei der Beschaffung von Abbildungsmaterial für Lehrveranstaltungen). Dezember 2005 als freie Dienstnehmerin an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (technische Zeichnerin). Juni – Juli 2007 sowie April – August 2008 Mitarbeiterin am UNIDAM-Datenbankprojekt der Universität Wien. Juni 2007 – April 2008 Mitarbeiterin am Pathologisch-anatomischen Bundesmuseum Wien.

1. Diplomprüfung am 11. Oktober 2005 mit Auszeichnung bestanden.



I, 1: K.1.1



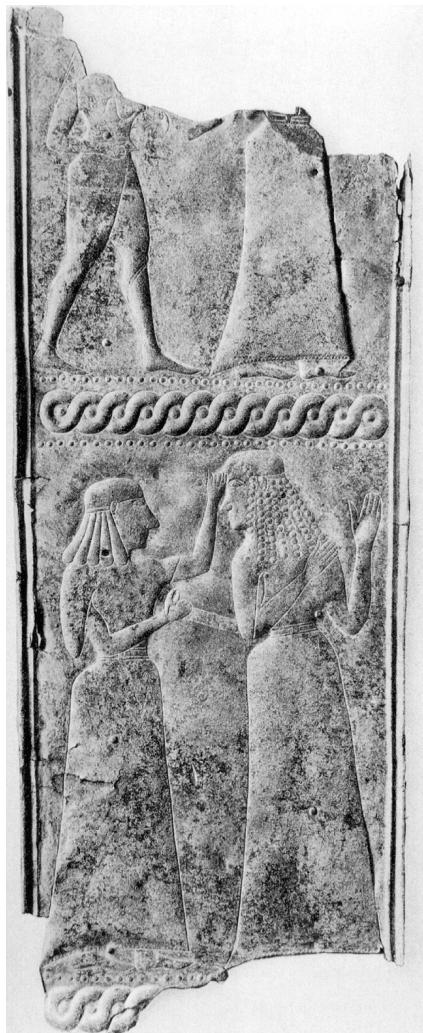
I, 2: K.1.2



I, 3-4: K.1.3



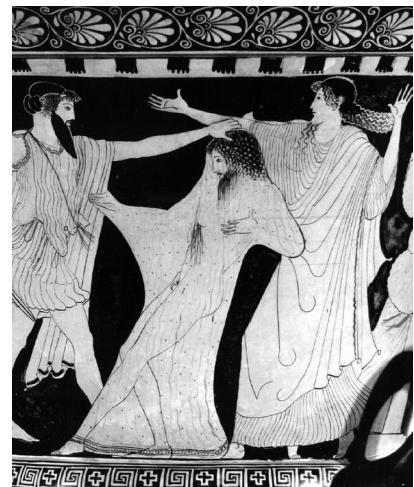
II, 1: K.1.4



II, 2: K.2.1



II, 4-5: K.3.3



III, 1-2: K.1.6



III, 3-4: K.3.15



IV, 1: K.2.2



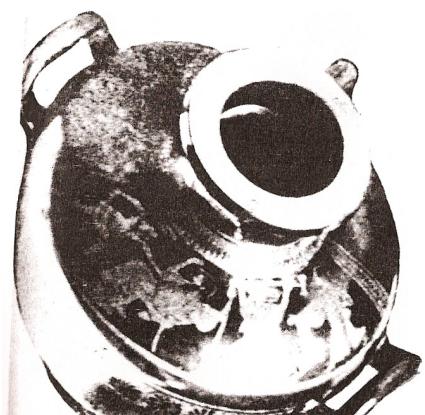
IV, 2: K.2.3



V, 1-2: K.3.5



V, 3: K.3.6



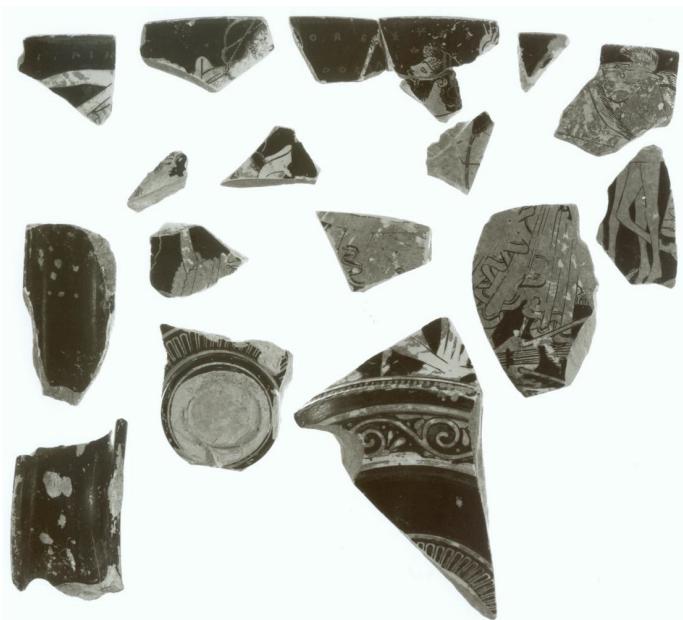
V, 4: K.3.7



V, 5: B.1



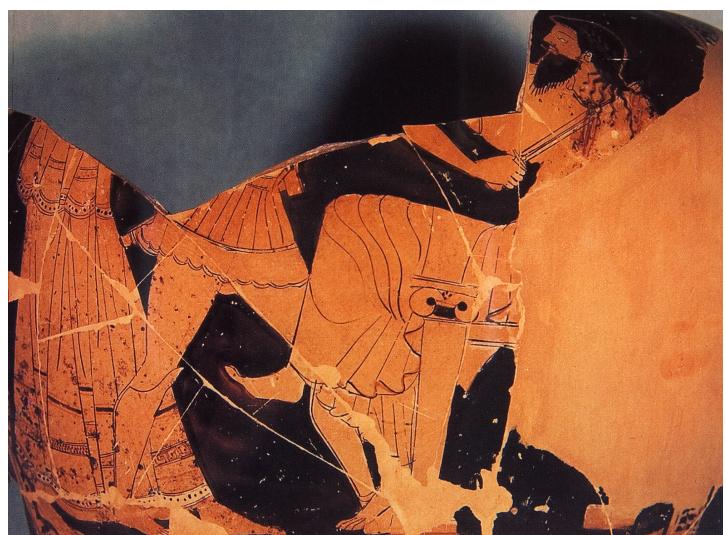
V, 6: B.4



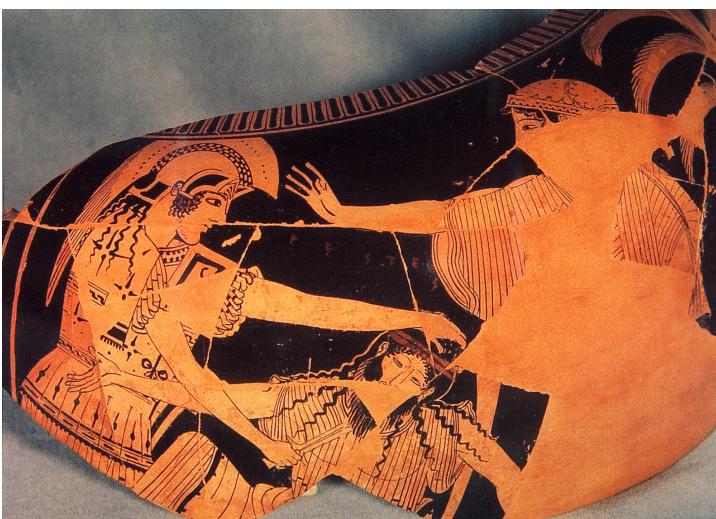
VI, 1: K.3.8; E.1.15



VI, 3: K.3.10



VI, 2: K.3.9



VI, 4: K.3.11



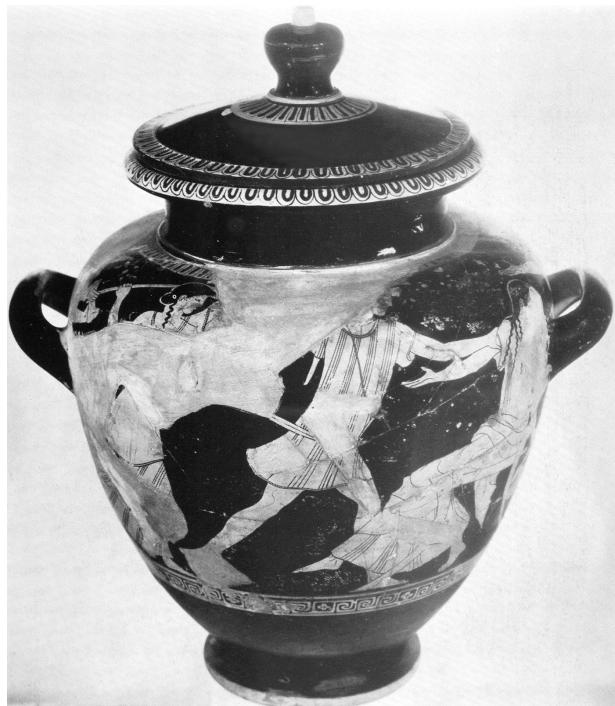
VI, 5: B.2



VII, 1: K.3.12



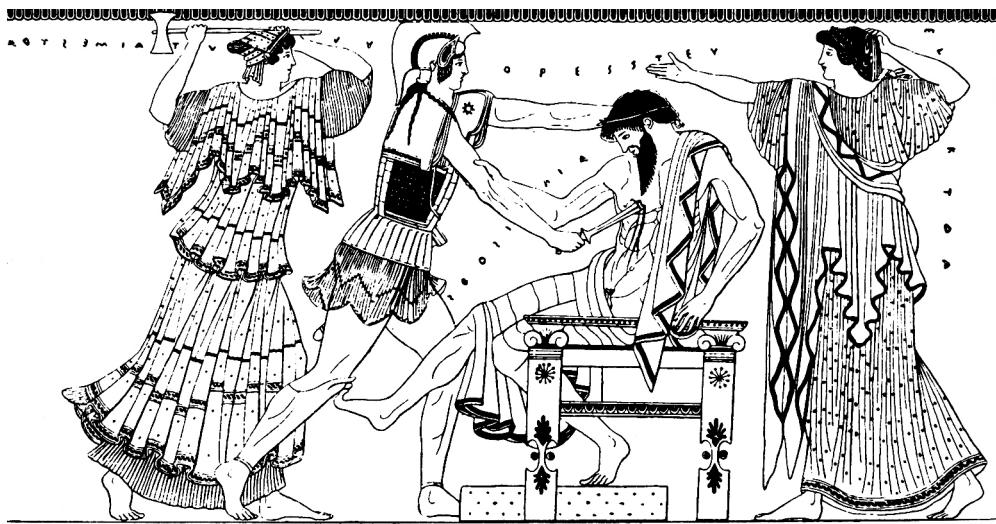
VII, 2-4: K.3.13



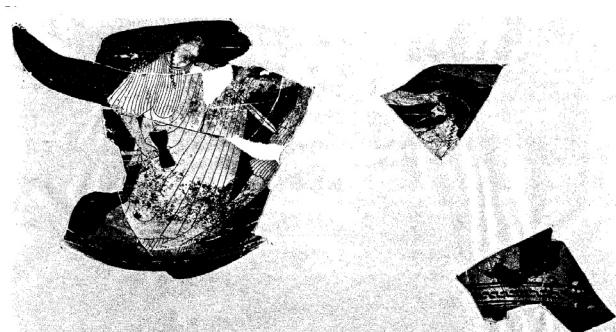
VIII, 1-3: K.3.14



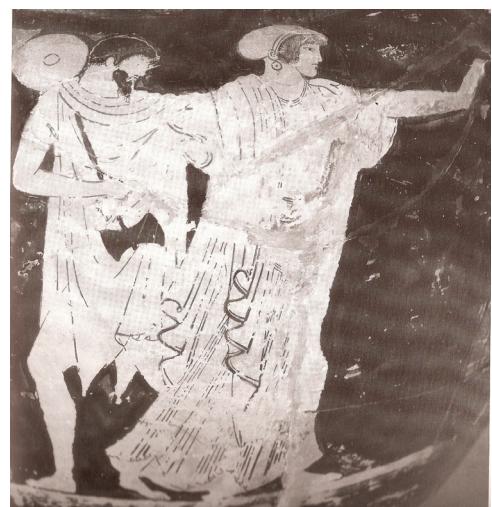
VIII, 4-6: B.3



IX, 1: K.3.16



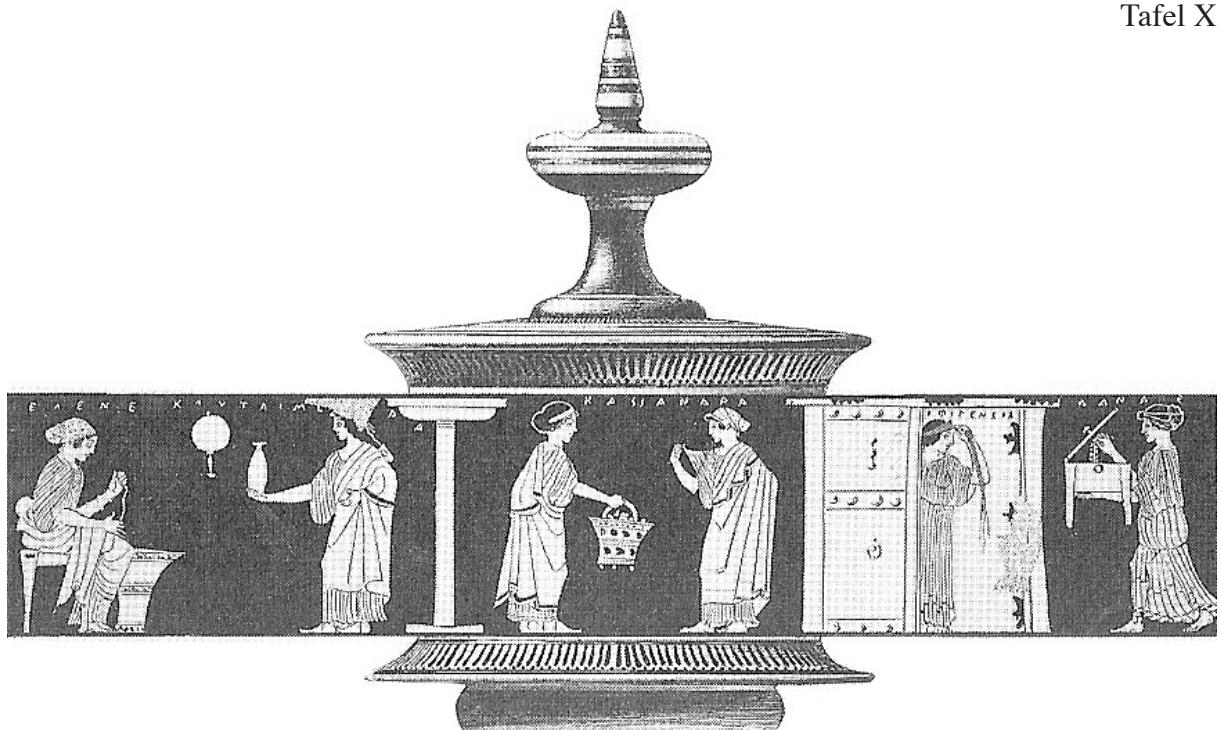
IX, 2: K.3.17



IX, 3: K.3.18



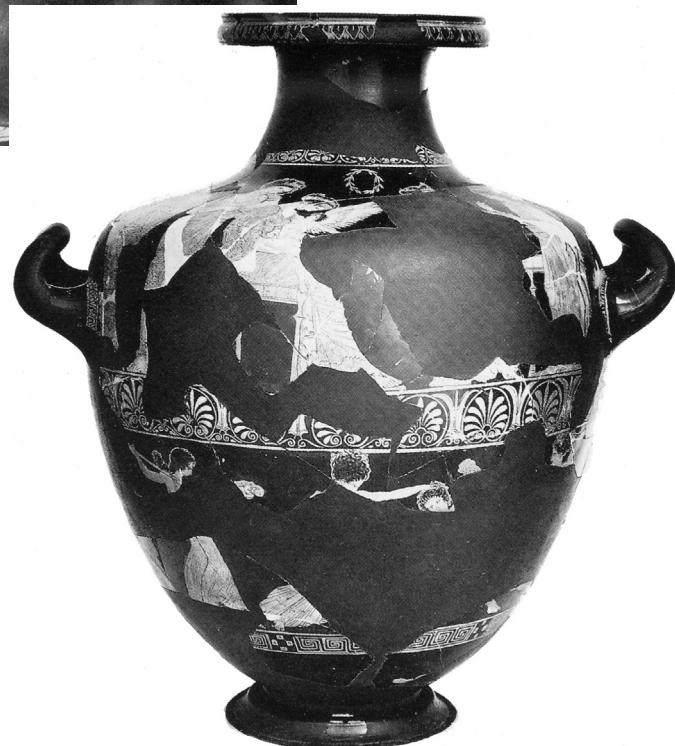
IX, 4: K.3.20



X, 1: K.5.1

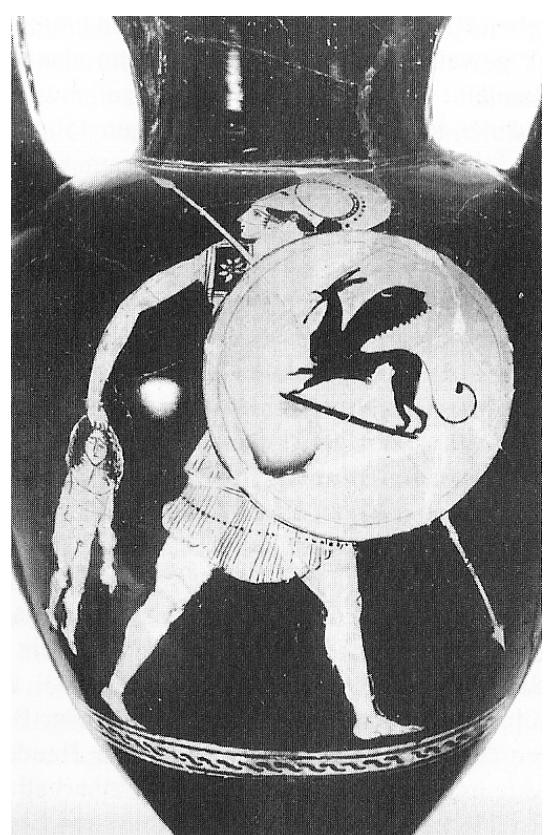


X, 2-3: K.5.2





XI, 1: B.5



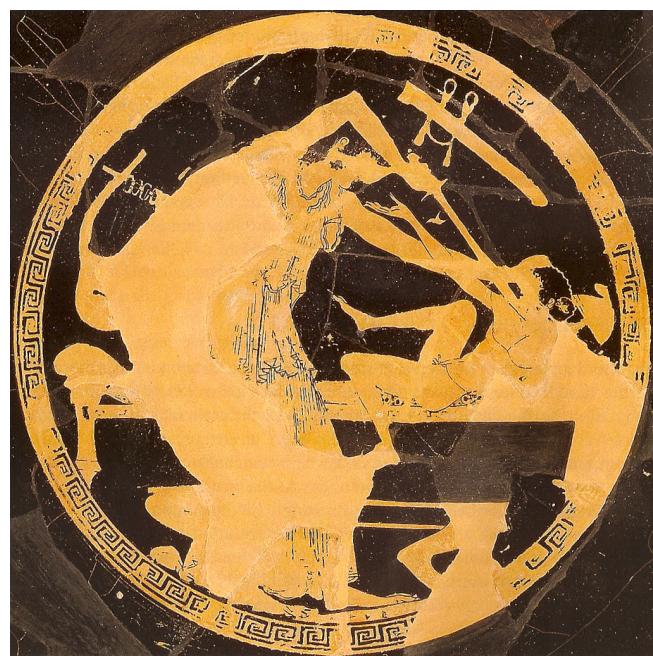
XI, 2: B.6



XII, 1: P.1.1



XII, 2: P.1.2



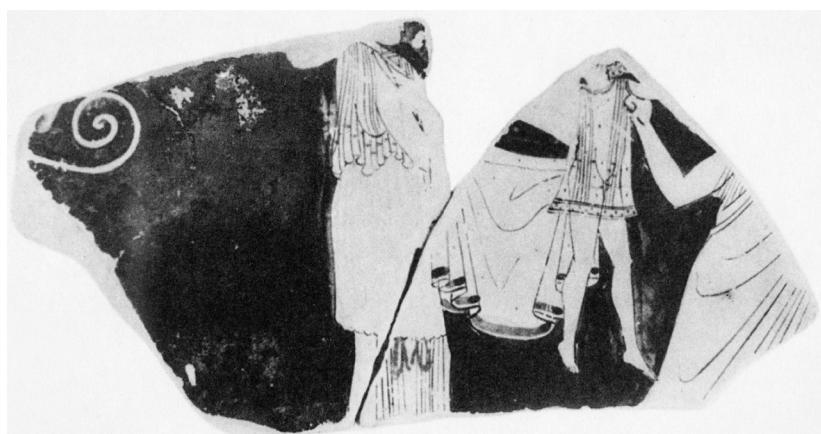
XII, 3: P.1.3



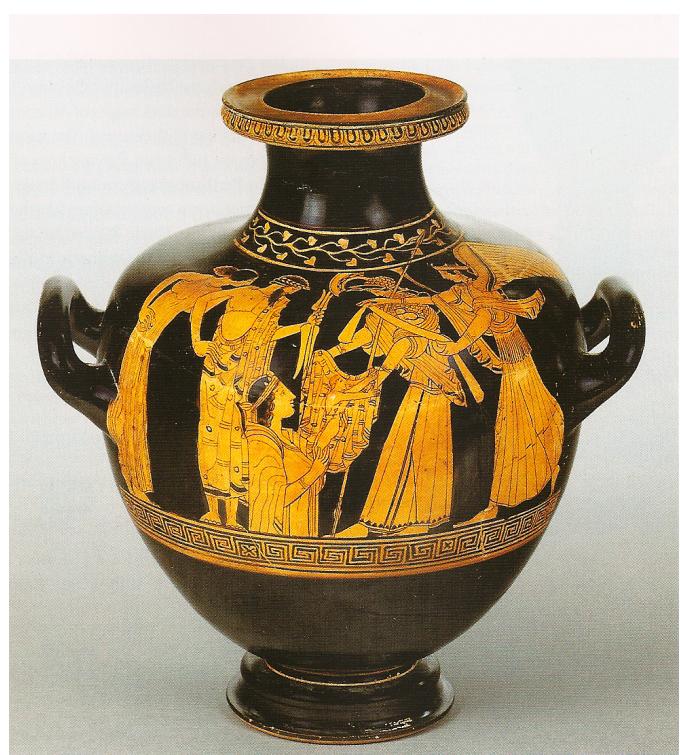
XIII, 1: P.1.4



XIII, 2: B.7



XIII, 3: P.1.5



XIII, 4: B.8



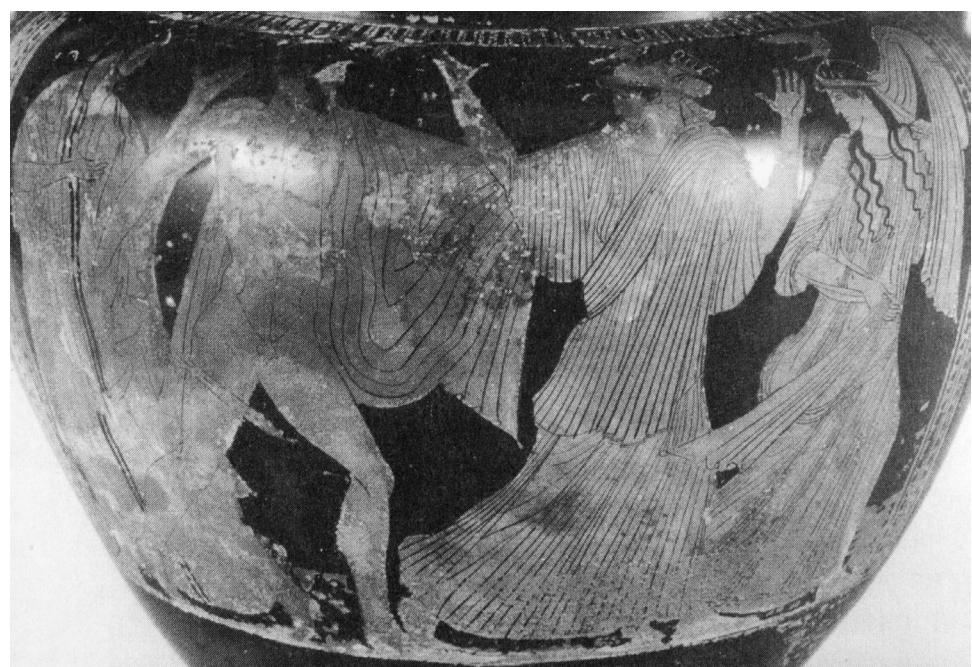
XIV, 1-2: P.2.1



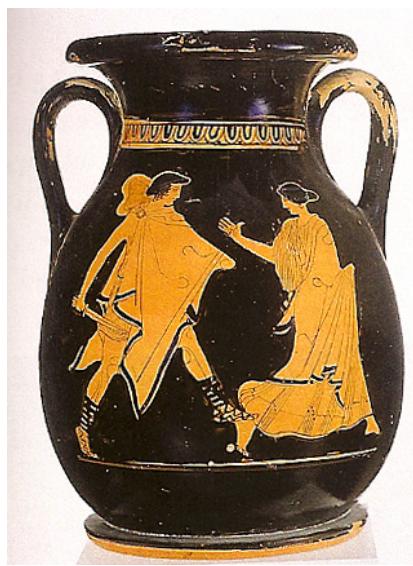
XIV, 3-4: P.2.2



XV; 1-2: P.3.1



XV, 3: P.3.2



XV, 4: B.9



XV, 5: B.10



XVI, 1-2: P.1.6



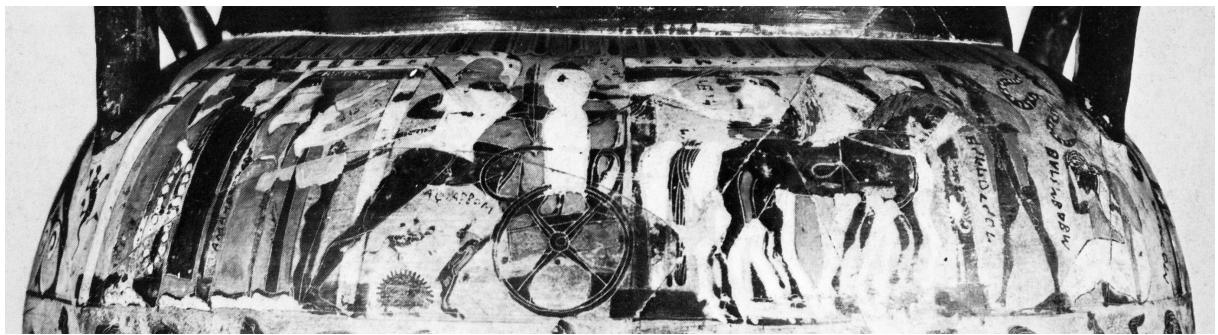
XVII, 1: B. 11



XVII, 2: B. 12



XVII, 3: B.13



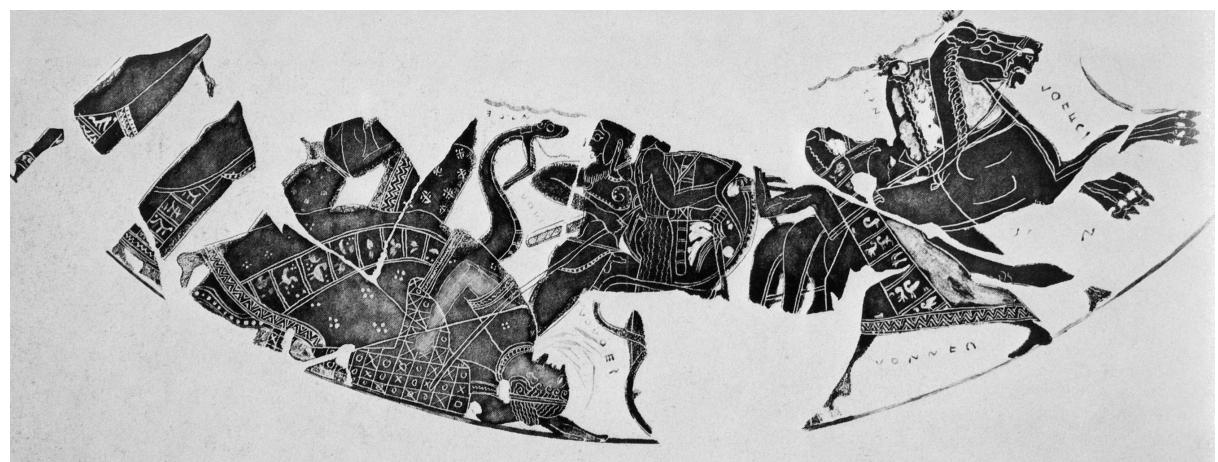
XVIII, 1: E.1.4



XVIII, 2: E.1.9



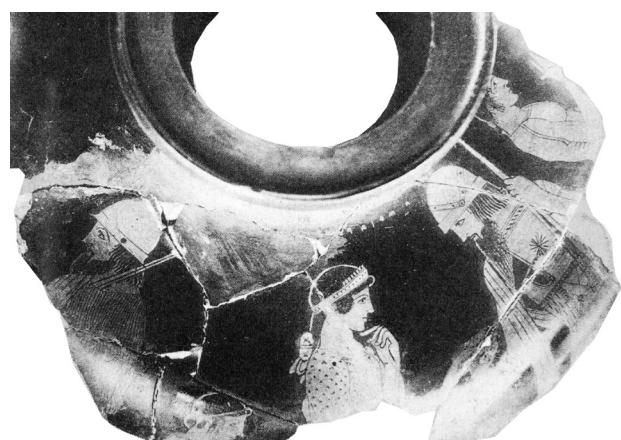
XVIII, 3: E.1.12



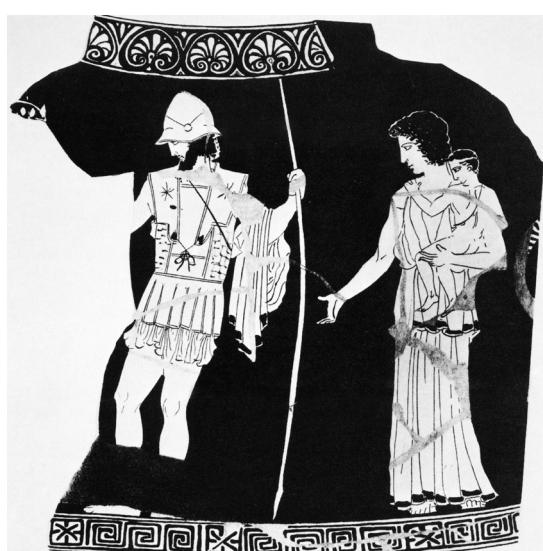
XVIII, 4: E.4.1



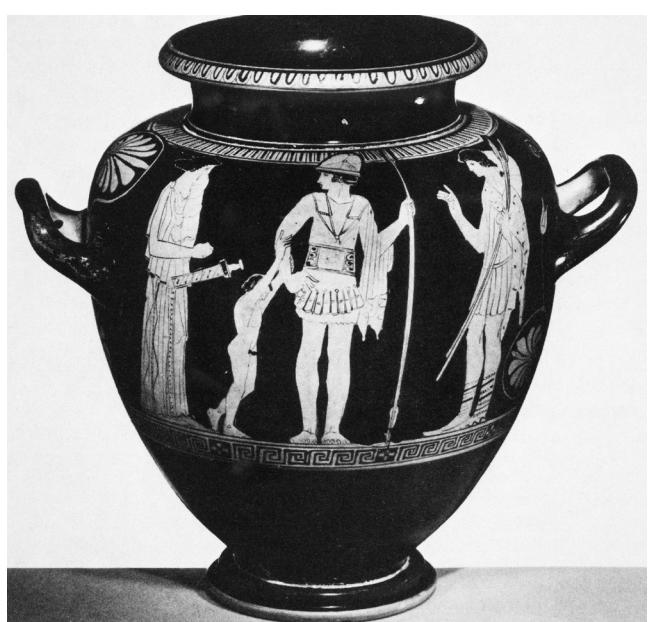
XIX, 1: P.1.14



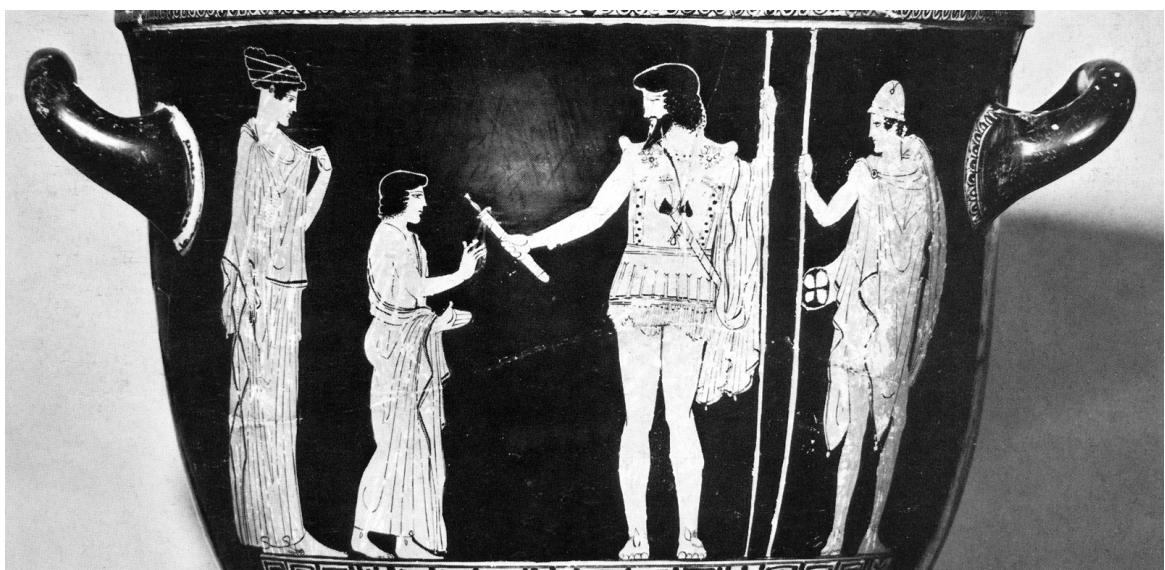
XIX, 2: P.1.16



XIX, 3: P.1.17



XIX, 4: P.1.18



XX, 1: E.1.19



XX, 2-3: E.1.20



XX, 4: E.2.1



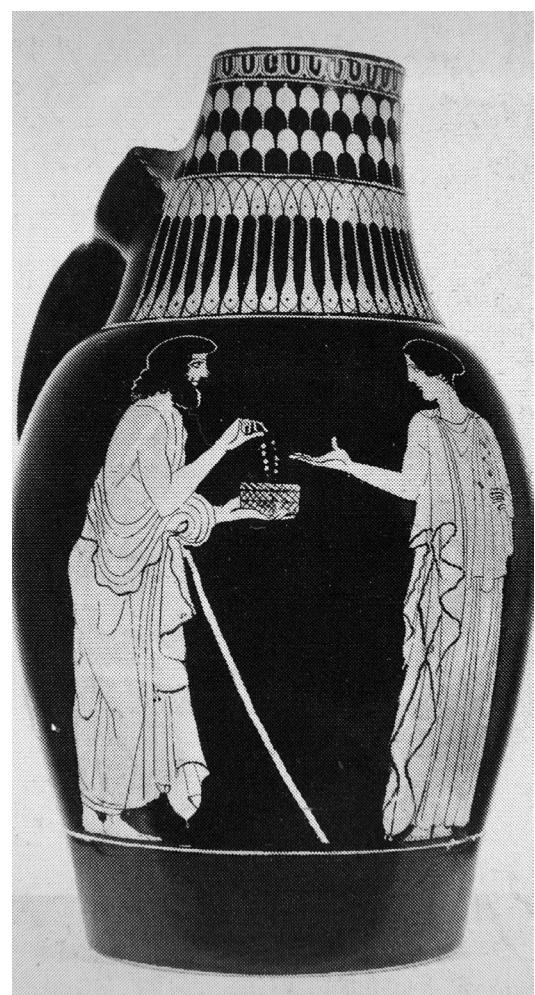
XXI, 1: E.3.2



XXI, 2: B.9



XXI, 3: E.3.3



XXI, 4: E.3.4



XXII, 1-2: E.3.5



XXII, 3: E.3.6



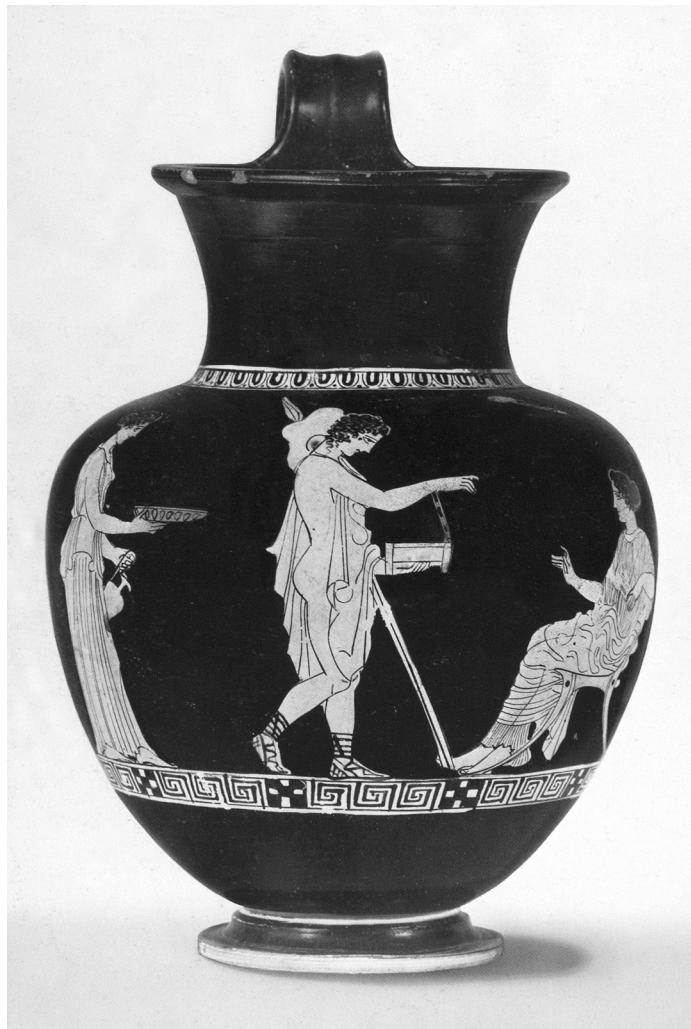
XXII, 4: E.3.7



XXIII, 1: E.3.8



XXIII, 5: E.3.11



XXIII, 2: E.3.9



XXIII, 3: E.3.9



XXIII, 4: E.3.10